

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

КАК
МОДЕРНИЯТ ПОЕТ
И МОДЕРНИЯТ ХУДОЖНИК
СЕ СРЕЩАТ В ПОЛЕТО НА ТЕКСТА:

МЪЛЧАЛИВИТЕ ДИАЛОЗИ
В “БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ”



МИРОСЛАВ ДАЧЕВ

2013

е-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2013
www.cssc-bg.com

**КАК МОДЕРНИЯТ ПОЕТ И МОДЕРНИЯТ ХУДОЖНИК СЕ СРЕЩАТ
В ПОЛЕТО НА ТЕКСТА:
МЪЛЧАЛИВИТЕ ДИАЛОЗИ В „БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ“**

*Четете историята и картината, за да узнаете
дали всяко нещо е пригодно към сюжета.*

□

Оставащите страници на тази част представляват опит за четене на “Български балади” през оптиката на рисунките. Да се прочете целостта на стихосбирката през четенето на рисунките означава да се прочетат всички типове изказ, положени между кориците на изданието, по начина, по който са снети в рисунките. Означава също така четене, което минава отвъд кориците на изданието, и то не за да не се изневери на епиграфа в търсене на някаква сюжетна пригоденост, а защото рисунките могат скрито да поведат към истории извън стихосбирката.

И както поезията е тип изказ, който вътре в жанровата си същност разкрива облика на баладичното, така и илюстрациите са изказ, който в същността си разкрива облика на тушовите рисунки на Сирак Скитник. Тези рисунки – като иконични изказвания – също следва да бъдат прочетени. Независимо от последователността на двете четения – най-вероятно то е комбинирано и с много връщания – в крайна сметка те трябва да бъдат помирени в едно общо послание. И тук идваме до същността на проблема: Баладите **копнеят** да бъдат прочетени от съзнание, което ще разбере и откликне на поетовата визия. Иначе не биха били толкова активни дори и в паратекстовите си внушения и обвързаности. Едновременно с това те копнеят да бъдат дописани (и предполагат да бъдат дописвани!). Сирак Скитник прави точно това чрез своите рисунки – той чете като преиначен автор и **дописва**, рисувайки. Двадесет години по-късно Траянов също **дописва**, като не пропуска рисуваното (дописаното-като-рисувано): то организира промени, извиква

дори нови композиционни и номинативни решения (“Опустошение”). Без четенето на рисунките Баладите отвеждат в една посока на знание и разбиране, с рисунките – в друга посока на знание и разбиране, минало през въртеливите движения на Аристотеловата машина. Погрешно е да мислим, че във второто издание на Баладите знанието на рисунките е подминато – то е живо и за автора, и за един определен тип междутекстово изкушен читател.

Комбинаториката на световите на четене в Баладите обхваща няколко сериозно заявени варианта. В тях до водещия вариант – четене на рисунките през стиховете и на стиховете през рисунките – могат да бъдат изведени още няколко. Единият е паратекстов: на рисунките, четени през следговора на Траянов, както и през спомени на и за Траянов, през различни по жанр и същност документи като писма, дневници и др. Другият е междутекстов: рисунките могат да бъдат четени през други рисунки. Освен това, като любопитно пресичане между двете, те могат да бъдат четени и през статиите на Сирак Скитник. Последното извиква особено настойчиво няколко статии на художника, писани в непосредния контекст на Баладите: “Изкуството ни през войната” (Златорог, 1920, кн.1), “Легенда и живопис” (Златорог, 1921, кн.4-5), “Тайната на примитива” (Златорог, 1923, кн.1), “За религиозната живопис” (Златорог, 1926, кн.1). Нашият разказ ще използва тази комбинаторика всеки път, когато необходимостта от другия глас бъде ясно почувствана.

Художникът и поетът тук отново се докосват във визията си за войната. За Траянов войните, чиито образи създава в Баладите, не са **там** – далечни, непознати – както би могло да се допусне, съдейки по факта, че двацетина години прекарва във Виена. Да, през 1918 година той е изпратен от Министерството на външните работи в Монтьо, Швейцария, където последователно е първи секретар по печата и управляващ легация, а след това – до 1923 – е секретар и на търговския представител в Бреслау, когато окончателно се връща в България и приключва дипломатическата си кариера. 1918 и 1919 са наистина едни

от трудните години за България, те присъстват в Баладите, а поетът е извън пределите на родината. Но в баладите присъстват и началните години на войните – 1912 и 1913. В тях е стаено болезненото Траяново **тук**. Той се завръща от Виена, за да постъпи като доброволец във войската, за да изпита и тъмната страна на славната и неповторима, както я определя по-късно в спомените си Вера Балабанова, 1912 година. Заболял от тежък плеврит на фронта, спасен от майор Л. (присъстващ в спомените неизменно с инициал) и Хайнрих Шпахолц, австрийски немец, инженер, началник на движението по линията Солун – Серес, Траянов е докоснал няколко различни черти от многоликата фрагментарност на войната. Тази война ще направи любимия му брат Асен един от българските герои и когато през 1941 година идва мигът за посвещения, второто издание на Баладите е свързано изцяло със спомена за него, вече покойник. И пак тази война отнема зрението на другия му брат, известен повече като Траян Тъмен – първият сляп български поет. В образа на войната има нещо **много лично** за Траянов, което прави всяка една нейна проекция изживяна по особен начин: погромът и възходът са **тук** и в своята асертивност, и в своето предсказание.

Болезнено **тук** в неговата проксимична познатост (в първата си част нашият разказ отбеляза това) е и войната за Сирак Скитник. Затова в рисунките едно от сближаванията и едновременно с това – едно от отстоянията, които трябва да търсим между рисунките и баладите, е **усещането за войната**: имат го и поетът, и художникът, но по различни начини. И докато при поета това усещане се движи още от ранните стихове през 1908 (като предчувствие) към сложния изказ на “Песен на песните” (като съдба), при художника то е изразено в някои от ранните му статии и очевидно предполага диалогично четене и разбиране. Особено ценна в това отношение е статията, публикувана в кн. 1 на списание “Златорог” от 1920 година. Учудващо е, че тази статия не попада в единственото досега издание на избрани критически работи на Сирак Скитник, осъществено от Кирил Кръстев. В тази статия – в същата

година, когато илюстрира “Български балади” – Сирак Скитник ясно заявява какво би искал да види при изобразяването на войната от българските художници: че тя, войната, променя всичко – и хората, и нещата; че след нея нищо вече не е същото. Сирак Скитник рисува **другото** – другата фигура, другият огън, затова в рисунките му доста от нещата изглеждат странни – ние ги виждаме отново такива, каквито вероятно са изглеждали преди войната. Гледаме с различно от художника зрение, ако настояваме върху тяхната странност. За него това сега, изобразеното от него, е тяхната истинска природа – видяна и усетена по време на война; болезнено промислена. Затова на Сирак Скитник е необходимо **друго зрение** – може би такова, каквото настоява Петър Увалиев в студията си “Граматика на зрителното”.

Усещането на Сирак Скитник за войната би могло да се определи така: тъп и жесток лик, зад който прозира тъмно и кошмарно цяло, което не е нищо друго освен сляпо движение и сблъскване на маси, движени от настойчиво чувство на обща неотразима съдба. Това усещане прозира в рисунките. То е едно от палимпсестните наслоявания, без които диалогът изглежда не просто незавършен, а нестроен, почти афазия, изтъкан от множество пропуски и замлъквания, с неразбираеми повторения, приличащи в странността си на иконично “заекване”.

За нас наистина е важно да знаем как Сирак Скитник би искал да види изобразена войната в българското изкуство в началото на 20-те години, ако искаме да открием “подказвания” при техниките на четене на рисунките. В края на първата част на нашия разказ артикулирахме едно от неговите виждания за желаното изобразяване на войната. То настояваше, че не е уловено страшното лице на войната, което изменя небето, изменя пейзажа, разкривява масите, пречупва движението на линията, разтяга човешката маска и твори свои закони и психика; че дори в бойните картини липсва войната: няма го кошмара на “мъртвата стража”, няма нито един убит българин. Към него сега можем да

добавим, като умишлено курсивираме определени ключови изрази, следното:

- българският художник не забелязва, че през войната нещата изменят на себе си – нито човекът е **същият**, нито огънят, който гори близо зад линията на смъртта, нито волският керван; българският художник не предаде тази **друга** реалност – зад зрителната;
- войната не извиква у българския художник **синтетичен образ** – нито една **мистерия**, нито един синтез, нито един **символ**; личи непознаване на сложните положения на **човешкото тяло**; конете се рисуват по стари и неудачни илюстрации;
- липсва **тревожната счупена линия, ирационалният тон на неопределената маса тела; измореното измъчено тяло; пароксизмът на напрежението** – психическо и физическо; липсва силата и грубостта на войната; наместо това често се рисува идиличното във войната, изкуството е ултрашаблонно и дилетантско.

Успоредно с това би трябвало да се изведе (отново курсивирано) онова, което Сирак Скитник одобрява в изкуството, създадо образи на войните:

- най-силната композиция, която имаме от линията на огъня, е “Атака, отбита с огнепръскачки и бомби” от Михаил Лютов – художникът, рисувал портрета на Траянов в първото издание на Баладите; в нея има, цитирам, **свирепата величавост**, екзотика и хаотично движение на войната – тя не е чужда на художника, той по свои пътища идва до нея, защото тя е **сложност и мистика**, а него го блазнят и двете; единственото неприемливо нещо в тази картина, пише Сирак Скитник, е жълторозовият тон на огнените езици;
- в няколко свои текста Сирак Скитник разказва за впечатлеността си от една картина, която убягва от вниманието на всички по време на закритата изложба на военни картини в Рисувалното училище – “Опълченци” от Владимир Димитров-Майстора; в нея го грабва **синтезираният и стилизиран образ**;

▪ някои от скулптурните групи на Иван Лазаров – “Те победиха”, “Очакващи” и “Майки” – също са мислени като **синтез** на станалото по бранните поля; в тях Лазаров осмисля обикновеното, което ние отминаваме, и го прави голямо: **идея-символ**; в тях казва **всичко, което може да се каже за войната – героизъм, мъка и купнеж**, като особено впечатляващи в “Очакващи” са **лицата** – оригинално и смело художествено решение.

Читателят вече има още едно наследство, към което работата на четенето не остава безразлична. Сега в рисунките на Сирак Скитник той разпознава и метаезикови експанзии, които – следвайки курсивираните изрази – пронизват по неизбежност и диалога със стиховете. Тялото (фигурата, позата, изражението), изречено с езика на Богдан Богданов, вече се е отляло във формата на културен код и ориентирането в света на Баладите чрез него се усеща като необходимост, която художникът нескрито артикулира.

□

Четенето, освен следите на метаезика, разпознава в рисунките и “външни”, утвърдени в културата, кодове, към които рисунките изразяват някакво отношение. Мълчаливите диалози твърде често се откриват именно при разпознаването на това отношение. Така то може да отведе към знакови системи, недопускащи конотативни значения (кръстът, конят и птицата в хералдиката), но и към системи, допускащи такива значения (кръстът, конят и птицата, но вече в митологията и езотериката); към архетипи (майката, кръста, смъртта), към които Сирак Скитник добавя, отнема, оспорва, артикулира по особен начин. Рисунките му допускат това двойно четене – и като икона, и като слово, като име – ако бъдат мислени и разглеждани самостоятелно, отвъд стиховете. Стиховете са тези, които оказват съпротива, детерминират, контекстуализират “съдбата” на рисунките. Това донякъде подсказва, че въпросът защо по някои от баладите няма рисунки, не може с еднакъв успех да се отправи към “Тайната на Струма”, например, и към “Лунна балада”. Да няма

рисунок с такова название все още не означава, че светът на баладата не е снет в някоя (или някои) от рисунките. Ами ако при Сирак Скитник водещо не е името?, ако референцията е снета в други жестове?

Рисунките предполагат поне два типа жестовост на дискурса: дописване и създаване. Първият ражда дискурс, който може да наречем маргинален. Баладата е като изписана страница и рисунката запълва белите полета около текста. Баладата не прозира, тя е пределно експлицирана като текст. Рисунката е превод, който пази оригинала и изисква екстензивно гледане. Вторият ражда дискурс, който може да наречем палимпсестен. Баладата е изписана страница, която е заличена, за да започне новосъздаването. Баладата прозира през отделни пукнатини на четенето, оживява и изгасва в акта на четене, присъства в рисунката като споменно. Рисунката не е превод, а асоциация към оригинала и изисква интензивно гледане. И в единия, и в другия случай, имаме особени превключвания на словото в образ и обратно, при което новополученият код е снет, съхранил в себе си вече превключения по такъв начин, че никога нямаме ясна, тотална граница между визуално и вербално: слово, което е само слово (не носи следата на рисунките), и рисунка, която е само рисунка (не носи следата на словото). Режимът на превключване е видим в първото издание на Баладите и почти невидим във второто, където езиковият код изисква огромно усилие, изразено в последователни текстологични анализи, за да се очертаят в променените и добавените стихове съхранените следи на рисунките.

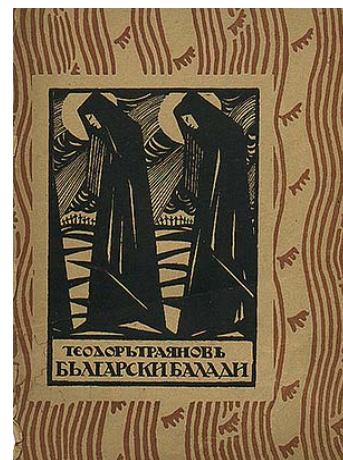
В “Български балади”, благодарение на тази жестовост, рисунките силно разколебават представата за организиращ стрелката на смисъла център. Веднъж четенето настоява, че своеобразен център е рисунката “Заклинания”, но едновременно с това друго четене, не по-малко настоятелно, сочи към “Смърт в равнините”. И едното, и другото четене, примъкват към тези рисунки световите на други рисунки (и други балади) и съвместяват посланията им. Така постепенно изместват първоначалната представа, добила още от корицата, че радиалното

излъчване на значения ще идва от “Майка”. Същевременно “Заклинания” предпоставя триизмерна положеност, изисква обем и дълбочина, докато “Смърт в равнините” допуска линейна положеност. От лявата ѝ страна застава “Опустошение”, от дясната – “Майка”, а зад нея стаена очаква и “Погребение”. На свой ред “Заклинания” е лишена от ляво и дясно, горе и долу: в нея значенията нахлуват вихрообразно и по същия неконтролируем начин изпълзват навън и встрани от рисунката. Всичко това подсказва, че четенето на рисунките ще се вслуша най-сетне поне в един епиграф от нашия разказ и от двата начина, по които се гледат обектите, ще избере внимателното вглеждане.

Рисунка на корицата на “Български балади”

Извън играта няма никакво име.
Витгенщайн, “Философски изследвания: 49”

□



Вратата на изобразителния свят в “Български балади” е открената с един многозначен жест: с рисунка ни посреща още корицата, без същевременно тази рисунка да принадлежи само и единствено на корицата. Под нея стои името на стихосбирката, но и не стои само и единствено името на стихосбирката. Фактът, че под рисунката на корицата стои името на стихосбирката, дори подвежда. Той допуска два различни модела на именуване – даване на собствено име на рисунката

(“Майка”), т.е. придобиване на екстенционалност, и същевременно отвеждане към един интенционално множествен свят (“Български балади”), който прилича на получаване на фамилно име. Едното име сочи **своето**: онова, което рисунката е, с което остава-като-такава. Другото име е заварено, чрез него рисунката принадлежи на един по-голям свят, изпълнен с близости, но и с различия – като всеки родов космос, като всяко семейство, това име сочи **другото**. С притежанието на първото денотира, с принадлежността си към второто конотира. Първото име спокойно четем като име-на-рисушка, след като преди това е име-на-балада – сплавянето на значенията убеждава, че няма чисто механичен пренос. Второто, на корицата, внася безпокойство, доколкото механиката е много по-властна при пренасянето на рисунката върху корицата: тук е и сянката на монтажния принцип, на играта. Витгенщайн нарича цялото, състоящо се от езика и дейностите, в които той е въввлечен, “езикова игра”. Тук обаче една от тези дейности – представянето на визуално послание – е толкова силно изявена, че можем да говорим за “семиотична игра”. Извън нея, извън нейния контекст, трудно може да бъде усетено превключването, което визуалният код осъществява както вътре в себе си, така и спрямо езиковия.

Рисунката на корицата на Баладите променя своята семантична природа в мига, в който читателят забележи, че тя представлява особена артикулация на рисунката “Майка”. При едно линейно-постъпателно движение, което предполага запознаване първо с рисунката на корицата и едва след това с поместените вътре в стихосбирката седем рисунки от Сирак Скитник, това може да предизвика различни реакции. Възможно е запознаването да протече и по обратен ред. Историческият контекст, който в такива случаи се притичва на помощ, припомня за сетен път, че рисунката в различни свои варианти съществува няколко години преди появата на Баладите (“Богородица” от 1916 година и неименувана рисунка във “Везни” от 1919 година), че е включвана и в други издания извън Баладите под надслова “Майка” (сборника “Кръстьо Сарафов” от

1921 година), и че по този начин предпоставя зададени четения на корицата на “Български балади” като особена артикулация на една от седемте рисунки – именно “Майка”.

След като говорим за рисунката на корицата като за друга, различна артикулация на рисунката “Майка”, с точност може да се определи, че артикулацията на визуалния код сочи първия и втория образ на майки от дясно на ляво от композицията “Майка”. Третият образ от дясно на ляво, който в “Майка” е даден целият, сега е загатнат само чрез черния шлейф – по същия начин, по който в “Майка” е загатнат четвъртият образ, макар и не толкова явно. С подобен тип организация рисунката от корицата почти преполовява рисунката “Майка”, като създава същото впечатление за прекъснатост и безкрайност на композиционния ред.

Рисунката на корицата е и единствената рисунка в Български балади, която разчита на някакъв предварително зададен иконичен код – този на “Майка” – с което настоява да бъде четена и като негова редуция. Настояването може да бъде изведено и терминологично – рисунката на корицата предлага иконографски код. Тя възприема за означаващо не само означаващите на друга рисунка (с тях тя работи на принципа на редуцията), но и означените на иконичния код, за да конотира с тяхна помощ по-сложни изказвания с културни реминисценции. Нейният илюстративен обхват е максималният за “Български балади” и обхваща семантичното пространство на цялата стихосбирка. Рисунката на корицата прави това експлицитно, докато всички останали рисунки го правят само донякъде, при това скрито. Те имат свой обхват, посочен още в названието. Дали този обхват е ограничен или илюзорен, може да покаже единствено четенето, но – като референции – сочещите жестове са видими.

Тази рисунка е единствената без подпис на художника. В “Майка”, рисунката, от която произхожда, подписът се намира между третия и четвъртия образ от дясно на ляво, т.е. в пространство, което рисунката на корицата отказва. Тази лишеност, погледнато семиотично, прави

прозрачна не само генеалогията на рисунката на корицата, но и проблемът за имплицираното авторство: тя не е необходимо да бъде подписана, нейното авторство, както и “произходът” на значенията, са **другаде** и рисунката разчита това “другаде” да бъде лесно открито и възстановено. Без това въз-становяване тя сякаш е непълноценна, анонимна.

Корицата на “Български балади” предлага на читателя не просто образите на две майки, а образите на майките от точно определена друга рисунка, с техните значения и техния трудно удържащ скръбта свят. Това са първите две фигури отдясно на ляво в композицията “Майка” – казва читателят, след като – опирайки се на ясни разпознавателни изречения – е разпознал дори иконичните вариации. Така се осъществяват две смислови операции: рисунката от корицата връща към рисунката “Майка”, респективно към баладата “Майка”, а от своя страна рисунката (и баладата) “Майка” хвърля снопове от значения към цялата стихосбирка. Иконичният код сочи “Майка”, иконографският сочи “Български балади”, четени приз призмата на “Майка”. Тази призма би могла да бъде и много пропусклива – ако липсващият в рисунката на корицата образ на майка от едноименната рисунка вече мислено е проектиран в друга рисунка, в “Смърт в равнините”, а оттам в своята множественост и в рисунката “Погребение”, то този свят наистина натежава от значения.

Изоставяйки за миг подобни проекции, които въвеждат в ризоматичния свят на Баладите, можем да изкажем едно твърдение, основано на диалога между рисунката “Майка” и рисунката на корицата на “Български балади”. Рисунката “Майка” представлява стилистичен иконичен код, тъй като ни предлага оригинално реторично решение, което продължава да конотира (когато е цитирано) известен сполучлив стилистичен похват или типична реализация на едно творческо хрумване. Вероятно затова рисунката на корицата на “Български балади” има и немалко емблематични присъствия извън изданието от 1921 година. Най-напред тя е избрана за представителна рисунка към статията за Теодор Траянов

в Речника на българската литература в три тома (С., 1982, т.3, с.468); след това е сред малкото рисунки (и единствената от Сирак Скитник!) в книгата на Вера Балабанова “Теодор Траянов. Литературна анкета” (С., 1980); стои на корицата и на първото издание на книгата на Добрин Добрев “Справочник на символите в българския символизъм” (Шумен, 1996, “Глаукс”), където – без някъде да е отбелязано името на автора или на рисунката – тя продължава да конотира.

Това е единствената рисунка от Баладите, която успешно говори без име, отвъд името си. Ще си позволя едно крайно твърдение. Ако на читателя бъде предложена друга артикулация на рисунката, различна от “Майка” и рисунката на корицата на Баладите по отношение на броя на човешките фигури, тя би продължила да конотира света на Баладите. Толкова е силно “разстоянието” между рисунката “Майка” и рисунката от корицата, и същевременно е толкова незабележимо, че в процеса пропасть между тях подсъзнателно работят значенията и на двата иконични свята. Казано на компютърен език, това сякаш са двете измерения – “portrait” (рисунката на корицата) и “landscape” (“Майка”) – на един и същи свят, който форматира означаващите, но съхранява значенията. Една приятна заблуда, разбира се, но в акта на четене, където именно се осъзнава като заблуда, тя подсъзнателно настоява върху себе си.

Рисунката на корицата е ключалката, през която надничаме в света на Баладите. Като такава е и психологически праг, който дружелюбно допуска в света на Баладите и едновременно с това е мълчаливо-енигматичен: зад безкрайността, която подсказва, наистина се крие безкрайност; но зад смирената скръб все още нищо не подсказва виденията на пророка, кошмара на войната и властта на заклинанията. Рисунката на корицата крие подвеждаща илокутивна сила, която – взета “на заем” от друга рисунка – сякаш съзнателно е отрязана, изоставена и непопълнена с друга. Дали забравата е реторика, читателят няма как да научи още в самото начало. Херменевтичният кръг, колкото и да е

оспорим, не е единственият, който настоява частите да бъдат четени в съотнасянето им към целостта, на която принадлежат. Реториката на забравата може да бъде открита единствено в ретроактивното четене. Но ако “Български балади” е разказ за историческата съдба на българското, както Траянов често обича да казва до края на живота си, то – заедно с “изрязаността” на рисунката – е изрязан и разказът за българското именно в неговата съдбовност. Не зная чие настояване е надделяло в случая, но в сговарянето между поета, художника и издателя, корицата сочи един полусвят: тъжно-асертивен, сакрален в мъкмата си, и лишен от другата половина, перформативно-властова, визионерска, възраждаща. В тази лишеност е **другият глас** на рисунката от корицата – тя сочи света на стихосбирката и чрез това, което премълчава. Тя е преди словото, но отказва да бъде еднозначна перспекция към неговия свят. Още от корицата рисунките заявяват, че в диалога си със словото ще изписват дистинкции и че това ще е материята на спасителната нишка, водеща из лабиринта на четенето.

И нещо твърде любопитно, за да бъде пренебрегнато с лека ръка. Титулната страница настоява, че рисунките са седем. Бележката в края на изданието настоява, че участието на Сирак Скитник се свежда до, цитирам, седем рисунки и корица. Корицата като че ли не се мисли като отделен свят, отделен – в смисъла на отделен от рисунките; за нея не се говори като за осма рисунка, а като за нещо, което – ако бъде мислено като рисунка – влиза в графичния и семантичен периметър на седемте. На свой ред и Траянов в бележките говори иносказателно за броя им: “в чудните рисунки към тая книга”, казва той, без да уточнява дали корицата влиза по особен начин в рисунките към книгата, още по-малко в задаващото се аксиологично поле около тях.

Тази многозначност е колкото добър пътеводител при четенето на стихосбирката, толкова и коварен – символиката, с която е изпълнена, крие апории. Нумерологичните потенции, които съдържа изборът на художника, винаги ще произвеждат значения – ако се съди по големината

на статията за “седем” в Речник на символите на Шевалие и Геербрант и по конципирания в нея материал, машината на подобни значения би трябвало да е практически неизчерпаема: седмицата символизира промяната, края на цикъл с положително възобновление, съвкупността на света в движение, ключът към Откровението, библейският договор между Бога и човека. Но тези потенции може да са активирани случайно, да не са водещи при избора и да са откритие на четенето. Ето че се върнахме към дилемата, завещана ни от Скоулз, без да сме се отдалечили кой знае колко в колебанията си: между свободата да се откриват и свободата да се правят значения границата понякога е неуловима. Читателят, в бягството си от абсолюта на семантичната автономия на текста, е този, който в определения контекст на четене ще дари корицата с разбирането си за идентичност и принадлежност към определен свят.

Пророк

Напиши, прочее, това, което си видял, и що значи,
и това, което има да стане подире.
Откровението на Йоана, 1:19

Който слуша думите на пророчеството...
Ibid., 22:18

□



Подобно название задължава – и когато избираш да онасловиш поетична творба, и когато след това изобразителното решение повтаря **същия** номинативен жест. То цитира културен код, който препраща към едно неизбродимо интенционално множество от значения, едни от които устойчиви в своята жестовост, а други многозначни в зависимост от контекстите на тяхната употреба. Но и едните, и другите, разпознаваеми за литературната компетентност. Траянов е имал съзнание за това разпознаване. Разказва Владимир Русалиев: “Точно в два часа и 15 минути след пладне на 1 ноември 1940 година, четвъртък, отидох в квартирата на Траянов. Чакам те, каза Траянов, тъкмо преписвам “Псаломът на пророка” – последната балада. Под надслова ще напиша: *книга на историческата съдба на българите...* Николай Лилиев ми каза, че моят “Пророк” е по-дълбок и по-суров от “Пророк” на Пушкин и от “Пророк” на Лермонтов. И у Пушкин, и у Лермонтов има много нещо от

руската скръб и от руското безразличие. А в моя "Пророк" има нещо, което е съдба на цял народ и съдба на един поет".

Ето че жестовете на разпознаването амплифицират, хвърлят текстови мостове към романтическата традиция, но и към извивките на народната съдба; четени са през друго четене, което съпоставя, аксиологизира. "Псалом на пророка" във второто издание, както и в първото, няма. Траянов, ако е имал предвид наистина последната балада във второто издание, сигурно е визирал "Слънцеликите", или – което е по-вероятно – последната балада от триптиха "Пророк" ("Видение на пророка"). А Лилиев вероятно е имал предвид или отделната балада "Пророк" – тази, която в променен вариант познава още от първото издание – или целия триптих от второто издание, който сега включва още "Молитва на пророка" и "Видение на пророка". Нямаме основания да изпитваме големи съмнения в коректността на думите на Траянов по отношение на Лилиев – много съвременници разказват в спомените си за това, как Лилиев обича да цитира стиховете на Тео (Траянов) от Баладите и колко много цени именно Баладите от творчеството на Траянов. За нас важно е, че Лилиев е един от вещите познавачи на руския романтизъм и когато прави подобни сравнения, жестовете са нещо повече от приятелство.

Сирак Скитник също не е могъл да остане безучастен към "Пророк", след като избира това да бъде една от седемте рисунки. Но дали сянката на Сирак Скитник не е в четеното от Лилиев през 1940 година? Във второто издание Траяновият пророк онаследява елементи от рисунки на Сирак Скитник, за което ще разкажем по-нататък. Почеркът на поета престава да бъде само и единствено почерк-на-поета, след като избира да се артикулира отново тогава, когато вече познава рисунките, избрали този почерк. Именно за да усетим и това – как следите на художника отекват в късния почерк – ние още повече се нуждаем от внимателното четене на рисунките.

Рисунката “Пророк” също има емблематични присъствия в други издания извън Баладите от 1921 година. Това са Речник на българската литература в три тома (С., 1982, т.3, с.275, този път в статията за Сирак Скитник!), албумът “Сирак Скитник. Десет избрани живописни творби” (папката е посветена на 100-годишнината от рождението на художника. С., 1983, Български художник, илюстрация №1) и изданието на “Български балади” от 1995 година на “Македония Прес” (рисунката е преименувана, с.76). Дотук по ирония на съдбата рисунката от корицата сякаш се обвързва повече с поета, а “Пророк” – повече с художника. Самият поет, чрез известното посвещение, обвързва художника с друга, уж различна на пръв поглед рисунка – “Заклинания”, която на свой ред е по-близо – и като техника, и като семантика – именно с “Пророк”. Че в “Пророк” е властов почеркът на художника говори и фактът, че по-късно Траянов ще дописва тази балада с негова помощ – разказ, който както вече казахме, предстои, но който настоява върху внимателното вглеждане в тази рисунка, а вероятно и в смислово свързаните с нея рисунки.

Значенията в първото издание на Траяновата балада настояват не толкова върху пророческото като тема, колкото като културен код, който предлага своите знаци едновременно и като означаващи, и като означени: Траянов пише чрез тези знаци, но и върху тях, като добавя, усилва, променя, изоставя, зачерква. Кодът на пророчеството е дискурсивно обвързван и със заклинанието – ключови изрази като “живо слово”, “черни тайни”, “орисаний заключен жребий” разтварят значенията в контекстите на словото като обич, словото като скръб и словото като мъст, за да му отнемат възможността за едно-единствено значение и за асертивна успокоеност.

Компонентите на рисунката сякаш се опитват да отнемат тази асертивна успокоеност и като визуално решение: човешката фигура, представляваща образ на пророк в цял ръст, изправена, в десен профил, гледаща напред от ляво на дясно, с леко приведена глава, с нимб,

изземва рисунката и неизбежно концентрира усилието на четящия поглед. Това е единственият **пророк** в рисунките в стихосбирката, но не е единственият образ на **пророческо** в баладите. Странното излъчване на светлина от и около фигурата на пророка подсказва, че рисунката може да бъде четена през стиха на Траянов “из погледа му живо слово/ споява заник и възход”. За успокоение на Чавдар Мутафов, обзет от критическо безпокойство на образцов читател на изобразително изкуство, в което преобладават правите линии, тук имаме и прави линии, и овали, и начупени линии. Две от тях създават впечатление за изобразяване на дъга, като най-странни са линиите около нимба, които създават впечатление за концентрични кръгове. Всичко в тази рисунка е радиално и струи от пророка навън към света – така, както настоява илюкуцията на словото. Означава ли обаче това, че единственото, което прави рисунката, е да илюстрира, следвайки сговорчиво поетичния изказ?

Мислейки върху подобен въпрос, забелязваме, че не по-малко странна е върволицата от човешки фигури, която се движи от дясно на ляво. Тя, мислена като елемент от илюстрация, отвежда към стиховете “Ала към мен омраза зина/ из слепи виещи тълпи”. В същото време нищо в рисунката не отхвърля възможността тази върволица от човешки фигури да бъде четена по друг начин – тя едновременно прилича на тази от “Погребение”, но е и различна. Умаленият вид на фигурите допуска, че зад тях неочаквано могат вместо образите на майки да бъдат образите на войни, например, от “Гибел” или от “Среднощно видение”. Така липсата на ирационалния тон на неопределената маса тела и на измореното измъчено тяло, която гнети Сирак Скитник в статията му в “Златорог” от 1920 година, вече е преодоляна. Силата на тази композиция е именно в нейната енигматичност – тя може да предполага всякакви човешки фигури, доколкото задният план е неимоверно по-малък (нищожен, незначителен) на фона на предния (значим, внушителен, монолитен). Тя наистина допуска четене на изобразена стихийна човешка маса по време

на война – така, както копнее метаезикът. Такава проекция стиховете на Траянов допускат, но не изискват, не настояват върху нея.

И това не е единственото дописване, което рисунката си позволява в своя прочит на баладата. Значими в тази композиция са и образите на короната и тръненият венец. Стихът никъде не ги загатва и семиотично погледнато те би трябвало да се четат като знаци по отношение на рисунката, но като фигури по отношение на стиха, тъй като нямат означено в баладата. Художникът обаче настоява върху тях именно в тази рисунка. Рисунката не е четене, което е разгадало тайната-грех и жребият на българското от баладата, но е четене, което ги е проблематизирало в нов контекст; което е продължило с нова знаковост реторики на баладата – не един, а два трънени венета около короната, сякаш по един за всяка загубена война; подсказвайки в какви посоки да поеме две десетилетия по-късно второто издание на Баладите.

В рисунката “Пророк” се срещат две посоки на историческата съдба – едната, следваща инертния ход на върволицата от човешки фигури, която се движи от дясно на ляво, е откровено асертивна като посока на съответствие. Илокуциите ѝ звучат като отгласи от “Погребение”, “Майка”, “Смърт в равнините”, “Гибел” и “Опустошение”, а техният глас е гласът на скръбта, кошмара, загубата, усиленото време: глас след случването. **Напиши (нарисувай), прочее, това, което си видял, и що значи.**

Другата посока е тази на пророка, тя е от ляво на дясно, срещуположна на движението на огромната човешка маса и нейната непосилна интенционалност. Тя е срещу (преди) историческото случване, но не това, към което принадлежи тъжната върволица на човешките фигури, а онова, което идва след него, което неизменно идва във всяка една човешка и национална съдба, и което все още не е слученост, още по-малко история: **и това, което има да стане подире.** Него фигурата на пророка предизвиква със словото и погледа си, с жестовостта на цялостното си излъчване, и като такава, е откровено перлокутивна. Първото звучене на пророческото в Баладите – и като балада, и като

рисунок – е със знанието за съдбата на българското. Затова то съзнателно допуска засрещането на асертивност (болезненото първо усещане) и перлокутивност (мечтаното второ) в изказа и на баладата, и на рисунката: то знае-че-е-първото, но едновременно с това е вяра-във-второто. Второто издание променя звученето на пророческото, то звучи в години (1940-1941), които са години не толкова на знание, колкото на предчувствие. Всъщност предчувствието е изключително силно, защото още от средата на 30-те години Траянов посяга към дописване и преработване на Баладите.

“Пророк” на Сирак Скитник е попил това предчувствие: и като посока на движението на фигурата на пророка, и като монументалност, и като излъчване. Значещите единици в тази рисунка са много, едновременно с това много са и фигурите, които в други рисунки остават именно фигури, а тук проговарят като знаци: потвърждение, че на рисунките подхожда много повече идеята за подвижна артикулация, отколкото за двойна артикулация. Тук много от правите и начупени линии, овали и точки, т.е. онези геометрични решения, които в иконициния код представляват фигурите като съставни части на по-големите значещи единици, надскачат собствените си семантични възможности и – без да се съединяват в по-големи (значещи) визуални решения, започват да означават. Всички те, излъчени сякаш от визията и словото на пророка, озаряват и говорят, репрезентират поророческото в рисунката на други нива – превръщания, които Бенвенист би прочел като дистрибутивни и интегративни. По този начин способни да означават са както короната и тръненият венец, така и линиите, овалите, завършени и незавършени, както и малките и по-големите триъгълни форми около фигурата на пророка.

Короната, тръненият венец и пророкът са предният план на рисунката. В този план попада и светлината, чиито лъчи обграждат пророка и минават както пред него, така и зад него. Това е водещият план в рисунката, перлокутивно-призивният, който в най-висока степен

диалогизира с баладата, като чете през нея и други светове. Светослав Камбуров-Фурен е доловил тази възможност за междутекстово четене в статията си “Requiem-а на България: Български балади от Т. Траянов”, публикувана в сп. “Хиперион”, кн. 3 от 1925 година по един особен начин. След като извежда аналогията между полонезата “Гибелта на Полша” на Шопен и стиховете на Траянов след разгромите през 1913 и 1918 година (гибелта на България), Камбуров-Фурен поглежда и към рисунката на Траянов. Погледът му е изпълнен с тиняновско възхищение, т.е. търси илюстративното, но го проектира и в едно неочаквано за читателя уподобяване. “Не е случайно може би, пише Камбуров-Фурен, дето нашия Траянов почва своите трагически балади с откровението “Пророк” и дето **илюстрацията на нашия Сирак Скитник върху “Пророка” се съвпада почти напълно с великолепия паметник на Мицкевича във Вилно – от полския скулптор Пронашко – третиран в кубистичен стил. И тук, и там – продължава Камбуров-Фурен – пророкът е възправен на една неизмерима над тълпата висота. Неговият поглед излъчва светкавици и бразди неговия път, а тръненият венец – символа на най-висшето страдание – е винаги в краката му, който венец той или ще стъпче или ще надене върху челото си, на път за страшната Голгота. Неговото слово цепи тъмите, буди заспалия народен дух; той вика, той зове дремещото съзнание към подвиг, към волност, към свобода! За това той може да плати с кръвта си, с живота си, ала нищо – това е неговият жребий. **Такъв е и пророкът на Траянова**”.**

Съзнателно привеждам този дълъг цитат на Камбуров-Фурен в неговата цялост (мои са единствено курсивите), тъй като предлага едно симптоматично четене. Тълкуването на рисунката е осъществено след посочването на почти пълно съвпадение между компоненти на рисунката и реален паметник – съвпадение, което е продукт на четенето, което Камбуров-Фурен извършва на визуалния образ. С това той удвоява междутекстовите връзки като също толкова мълчаливо добавя към диалога между Траянов и Шопен нищо неподозиращата двойка Сирак

Скитник – Пронашко, която по същество е триада, доколкото изображеният чрез паметника е Мицкевич. Слово и образ сплитат тематично значенията си и неимоверно усилват хоризонтите на четене на конкретната творба: Баладите все повече, веднъж заради стиховете, сега и заради рисунките, се отварят навън към текстовия и екстратекстовия свят.

От друга страна, и това може би дори е по-значимо в случая, симптоматиката на четеното завършва по един неочакван начин. Изразът “Такъв е и пророкът на Траянова”, изречен след опит за представяне на пророка на Сирак Скитник, преобръща **представата за илюстрация**: сега дименсиите на словото са четени чрез дименсиите на рисунката! “Такъв е и...” е посока на съответствие, логическо сцепление, вектор на смисъла. Вероятно това е една от успешните визии на метафората за стрелката на смисъла, защото осезаемо се чувства нейното презавъртане.

Движенията на стрелката на смисъла са видими и в други контексти на четене. В първото издание аз-изказът е изказ на пророка. Молитвата в “Заклинания” е също аз-изказ и поражда усещане за същия носител. Във второто издание изказът вече е за пророка. Молитвата автоматически също става “негова”. Дистанцията на лирическия глас от пророка е забележима и поражда въпроса “защо?” – дали е породена от дистанцията на времето (20 години след първото издание), или се дължи и на други контекстуални пресичания на 40-те години. Но заедно с това е забележимо и друго – че рисунката подхваща този “аз-изказ” на стиха: всичко в нея е през погледа на пророка, през словото на пророка, пространството е организирано чрез монументалната застиналоост на неговата поза, времето сякаш е спряло, за да попие думите му и за да усети посоката, в която след това да поеме като темпорален ход.

В своя кинетичен и словесен ход рисунката “Пророк” среща всички останали стихове и рисунки, идващи към нея: сякаш извикани от нея, родени от нея. А всъщност тя е след тях, родена е заради тях, както родено от кошмара и непосилната скръб е и самото пророчество. Йовков

в един от късните си разкази конструира метафора, която смело съединява много от фрагментите на образа на войната: усиленото време. Усиленото време, при това десетилетие преди Йовков, наднича от стиховете на Траянов и от рисунките на Сирак Скитник. И ако Йовковият Вълкадин в началото на 30-те години задава болезненият екзистенциален въпрос “защо?”, Траяновият пророк и пророкът на Сирак Скитник в началото на 20-те настояват, че знаят отговора.

Който слуша думите на пророчеството...

Смърт в равнините

Той не умира...

□



“Смърт в равнините” е от онези рисунки в Баладите, които не предлагат емблематични присъствия в други издания извън стихосбирката от 1921 година. Това донякъде е неочаквано, ако се съди по почти единодушното посочване на едноименната балада (в спомените на съвременниците) като една от най-хубавите и въздействащите в творчеството на Траянов. Неочаквано, защото – ако рисунката наистина живее като илюстрация – тя би трябвало по някакви свои начини да съпътства известността на баладата: носи нейното име, нейния семантичен свят, към който добавя изобразителна жестовост.

Тази неочакваност се подсилва от факта, че “Майка” – една от най-предпочитаните рисунки на Сирак Скитник – очевидно диалогизира със “Смърт в равнините” не само като иконичен жест, на и като синтаксис, който сякаш съзнателно е прекъснат в една точка на преливане. Казано с езика на семиотиката по начина, който въвежда Майър Шапиро, тук рамката е една особена условност, която привидно отграничава света на всяка една от двете рисунки. За “Майка” тази условност е експлицирана в рисунката на корицата, където мобилността на рамката “срязва” и отнема онази част от рисунката, която оразличава двете рисунки. Точно същият жест, който предполага различни варианти на условност, прави възможно рисунката “Майка” да **продължи** отвъд рамката и да **навлезе** в структурното и семантично пространство на “Смърт в равнините”: да се превърне в част от нея като смисъл, без реално да бъде нейно означаващо. Освен че към тази взаимопроникнатост би следвало да насочва баладата, трябва и компонентите на рисунката да “позволяват” това, т.е. да бъдат организирани така, че да взаимопроникват две различни рисунки като естествен преход, независимо от рамкираността на всяка от тях поотделно. А би могло да се окаже, че това е прекрасно техническо хрумване на художника, което баладата не подсказва – хипотези, отговор на които може да даде единствено диалогичното четене на рисунките и баладите в стихосбирката.

Компонентите на “Смърт в равнините” включват образ на умиращ войн в долната дясна част на рисунката (само глава и част от тялото над кръста, но кинетичният жест е запомнящ се, доколкото тялото наистина се е отляло във формата на културен код); образ на скелет в цялата лява част на рисунката от горе до долу, с мантия, ляв крак и лява ръка, част от череп (алегория на смъртта); образи на кръстове, пламъци и падащи линии като снопове светлина, излизащи от ореола, но и от образа на смъртта, и не на последно място – образ на глава на майка с черен траурен креп, в ляв профил, със затворени очи, в горната дясна част на

рисунката, който внимателното вглеждане чете като идващ от последния най-ляв образ от рисунката “Майка”.

Баладата “Смърт в равнините” е сред малкото балади от първото издание без промени в текста на второто издание – факт, който настоява на някакво оригинално, стилистично решение в поетичния изказ. Между другото тя съдържа няколко стиха, които има защо да настоява да бъдат непроменени – те са в основата на една ефективна палинодия в света на Баладите. Първите два стиха от третата строфа – “Какво видя сега насън/ о, майко – падащи звезди” се явяват като епиграф на баладата “Майка” още при първата публикация на “Майка” в сп. “Везни” (кн.1, г. II, 1920-21). Отново като епиграф те се появяват и в първото издание на Баладите през 1921 година. Разликата между двата епиграфа е фина, но действена: този във “Везни” сочи експлицитно името на баладата “Смърт в равнините”, докато този в “Български балади” не сочи името на баладата и по този начин, чрез импликацията, сякаш “прикрива” и последвалия афинитет на едната рисунка към другата. Във второто издание на Баладите през 1941 година промененият текст на “Балада на майката” вече е не само без рисунка, но и без епиграф. Импликациите действат все по-властно, междутектовостта изисква по-голямо напрежение в акта на четене.

Импликациите всъщност крият неподозирана дълбочина още в първото издание, тъй като не спират единствено до видимото – до *диалога между “Смърт в равнините” и “Майка”*. В “Смърт в равнините” символно се срещат две посоки – смъртта идва от ляво на дясно, сякаш прекрачила рамката на друга рисунка, този път на “Опустошение”, а майката идва от дясно, сякаш прекрачила рамката на “Майка”, но доколкото пък там също може да бъде видяна като идваща от друга рисунка, този път “Погребение”, “Смърт в равнините” се оказва изведнъж средоточие на много символни премествания в пространството на Баладите. Така “Смърт в равнините” става един от възможните центрове на Баладите,

където се срещат настояще (смърт), отляво надясно, и бъдеще, което не забравя (културната памет) – отдясно наляво.



По този начин рисунката подсказва и още нещо. Баладите, като стихова организация, са подредени в две цялости със своя сукцесивност, която рисунките не спазват. Те, по-скоро, наблюдавайки междутекстовите връзки в баладите, ги **организират наново** с помощта на иконичните решения, които предлага художника. Рисунките са облечено в изобразителни жестове четене, което търси и постига своята автономност, и всеки път, в който я постигне, преобразува наличните системи от значения, разбърква нарастващия смисъл. Рисунките са онова “даване на себе си”, което художникът извършва с четенето на баладите всеки път, когато се опитва да бъде техният преиначен автор. А преиначането за Сирак Скитник е задължително освободеност, онова “другояче”, за което настоява в своите статии върху изкуството.

Това “другояче” художникът е потърсил смело и в баладата, която на свой ред влиза с интуитивен скок в мито-поетичната вселена, завещана от Ботевото писане. Защото “Смърт в равнините” демонстрира желанието да разговаря с Ботевия свят също толкова смело, колкото и “Лунна балада”, независимо от различната функция на паратекстовото. Тя дори е показателна, доколкото връщането от “Майка” към “Смърт в равнините” става през епиграфа на “Майка”, посока, която работи и в “Лунна балада”, където пак посредством епиграфа (“той не умира...”) читателят отива към Ботевата балада “Хаджи Димитър”. “Смърт в равнините” на свой ред

постига това имплицитивно, като по този начин – отново имплицитивно – сменя в себе си визуални решения, които могат да бъдат мислени и спрямо “Лунна балада”.

Първите две строфи на “Смърт в равнините” са внимателно четене на “Хаджи Димитър”, четене-разпитване на Ботевата балада за невъзможността на случването сега, четири десетилетия по-късно. Те са и болката по тази невъзможност, която компенсаторно търси, все толкова неуспешно, в следващите две строфи на баладата. Като балада тя е предизвикана да случи разказ, в който надделява не съпротивата, а болката; в който първоначално митологизираният свят се демитологизира, излъчващото героика тяло струи безпомощност, а смъртта – нещо недопустимо в Ботевия свят – е физиологическият властимащ. Четенето на Сирак Скитник е изправено пред трудната и същевременно предизвикателна задача да усети именно този **разрив** в баладичното (пренаписването на културния код), в който една жанрова традиция продължава с цената на променения смисъл. Структуралистичната изкушеност, ако все още бе действаща, сигурно щеше да принуди нашия разказ да изпише внимателно и детайлно парадигмите на отстояние в диалога между двете балади. Това семиотичното четене също би допуснало като определен жест, ако разказът не заплашваше освен дълъг, да изглежда и прекалено разнороден. Затова ще допусна този диалог като пресупозиция, която едно усърдно четене вече е направило, и ще се насоча към същността му.

Диалогът на мито-поетичните вселени, наблюдаван от позицията на лирическият глас, най-напред е съсредоточен в тялото на героя – тялото като поза и героика, зад които стои определена културна знаковост. В тялото, по начин, завещан му от Ботевата балада, е съхранено единствено болезненото, онова, което физиологически деконструира телесното (“а раната струи безспир”). Същевременно тялото е мултиплицирано в своята самост, която – лишена от митологични и

фолклорни спасително-приятни докосвания – е дори неподвижна (“лежа самотен, неподвижен”). Единственият вокализъм, който е позволен на тялото в тази ситуация, е немощно-призивният, който наподобява по-скоро проплакване, отколкото измолване към очевидно несъществуващия тук и сега Друг. Така рефренното звучене на “Ах, кой ще ме зарови” убива в своята повторемост различните гласови регистри в Ботевата балада, които – разпънати между “пъшка” и “проклина” – поглъщат всички речеви жестове на баладата.

Наблюдаван от проекциите на тъжно-бялата луна, диалогът на митопоетичните вселени пренаписва и редовете за наличността на самодивите и птицата-закрилник, като отказва да допусне познатото песенно звучене от Ботевата балада (“Не чувам горско шумолене,/ ни приласкаваща вълна,/ русалките не бдят над мене,/ над мен не плачат нощни сови,/ ни тъжно-бялата луна:/ ах, кой ще ме зарови!”). И всичко това, за да обгърне соматично фигурата на героя и за да се завърне отново в отречения универсум, в който стихът “и само облаци покрови висят над горестната шир” само привидно е подходяща субституция на стиха “денем му сянка пази орлица”. Субектно-предикатната връзка в Траяновия стих включва глагол с особено звучене от Ботевата поезия: **висят** носи със себе си страшната сила на висенето от “Обесването на Васил Левски” и по този начин убива малкото съхранително-загрижени конотации в аналогията между облака и орлицата в двете балади. Освен всичко останало българското литературознание преди повече от четвърт век разпозна в тези две Ботеве творби два различни модела на жестовостта на героичното. Оттук и въпросът пред баладата “Смърт в равнините”, който – нека не бягаме от внушенията на глагола – също е висял с определена жанрова и жестова сила – как да бъде едновременно силно звучаща творба за реалността на случването, и подходяща реплика към най-значимото в традицията.

И ако Траянов е успял в намирането на решение, Сирак Скитник е бил изключително неустрашим читател в рисунката си. Сега той – сигурно

интуитивно е усещал това – рисувайки, чете най-малко две определени балади в стихосбирката (“Смърт в равнините” и “Лунна балада”), а през тях и заради тях – Ботевия баладичен свят, надхвърлящ измеренията на “Хаджи Димитър” и стигащ до последната строфа на “Обесването”. Неустрашимостта се подсилва от факта, че разривът в баладичното, който художникът е усетил, населява Траяновата балада с отсъствия на онова, което в Ботевата балада е присъствие. По този начин “Смърт в равнините” проблематизира един очевиден аспект на мито-поетичната вселена – **отсъстващите структури**. Отсъствията в творбата организират функционирането на поетичния семиозис и на свой ред провокират решения как да изглежда иконичният (гласът и песента, които ги няма; русалките-самодиви, които ги няма; месецът, който няма да изгрее).

Всъщност, как се рисуват отсъствията? Чрез контаминации. Прост отговор на художника, зад който се крие силно художествено хрумване. Рисуват се отсъствията на отсъствията, т.е. присъствието на онова, което травестира света на Ботевата балада. Идва ред на третата и четвъртата строфа на баладата.

Ако стихът на Траянов “не чувам горско шумолене” жестово преобръща Ботевия стих “гора зашуми, вятър повее”, то малко по-късно в Траяновата балада, в трета строфа, звучи стиха “Довей, о ветре, пръст свещена,/ от севера, от родний кът”. Срещу стиха от Ботевата балада “очи темнеят” Траяновата полага “клепки ледени тежат”, но едва след като срещу целувката на самодивата предлага тази на смъртта: “целувка чувствавам студена”. Ето разчетените от Сирак Скитник знаци, които могат да оживеят като иконични послания. Знаци на севера, символно пренасяне на свещената пръст и на покров върху героя, в рисунката могат да навлязат откъм дясната ѝ страна – там, където се появява фигурата на майката от композицията “Майка”. На свой ред ледената целувка на смъртта трябва да срещне като посока жестът на желаното, т.е. тя може да дойде отляво. И всичко това – в една друга реалност,

каквато Траяновата балада може да си позволи, както прави това Ботевата – в реалността на видението, на съня.

Стиховете, които по-късно, под формата на епиграф, баладата “Майка” ще присвои като *conditio sine qua non* за своите смисли, сега откряват вратата за библейски и митологични кодове. “Какво видя сега насъне,/ о майко! – падащи звезди?” са една силна реплика не толкова и не само към звездите, обсипали небесния свод в Ботевата балада, колкото към функционирането на звездата в библейските и митологични кодове и обвързаните с това значения. Раждането на Спасителя е символизирано от изгряването на Витлеемската звезда (Матей, 2:2). Едновременно с това Откровението на Йоан свързва неколккратно символиката на умирането с падащи звезди (6:12, 8:10, 9:1,2). Същият жест артикулират различни култури чрез религиозни или фолклорни вярвания (Камбуров-Фурен обвързва този мотив в Траяновата балада с народното вярване за падащите звезди и умиращите заедно с тях души). Ето още едно основание образът на майката, който се появява в рисунката “Смърт в равнините” да бъде не друг, а идентичен на образ от рисунката “Майка”.

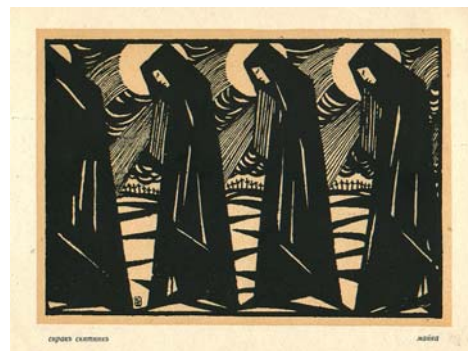
В статията си за войната в сп. “Златорог” Сирак Скитник настоява върху това, че войната е и мистерия. И ето, едно тайнство изплува изпод невинния на пръв поглед рисунък в “Смърт в равнините”, за да се завърне в рисунката “Майка”, за да набави липсващите му значения: всички фигури в рисунката “Майка” имат лица. Просто лицето на четвъртата от дясно на ляво майка е в друга рисунка, като при това трансдукцията не е само изобразителна, а най-вече семантична. Лицето на тази майка е в “Смърт в равнините”, от една страна, за да уравни композиционно лицето на смъртта, като среща на живота (родилата го, дала първата целувка) и смъртта (идващата да го отнеме, дарявайки последна целувка); на желаното и нежеланото, близкото и чуждото; а от друга – защото от това се нуждае самотно лежащият, неподвижният, умиращият в равнините, далечно от родината, български войник. Макар и в

съня си, във видението, майката е винаги **там**, в мига на саможертвата. Едно там, което трансдукцията на образа превръща в **тук**, довеждайки го от “Майка” в “Смърт в равнините”. Довеждане, прочело и разбрало смисъла на падащата звезда. Идване, за да осъществи ново четене на израза “той не умира”, който след Ботев трудно може да се чете по същия начин.

Майка

Тия, облечени в бели дрехи, кои са? И откъде са дошли?
А той ми каза: Това са ония, които идат от голямата скръб...
Откровението на Йоана, 7:13,14

□



Читателят на “Български балади” трудно би допуснал белотата в царството на скръбта, както най-често се мисли рисунката “Майка”. А всъщност рисунката има няколко емблематични присъствия в други издания извън Баладите от 1921 година, едно от които допуска белотата в иконициния си свят. Първата рисунка, която е композиционен аналог на “Майка”, е в пета книжка на списание “Везни” от 1919 година. Тя е неименувана, съдържа различни компоненти и именно тя отказва наличието на черния цвят. Това би могло да предпостави различни четения, които в един по-обширен контекст на 20-те години да прочетат по нов начин именуването “Нашите майки все в черно ходят” не толкова като референция към картина на Иван Милев, колкото като метафоричен

ред, който се променя във времето като изобразително решение. Но точно тя, не “Майка”, експлицитно връща назад към рисунка от 1916 година с название “Богородица”, където в един променен мащаб живее детайл от по-късните вариации на “Майка”.

Генеалогията на рисунката настоява върху един любопитен факт: първоначално интересът на Сирак Скитник е бил по-скоро към личното, към онова, което най-ярко предава интенционалното човешко състояние – лицето (“Богородица”). По-късно интересът се измества към по-действеното, което пресупозира интенционалното състояние – не толкова и не само лицето, колкото и позата на цялото тяло, кинесиката (неименуваната рисунка във “Везни”, “Майка” в първото издание на “Български балади”). Всъщност към втората скоба трябва да бъде добавена още една рисунка. Парентезата очаква подобен жест, защото рисунката “Майка”, току що преживяла две значими артикулации в стихосбирката “Български балади”, е включена и в сборника “Кръстьо Сарафов”, излязъл през същата 1921 година. Разлики, разбира се, отново има. Сирак Скитник е оставил стилистичното решение от света на Баладите единствено там и не подлага на изпитание неговата автентичност. Вариациите, обаче, настояват върху факта, че той обича да се връща към този мотив – факт, отбелязан от други изследователи и коментиран в предходните части на нашия разказ. При избора на репрезентативна вариация, обаче, единодушието е налице – избира се вариантът от “Български балади”. Така е и в папката, посветена на 100-годишнината от рождението на художника (Сирак Скитник. Десет избрани живописни творби. С., 1983, Български художник, Илюстрация №3, именувана), така е и в изданието на “Български балади” от издателство “Македония Прес” (С., 1995, неименувана, на с.33).

Разказът за тази рисунка по разбираема неизбежност вече се случва няколко пъти. Фактът, че за нея говорим, когато четем други рисунки (а и други балади), показва нейната семантична разслоеност в почерка и на поета, и на художника. За нея с пълно основание може да се каже, онова,

което Сирак Скитник казва за една от скулптурните групи, “Очакващи”, на Иван Лазаров – тя е “всичко, което може да се каже за войната: героизъм, мъка и купнеж”. Това позволява на рисунката да разговаря мълчаливо с много други творби от началото на века: с няколкото варианта на Богородица, които Сирак Скитник рисува (Непознатият Сирак Скитник, С., 1993, 18-24, 42, 50), с “Плачущи жени” и “Прокудени” на Иван Лазаров, със “Задушница” (и на Иван Милев, и на Н. Генчева), както и с цитираната вече известна творба на Иван Милев “Нашите майки все в черно ходят” от 1926 година (акварел, хартия, 59x84; НХГ), където срещу репродуцираната еднаквост във визията на Сирак Скитник (тяло, застинало в позата на едно-единствено интенционално състояние – неутешимата скръб) Иван Милев предлага футуристичната последователност на състоянията, фиксирани в динамиката на подвижното тяло (пет вариации, зад които спят пет различни интенционални състояния). Каквито и посоки на междутекстово четене да бъдат поети – а те са неизмеримо повече от посочените – те трябва да намерят своята опора във внимателното вглеждане в рисунката.

В “Психологически аспекти на архетипа на майката” Юнг пояснява защо като много други архетипове архетипът на майката се проявява в едно почти безкрайно разнообразие от аспекти и как до архетипа на собствената майка застават онези, които могат да се нарекат майки фигуративно – категория, включваща на първо място Божията Майка. Четенето на Траяновата балада и на рисунката на Сирак Скитник ясно откроява тази удвоена артикулация на сакралното и реалното. Онова, което по-трудно постига в рисунката, отколкото в стиха, е да ги отдели.

Сакралният образ и образът-реалия в стиха са постижими, а оттук и различни, чрез евокативността. Ти-изказът неизменно пронизва сакралния образ (“О Дево светейша”), докато образът-реалия остава извън комуникативния акт, третоличен е (“майка една ли прислушва беди”). Освен това двата образа съществуват не едновременно, а сукцесивно, в последователността на стиха. От своя страна сакралният

образ и образът-реалия в рисунката са постижими чрез съвместяването на женската фигура с нимб, докато различието би могло да се търси в композиционния ред, който отнема единствеността на сакралния образ за сметка на множествеността на реалния.

И наистина, рисунката се отказва от единствеността. Тя съдържа три изцяло видими женски фигури и една четвърта, на която не се вижда единствено приведеното напред лице. Тази четвърта фигура на майка семиотично погледнато съдържа **фигури** до момента, в който не “открие” липсващата част – лицето – в някоя от останалите рисунки. Едва тогава тя се превръща в **знак**. Следователно компоненти на тази рисунка проговарят при досег с друга рисунка и както видяхме, тази рисунка е “Смърт в равнините”. Тук, в “Майка”, липсва “личното”, казано с терминологията на иконописта, а е дадено “доличното” (дрехата), казано със същия този език. Трите цели фигури са привидно еднакви, но се различават както по гънките на дрехата (белите ивици), така и по формата на веждите и профила на лицето. Можем да ги определим като различие-което-създава-илюзия-за-еднаквост. Всеки елемент в тази рисунка живее на принципа на инкременталното повторение и може да бъде възпроизвеждан до безкрайност с незначителни вариации – за разлика от рефренното повторение в баладата.

Всяка фигура в рисунката е съпътствана от нимб (ореол), което придава сакрален облик на образите и удвоява разбирането на майката като Божия Майка, но и като майка-реалия, майката на възможния убит войник, свята в своята мъка. Нимбът поставя знак за равенство между страдание и святост – традиция в българската литература от Ботев и Вазов насам. Характерно е, че нимбът съпътства и четвъртата фигура, която не е дадена изцяло в рисунката. В пространството между фигурите на майките една пространствена линия се изземва от кръстове – тя образува върволица, успоредна на майчината. Изобразени са три синтагми от по осем кръста, които наподобяват хванати за ръце човешки фигури в анфас.

Рисунката предлага и множество успоредни линии, подредени в блокове (снопове), които сякаш произлизат от нимбовете и конотират светлината. Тези снопове, заедно с нимбовете, създават впечатлението за безкрайност в много от рисунките. Ако четвъртият от дясно на ляво нимб подсказва наличието на лице **извън** рисунката (пред лявата ѝ част), то наличието на сноп от лъчи, идващи **зад** и минаващи **пред** първата от дясно на ляво фигура на майка, предполага нимб извън рисунката (зад дясната ѝ част). Така читателят може да доизгради рисунката толкова, колкото пожелае, при това в двете посоки, без никога да успее да свърши докрай, т.е. да получи **краен** вариант, **завършен** вариант на рисунката. Белите полета с черни линии в рисунката създават алюзия за заснежена земя, върху която някои от стиховете настояват (“дълбокия сняг”). Те започват непосредствено преди образите на майките (от гледна точка на зрителя те са предният план на рисунката) и свършват с кръстовете. По аналогичен начин черните пространства с бели малки елипсовидни линии създават алюзия за черно небе.

Тези общо шест елемента в рисунката са подредени в два плана. Предният план включва фигурите на майките и нимбовете, т.е. едно завършено семантично пространство – това на сакрално-тъжовното. Задният план, от своя страна, включва кръстовете, снега и небето. Сноповете лъчи създават мост между предния и задния план в рисунката, като в долната си част докосват кръстовете (респективно принадлежат на задния план), а в горната си част докосват нимбовете (респективно принадлежат на предния план). Така нимбът свързва майката и кръстовете посредством скръбта, а тя – в своето лъчене – е дадена като снопове лъчи.

Траянов е доловил тази символна глъбина на нимба, когато в следговора към стихосбирката свързва образа на майката с този на Богородица. Нека отново припомним тези редове, на които дължим обещание от първата част, че ще прочетем отново в друг контекст. “В чудните рисунки към тая книга бие на очи не само оригиналния

художествен похват, но и дълбочината на концепцията, пише Траянов. Майката на всеки страдащ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умиращия син, но и над пълната разруха на родния край”. Това, което извършва Траянов с тези думи към рисунката на Сирак Скитник, е да ги прочете като сложно наслагване на иконици кодове, които позволяват да бъдат символно обобщени, т.е. Траянов прави това, към което се стреми Сирак Скитник, като същевременно предлага матричен израз, който сменя същността на визуалните решения и дори “застива” в пространството на определени рисунки. Защото изразът “Майката на всеки страдащ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче **над главата на умиращия син**” е откровена реплика към “Смърт в равнините”, но ако бъде изписан без пропуски, който съзнателно правя в края на цитата – “плаче **не само над** главата на умиращия син, **но и над пълната разруха на родния край**” – тогава репликата е и към “Майка”, “Погребение”, “Заклинания”, “Опустошение”, “Гибел”: иконици кодове, съдържащи или сакралния образ на майката, или мотива смърт, погребение, или знаците на пълната разруха.



Изключително важно в случая е, че Сирак Скитник по принцип тръгва от сакралното в образа на майката. Архетипното живеене на “Майка” при него съществува още в “Богородица”, рисунка от 1916 година, както и в другите две рисунки на Богородица, съхранени в скициник с рисунки (Архив на Сирак Скитник в НХГ). Сакралното е иманентно заложено в образа на майките от Баладите през 1921 година, то е щастливо откритие

в стиха, като същевременно е преди него. Но сега то може да постигне нови значения и художникът усърдно се заема с това. Сега са налице и нови основания за навлизане в света на рисунката “Смърт в равнините”, предоставени любезно от баладата “Майка”. Първа строфа активира значенията на библейския код (“Смили се, о Майко/ на разпнатий Бог”), втора активира знаците на безпощадната реалност (“жалостни майки/ на брат и на враг”), а трета предлага цял сюжетен отрязък (“Сърца нейде гинат,/ умиращи страдат,/ над моята рожба/ там никой не бди”). Когато в предходния разказ за рисунката “Смърт в равнините” заговорихме за една любопитна деиктична трансдукция, ни липсваше едно от основанията за превръщането на “тук” в “там” и обратно. Сега ни го дава баладата “Майка” като свое решение и рисунката с охота я следва: “над моята рожба **там** никой не бди!” е скритият нравствен императив, който – като перформатив – повежда тъжната редица от майки към страдното **там**, екстремално като пространствено измерение, проксимално като изживяване, като болка. Там, където умирането все още не е настъпило в своята властовост (“умиращи страдат”), където страданието зове по-силно от всякога.

Четенето на рисунката позволява да бъдат забелязани фигури, които тя използва в стиха: “облик тъжовен” (първа строфа, втори стих); “навън е тъй страшно” (втора строфа, първи стих); “блести неспокойно/ дълбокият сняг” (втора строфа, трети и четвърти стих); “звезди нейде слитат/ безслед непрестанно” (втора строфа, пети и шести стих); “жалостни майки/ на брат и на враг” (втора строфа, седми и осми стих); “звезди нейде падат/ и майка една ли/ прислушва беди” (трета строфа, втори, трети и четвърти стих); “умиращи страдат/ над моята рожба/ там никой не бди” (трета строфа, шести, седми и осми стих). Тук е извършен големият разрив в рисуването: то ще се стреми да “слепи” тази рисунка с друга – “Смърт в равнините” – водена от мечтаното “там”, което не може да предаде в своето “тук и сега”. Натам са поели и майките в тъжната си

подреденост, за да оспорят стиха, за да обезсмислят неговото “тук и сега”, за да бъдат те, майките, там над своите умиращи синове.

Вторият голям разрыв в рисунката е, че този образ на майката смислово се плъзга и присъства в друга рисунка. Тя не просто би могла да бъде както “Погребение”, така и “Заклинания”, а по един особен начин живее и в двете рисунки. Сирак Скитник не рисува диалога на лирически аз с иконата, а посоките на този диалог; не рисува сюжет, ситуация, а неговата интенционалност, онова-за-което-е молитвата на лирически аз. Баладата “Майка” може да бъде прочетена като диалог на майката с иконата. Рисунката не може да бъде прочетена така. Тя е като извършване на действие след общуването с иконата. Тя е мисловната проекция от разговора с иконата. В разговора с иконата майката е едновременно тук, в сакралното пространство, но и там, в мислите си, при умиращия в неизвестност син. Сирак Скитник би могъл да рисува по този сюжет и щяхме да имаме една визия на коленичила жена пред икона на Света Богородица с измъчено лице и страдащ, но и молещо-очакващ поглед. Вместо това художникът ни поднася композиция от горди в скръбта си майки, устремени навън, отвъд уюта на пространството с иконата, отиващи да се слоят с тъжния свят на умирането, да се съединят в мъката с любимите синове, да споделят тяхното пространство: по този начин той извършва нещо изключително смело – екстериоризира сакралното, превръща майките в икони.

Рисуваният от Сирак Скитник свят в “Майка” е именно свят “навън” (“кажи ми, о, майко, що става навън” – четвърта строфа, трети и четвърти стих). Молитвата на лирически аз пред иконата е “вътре”. Художникът избира смислово натовареното “навън”, където стенат умиращите сърца, където пропити от тъй страшното, звездите-беди потъват в дълбокия сняг и на фона на огромната скръб усъмняват неговата белота. Едновременно с това избраното “навън” тежи страшно – то отвежда към мотива за жертвата, но и към образа на жестоката Гибел. Сирак Скитник рисува и двете, като едната рисунка дори е със същото име – “Гибел”.

Баладата “Майка” съдържа четири пъти “навън”, четири пъти “нейде” и два пъти “там” в рамките на няколко строфи - тя очевидно не иска да остане вътре при топлината и уюта на стаята с иконата. Рисунката пък още по-малко. Тя изобщо е лишена от своето “вътре” – топлината и уютът са изтласкани, а сакралността на иконата е екстериоризирана в крачещите в скръбния свят фигури на майки. Като цяло и баладата, и рисунката – а това важи почти за целия свят на Български балади – избягват затвореното, камерното, херметичното пространство и звучене. Дори интимното е изведено навън, във визионерското пространство на родното. В това отношение второто издание на баладите, като един всепоглъщащ мнемотопос, е крачка напред.

Разривът довежда и до пренаписване на значения в библейския код. Силно отекващи в баладата са стиховете “очи **там** тъмнеят,/ и **ето го** – той!”, които – в контекста на падащите звезди – конотират невъзможността на безсмъртието, на възкресението. Защото безсмъртието – видяно като възкресение – в текстовете на трима от евангелистите (четвъртият, Йоан, не пропуска тази възможност в своя разказ, но я усложнява и избягва от матричния израз) е видяно по един доста симптоматичен в повторенията си мотив – “*няма го тук!* *Възкръснал е!* “**няма Го тук**, защото възкръсна” (Матей, 28:6); “Той възкръсна; **няма Го тука**” (Марка, 16:6); “**Няма Го тука**, но възкръсна” (Лука, 24:6). “Очи там тъмнеят” сглобява фигурите на Ботевото послание с посланието на “Смърт в равнините”, за да направи умиращия син проксимален единствено във и чрез видението (“и ето го – той”), но като умираше, като саможертва.

След като епиграфът на баладата препраща към “Смърт в равнините” и поставя пред рисунката аналогичната възможност да обхване два поетични свята, рисунката използва тази възможност по един великолепен начин – като съчетава своята ясно заявена алюзия за безкрайност на реда на майките с една нова алюзия – тази на рисунката “Смърт в равнините”. Двете вече са една нова рисунка, която – някъде

далече в равнините, в тъжния юг – се съединява и получава изобразителна цялост, обогатена с нови значения. Тъжната редица на майките сякаш идва от Балкана, от мечтания, сега загърбен, български север, за да стигне до Егейските равнини на тъжния юг, към който приведени, с невиждащи очи, са устремени техните лица и техните знаещи погледи.

При продължително наблюдаване фигурите в рисунката “Майка” сякаш наистина напускат света на рисунката, минават отвъд рамката, търсят онази точка на сливане, в която – идващи от голямата скръб, за да извършат великата саможертва, на която са призвани – ще открият своята бяла премяна.

Погребение

□



Разказва Владимир Русалиев. Този път поводът е признанието на Траянов за значимостта на Димчо Дебелянов за българската литература. Записаното датира разговор в кафене “Кристал” от 22 февруари 1936 година:

“Аз наредих в “Пантеон” Димчо Дебелянов до ония певци изкупители, чието творчество е предопределение. Още в “Български балади” посветих една от най-хубавите си балади на автора на неповторимите елегии. Тази балада е “Погребение...”. Ако цитатът спре тук, литературно-историческият разказ би повел в една ясно зададена посока,

в която безспорно вълнуват отношенията между двама от големите поети на България. Цитатът обаче, за целите на нашия разказ, в никакъв случай не би трябвало да спре именно тук. Онова, което следва, е подсказаната преди много страници посока на четене на рисунките на Сирак Скитник от самия Траянов, която отказахме да приемем като модел.

“Тази балада е “Погребение”, продължава Траянов, върху която Сирак Скитник създаде една от най-интересните си картини. Аз мисля, че художникът е имал предвид четвъртата октава:

*Из облачни хълми
Пълчища се влачат
Към черни дъбрави,
Потънали в сняг!
О, странни видения!
Без сълзи те плачат,
Понесли огромен
Покрит саркофаг.*

В послеслова на “Български балади” още през месец октомври на 1920 година съм написал: “Баладата “Погребение” свързвам със спомена за убития от англичаните през 1916 година Димчо Дебелянов. Приживе малко познат, той след смъртта си остана почти неизвестен за своите сънародници. А Дебелянов е един от малцината майстори на българската реч, един от най-добрите наши поети...”.

Една неизбежна семиотизация на четенето изисква да се отбележи, че пред читателя е признание с чисто аксиологически референции. То преплита една от най-хубавите балади и една от най-интересните рисунки, като от гледната точка на поета към названието “Погребение” е отведен и споменът за Дебелянов. И още една семиотизация: досещането (не знаенето) от коя строфа на творбата е вдъхновен художникът при създаването на рисунката, задава един от възможните хоризонти пред интерпретацията. Четенето – дори и да му се иска (случаят е почти като с писмата на Йовков до Владимир Василев относно “Старопланински легенди”) – трудно може да игнорира подобна посока, доколкото знае-за-нея: подсказана е посока в междутекстовия диалог,

която работи подмолно. А иначе стиховете са цитирани точно. Според първото издание от 1921. Във второто, все още непубликувано, те са променени именно в тази строфа. Траянов, в желанието си да допълни и промени Баладите, напразно е търсил в книжарниците (пак по спомени на Русалиев) изданието от 1921 година, защото или Владимир Русалиев, или някой друг близък човек, е помогнал в крайна сметка с намирането на стихосбирката. Освен ако самият автор безпогрешно не е знаел своите стихове...

Александър Дзивгов е имал в плановете си идеята да напише психография на Теодор Траянов. Това разказва на Николай Дончев самият Траянов. Дзивгов обаче умира и не успява да направи онова, което Михаил Арnaudов е успял да извърши с Яворов, Иван Шишманов – с Вазов, Спиридон Казанджиев – с Йовков. Можем само да съжаляваме – сигурно биха изскочили и други признания за рисунките, които осезаемо липсват в нашия разказ, и които неимоверно биха усилили преплитанията в четенето.

И така, според Траянов, Сирак Скитник вероятно е имал предвид четвъртата октава, когато е рисувал по неговата балада. Не зная дали Сирак Скитник е подходящият илюстратор на Чавдар Мутафов, но Траянов със сигурност – в този конкретен случай – не е най-подходящият читател на Сирак Скитник. Той чете сякаш по предписание на Тинянов, вирайки се да открие фабулен детайл на мястото на сюжетната цялост. “Погребение” наистина препраща към четвърта октава, но като цяло не е рисувана по нея и това е очевидно. Разказът от четвърта октава образува задния план на рисунката “Погребение”. Първа октава дава на рисунката “скъсаната последна лъча”, която втора октава трансфоармира в сияние-кръст. Всичко това допълва задния план на композицията на Сирак Скитник. Последните стихове на пета октава, както и цялата шеста, биха могли да се мислят към предния план на рисунката в образа на майката.

Баладата синестезийно поднася звуци, пронизващи-разтърсващи тъмата (ударите на камбаната, барабаните, тръбите), но рисунката ги

подминава, за да подхване друг мотив – за пламъка и сиянието – за да го трансформира в образа на свещите. Те, както и майките в “Майка”, надскачат своята видимост и означават отвъд нея: не са три, а отново безкрайна проекция, катопрлична на безконечния ред от плачеци без сълзи майки. Светлините на свещите – сякаш хванати ръка за ръка – са като линиите на светлината в останалите рисунки. Те напомнят, че всеки знак и всяка фигура в иконичните изказвания на рисунките имат своя археология и своя логика. Светлината на свещите в “Погребение” най-ясно определя същността на този тип линии в останалите рисунки. Всеки елемент от рисунка на Сирак Скитник има пространство (рисунка), в което е най-близо до нулевата степен. Любопитно е, че никъде в баладата “Погребение”, още по-малко пък в стихосбирката “Български балади”, не може да се срещне образът на свещта – едно доказателство за бягството от робството на илюстрацията. Същевременно “Български балади” са изпълнени с интенционалните състояния на скръбта – траура, и това на фона на често срещания полунощен мрак, прави образът на свещта очакван именно в ритуала на погребението; дава достатъчно основание за семиотизиране на рисунката.

Рисунката няма емблематични присъствия в други издания извън Баладите от 1921 година, но има емблематично живеене вътре в света на самата стихосбирка. Не е трудно да се установи, че удвоеният образ на всяка от майките в “Майка”, снел и съхранил в себе си сакралното и реалното, по-късно преминава в “Погребение”, където сред множеството майки някои от фигурите имат сходни черти, но в умален мащаб. Твърде вероятно е характерната множественост на образите в “Майка”, несъвпадаща с формата на единственото число на именуването, да идва от стиха “и майка една ли...”, който – изписан в баладата “Майка” – намира истинското си съществуване в баладата “Погребение”. Ако рисунката “Майка” обобщава по свой начин и създава своя импликация за безкрайност на този стих, то рисунката “Погребение” работи мащабно с тази безкрайност, като организира няколко плана на човешките фигури.

Същевременно рисунката “Майка” постига удвояването на образа между Божията майка и майката-реалия по различен начин, от този на рисунката “Погребение”, където има ясна диференциация между сакралното и несакралното в образа. В “Майка” това е постигнато чрез поставяне на нимб (ореол) около главата на всеки образ, сякаш току-що излязъл от иконата и потърсил реалността. В “Погребение” е постигнато чрез дистинкция, която внушава двуполюсна изживяност на загубата, но която постига единение именно в заставането пред иконата на Божията Майка. И тя, и човешката майка в своята множественост, са изпитали страданието от една и съща загуба; и първият, и вторият план на рисунката, познават цената на саможертвата.

Артикулацията на рисунката извежда на преден план човешка фигура – образ на майка с конотации на сакралност. За разлика от “Майка”, където трите лица са дадени в ляв профил, тук имаме десен фаспрофил със затворени очи. Фигурата е предадена синекдохично до раменете и предлага прочит най-вече на лицето – по аналогия със рисунката “Заклинания”. Форматът на означаващите настоява върху изображението на Божията Майка, която в двуизмерността на илюстрацията функционира в предната част на рисунката като икона – мястото, където тече онзи диалог в изпълненото със скръб българско пространство, което генерира значенията на балади като “Майка”; място, което може да фабулира “Майка”, без задължително да бъде нейният сюжетен механизъм.

Дълъг неизброим ред от приведени човешки фигури на майки, всички в ляв профил като в “Майка”, но различни по големина, яснота и композиционна подреденост, насищат антропоморфно задния план на рисунката. Целта очевидно е да се изобрази множественост, неразчленима в своята сляпа стихийност. В десния край на рисунката се разделят на две (около заснежен хребет), което конотира, че идват от различни посоки, но с една цел – каквато е семиотиката на струпването на много хора на едно място, водени от усещането за значимо съ-битие.

Тази тъжна процесия има един по-близък план (долу в дясно) и един по-заден план (горе в дясно). Същевременно с движението си наляво майките стават все по-неразчленими: ако в десния край на рисунката много от тях имат ясно изразен профил, в лявата се изгубват не само лицата и, но и очертанията на фигурите. Посоката е същата, каквато и в “Майка”, а това подсказва, че “Майка” – като генеалогия – спокойно може да се чете като кадър от “Погребение” в един по-късен миг, когато процесията няма този плътен, обемен характер, или в един по-ранен миг, преди достигането на мястото. Фигурите от “Майка” сякаш са майките, които отиват или се връщат от процесията в “Погребение”, крачещи преди или след огромния черен саркофаг, като нищо не пречи и да са сред неговите носители.

Стрелката на смисъла обаче подсказва, че на свой ред фигурите в “Погребение” може да са и майките, отиващи-връщащи се от рисунката “Смърт в равнините”. Отиващи: ако огромният черен саркофаг все още е празен и едва след тъжната среща на юг ще поеме скъпите незаровени тела от “Смърт в равнините”. Отиващи: ако, все още неприел телата на загиналите синове в “Смърт в равнините”, огромният черен саркофаг е изпълнен с родната пръст на севера, за да бъдат те, телата, погребани там. И връщащи се: освен в смисъла на първото отиване, и в онзи, който Камбуров-Фурен метафорично изписа преди осем десетилетия. “Кой лежи в катафалката? Кого носят сенките за погребение? Родината, продължава Камбуров-Фурен, родната страна, България! Мъртва – нея носят към гроба. Къде? Там – в небесата; а долу бедните нейни синове ридаят без сълзи, без стон, без глас. Има ли, съществува ли по-грандиозен, по-странен образ от този с ковчега на родината, понесен в небесата от нейните чеда!”.

Фигурите в “Погребение” са по-приведени от гордо изправените в скръбта си фигури в “Майка” и приличат по-скоро на по-късните фигури на Иван Милев в “Задушница” и в “Нашите майки все в черно ходят”. Имат някаква близост, но само в задния план на тази рисунка, и със

стилистиката на Иван Лазаров в “Плачущи жени” и “Молещи се”, като същевременно се различават в жестовостта на ръцете, която Сирак Скитник прикрива. Това личи особено ясно при съпоставяне с “Молитва” на Ана Балсамаджиева. Сравнението с Иван Милев подсказва нещо любопитно – ако се изключат забрадките, неговите фигури съвсем не са в черно; черно – в стилистиката на 20-те години – е състояние на духа, а не материална цветовост, така, както е в някои ранни варианти на “Майка” на Сирак Скитник – и вариантът от сп. “Везни”, и по-ранната “Богородица”. Черното-като-състояние пронизва рисунките на Сирак Скитник. Но черното-като-техника е изобретение на “Български балади” и пронизва онзи ред, който насища “Смърт в равнините”, “Майка” и “Погребение”.

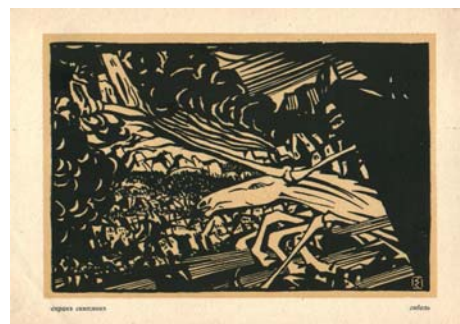
Рисунката “Погребение” създава впечатлението, че образът на майката и на свещите са извън (пред) рисунката и че майката смълчано споделя мъката на шествието, т.е. сякаш зрителят е в църковна атмосфера, където пред лицето на Божията майка и запалените свещи на олтара за миг е преминал пресният, парещ спомен за преживения ужас. Образът на гроба и ситуираността на застаналата пред гроба фигура на майка и нейното “знание” за *предстоящото* предполагат и онова четене, което извиква визията на Диди-Юберман за гроба като разцепване във виждането: едновременно обемност и изпразване. Тук четенето разпознава образи от писани на фронта стихове на самия Дебелянов, както и множество други дискурси – от “Война” на Лилив до “Кървави петна” на Мусаков. Навсякъде под тях прозират и значения на библейския код, подсказан и в разказа за рисунката “Майка”. Идва отгласът и на множество други творби, които Траянов или онасловява “Погребение”, или извиква чрез образа на гроба и смъртта. С други думи, четена след (и през) “Майка” и “Смърт в равнините”, рисунката “Погребение” усилва междутекстовите връзки и прави хоризонтите на четенето почти непосилни. Когато във второто издание поетът добавя нови три строфи към “Погребение”, тази усиленост вече е и

компенсаторна спрямо посланията на отсъстващата рисунка. Нейните следи обаче са живи.

“Погребение” не случайно е в цикъла “Заклинания” – гласът на майката е този, който заклина, който спира, не допуска, вразумява. В илюкуциите на този глас родината не е мъртва, българското е устояло на гибелта, падналите звезди от “Смърт в равнините” и “Майка”, звезди на смърт и на скръб, сега възкръсват в искряща звезда-възкресение. Най-скъпото, което не бива да бъде погребвано, е надеждата. Тук баладата и рисунката въздействат по различно. Баладата ескалира в последователността на стиха, тя стига постепенно до онази осезаема точка на внушение, която рисунката пространствено полага в горния ляв край на рисунката, и която – за разлика от пределните експликации на стиха – обвива в многозначност. От рисунката не струи надежда. И макар във второто издание Траянов да добавя стихове, от които надничва вярата, “Погребение” е отнесена към триптиха “Опустошение”, а не към “Неумираща земя”.

Гибел

□



“Гибел” принадлежи към рисунките, които нямат емблематични присъствия в други издания извън Баладите от 1921 година. Ако подходим към четенето на тази рисунка с патоса на Траянов по отношение на “Погребение”, то “Гибел” би трябвало да е рисувана по предпоследната октава на баладата и най-вече заради стиховете:

Но де е глухий тътен

*.....
на искреци копита
на яростни жребци?*

*О синове, летете!
Зове земя-лъвица!
Гробове се повдигат!
Станете мъртъвци!*

Би трябвало – защото иконичното изказване открива как неговите означени са задължени до известна степен на тези стихове, как те провокират изобразителните решения в рисунката. Едновременно с това четенето на рисунката попада на множество неясноти. Амбивалентното четене е още по-затруднено от факта, че – ако не сме чели баладата и сме спрели просто на заглавието – така бихме си представили по-скоро образа на смъртта. Тя носи същите атрибути, каквито в “Смърт в равнините”. Тя – от друга гледна точка – сякаш е изскочила от епиграфа на Людмил-Стояновата стихосбирка “Меч и слово”, който пък откровено връща към “Откровението на Йоана”: “и аз погледнах, и ето кон бледен, и на него всадник, името му – смърт; и ада следваше подире му, и дадена му бе власт над четвърт част от земята, да умъртвява с меч, глад и мор, и зверове земни”. Но тогава какво рисува (чете) Сирак Скитник? Дали наслабва в “Гибел” образа на стиха от предпоследната октава със своето визуално решение от “Смърт в равнините”? Дали, подканен от Траянов чрез посвещението, не чете през Людмил-Стояновата образност? А дали, подсетен и от двете, отново не пише върху значенията на библейския код, които разпънатата на кръст родина след 1918 година чете като огледални отражения?

Предният план в рисунката предлага скелет в наметало със странно разперени крак и ръка, до него смело решение на кон с четири крака отпред, а изпод краката – снопове светлина като реакция на стиха-болка по липсващите искреци копита на жребците. Но точно същият стих прави образа на скелета двойно натоварен (гробове се надигат, станете мъртъвци), при което скелетът вече не носи само и единствено

вледеняващата знаковост на злокобната смърт. Усеца се и някаква реминисценция от критическия разказ на Сирак Скитник в една от неговите статии за това как сакатите в една военна болница на фронта отишли да посрещнат ранените, просто защото нямало кой друг да го направи. Ето го пароксизмът, напрежението, което войната носи със себе си, и по чието изобразяване Сирак Скитник копнее в статията си за изкуството през войната.

Рисунката “Гибел” е от онези четения на художника, които обобщават чрез символи. Тя е **другото** четене на “Опустошение”, зарядът на смърт и на скръб, който постепенно обхващат и насищат света на Баладите. Тя е четенето, в което нещата не са вече същите: **друга** реалност – зад зрителната. Тя е **синтетичен образ, символ**, в който личи познаване на сложните положения на **човешкото тяло** и при който конете не се рисуват по стари и неудачни илюстрации. Тя носи с пълна сила **иррационалният тон и пароксизмът на напрежението** – психическо и физическо. Тя е всичко друго, но не и ултрашаблонна и дилетантска рисунка. Нарочно чета тази рисунка през метаезика на художника от сп. “Златорог”, за да покажа до каква степен в нея би намерил удовлетвореност от собствените си терзания по българското изобразително изкуство.

“Гибел” е продукт на **друго зрение**. Сега всичко, което може да се каже за войната не е само “героизъм, мъка и купнеж”. Алегорията на смъртта е отметнала част от покривалото на лицето си, за да припомни жестокото, свирепото, отблъскващото – онова, което променя хората, което пренаписва идентичността. “Гибел” показва, че рисунките предлагат фрагментарни визии, че истинското им послание е в тяхната сглобяемост, в способността им да се разместват, да пренареждат значенията. В тази многовариантна комбинаторика читателят като че ли е в ситуация на подреждане на пъзел. Но странен пъзел, в който никога не открива точното място на рисунката, тъй като то е повече от едно. Рисунките живеят в разместванията, които извършват спрямо своите

иконични решения, и в разместванията, които извършват спрямо баладите. Така фигурата на тайнствения конник е и алегория на смъртта, но и знак, чиито значения довеждат желаното възкръсване-ставане на войнствените мъртви деди, а те не са извикани само тук, в тази рисунка и в тази балада. Призивът за тях е още в третата строфа на “Смърт в равнините”, където вместо тях се явява образът на смъртта – призив, който отглася и в други балади както в първото, така и във второто издание. Така той се превръща в словесен-иконичен жест, който едновременно е реплика към умиращото родно, но и към отчаяната невяра в това.

Опустошение

□



“Опустошение” има само едно емблематично присъствие в друго издание извън Баладите от 1921 година. То е в изданието от 1995 година (Български балади. С., 1995, “Македония Прес”, неименувана, с. 42) и с нищо не подсказва какъв разрив в четенето крие съществуването на тази рисунка на Сирак Скитник. Разривът не се съдържа в онова, което иконичният код предлага като означаващо – за начините, по които тя навлиза в света на “Смърт в равнините”, а оттук и в “Майка”, вече подсказахме. Става дума за семантичния разрив. И разбира се, за името.

“Опустошение” няма преки връзки с конкретна балада на Траянов в смисъла, в който имат другите рисунки. Тя не онаследява заглавие, не попада във фамилна принадлежност. Тя извоюва името си сама, притежава го сама. Това прави нейните артикулации като визуален код по-особени, различни от тези на другите рисунки. Като посока на съответствие тя е “освободена” от значенията на стиха, дори нещо повече – предизвиква ги. За четенето това означава разпознаване на баладични светове във фрагментите на рисунката, събиране, сглобяване, наслагване, но не механично, а предимно асоциативно, чрез символни връзки и флуидално движение на фигури.

Рисунката представя фигура на скелет, конотиращ смъртта, иззел цялата дясна част на рисунката и почти цялата горна част чрез протегнатата си ръка. Скелетът се движи от ляво на дясно, но с ляв профил, понеже е с обърната назад глава; дясната му ръка сее назад пламъци, краката стъпват върху разрушен град – очевидна алегория на войната и нейната жестокост. Три години по-късно, когато в “Смъртта” Наум Хаджимладенов посяга към същата алегория, макар да пренаписва и други значения в утвърдените културни кодове (смъртта явява себе си през символиката на цигулката, чийто лък отмерено придърпва с костеливите пръсти на едната си ръка, докато другите, също толкова костеливи и значещи, предсказват мелодията), остава и пространственото внушение от рисунката на Сирак Скитник: смъртта е над градското пространство, то подвластно тръпне в краката ѝ, прорязано впрочем и от линии, наподобяващи тези в “Опустошение”. Скелетът в “Опустошение” е в своята максимална постигнатост – рисунката сякаш е уловила рентгенова снимка на образа, който представя; *columna vertebralis* излъчва всички значения чрез видимостта и деформациите на иначе скритото. При Хаджимладенов скелетът е облечен в мантия, но с това той попада в обхвата на друга рисунка на Сирак Скитник, “Смърт в равнините”, която избира подобно иконично решение.

На преден план в “Опустошение” е изобразен и образ на черна птица (долния десен преден край), който сякаш е отзвук от Лилиевата поема “Война” (“в косите ѝ възпламваха ониси,/ като в беззрачните очи/ на мрачна птица”). Едва ли друга рисунка на Сирак Скитник, освен може би “Гибел”, с такава настойчивост извиква значенията на библейския код, връщащ към “Откровението”. Тя пренапряга литературната компетентност, наслагва образи на смъртта от езотериката и класиката до модерността. Позволява да бъде четена и през поемата на Лилиев “Война”, и през “Ахасфер” на Николай Райнов (в рисунката на Сирак Скитник сякаш минава лейтмотивът на Николай Райнов “жетвари кървави на жетва кървава вървят”); припомня, че Траянов е бил обзет от желанието да напише роман със заглавие “Погром”, че изключително често е говорил за това пред приятели и съмишленици.

“Опустошение” споделя визията на смъртта, която като символен жест изпълва лявата част на рисунката “Смърт в равнините”. Ако рисунката бъде огледално обърната, тя буквално влиза, при това стремително, в рисунката “Смърт в равнините”, с тази разлика само, че смъртта е ритуално “подготвена” за срещата в равнините, видно от мантията върху скелета.



И наистина, ако фигурата на скелета, доволно вгледана в онова, което оставя зад себе си (и оставяща силни асоциации както с библейския код, така и с гневния сеятел на Людмил Стоянов от “Меч и слово”), просто извърне глава и погледне напред, тя ще види поредната смърт, която е посяла, тази от “Смърт в равнините”. Пламъкът, който визуално докосва

пръстите на дясната ръка на скелета, е всъщност – като един от символите на разрушението и войната – посян от тях, сътворен от крачещата в друга посока фигура. Пламъкът е миналото в рисунката, нейното “вече било”, докато предстоящото излиза през десния край на рисунката, там, където сочи лявата ръка. Тази именно ръка откриваме в “Смърт в равнините” – закана̀телно вдигната, властна, идваща да вземе своето. “Майка” открива една своя отсъстваща фигура в “Смърт в равнините” (лицето на четвъртата майка) и по този начин конституира нова знаковост. Същата съдба споделя и “Опустошение” – отсъстващата фигура тук е лявата ръка на скелета. Тези фигури са именно отсъстващи, не липсващи, и чакат да бъдат слепени, за да оформят по-цялостни икони́чни изказвания, трудно удържани в рамките на конкретна рисунка.

Самият пламък, като визуален знак, в “Опустошение” има най-въздействаща сила от всички рисунки към Баладите. Като пространствена визия тук той получава най-много място, но илокутивната сила, на онова, което “изрича”, е скрита другаде. Пламъкът в “Опустошение” като че ли е събрал всички огнени езици от баладите на Траянов, тяхната инкрементална повторемост е изсипана тук в една символизираща цялост, която може успешно да бъде прочетена през редът на типовете, предложен от Нортърп Фрай в книгата му “Великият код. Библията и литературата”. Съществува огън на живота и огън на смъртта, респективно – четене през таблица на апокалиптичната образност и четене през таблица на демоничната образност. Огненото изгубва разрушителния си елемент например в “Погребение”, когато – под формата на разсипания в кръст огнен знак – се превръща в огън на живота, в очаквания знак на националното възкресение. Но огненото усилва същия този елемент, когато на нивото на различните категории (и особено минералната, по определението на Фрай), оставя след себе си развалини, отхвърленост, ярост, пустиня.

Рисунката “Опустошение” проговаря много по-словоохотливо, ако бъде положена в други контексти. Едни от тях копнеят по стихове, други

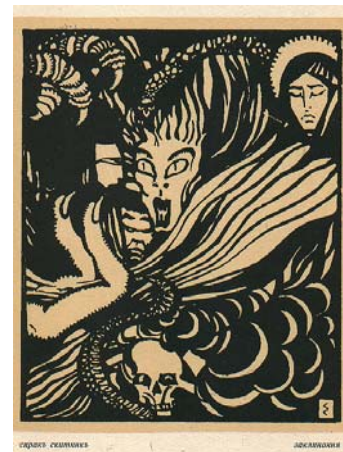
по рисунки, някои са само планове по бъдещи книги. Такава е например рисунката “Градът в морето” – една от илюстрациите към “Поеми” на Едгар Алън По от 1920 година. Веднага се набива в очи еднаквото изписване на града (къщите), заплашителният образ на птицата и най-вече поразителната контаминация между птицата от “Градът в морето” и скелета от “Опустошение”: пръстите на ръката на скелета са като пръстите на краката на птицата; дори самият крак на птицата е като ръката на скелета (в същото време пръстите и ръката приличат и на изображението на една фигура от ранна рисунка на Сирак Скитник, датирана около 1915-1918). И още – главата на птицата по-скоро изобразява череп, а главата на скелета от “Опустошение” има поразително сходство с него. Пред и зад птицата (както и – пред и зад скелета) минават сходни снопове от линии. Какъв е смисълът по-късна рисунка да пренася по аналогии означаващи от по-ранна рисунка в нов, променен контекст, ако не усещането, че сега знаците могат да проговорят по друг начин, като същевременно съхранят и нещо от предишното звучене? – Сирак Скитник пренася, съхранява, променя, като принуждава драматизмът на индивидуалните светове да се разтваря в драмата на колективното, все така свръхнапрегнато, ирационално, многозначно, символно.

Очевидно е, че илюстрирайки даден текст, Сирак Скитник демонстрира бягство към още една свобода: напуска илюстрирания текст и взема назаем техники от вече рисувани неща към други текстове, пренася ги в един съвсем различен контекст и оставя машината на значенията да заработи сама. Случаят с рисунката “Майка” не е единичен. По същия начин можем да четем палимпсестното наслагване на “Заклинания” и “Благовест”, на “Погребение” с плакат за юбилейна изложба от 1921 година, на приведения женски образ от “Анабел Ли” с фигурите от “Погребение”. Все по-очевиден става фактът, че дописването на баладите, което Сирак Скитник осъществява чрез рисунките си, включва не толкова и не само четене на баладичния текст, но и на снети

в него текстове. Проблемът, а и сладостта на четенето е именно в това, къде отвеждат следите на снетите текстове. С една дискурсивна нагласа те настояват върху своето, и тогава сочат свои критически текстове, както и свои (други) рисунки. С друга дискурсивна нагласа те настояват върху другото, и тогава сочат избрани текстове, с които разговарят всеки път, когато конституират своето. Нашият разказ няколко пъти подсказва, че диалогичността – като критически обхват – все повече се оказва неподходящо понятие за разбирането на това четене, респективно – като методология на критически разказ. Много по би прилягало разбирането за полилогичност – и като конкретна работа на четенето, и като методология. Затова рисунката “Опустошение” може да се чете и с друга оптика и аз бих предпочел временно това четене да се отложи до мига, в който четенето напусне отделните светове на рисунките.

Заклинания

□



“Заклинания” е сред често срещаните рисунки на Сирак Скитник. Има няколко емблематични присъствия в други издания извън Баладите от 1921 година и сред тях са: Сирак Скитник. Десет избрани живописни творби. Папката е посветена на 100-годишнината от рождението на художника. С., 1983, Български художник, Илюстрация №2 (именувана в

ед. ч.: “Заклинение”); Сирак Скитник. Изповеди. Второ издание. С., 1994, с. 112 (неименувана); Български балади. С., 1995, “Македония Прес”, 94 с. (неименувана, с.7).

“Заклинания” провокира с името си: едновременно близко, познато, ясно сочещо втория цикъл от стихосбирката, но и разколебаващо, доколкото няма балада с подобно название, или по-точно – няколко балади съдържат в името си думата “заклинение”, а други, попадащи в едноименния цикъл, не съдържат никаква номинативна обвързаност. Трети, излизаци дори отвъд цикъла, обвързват себе си с рисунката чрез дискурса – отвъд името, като речеви акт или реторическа фигура. “Заклинания” е едно многовариантно пропълзяване из семантичните светове на стихосбирката, тъй както многозначни са компонентите на рисунката. За разлика от другите рисунки в Баладите, които подсказват как работят с парадигмата, когато формират синтагми, “Заклинания” прикрива това: не сочи конкретна сюжетна цялост, размива евентуалните разпознаваеми фабулни детайли. Дори когато включва разпознаваем визуален символ, иконичното изказване, което цитира, е повече от едно. Всеки читател би разпознал от пръв поглед сакралния образ на майката в десния горен край на рисунката. Но доколко в него е снета баладата (рисунката) “Майка”, или “Смърт в равнините”, или “Погребение”, или всички те взети заедно, или образът предлага ново иконично решение, е трудно да се каже от пръв поглед. Трудност, различна от мигновеното разпознаване на рисунката на корицата като артикулация на “Майка”, или от вълнуващото разпознаване на проникването на “Майка” и “Смърт в равнините”. Нека я разгледаме внимателно.

“Заклинания” има особена структура – в тази рисунка фигурите не стъпват върху българска земя. Всъщност по-правилно би било да се каже, че това е единствената рисунка, в която няма фигура в цял ръст. Могат да бъдат артикулирани десетина различни фигури, но нямаме цяла сема, изразено с терминологията на Еко. Нейният синтаксис, ако допуснем, че такава сема все пак може да бъде конструирана, е силно

накъсан и като в примера на Чомски за яростно спящите безцветни зелени надежди, ако от синтактична гледна точка може да изглежда правилен, от логическа гледна точка изглежда неправомерен. Иконичният код тук сглобява фрагменти, идващи от различни балади и заклинания, и както вече споменах – не само от едноименния цикъл “Заклинания”. Едновременно с това някои образи – образът на майката не е единствен – носят следата на предишните употреби, а други придърпват “навън”.

Централният образ в рисунката може да бъде четен като отговор на Траяновата балада “Заклинание на духа” – всяка евокативност на Траяновия стих отеква през устата на образа от рисунката. В “Заклинания” сякаш са изписани атрибути на заклинателни ритуали, връщащи към шаманизма. Тогава логично идва въпросът какво прави образът на майката в тази рисунка. Дали тя идва с функцията си от стиха в баладата “Погребение” – “о, майко, сурово заклинай, нареждай” (за да успореди вменената на пророка заклинателна сила), или с някаква друга функция, опитваща се да помири и успореди силно изявените християнско и езическо начало в стихосбирката на Траянов – онова, за което говори Ботьо Савов в статията си “Скитско и славянско в българската литература”.

Човешките пръсти в лявата част на рисунката наподобяват рисуваните по-късно пръсти на двете вещици от едноименната рисунка от сп. “Хиперион” (“Вещици”, 1928) и символизират злокобното, зловещото. Ако метаезикът допусне в себе си анатомичен патос, той би открил, че зловещото идва от аномалното в представянето на дисталните, и дори на проксималните, фаланги на пръстите. Тези пръсти поразително приличат на пръстите от ранната рисунка от 1915-18 година, както и на друга рисунка в баладите – от дясната ръка на скелета в рисунката “Опустошение”; също като тях сеят огъня на разрушението. Злокобното се усилва от факта, че в едни от случаите имаме усилен дорзална екстензия (разгъване на противоположната на дланта страна в среднокитковата става), а в други – усилен воларна флексия (сгъване

към дланта на лъчевокитковата става). Художникът демонстрира знанията си за тялото и усилва конотациите на злокобното чрез видими деформации, които наслагва. Ръката е сред любимите похвати на изображение. Но тя е скрита (загатната) като жест и смисъл в рисунките, в които образите на майките се взаимопроникват със сакралното и с болката. Обратно – манусът е пределно семиотизиран в случаите, когато злокобното извличаме чрез деформация; когато изкривените зловещи пръсти и ноктите на хищната птица са различни означаващи на една и съща алегория. Повторяемостта само усилва тези внушения. Както баладата използва инкрементално повторение, така и рисунките на Сирак Скитник отдават предпочитание към вариативността на определени елементи – едната знакова система хвърля поглед към другата чрез допустими хомологии. Същевременно долната част на рисунката е като рисунката "Финал и апотеоз", лява част, към "Марионетки" на Чавдар мутафов от 1920. Цитатът тук личи изключително ясно, в сравнение с "Майка", "Гибел" и "Опустошение", където е по-незабележим, и с "Погребение" и "Смърт в равнините", където липсва като иконично решение.

Структурата на рисунката "Заклинания" композиционно напомня рисунката "Благовест", рисувана малко по-късно и получила награда в конкурса за родно изкуство. Тя е нейното семантично преобръщане, при което имаме аналогично подредени означаващи (сакралната позиция на майката е абсолютно същата, в горния десен ъгъл) и обърнати позиции на означените. Любопитно е, че и изобразителното решение от "Погребение" Сирак Скитник пренася малко по-късно и в рисуваната от него корица на Каталога на Юбилейната изложба на Художествената академия (1921) – и като композиция, и като стилово представяне на отделни детайли. Подобни, че и по-симптоматични неща, както вече видяхме, се случват и с "Майка". "Придърпван" в различни контексти е и светът на рисунките към "Поеми" на Едгар По. Иконичните кодове, предлагани от Сирак Скитник, трудно се удържат в рамките на едно-

единствено визуално представяне и това четенето винаги открива в мигове на ризоматична напрегнатост. И художникът Сирак Скитник, не само поетът, има склонност към използването на един и същи образ в различни контексти. Проблемът, който следва от това, е: какво се случва с посланието на Баладите при това палимпсестно живеене, как то рефлектира върху четенето на конкретната рисунка и/или балада и върху четенето на целостта на стихосбирката.

Синекдохичните знаци на злото в “Заклинания” са неестествено увеличени спрямо другите фигури – пръстите и ноктите на птицата (приличащи донякъде на ноктите на гарвана от рисунките към поемите на Едгар По) запълват лявата част на рисунката. Образът на змията допуска известни колебания относно множествеността на образа, т.е. дали не са изобразени две змии, като опашката на тази в долната част излиза (родена е) от огъня, а главата ѝ е в близост до черепа. Фигурите на главите изобщо в “Заклинания” представляват странна смес от езическо и християнско, като може би “вина” за това има и езикът на Траянов, който редом до скръбта на майката и молитвената смиреност пред иконата на Богородица в “Майка” и “Погребение” полага спомена за някогашните славни бунтовни деди навсякъде в стихосбирката – нещо, което кара Ботьо Савов да определи чрез Траянов в статията си “Скитско и славянско в българската литература” моделът на живеене на скитското, варварското. Така генеалогията на дедите връща преди генеалогията на християнското, но едновременно с това, помилено, лежи в едно плоскост с нея.

Сам Траянов във второто издание въвежда историческият ред, като отбелязва под “Среднощно видение” нов тълкувателен жест: “от съдбоносно трагични години”. Изброява дните от падането на Първото българско царство до края на Първата световна война. Първото българско царство, 681 година – зората на езическа България. 1018 година – православна България под робство. 900 години по-късно половин православна България отново е под робство. Тук очевидно,

някъде вътре и заради съдбовното, работи и нумерологичният код. “Заклинания” привиква всички български богове – езически и християнски; мобилизира всички сили-пазителки на българското, смесва техните послания, реорганизира автотеличната жестовост. Затова структурата на рисунката позволява подобно смесение.

Рисунката обаче отива още по-далече във въображението на художника, като пресъздава и аспекти на самата ритуалност на заклинателното действие; “изсипва” знаци и фигури на неговата предварително разчленена процедура; наднича в казана с отварите, изважда от смесите. В “Заклинания” част от елементите на рисунката не са нищо друго, освен показни референции на различни по природата си заклинателни действия. Тук, в мигове на безпомощност, притиснати от съдбата, са извадени задължително повече от едно ритуално действие и всички те говорят (заклинат) **заедно**. Съдбо-носното, или по-скоро съдбо-носещото е измерение на поетическия дискурс, което рисунките са уловили по свой начин. В тях фатумът приема иконичните измерения на особени геометрични проекции (фигурите), знаци, които в своите символни стойности конотират устойчиви културни кодове (семите) и така постепенно превръщат иконичния код в иконографски именно чрез разпознаване на прочетената съдбовност.

*Дигни, о жрец, разискрен жезъл,
Заклинай, знакове чертай!
Луната лик на бог извеза,
И дух нетленен е възлязъл
Из пепелта на рухнал край!*

Има нещо езическо в тези стихове на Траянов от “Български балади”, което връща много назад в паметта на културата – тогава, когато омилюваването на боговете е приемало различни форми: от човешки жертвоприношения до заклинания. Активираната памет в тези стихове чертае една неясна проекция на свещената някога axis mundi през пепелищата на родното, което някаква сила трябва да изправи на крака. Тази сила е търсена в поетичния изказ. Със серия от поетични откровения и видения, някогашният пилигрим на духа, сега пророк-

спасител на погиващото родно, придобива глас, чиито илюксии трябва да пребродят и покорят визионерските пространства на българското – и исторически, и реални; да възстановят и съхранят мнемотора “българско” в мечтаните граници.

Тази рисунка навежда на интересни размисли по въпроса за отношенията между пророческото и заклинателното слово – изказ, който Траянов ту слива, ту отдалечава: състояния, които не остават незабелязани от рисунките. Логиката на стиха е, че пророческото слово и словото на заклинанието са **сукцесивни** – едното следва другото като заглавие на цикъл, а двете заедно изземват цялото текстово пространство: няма друг цикъл в първото издание на стихосбирката. Логиката на рисунките е, че се **засрещат**: “Пророк” е движение от ляво на дясно, а “Заклинание” в статичната си центрираност **гледат** наляво – там, откъдето идва ръката от “Опустошение”, влизаща с еднакъв успех както тук, в “Заклинания”, така и в “Смърт в равнините” заедно с образа на смъртта, спрямо когото е синекдохична. Светът на заклинанието в своята езотерика е тъмен, неясен и най-вече недостъпен. Сирак Скитник като че ли се е опитал да постигне тази недостъпност в рисунката, в която всички елементи са на принципа *pars pro toto*. В рисунката “Заклинания” цялостта няма. Прекъснат е дори образът на змията. В своята прекъснатост той подсказва триизмерност на пространството (илюстрацията по природа е двуизмерна): тялото на змията, минаващо смело през пламъка, се промъква някъде отзад зад главата на майката, за да застане в непосредствена близост до главата на централната заклинаща фигура. Недостъпността е и в кодовете на огъня – те са най-малко два и са амбивалентни в своята природа. Огънят на смъртта, излизащ от костеливите пръсти като през рамката на “Опустошение” не е огънят, в който е обвита централната заклинателна фигура в рисунката. Последният вероятно конотира – чрез привнесената сила, която крие всеки перформатив – огъня на живота, на спасителното

Второто издание премахва тази сукцесивност на пророческо и заклинателно. Тук се промъкват други дискурси под формата на триптих: сърцето на един народ, опустошение, видения... Нещо повече: с “Пророк” не започва и със “Заклинание” не завършва светът на “Български балади”. Преди словото на пророка лирическият глас предпочита посвещението, а след словото на заклинанието – гласа на слънцеликите. Сега пък самото слово на пророка е заклинащо и така децентрализираният свят е двойно ризоматизиран. Но това е вече излаз от конкретното четене на рисунките и навлизане в лабиринтите на скритата семиотика – там, където наистина може да се види онова, което очите само са си въобразявали.

Знанието, с което отиваме там, е че за рисунките към Баладите не говорим по начина, по който например говори Чавдар Мутафов за рисунките към “Поеми” на Едгар По: не казваме, че в някои от рисунките към Баладите стилът е постигнат чисто конструктивно, че са точно балансирани, статически заключени и неподвижни, и че този стил изгубва всичките си свойства в някоя от тях – например в “Заклинания” или “Опустошение”; че стилът “става невъзможен, защото става **разединяващо** начало”. Разколебани сме и в търсенето и разпознаването на фабулни отрязъци, защото силно е усещането, че Сирак Скитник създава свой сюжет, в който четете Траянов и снетите в текста на Траянов поетични светове; че в този сюжет е и собственото критическо четене на художника: един нов баладично-заклинателен разказ, който умело превключва езикови и визуални кодове, свои и чужди решения, класическо и модерно, мито-поетични вселени и мнемотопоси и в който визуалното следва “другояче” света на словото, като нерядко го предхожда и му задава модели на четене. Този свой сюжет Сирак Скитник видимо разделя под формата на седем рисунки и корица и невидимо сглобява под формата на един непрекъснато търсещ се, преплитащ се и протичащ като цялост свят, в който пред читателя проблясват ту отделните комбинативни игри на преплитанията

(“Опустошение” – “Смърт в равнините” – “Майка” – “Погребение”, видени като времеви ред на пространствени внушения, или “Заклинания” – видяна като пространствено внушение на времевия ред на отделните рисунки и стихове), ту възможното чрез тяхното насляване усещане за цялостност. Тази игра на видимо и невидимо, в която читателят, казано с езика на Витгенщайн, различава между “непрекъснатото виждане” и “проблясването”, ражда нов критически разказ за Баладите и тяхната динамична идентичност.