

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

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

СЕМИОТИЧНОТО ЧЕТЕНЕ
КАТО *ПОЛИЛОГ*



МИРОСЛАВ ДАЧЕВ

2013

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2013
www.csse-bg.com

КАК МОДЕРНИЯТ ПОЕТ И МОДЕРНИЯТ ХУДОЖНИК СЕ СРЕЩАТ В ПОЛЕТО НА ТЕКСТА: СЕМИОТИЧНОТО ЧЕТЕНЕ КАТО ПОЛИЛОГ

А аз не търся образ. Търся себе си.
Уилям Бътлър Йейтс. Ego Dominus Tuus.

СКРИТАТА СЕМИОТИКА: КОРЕНИ И ГРАНКИ.

□



Скритата семиотика е израз, който настоява върху невидимото живеене на многопосочните диалози. Няма семиозис, който да не предлага такова живеене, да не трансформира диалога в полилог. Полилогичното разбиране е крачка отвъд зададената първоначално рамка на разговор между художника и поета в конкретен текст (първото издание на Баладите) и по този начин обезсмисля илюстративното в рисунките на художника като водещо начало, като машина за произвеждане на значения. Ако те излизат извън пределите на първото издание и смислопораждат с отсъствията си във второто, ако те играят в този процес на означаване с имената си, ако те, не на последно място, са доловили в стиха на Траянов живеенето на други стихове на други автори, и – рисувайки по Траянов – всъщност рисуват и *другото*, а често и свое предишно “себе си”, то те пренапрягат до краен предел разбирането за илюстрация, за втори текст, за робство към конкретното слово. Рисунките *от/раз/личават* светове в смисъла на Делюз:

отличаване – като разновидност на отличителни отношения и като разпределение на съответните единичности; различаване – като естетическа актуализация, която е двойно определена в спецификацията и строежа на тези светове.

Но – крачка по крачка отвъд всяка нова рамка, родена в конкретен контекст – разбирането и четенето на полилога започва да прекроява пространствата на културата по начини, които изглеждат неконтролируеми. Усещането за полилог е приятно усещане, което неизбежно критическият разказ свежда до серия от взаимопроникнати сюжети измежду многото доловени, за да не изгуби себе си като разказ. Онова, от което нашият разказ се нуждае в този си аспект, е да проблематизира няколко от доловените сюжети в полилогичното битие на рисунките и баладите.

□

Едно от измеренията на такъв семиозис в нашия разказ предполага да се говори за рисунките като за значимо отсъствие, т.е. за това как оживяват във второто издание на Баладите като следа (trace) в деридеанския смисъл на думата. Разказът дотук показва, че Сирак Скитник трудно може да бъде упрекат в рисуване по сюжетна цялост; че ако рисунките имат свой “сюжет”, той е критически сюжет и е роден в четенето на Сирак Скитник, в което Баладите са един превъзходен екран. Дали поетът забелязва това?

Във второто издание, исторически предпоставки за това има, се усилва вярата в избраната съдба на българското. Рисунките на Сирак Скитник стилово започват да се разминават с езика на Траянов, те носят духа на друго време. Във второто издание на Баладите съдбата на рисунките е – ако изобщо ги има – да бъдат **други**: “слънцелики”, а не гибелно-мрачни; с гордо гледащи праотци, а не със страдащи майки със скръбно приведени лица; с призивно пеещи пет реки, вливащи се в българския Егей, а не с мрачните тайни на Струма. Рисунките на Сирак Скитник навяват печал и ужас, в тях е кошмарът на победените. Стихът

на Траянов, който съхранява това звучене, сега се опитва и да го превъзмогне. Това става не с изличаване на рисунките, а с тяхната реторична съхраненост.

Рисунките остават като следи, които напомнят, които запълват съзнателно оставени от стиха бели полета, които хвърлят мостове при всяка дисеминация. Те остават не толкова с асертивните си внушения, а със заклинателната си мощ, с онази посока на образа, което предхожда света. С позата, илокуциите и с радиално излъчваната мощ на рисунката “Пророк”, с енигмата на “Заклинания”. Дори там, където рисунките следват реалността на стиха и света, в тях има “насрещни”, движещи се в обратна посока фигури и значения, които възпират трагичната истина и зоват към промяна. Две десетилетия по-късно поетът е поел тези насрещни движения в рисунките и те могат да бъдат усетени в четенето на променените и добавени строфи. Освен тях в новите стихове от 1941 година работят и някои устойчиви стилистични кодове от рисунките на художника, независимо от посоката на тяхното послание. Такава рисунка е “Майка”, което на свой ред означава, че по някакъв начин са снети чрез нея и “Смърт в равнините”, и “Погребение”; такава рисунка е и “Опустошение”.

След като никъде в първото издание няма думата “опустошение”, но има рисунка на Сирак Скитник с такова заглавие, това вече навежда на мисълта за някакво семиотично изкушение от страна на художника. Изкушенията са заразни – във второто издание Траянов обособява отделен триптих с това название, който включва три балади от първото издание (“Среднощно видение”, “Гибел”, “Погребение”). В същата подреденост те представляват първите три балади от цикъла “Заклинания”, като – не може да не забележим това – точно там е поставена рисунката на Сирак Скитник “Опустошение”! Сега ред на Траянов е да чете: той чете рисунката, взема от нейния свят, назовава, подрежда, разпуква семантичните хоризонти. Диалогичният жест на продуктивното четене е върнат. Една дума нахлува в речника на поета

благодарение на художника, един словесен идиолект се форматира чрез иконици решения.

В “Заклинания на словото” (нова творба във второто издание) Траянов вмъква мотива за сенките и мъртвата стража, за който Сирак Скитник настоява в статията си в сп. “Златорог” от 1920 година. Този мотив не е експлициран в първото издание на Баладите и сега звучи като особена трансакция, която – през рисунките на художника – е докоснала и неговия метаезик (“нощите, когато/ ще слизат живи сенки/ през тъмната луна,/ веднъж на три години/ те бързат към земята/ на стража да застанат”). Впрочем същото подсказва и друга нова творба във второто издание, “Великият ден” (Когато споменът пристъпи,/ велика майко, не жали! -/ ще слизат нощем сенки скъпи/ по твоите орлови скали”), макар тя да пази и следата от “Тайната на Струма”. Идиолектът отново е отворен към изказа на художника, но този път в основата не стои иконично решение, а критически патос. В първата част на нашия разказ настоявахме, че способността за разговор между поета и художника започва преди това, че е чисто поетична. Съвсем очаквано тя намери семиотичното си измерение в диалога между словото и образа. И ето че отново се връща осенена от словото.

В “Старобългарски псалом”, в последната октава, Траянов сякаш пише по рисунката “Заклинания”, когато противопоставя на завета на благия Бог (образа на майката горе вдясно) родените сред ярост и мълнии слова на гневен пророк, зовящ българското, велико в своята любов и в своята мъка, на бран, на борба (централният образ в рисунката). Същевременно образът на пророка тук предлага ново четене на рисунката “Пророк” от първото издание, което контаминира с добавените стихове към новия “Пророк” от второто издание.

“Пророк” сега е обособен в отделен триптих. Първата му част е едноименната балада, която – очевидно повлияна от рисунката “Заклинания” – сега приписва на пророка заклинателно слово. Втората част превръща “Молитва” от първото издание в “Молитва на пророка”,

която дори не е била в цикъла “Пророк”, а в цикъла “Заклинания” (симптоматичен жест на приравняване на молитвеното и заклинателното слово в молитвено-заклинателно). Третата част на триптиха е изцяло нова, като в нея се мяркат фигури от рисунката “Пророк” на Сирак Скитник (короната). Едва сега фигурата се превръща в пълноценен знак, имащ свое означено в поетичния текст. Контаминацията се усеща в мига, в който стиховете от “Старобългарски псалом” (“ще гръмнат сред ярост и мълнии/ словата на гневен пророк”), своеобразна вариация на новите стихове от “Пророк” (“Тогаз заклинащ проговори/ духът на слънцелик пророк,/ дошел молитвите да тори/ към яростен, отминал бог”), заедно връщат към света на рисунките ”Пророк” и “Заклинания”, но не към техните отделни светове, а към новия, току-що получен общ свят. Такъв нов, общ свят, в първото издание постигат рисунките “Майка” и “Смърт в равнините”, “Опустошение” и “Смърт в равнините”, “Майка” и “Погребение”, “Погребение” и “Смърт в равнините”. Но те го постигат в битието си на рисунки. Сега, във второто издание, при отсъствието на рисунките, те постигат единението в битието си на следи, разпознати в стиховете; постигат го, защото стихът на баладата настоява върху общия свят. Рисунките “Пророк” и “Заклинание” постигат своя общ свят във второто издание, защото новите стихове в “Пророк” и изцяло новата балада “Старобългарски псалом” искат да бъде така.

Добавената строфа в “Балада на майката” също е повлияна от почерка на художника. Тя носи следите на рисунките “Заклинания”, “Погребение”, “Майка” и “Смърт в равнините”, като също извършва една силна контаминация. Най-напред Траянов пренася думите за рисунките на Сирак Скитник от следговора върху рисунката “Смърт в равнините”, а по-късно – вероятно забелязал как двете рисунки създават свой общ свят, който споделят с “Лунна балада”, организирани от силното звучене на ирационалното – Траянов ги обединява и в общ триптих, онасловен “Български видения”. Сега добавя към баладата и една строфа, която става предпоследна. Тя е колкото резултат на четене на своите думи от

послеслова (“Майката на всеки страждущ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умирация син, но и над пълната разруха на родния край”), толкова и резултат от четенето на рисунката на Сирак Скитник “Смърт в равнините”. Майката, плачеща над главата на умирация син, се идентифицира с жеста на страдащата над разпнатия Бог Божия Майка. Стихът оживява тази субституция чрез фигурата на излязлата от иконата сакралност и сълзите по косите на лирически аз: излезлите от иконата майки имат предначертана посока и могат да поемат единствено към своите умиращи синове. Така второто издание предлага нова матрица на четене и на баладата, и на рисунката, след като е последвала значенията на художника.

Почеркът на рисунките “Майка”, “Смърт в равнините” и “Погребение” проговаря и в баладата “Молитва на пророка”. В първото издание, нека припомним, тя е със заглавие “Молитва” и е в цикъла “Заклинания”. Там художникът следва поета, като предлага иконично изказване, родено от преобърнатата фигуративност на поетовия изказ. Първият вариант на баладата съдържа стиховете: “О, Господи, смили се/ над майка безутешна,/ чиито рожби скъпи/ изкупват нейний грях,/ веднъж поне с надежда/ грядущий ден да срещне,/ да дигне глед към тебе/ блажена и без страх”. Вторият ги променя по начин, който предавам чрез курсив: “О, Господи, смили се/ над майката **която,** **пред гроба на чедата**/ изкупва **нечий** грях,/ **изслушай в милостта си/ страданието свято,** **горяло с толкоз вяра/ в благоговееен** страх”.

В първия вариант Сирак Скитник не дава възможност на майката в нейното свято страдание да вдигне глава, блажена, без страх, както е в премираната картина към конкурса за Родно изкуство – “Благовест”. Блаженото, което намира място в негови ранни стихове под заглавие “Благовест” и в едноименната картина, в Баладите е отстранено. Вместо него художникът предава неизменно приведени страдащи образи. Единствено “Заклинания” и “Погребение”, и то посредством удвояването

на образа в значенията му на сакралност, предават фигурата на майката така, но това е преди всичко образът на Божията Майка.

Сега, във второто издание поетът е този, който следва и променя. Майката сякаш изниква от рисунката “Смърт в равнините” или от “Погребение”, и не чедата изкупват нейния грях, а тя поема тежестта на неизвестния грях. В тази разколебаност на стиха майката излъчва конотации на родното (които Камбуров-Фурен приписва и на “Погребение”) и родното е субектът, който трябва да вдигне поглед след духовната и телесна опустошеност след войните. В първото издание води скръбта по жертвите, докато във второто – безутешната съдба на родината-майка, като нейната стихова “фигура” е “фигура” на рисунката, взета назаем от сплавянето на няколко иконични решения на Сирак Скитник.

По подобни начини следите на рисунките неусетно изпълват полето на значенията на новите стихове. Във “Видение на пророка”, в стиховете “изправен върху раменете/ на своя коронован дух”, оживява още един дискурсивен елемент на художника, който Траянов не използва в първото издание: короната. При това оживява симптоматично – след като при художника тя е долу, в нейната безутешна победеност, заедно с трънения венец, и то именно в рисунката “Пророк”, при поета в добавените балади към триптиха “Пророк” тя е горе, родее с духа в неговата непобедимост.

В “Последни слова”, в трите добавени строфи от второто издание, оживява рисунката “Смърт в равнините” чрез разпознаваеми иконични кодове: “Там, в севера далечен,/ небето е покрито/ с въздишки и молитви,/ изплакани за нас,/ там няма да се чуе,/ когато **в равнините/ съдбата ще удари/ последния ни час./** О господи всесилен/ **сами не ни оставяй,**/ простри десница крепка”. Артикулирани са заглавието и основен мотив на баладата и рисунката, и най-вече образът на майката в рисунката “Смърт в равнините”, идващ заедно с други, безбройни в броя и мъката си майки от рисунката “Майка”, водени от мисълта да не оставят сами своите умиращи синове.

Рисунката “Смърт в равнините” оживява и в друга нова балада от второто издание – “Балада на неопетите”. Причина за това е ризомата, която тихомълком преплита в няколко балади от второто издание едни и същи мотиви, всеки на свой ред нуждаещ се от следите на едни и същи рисунки. “Нахлуй към равнините” е повик към вятъра, който – както и майката – трябва да навлезе откъм дясната страна на рисунката като знак за родния север. Контаминацията на този мотив с мотива “ах, кой ще ме зарови” е въздействаща, тъй като оживява нов аспект на ритуала на погребението – упокойните за душите надгробни песнопения. В новия аспект образът е стар и цитира разпознаваемо визуално решение: “а майката господня/ в божествено смирение,/ покрива равнините/ с небесния си плащ!”. За да бъде коректно четенето то трябва да признае, че не само рисунката оживява в тези добавени стихове, че не само те са ѝ задължени, но и тя на тях. Сега и те на свой ред, като четене на рисунката, връщат към нея като към четене-на-рисунок. Майката в дясната част на рисунката и леко разперения плащ могат да бъдат четени и чрез фигурата на Траяновия стих. Сега тя е не само образът на страданието на майката-реалия, нито само образът на майката-родина, но и на гордата в скръбта си Божия Майка, която, бдяща над българското, в божествено смирение е покрила равнините с небесния си плащ и по този начин не позволява на смъртта, заплашително нахлуваща откъм левия край на рисунката, да отнеме нейните синове.

В “Балада на неопетите” е и следата на рисунката “Погребение”. Стиховете “звездите запалете/ пред чер иконостас,/ с благоговейна вяра/ и песни упокойни/ на божията майка/ молете се за нас” пронизват предния план на рисунката “Погребение”, без да черпят значения от едноименната балада, която отеква в задния план на рисунката. Същият Траянов, който пред Владимир Русалиев изказва предположението по кои точно стихове от собствената му балада е рисувал художникът, сега рисува с думи по онази част на рисунката, която не е “негова”. Сега с още по-голяма убеденост можем да кажем, че рисунката “Погребение” се

“движи” назад и наляво към рисунката “Смърт в равнините”, като част от това движение, клип-повествование, е рисунката “Майка”. Майките на Сирак Скитник се движат в тази посока, за да намерят покой душите и праха на мъртвите.

Това символно движение е едновременно и упокойна песен, и молитва, и естествена реакция на скърбящ човек, на страдна родина и в много отношения наподобява каноничното изображение в иконописта – като исторически ред и значение – за което говори Успенски в “Семиотика на иконата”. Семантически важните фигури на майката са в относителен покой, винаги център в динамиката на гледането, разколебава единствено профилното изображение (семантически важната част в иконата е винаги фронтално дадена), но то е обяснимо: сакралността на майката е в нейното действие, в поетата посока на юг, в това че тя, макар и изобразена в относителен покой, се движи към умиращите синове, над които да развее спасителния небесен плащ.

На свой ред в “Балада на неопетите” Траянов чете не друго, а синтаксиса на рисунките на Сирак Скитник, предаващи именно това движение. Този синтаксис артикулира и в “Балада на южния вятър”, в която – заменяйки “Столетник” от първото издание – добавя и нова строфа. В нея молещите за спокойна пръст неопети мощи на загиналите български синове отново извикват движението на тъжната редица майки от рисунките на художника. Същият синтаксис – този път през иконичен код от рисунката “Погребение” – оживява и в “Молитва пред боя” (“майките, които/ за нас ще правят помен/ над всеки людски гроб”). Корените и гранките на скритата семиотика са фигура, през която искам да изразя убедеността си, че всичко в света на Баладите е повлияно от веднъж осъществения диалог между слово и образ. И ако това четенето може да забележи при упорито вглеждане в синхронното разговаряне, следва да направи и от позицията на диахронията. Баладите са променени от поета, след като са разговаряли с рисунките. Но са

променяни **така**, че когато използваме израза, че “рисуноките ги няма във второто издание”, да изпитваме неудобство.

□

Скритата семиотика – като израз, който настоява върху невидимото живеене на диалогичното – връща по нов начин и към процеса на именуване, към същността на именуването. Въпросът какво дават рисуноките на онези балади, чиито имена носят, в един момент може да се окаже реторичен. Онова, което най-напред дават, е второ дописващо четене. То често надскача посланията на конкретната балада (палимпсестното четене) или пък активира определени текстови пространства от баладата за сметка на други (изборното четене). В първия случай на дописващо четене рисуноката усилва ризоматичността на творбата, като или я прави още по-видима (“Майка” спрямо “Смърт в равнините”), или още по-трудно постижима (“Гибел”). Във втория случай рисуноката “задържа” вертикално сюжетната хоризонтална линейно-постъпателна ос на баладата, като прави по-видими онези текстови сегменти (фигури, реторически решения), заради които и върху които спира (“Погребение”). Нейният иконичен код, мислен като матричен израз, се наслажда върху матричния израз, до който може да бъде сведена баладата, носеща същото име, като не винаги прилепват плътно и безпроблемно. Общото им послание може да изобрети комбинаторика, в която отделните гласове отслабват, за сметка на новото “говорене”.

На второ място рисуноките дават номинативна тежест в стихосбирката – удвояването на имената прави тези балади по-лесно извиквани в паметта. Същевременно това придава и семантична тежест в стихосбирката, тъй като едно и също название крие различни по семиотичната си природа послания. Така например названието “Майка” като заглавие в крайна сметка е натоварено както с визуални, така и със словесни значения, като цялостният смисъл неизбежно ги наслажда и преплита, а с това нерядко и подвежда: “Майка” се оказва заглавие на дълъг синтагматичен ред от иконични и словесни решения, чиято

динамична идентичност трудно се удържа от заглавието. Нещо повече, то крие и един вероятен механизъм на назоваване. Когато във второто издание на Баладите “Майка” вече е преименувана като “Балада за майката”, жестът не е толкова невинен. Трудно бихме си представили, че рисунката допуска в заглавието си думата “балада”, т.е. трудно си представяме, че под рисунката “Майка”, известната вече от първото издание рисунка “Майка”, може да застане надписа “Балада за майката”. В такъв случай рисунката изцяло би признала властовостта на илюстративното и следва да се лиши от **собствено име**. Логичният референциален жест би изглеждал така: илюстрация към “Балада за майката”. Но тогава така би трябвало да звучат и останалите рисунки. Едва сега осъзнаваме, че те не звучат **така** (под рисунката “Майка” не стои надписът “Илюстрация към баладата ‘Майка’”). Рисунките като че ли избягват балади, чиито названия включват в себе си думата “балада”, както е случаят с “Лунна балада”, например. Рисунките избират названия на балади, които спокойно, без каквото и да е знаково напрежение, могат да бъдат и названия на рисунки, без да се налага уточнението, че тези рисунки са илюстрации към определени балади. Като название рисунките бягат с удвоена сила от илюстративното – не само като *tékhnē*, но и като име – и в този парадокс лежи част от разбирането на техните послания.

□

Но в такъв случай какво дават на стихосбирката онези рисунки, които не носят имена на конкретни балади? При тях “бягството” очевидно е от друг порядък. Най-напред те са две – “Опустошение” и “Заклинания”, като второто заглавие подвежда, доколкото е име на цикъл, но не и на отделна балада в стихосбирката. Онова, което те носят, най-общо може да бъде изразено като перспективи на четене, истинско реторично четене, което – разплитайки част по част рисунките едновременно с това разплита и част по част баладите, за да открие съответствия, но и разминавания. Тук свободата на откриване на значения и свободата на

правене на значения, за които предупреждава Скоулз, са твърде близки една до друга, почти неразчленими.

В “Опустошение”, например, биха могли да нахлуят значения от: творби, които носят образа на гибелния огън на войната; творби, които носят образа на смъртта; както и от конкретни творби, като например “Среднощно видение” (там е поместена рисунката, а освен това има експлицитен диалог с шестата строфа) или “Гибел” (също толкова експлицитен диалог, този път с четвъртата октава). Както се вижда “Опустошение”, която на пръв поглед няма ясно изведена посока на съответствие към баладичния свят, диалогизира с по-голямата част от творбите в “Български балади”. След като асоциативният дискурс на баладите и/или асоциативният дискурс на рисунките може да изведе извън стихосбирката, то тогава зад рисунките, чието именуване не сочи конкретна балада, стоят цели интенционално тълкуеми множества от значения. Името, следователно, в света на Баладите, е обвързване, зад което прозира ту мотивираният, ту произволният характер на знака.

Подобно знаково пулсиране показва и ситуацията със “Заклинания”. В нея най-напред биха могли да нахлуят значения от всички творби, включени в едноименния цикъл. С не по-малко право значенията сочат онези творби, носещи в заглавието си думата “заклинание”. Да, но тук в пълното си право са и други творби, като “Лунна балада”, “Погребение” или “Пророк”, в които е цитиран клетвеният дискурс, както и всички онези творби, които биха разпознали някое от иконичните изказвания (изобразителните решения) в рисунката “Заклинания” като **свое**. Тази способност на определени рисунки да “поглъщат” значения както от дистрибутивен, така и от интегративен порядък, подсказва поне две неща: хетерогенната многопластова природа на рисунките, видимото, и сложната номинативна игра в тези пластове, скрита под повърхността на иконичния код. Рисунка и име изписват нова страница на онова разбиране за художествеността, което Умберто Еко нарича семиотична

практика, в която всяка постигнатост на четенето продължава напред към новото *aliquo*.

□

Какво дават рисунките, носещи имена на конкретни балади, на баладите, останали извън обхвата на номинативния жест на художника? Означава ли, че неименуването е жест на подминаване? Пренебрегнати ли са балади като “Тайната на Струма” и “Лунна балада” – едни от често сочените като най-хубави в стихосбирката? От една чисто формална гледна точка, която отчита присъствията, отговорът е “да”. Проблемът е, че тази гледна точка е съпътствана (а често – и разколебавана) от други. Подборът на Сирак Скитник на пръв поглед прилича на онзи миг, в който се подбират творби за антологични страници. Но дали Сирак Скитник е търсил антосът у Траянов? Очевидно не само това.

Четенето на рисунките в различни контексти настоява, че по-скоро водещ е въпросът какво от Траянов “проговаря” у художника така, че да роди **способност за разговор**. Не пренебрегваме техниката, която е приложима повече към едни, отколкото към други творби, но тя е допускане, което е част от тази способност за разговор. Жестът да се рисува по “Смърт в равнините” донякъде изземва смисъла да се рисува и по “Лунна балада”, тъй като рисуването по едната от двете балади сменя част от посланията на другата балада. Същевременно жестът да се рисува по “Гибел” не отказва създаването на нова рисунка с название “Опустошение”, а жестът да се рисува по “Майка” провокира изместване на “Смърт в равнините”. Рисунката е и субституция, и комплементарност, и разместване; живее до името, отвъд името, вместо името. Спрямо света на баладите само пресичането на контекстите е онова, което подсказва кой модус на живеене е уловен в акта на четене.

□

След всичко казано, въпросът какво би се получило, ако рисунките нямаха имена, не звучи толкова немотивирано. Читателят би разпознал най-напред баладата “Погребение” в една от рисунките. Ако приемем

стиха за нулева степен на илюстрацията, то рисунката “Погребение” е най-близо до нулевата степен. Редондантността ѝ позволява бързо и безпогрешно разпознаване с част от елементите. В тях тя е и най-илюстративна. По-близо до робството, отколкото до свободата, по изреча на Николай Райнов. След това биха били разпознати рисунки като “Майка” и “Пророк”, по-скоро заради общото звучене на стиховете и монументалността на фигурите.

Но оттук и объркването – докъде, в акта на разпознаване, спира “Майка”: продължава ли като название в рисунката на корицата?, чия е общата, споделената част с рисунката “Смърт в равнините”, в която е лицето на четвъртата фигура от “Майка”? Докъде спира “Пророк”: продължава ли като организиращ синтактичен елемент в “Заклинания”? В самата композиция “Майка” – докъде се простира човешкото и къде започва божественото в образа; налице ли е допускането, че могат да живеят и живеят едновременно слети и разделни? Имаме ли сакрално и профанно пространство, къде е границата между тях и – след като имаме подвижна артикулация – преминават ли елементите от едното пространство в другото, когато от фигури се трансформират в знаци и обратно?

“Заклинания” – след дълго озадачаване – ще бъде разпозната вероятно заради синтаксиса на фигурите в композицията (всеки елемент в рисунките е изстрелян в пространството като императив), но по-скоро като творбата “Заклинание на духа”, отколкото просто като “Заклинания”, каквото е названието на цикъла. “Гибел” и “Опустошение” (ако се изключи образа на коня) могат като рисунки да бъдат отнесени и към “Среднощно видение” Всъщност никой не би използвал думата “опустошение” – откритие на Сирак Скитник, а би потърсил синоним сред речника на Траянов. Речникът на Баладите, обаче, пишат двамата – и поетът, и художникът, и като семиотика, и като семантика, от думата до изречението, от фигурата до иконичното изказване. Думата “опустошение” Траянов не използва нито веднъж в първото издание. Ако

се изключи факта, че във второто издание тя е заглавие на триптих и откровено цитира жеста на Сирак Скитник преди години, то Траянов не я използва отново в поетическия си изказ. Няма я в езика си – тя е разцепване в езика, позволяващо да се види в пролуката образа на Сирак Скитник и неговото ризоматично присъствие тук във второто издание. В същото това разцепване наднича и библейската образност през “Откровение” на Йоан, но по-скоро през рисунката на Сирак Скитник, отколкото през значенията на думата. Използването на тази дума сега, като заглавие-следа, показва устойчивата съхраненост на общия Речник; показва, че способността за разговор е съхранена, че разговорът е успял.

Подобни въпроси именуването на пръв поглед отстранява. А всъщност то ги отлага, за да могат в един момент рисунките – подобно на стиховете – да въстанат срещу името, да пожелаят да означават отвъд него. Както и обратното – най-неочаквано да потърсят бунта на името, да го припомнят, за да могат отново да го надскочат. Нещо, което рисунките не спират да мечтаят през цялото време в първото издание, за да предадат тази зараза на стиховете двайсет години по-късно.

ОТНОВО ЗАЕДНО: СИМВОЛИЗЪМ, ПРЕЧУПВАНЕ, ИЗРАСТВАНЕ.

□

През 1914 година Людмил Стоянов публикува стихосбирка, на която очевидно е възлагал много, ако се съди и по писания през февруари същата година предговор. Тя излиза в ключова за символизма година. В нея, докато покрай излизащите в “Звено” модерно звучащи стихове Дебелянов определя езика на Вазов като стар и непотребен за новото време, Людмил Стоянов предлага стихове в канона на новото време – “в духа и заветите на Символизма”. Част от този дух се усеща в междутекстовите диалози, които протичат на различни нива – от посвещението до мълчаливото посочване. Най-напред цялата стихосбирка е посветена на Теодор Траянов: “в знак на възхищение и сърдечна дружба”. Но на онзи Траянов, който – освен че е автор на

“Regina Mortua” и “Химни и балади”, е вече автор и на “Тайната на Струма” и “Смърт в равнините”. *Този* Траянов е пречупил в поетическия си изказ онова недостижимо символистично, което идващите след него непрекъснато съизмерват, подхванал е тема, която предполага нов модус на израстване: тъгите на родината. Възхищението в посвещението чете тази разноликост и вярва, че ще бъде разбрана. Жестът е усилен и в пространството на самата стихосбирка. Един цикъл в нея – “Лесът и равнините” – е открит с епиграф, водещ към творба на Траянов, като не скрива, че извежда заглавието си от самата сърцевина на епиграфа.

Две години по-късно излиза “Меч и слово”. Чрез нея, както сочи подзаглавието на стихосбирката, Стоянов пише “героични песни за България”. В тях, отново като заглавия на отделни цикли и отделни творби, редом с песните, са знаците и на клетвите, баладите, химните и посланията. Същите тези знаци изпълват света и на “Български балади”. Но докато “Меч и слово” победното прогонва тъгата с кумулираща вдъхновена борбеност, в “Баладите” Траянов пише тъжни песни, пропити от визионерство и неумиращ дух, в които няма героика и победа и ако се говори за тях, те не принадлежат на днешния ден, а са проекция на бъдното, което черпи вярата си от славното минало. Баладите са мост между тези две героики, мост с твърде скъпа цена за българското. Да не забравяме, че “Меч и слово” излиза през 1916 година (писана е през 1914-1915), докато Баладите – през 1921 година и носят ужаса от 1918, който България е осъдена да преживее.

Послесловът към “Български балади” от 1921 година е всичко друго, но не и безмълвен. Упорито сочи към един автор, една стихосбирка, три творби. Просто ги цитира: Людмил Стоянов, Меч и слово, Родина, Балканът, Трите морета. Чрез тях отваря нов концентричен кръг, в който, приобщени от символизма, са образите на други емблематични творби и техните автори (*Посветени нему, те са посветени и на тях*). Почеркът на Людмил Стоянов организира това концентрично разтваряне, стои в

основата на полилога. Логичен е въпросът как прави това, как прави така, че рисунките да уловят и съхранят този жест.

Мечът и словото са архетипни по отношение на образността в стиха на Траянов и в първото, и във второто издание на Баладите. Родното е категория, която води (четири години след “Български балади”, в стихосбирката “Прамайка”, Людмил Стоянов връща жеста чрез стихотворението “Прародина”). Трите морета са тема, която не дочаква часа си точно в това издание, но за второто е осезаема амплификация. Балканът е мечтаното друго, което Траяновите герои са орисани да не достигнат в “Български балади”. Но разговорът не секва там, където затихват значенията, родени от посочените заглавия. Продължава на нивото на фигурите.

Епиграфът на стихосбирката на Людмил Стоянов, например, оживява в рисунката “Гибел”: “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” (Откровение, гл.6). Същевременно в рисунката “Гибел” оживяват и други мотиви от стихосбирката на Стоянов: “когато в родната земя/ ще стъпят вражески копита” (“Война”); “ще бродят смаяни, панически лица/ и конските копита газещат деца” (“Унищожение”). Но ако дотук оживяват визуални решения, то и самият мотив за гибелното предхожда Траяновата стихосбирка: “Над хоризонти – дим и плам/ о, ти, на гибел грозна песен!” (“Псалом на земята”). Дори ако приемем, че художникът рисува единствено по стиха на Траянов, той пак не може да остане в неговите рамки, тъй като полилогът унищожава представата за рамка и извежда навън: чрез снетите в Траяновия стих образи и значения на Людмил-Стояновия стих, Сирак Скитник вече е в стихосбирката “Меч и слово”, вече **рисува** и по Людмил Стоянов.

Един от най-силните мълчаливи диалози всъщност е този, чийто значения кръжат около рисунката “Опустошение”. Неговата задълженост

на “Унищожение” е видна, но не спира единствено там. Ето преди това един характерен цитат от “Балада на гарваните”:

*Ний, черни гарвани, миражи в мрака
летим на раменете на смъртта
.....
в дъжда, в мъглата, бродим ний покоя
след теб, о гневна фурия, Война.
.....
Ний, черни вестници на черна Смърт!*

По този начин светът на баладата и светът на рисунката се взаимопроникват чрез два от централните образи – на смъртта и на черната злокобна птица. Същото, с друга реторика, постига и творбата “Унищожение”:

*Унищожение! В долини и пустини
Ти властно царуваш; ти носиш огнен стяг
.....
и слънцето е в кръв, и смърт – на всеки праг!
.....
Из твоите гробници ще екне мрачен стон
И огнената скръб ще наиде огнен кратер!*

Рамката е “пречупена” още няколко пъти и четенето открива това в контекстите на различни творби от стихосбирката на Людмил Стоянов. Първите стихове на “Война” възпяват войната като “стремителна ярост”, “фонтани от плам” и “порои от огнена лава”, които “обграждат героя”. Идващите *насам* горящи стълбове – фигура на Людмил-Стояновия стих – се превръщат в *приближаващо* усещане за трагичност в рисунката на Сирак Скитник. Налице са и контаминации със стихове от “Псалом на земята”: фигурата от стиховия ред “там стари градове горят” прескача в рисунката “Опустошение”, като по пътя среща освен внушеното от “Унищожение” и “Война”, и стихове от “Сеятел” (“гневен Сеятел/ да разрушаваш /тук те е пратил”). Те на свой ред примъкват значения на разпознат библейски код, за да подскажат на четенето, че може да търси артикулациите им в рисунката в още една перспектива.

Очевидно е, че диалогът със стихосбирката на Людмил Стоянов не спира до посочените от Траянов творби в послеслова към Баладите.

Очевидно е, също така, че Сирак Скитник се включва в този диалог по начин, който може да бъде разпознат в рисунките му към Баладите. Разплитането би могло да тръгне и от онази точка, в която рисунките въздействат изключително силно. Такова едно въздействие извиква образа на майката. И наистина, нишката, която отвежда към “Майка”, е видима – творба със същото заглавие откриваме и в стихосбирката на Людмил Стоянов. При това мотивът докосва един от най-въздействащите символни пластове в Людмил-Стояновата творба, а както знаем, той организира смислите и в баладата на Траянов, и в рисунката на Сирак Скитник:

*Сърдцето плаче, чаяние духа тревожи:
Един и същи сън! Той, той пред нея, Боже!*

Сънят при Траянов приема друга артикулация, но каквато и трансформация на мотива да ни предлага баладата – падащите в нощта звезди като усещане за смърт – една и съща интенционална превъзбуденост обзема майките и в двете творби: тя и той, майка и син, разделени от войната, завинаги заедно в своето предишно, в своето някога, никога няма да превъзмогнат разцепването на виждането, което да запълни празнотата на отнетия образ. Тази празнота и невъзможност по запълването и Траянов, и най-вече Сирак Скитник, ще усилят, като изведат от единия баладичен свят и поведат към другия. Всъщност тук личи, че разказът на художника е попил от конвенциите на баладичното: в рисунките към такъв тип балади образите са успокоени, монументални в своята скръб, не динамизирани, за разлика от рисунките-заклинания, в които и лицето, и човешката фигура, и дори незначещите визуални единици (геометричните проекции в снега и небето) са променени: ъгловати, деформирани, фреквентни, ярки, натрапващи се, те сякаш искат да проговорят, да се включат към клетвеното – да сътворят свят. В тези рисунки и рисунъка е преди света, докато в останалите той сякаш следва неговата историческа воля. Неусетно в образите на майките на Сирак Скитник оживяват и други стихове, като тези от “Войникът” (над

вечния негов покой/ безчислени майки ридаят”) и отново превръщат четенето в полилогично.

Такава е съдбата на семиотичното четене и на други образи: смъртта от “Сенаар” (“Но тук смъртта плащ пурпурен развя/ и сложи своята костелива длан”) стремително нахлува като иконичен код в рисунката “Смърт в равнините”, за да може в същия миг, с не по-малка стремителност, да стане част от означаващо и в рисунката “Опустошение”; безнадеждната целувка от “Ангел на смъртта” добавя към света от значения в Траяновата балада “Смърт в равнините”, а заедно с това – и към рисунката със същото име. Полилогът е този, който предоставя на читателя възможност да открие в иконичните жестове на Сирак Скитник трансформации, водещи родословието си привидно от стиха на Траянов, а всъщност от словесни жестове на Людмил Стоянов.

□

След голяма дружба те – Траянов и Людмил Стоянов – бяха се скарали и дълги години не бяха се потърсили. И ето сега, на една маса в “България” отново са седнали заедно. Недялко Месечков, авторът на тези редове в спомените си за Траянов, има предвид онези последни дни от живота на Траянов, когато Людмил Стоянов иска да разсее лошото настроение, да му вдъхне кураж. Но в спомена му липсва усещане за истинските измерения на “отново са заедно”. То по особен начин се отнася към стиховете, които са се търсили през цялото време, изграждайки заедно едно ново поетично пространство. В четенето на художника то е изградено именно **заедно**. И рисунките, податливи на различни четения, ревниво пазят едно “себе си”, което настоява върху неговата неразделност.

Сега можем по нов начин да прочетем и признанието на Траянов за Сирак Скитник в послеслова към първото издание на Баладите. Глъбината на концепцията, която носят неговите рисунки, е всъщност разпознатият в тях полилог и мълчаливият жест на съгласие за участие в

него. Художникът е открил пространство за още един глас в празнотата на неизписаното *aliquo*. **Семиотичното четене завършва винаги като полилог.**