

## ГРАДИНИТЕ НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ – ДЕКОРАТИВНОСТ И ФЛОРОПОЕТИКА

Надежда Цочева

*Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“*

*Резюме: В контекста на актуалните изследователски линии в културологията (семантика на градините и ароматите, флоропоетика, история на града) настоящият доклад се интересува от специфичната употреба на флоралния код в декоративните текстове на българския модернизъм. Чрез възприемането на цветята като културен феномен в контекста на идеята за модерния синтез между изкуствата може да се проследи как човекът преживява себе си в езика, как цветята се превръщат в орнаменти на чувствата (П. Яворов, Т. Траянов, Н. Райнов), как говорят за заплахите на модерната цивилизация (Ч. Мутафов).*

*Ключови думи: флорален код, декоративност, орнамент, синтез между изкуствата*

## THE GARDENS OF BULGARIAN MODERNISM – DECORATIVENESS AND FLOROPOETICS

*Nadezhda Tsocheva*

*Shumen University „Episkop Konstantin Preslavski“*

*Abstract: In the context of current lines of research in culturology (semantics of gardens and fragrances, floropoetics, history of the city), the present report is interested in the specific use of the floral code in the decorative texts of Bulgarian modernism. By perceiving flowers as a cultural phenomenon in the context of the idea of modern synthesis between arts, it is possible to trace how man experiences himself in language, how flowers become ornaments of feelings (P. Yavorov, T. Trayanov, N. Raynov), how they talk about the threats of the modern civilization (Ch. Mutafov).*

*Keywords: Floral Code, Decorativeness, Ornament, Synthesis between the Arts*

Флоралният културен код може да се разгледа като начин за извеждане на особеностите на българския модернизъм. Семантиката на цветята в градините на символизма се свързва с категорията *субективност*. Основавайки се на иконографията на сецесиона (болестно-демонизирания вариант на Г. Климт или естетизирания вариант на Ал. Муха; декадентската чувствителност на Ш. Бодлер) в българския символизъм се

орнаментализират преживяванията на модерния субект. Ако библейските градини визуират хармоничната цялост на битието, то градините на сецесиона визуализират разпада на модерния субект – поривът към трансцендента и трагичната преломеност в действителността, отдалечеността от идеала и пропадането в бездната на греха (градините на Едем – градините на греха). Авангардът проиграва в своите езикови експерименти краха на индивидуалистичната култура в света на цивилизацията, като насочва вниманието към нейните изкуствени градини: градът и нощното кафене с изкуствените цветя, „балсамираната“ красота на парка; парфюмът с флорални нотки. Свиването на пространството *градина – град* е знак за трансформационните процеси *природа – цивилизация*, свят на естеството – свят на изкуственото. В контекста на идеята за модерния синтез между изкуствата чрез флоралната образност може да се проследи мястото на човека в света и неговите преживявания.

### *Градините на сецесиона и символизма*

Как флоралните елементи на сецесионната естетика говорят за модерната *субектност*, родена в трагичния конфликт между небесния порив и телесната греховност? Раздвоеният модерен субект преживява себе си в езика, за да изрази конвулсиите на страстта, като цветята се превръщат в орнаменти на съкровени зони на интимното. Сецесионът<sup>1</sup> проявява интерес към дискурса на страстта и болестта, умиращата красота – тайнственодемоничните сили на природата, въплътени в образа на освободената плът – изкушаваща и обричаща на гибел. Естетизацията на болезненото, взирането в телесното – желанието да се говори за тялото, болестта, страстта, смъртта като съкровени зони на психическото, са задължителни фигури на модернистичния дискурс, изведени до естетически принципи на нова декадентска естетика, основана на декоративния рисунък чрез линия и орнамент (Русева/Ruseva 2001: 44-63). В нейната основа е заложен принципът на стилизацията и на синтеза, декоративна плетеница от женски образи, флорални изображения, сплитаща блясъка на скъпоценни камъни, бижута. Иконографията на сецесиона се основава на митологични и приказни персонажи, изявяващи своята страст в действия, в които се смесват любов и смърт: жената русалка-сирена; сфинкса във връзка със засиления интерес към египетската култура, змията (хтоничното) – птицата (соларното начало), свързани с дървото на

---

<sup>1</sup> Изследването се придържа към различните назовавания на декоративното изкуство в кр. на XIX – нач. на XX в. – сецесион (Австрия), ар нуво, fin de siècle, belle époque (Франция), югендстил (Германия) и др.

живота. В стремежа да представи живота като стихия, движение и самообновление тя се обръща към образността на Изтока, органичната природа (хаотичният растеж като антитеза на индустриалния свят). Бягайки от градската цивилизация, основавайки се на философията на живота, тя се стреми да постигне естествения човек, затова търси човешката страст в нейната екстатичност. Екстазът в демонично-еротичния или естетизирано-декоративния му вариант може да се види в картините на Г. Климт („Саломея“, „Юдит“), Фр. фон Щук („Вакханалии“, „Грях“), Ал. Муха. Цикълът „Изкуствата“ (1898) на Ал. Муха представя естетизирани варианти на живописата, музиката, поезията, танца чрез декоративното сплитане на женски образи и цветя: *мак, роза, лавър, бръшлян*. В цикъла „Цветя“ (1898) се успоредяват извивките на женското тяло с флоралната образност – *рози, лилии, карамфили, ириса, иглики*, разчита се на кривата линия, на декоративната образност като универсален език, чрез който се прониква отвъд видимостта. *Орхидеята* се оказва важна част от естетизираните флорални орнаменти в плакатите на Ал. Муха. Тя създава усещане за мистичност и загадъчност; символ на красота, любов, съвършенство и изящност; невинна чистота, но и екзотична страст. Станала част от иконографията на сецесиона, раздвоява своето значение – знак за мистичност и за гибелна страст<sup>2</sup>. Това екзотично цвете може да се види в рекламните афиши на Ал. Муха, създадени за актрисата Сара Бернар, които слагат началото на популярността на художника и чрез които той утвърждава своя декоративен стил *ар нуво*: „Жизмонда“ (1894/95) и „Медея“ (1898). Рекламният плакат за пиесата „Жизмонда“ се отличава с деликатни пастелни цветове, за разлика от типичните за времето ярко оцветени плакати, с богато украсена дългообразна арка *ореол* зад главата на актрисата (Stone 2022). Жизмонда, която държи палмова клонка във великденската процесия в края на пиесата, е в костюм в бледи цветове на византийска благородничка, с *орхидеи в косите*. Орхидеята, обвързана с християнската образност<sup>3</sup>, визира принадлежността към божественото.

Сара Бернар играе ролята и на Медея – принцеса от Колхида, която отравя съперницата си и убива двамата си синове, за да нарани неверния си съпруг Язон. В рекламния афиш „Медея“ е представена последната трагична сцена – с втрещени от ужас очи, Медея стои пред убитите си деца с окървавен кинжал, тържествувачка в

---

<sup>2</sup> Според някои легенди богинята на светлината оставила като знак за своето присъствие на земята орхидеята, символ на красота, чистота и изящество; а според други Венера по време на любовните си игри изтървала на земята една от пантофките си и тя се превърнала в цвете, символ на любовната страст. <https://luboslovie.bg/2015/03/23/>

<sup>3</sup> Орхидеята е използвана като украса на олтарите на църквите през периода на Коледа, Великден: петната на някои цветове се възприемат като капки от кръвта на Христос.

отмъщението си. Изобразена е като жрица на тъмните сили, коварна и хитра, възплъщение на фаталната жена, разкъсвана от ревност и обида, гняв и мъст (Басова/ Basova 2017: 108). Образът ѝ е орнаментализиран, с акцент върху *погледа*, предаващ страстта, с *венец от орхидеи* и с *гривна-змия* на ръката ѝ. *Орхидеята – окървавеният кинжал – змията – фаталната жена* изграждат смислов ред: знак за демоничната гибелност на човешките емоции, които са декоративно стилизирани. Златната гривна на Медея е едно от впечатляващите и изискани бижута, създадени от Ал. Муха и Ж. Фуке<sup>4</sup> през 1899 г. Актрисата я носи като Медея и Клеопатра, влизайки в ролята на фаталните жени – възприета е като зловещ древен амулет, подчертаващ варварските нрави на страната и засилващ впечатлението за жестокост от страна на майката убийца.

*Орхидеята* като част от декадентската образност може да се види и в „Цветя на злото“ на **Ш. Бодлер**. В цикъла „Сплин и идеал“ се полагат основите на теорията за съответствията, говори се за отделеността на човека от идеала, за несъизмеримостта между мимолетното и вечното, изгражда се нова представа за красотата – умиращата, демонична красота. Модернистският субект размножава своето вътрешно аз в поредица от орнаменти – визуализации на преживяванията, като в тази поредица попадат цветята. Те могат да бъдат вписани в ансамбъла на изкушенията – знак за греховното, плътското, омаята от екзотичното. В „Екзотичен аромат“ се отключват сетивата, за да се познае Другият свят: свят-градина с причудливи дървета и сочни плодове на *тамаринд*, знак за екзотичните бягства в далечни страни. Обективизирането на преживяванията се постига чрез фигурите на *есента, жената, цветята*, чрез които се удостоверява разпадането на Аза (сплин и идеал). Поставя се акцент върху мотива за *бледността, болестта* като отделеност от идеала: цветът на идеала се противопоставя на „розите бледни“, на лишените от аромата на телесното увехнали цветя. Основните реторични стратегии са ориентирани към възвишеното, но визират и афинитета към болното, повличащото към смъртта. Преживяването се визуализира чрез сецесионната иконография, за да се представи разкъсаното от противоречия модерно самосъзнание.

Ако херменевтичното интерпретиране може да се възприеме като разчитане на следи, доколко декадентската образност на Ш. Бодлер и иконографията на сецесиона, разчитаща на флоралния орнамент, може да бъде разпозната в текстовете на българския модернизъм: какви цветя има в градините на сецесионно-символистичната литература?

---

<sup>4</sup> Жорж Фуке е един от най-известните бижутери в Париж в кр. на XIX – нач. на XX век.

При **П. К. Яворов** естетизираният свят на идеала може да бъде символно представен чрез редопологането на цветята на невинността и фигурите на женското – смислова оркестрация на цветя и емоции. Наблюдава се обвързването на цветята с *непорочността*, но и с *опасния аромат на живота и желанията*. Плътта е „цвят“, опиващ сетивата с парфюмни ухания, там властват порочните „царици на нощта“. В контекста на наблюденията на В. Русева върху Яворовия дискурс, отворен към бездната на страстта, смъртта (Русева/ Ruseva 2001: 44-63); на Б. Пенчев – за орнаментализиране на преживяването при сецесиона, афинитета към болното като начин на освобождаване от нормите на природното (Пенчев/ Penchev 2003: 146-178), на Й. Ефтимов – за „символистичния хербарий“ (Ефтимов/ Eftimov 2012: 231), на Б. Дакова – за живота на аза като *органичен орнамент* (Дакова/ Dakova 2007: 145) може да се разгълкуват предпочитанията на Яворов към флоралните образи: *роза – теменуга – маслина – лилия – мак – лоза*, и опозиции: *цъфтящи градини – увехнали градини*. Любимата може да бъде въплъщение на идеала – „с вейка от маслина“. *Розата*, преплетена с образа на *змията*, може да бъде знак за изкусителната съблазън на плътското в „Царици на нощта“, издържана в стилистиката на сецесиона („Клеопатра“ – „свещената змия в една целувка / замряла бе на нейните уста“, „Месалина“ – „незаглушена *роза* в плът безстидна / ще цъфне с ароматен плам“) или депресивното, изплъзващото се в света на илюзорността („Въздишка“), докато „пъпката от роза“ е символ на чистотата („Блян“).

Предпочитанието към *лилията и крина* като символ на божествената същност се откроява в поезията на П. Яворов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров. Свързана с мистичното познание, *лилията* е лунно цвете, но може да бъде знак и за страдащата душа – *тъмен крин* в поезията на Н. Лилиев. При Ем. Попдимитров лилиите са в един смислов аранжирмент с розата, разчита се на езиковата нюансираност, на вариациите на любовта към жената *лилия*, *крем* като мистично извисяване към други светове.

Противопоставянето *лилия – мак* при Яворов, може да бъде вариант на разполовената човешка същност между духовното и материалното, между небесния порив и бездната на страстта – страдание: „мечти, носете сняг – *лилии* в ръце / на *макът* кървав цветовете остават в моето сърце!“. *Теменугата* в нейната бледност е символ на тайнственост, жертвеност, меланхолност („Теменуги“):

*печални, бледи, болни теменуги –*

*мечти неволни и несмели*

(Яворов/ Yavorov 1993:109)

Символизмът залага на бледността, намаляващата жизненост (Яворовите *бледни теменуги*, Траяновите *бледни рози* – културни аналози в езика на модернистичната естетика). Цъфтящата градина се явява архетип на райската градина, а символизмът я свързва с болезнената посърналост на душата (Дебеляновите градини „повехнали скърбят“), с пропадането в бездната на действителността („обрасла с бурени градина“).

В градините на Яворовата поезия особено място заема *орхидеята*. В текста, посветен на Мина Тодорова – „Невинност свята орхидея“<sup>5</sup>, чрез флоралната образност (орхидея, мак, лилия) се откроява двойствеността на битието. Диалогът *Аз-Ти* придобива онтологични измерения – знак за модернистката разпокъсаност между бляна и действителността, тялото и духа. Орхидеята попада в един смислов ред с ангела, мечтата, небето. Свързана с далечните звездни пространства, свидетелства за обезпльтяването, извеждането в пространството на трансцендента, свещената обител (Едемската градина). Обвързва се с християнската образност – с мотива за смирението чрез иконографията на телесното: свеждане на погледа като благоговееене през божественото. Сплитането на изразите на женското и природното начало: *сняг – лилии в ръце*, насочва към концепта *заледена меланхолия*, като ледът, вариант на мъртвата вода, е стилизиран образ на инобитието в неговата недостижимост. Макът, от своя страна, насочва към дискурса на страстта – визира страданието на Аза:

*Невинност свята – орхидея*

*на звездни самоти...*

*Иди, мечта, иди при нея, -*

*идете, хиляди мечти![...]*

*Иди, мечта – мечти, носете*

*сняг – лилии в ръце...*

*На макът кървав цветовете*

*остават в моето сърце!*

*(Яворов/Yavorov 1993: 217)*

---

<sup>5</sup> Върху последното непубликувано приживе Яворово стихотворение, посветено на Мина Тодорова (1910), може да се видят наблюденията на М. Неделчев (Неделчев/Nedelchev 2010).

Екзотичните цветя са част от декадентската образност и на „Regina mortua“<sup>6</sup> на **Т. Траянов**, текст, който орнаментализира страданието на душата *орхидея* (тъмновиолетна, тежкоцветна), като се залага на болезнеността, увяхващата красота. В стилистиката на меланхолното се изказва молитвеното извисяване към идеала и увяхването на мечтите, надеждите („Увяхнал мак“):

*С увяхнал стрък от огнен мак обкичам  
в калта заровения сън...*

*(Траянов/Trajanov 1905: 17)*

Отровните милувки умъртвяват „томлението“ на душата *мимоза*, недокоснала се до „знойния дъх на щастието“ („Мимоза“). В градините на Т. Траянов сред *лаврови клонки, ясмин и лилии*, свързани с чистотата на бленувания свят, се откроява образът на *посърналия слънчоглед* – визуален знак за дълбоката чувствителност на душата, изгубила своя идеал, в чиято основа стоят платоновските мотиви за небесната родина и земното изгнаничество. Чувството се превръща в орнамент чрез естетическата стилизация, разчитаща на флоралния код и на концепта *заледена меланхолия*. Меланхолията вледенява, отнема жизнеността – декорирана е чрез флоралната образност („снежна лилия“, „ледени цветя“), чрез вледеняване на чувствата на лирически аз („заледените сълзи и вопли“), чрез мотива за студената красота на жената. В меланхолните градини на Траянов може да се открият образите на *тъжния мак, тъмновиолетната орхидея, печалната върба, тъжните кипариси*. Лилията като образ на заледената меланхолия може да се види в „Бетовен“, „Възсепната тишина“, в „Salve regina“: „страдай кат лилия нежна“. В цикъла „Горящи хоризонти“ се разпознава типичната за сецесиона образност в „Сянката на Salome“, „Тъмновиолетна орхидея“:

*На тъмновиолетна орхидея  
благоуханното дихание  
извая своя сън – пламтяща фея –  
неземен лик на скърби възвещани...*

*(Траянов/Trajanov 1906: 18)*

---

<sup>6</sup> През 1905 г. в „Художник“ се появява цикълът „Regina mortua“, дал наслов на първата стихосбирка на Т. Траянов, излязла през 1908 г.; а през 1906 г. излиза цикълът „Горящи хоризонти“ (I, 19-20).

Орхидеята, обвързана с образа на „залебените вълни“ и „пречупения лъч“, свидетелства за невъзможността да се постигне абсолютът. Физическите измерения на страданието е визирано чрез гибелната екзотичност на орхидеята и лилията: „пий из тия *лилии*, растящи / из морнодищащи дрезгавини“. „В просъница“ от цикъла „Via dolorosa“ се разпознава декадентски-натуралистичният език, чрез който се говори за страданието, превзело сърцето: „и корен тежкоцветна орхидея / завсмука в прилепените гърди“. Текстовете се основават на мотива за увяхването на цветята и надеждите – разкриват различни степени на прехода от живота към смъртта: посърнали, увехнали, прекършени, закреяли, сухи, болни, разпилени, гнили, бездъхни ледени цветя. Цветята могат да бъдат свързани и с небесния порив на човешката душа (бели, незнайни, сънни цветя; синьо цвете; ямин-жасмин; хелиотропи).

Самотата и непостижимостта на щастието е основна тема и в стихотворенията „Теменуга“, „Синьо цвете“, „Трепетлика“, „Орхидея“ от „Романтични песни“, които разкриват раздвоената модерна душа, не така драматично тревожна и напрегната, както в „Regina mortua“, а минорно примирена с ориса си (Костадинова/Kostadinova 2001).

*[...] Из глѐбините хлад повея,  
приламна лунният светлик,  
и бавно странна орхидея  
разлисти своя морав лик.  
И оттогаз над мене властно  
тя своя поглед прикова,  
ту алчно лъстна, ту безстрастна,  
мълви унесени слова.  
Една мечта ли тя погуби,  
еднѐж душа ли раздвои,  
крѐвта и сълзите възлюби  
и нелечима скрѐб струи.  
Проклинам бродницата фея  
на омагесана гора,  
лика на лунна орхидея,  
що в горестно сърце огря.*

*(Траянов/Trajanov 1966: 213)*



Образът на орхидеята в нейната двойственост (*лъст–безстрастие*) се съизмерва с образа на луната, поставя се акцент върху нейната екзотичност, мистичност. *Лунната орхидея* насочва към лунатизма на декадентите; към рефлектиращия характер на луната, която говори на човека, че животът е отражение. Според А. Ханзен-Льове съществуват два лунни ипостаса: месеца (мъжкото начало) и луната (женското начало). В „Орхидея“ се разпознава лунно-женското, непредсказуемото, причудливо-интуитивното, цикличното начало (връзката между жената и луната, характерна за изкуството на *fine de siècle*). *Лунната орхидея* се свързва с деструктивния женски аспект на лунното начало (непостоянство, безвременност), с идеята за хладната женска красота, противопоставена на София (соларността). Елипсата, луната визуализират образа на нецялостния човек, раздвоен между полюсите на битието, докато кръгът и слънцето – образа на хармоничния човек с монолитността на неговото съзнание (Ханзен-Льове/Hansen-Löve 1999: 199-218). Откроява се апокалиптичната символика на *лунната орхидея* като антисоларна тенденция – хлад и безстрастие, лишаване от виталността на земния свят, проникнатост от духа. От друга страна – екзотичната „орхидея с морав лик“ се възприема като гибелна страст, свързана с изкушенията на плътското. Орхидеята е декорация на разкъсаната от противоречия модерна душа.

С излизането на текстовете на Т. Траянов в „Художник“ се появяват и пародиите в „**Българан**“ – свидетелство за усвояването на философския език на страданието, на който говорят българските модернисти и който е обект на игрови трансформации в карнавалната българановска атмосфера. Езикът на модерността е видян в неговата необичайност, като привлеченост към новото, нехарактерното за българските традиции. Наблюдава се заиграване с понятието „декадентски“, появило се във високата си употреба в „Южни цветове“ на Д. Кьорчев, за което свидетелстват пародиите „Лота“ (декадентска поема), „Из дебатите на физико-математическия факултет – Математическа декадентщина“ от Сиромах Бежаров. Траяновите *орхидеи, храмове* се извеждат от обичайния си контекст и се съизмерват с математически понятия, като се пародира *украсата*, чуждостта, неразбираемостта на новия декоративен език:

*Яви се ти*

*когато аз задрямал*

*посред разхвърляни орхидеи*

*седях [...]*

*и в мен роди се мисъл*

да възсъздам  
на цифрите отдавна намисления  
храм<sup>7</sup>.

Декорациите на душата в „словесните плетеници-арабески“ на **Н. Райнов** също разчитат на стилистиката на сецесиона, на флоралната ѝ образност – цветя, свързани с:

- *болестност, умора, меланхолност* – плачещи върби, перуники (ириси), морни теменуги, приведени маслини и чинари („Градът“); увехнали градини („Книга на загадките“);
- *страст и грях* – упойваща миризма на разголено тяло и чампак (магнолия), бодливи рози и отровни растения; „пламтяща корона, стягаща като змийски пръстен с бодливи рози челото“ („Градът“);
- *благовоние* от черна смола и кора от кедър, *свързано с магическите практики* – призоваването на другия свят („Мермерна жена“ от „Слънчеви приказки“).

Декоративният образ на душата в контекста на дискурса на страстта търси грешното в сецесионно извитите линии на жената и на растителните конфигурации:

Душата ти е танц под седем покривала! Душата ти е танц на чаровната Саломе! [...] Сладни голи рамене разнасят остър мирис и малки цветчета се вият по играещи леки крака – по бели женски бедра.

(Райнов/Raynov 1989: 153)

В „Соломон и Балкиза“ се откроява образът на жената-мак:

Думите на жената са бързи като нозе на танцувачка и преходни като цветове на алмуг.  
И – докле заглъхне песента на рибарите, червените макове отлитат, а остават само семената.  
*Мак е жената.*

(Райнов/Raynov 1989: 84)

Макът насочва към упойващата власт на съня, отвеждащ в други светове; към идеята за преходността на материалното, изплъзващия се смисъл<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Вж. „Българан“, декември 1905г., бр. 116. с. 5.

<sup>8</sup> *Макът* е атрибут на богиня Деметра, често наричана Мекона (от гр. *mecop*, *makon* – мак). Древните гърци са вярвали, че макът е бил сътворен от бога на сънищата Хипнос, изобразяван като юноша с букет

В поемата „Градът“ пространството се стеснява: от градините към града. Райската градина е заменена от Града с неговата изкуственост, илюзорност, греховност, приковаващ човека към материалното и същевременно изразяващ жаждата на душата към извисяване чрез райските цветя и аромати. „Градът“ на Н. Райнов – това е душата, „разпъната над бездни“. Преживяването се орнаментализира чрез фигурите на жената, градините с цветята в тяхната апокалиптична и демонична образност<sup>9</sup>:

- маска, прикриваща суетата, изкусителната сетивност – декорация на греха и илюзиите, визирана чрез упойващата миризма на чампак и мак;
- стилизация на цветята от „Песен на песните“ – метафори на единението с божествената цялост<sup>10</sup>.

Цветята са част от ритуалните практики за общуване със света на вечността, но говорят и за откъснатостта от идеала – чрез мотива за бледните, увехнали цветя. Сплитането на женските и флоралните образи в отделните песни – зодиакални знаци, напомнят естетизирания „Зодиак“ на Ал. Муха и демоничния вариант на Г. Климт. В „Песен 4: Рак“ от поемата „Градът“ жената е дете и греховна съблазън:

Тя плачеше като дете и пред очите ми цъфнаха светли *перуники и морни теменуги* [...] Душата ти е пъклен цимбал, който води свещени танци на черна литургия! И мръсни бесове безсрамно се допират до голи рамене, и грамадни паяци плетат мрежи в душата.

(Райнов/Raynov 1989: 151-160)

Ирисите / перуники, повтарящ се образ в картините на Ал. Муха, Ван Гог, могат да бъдат естетизация на порива към идеала или на меланхолията.

Градът, чрез апокалиптичната и демоничната метафорика на флоралните образи, може да бъде Йерусалим с фигурите на единението и Вавилон с езика на разноречието като дериват на душата в нейната двойственост, като тайна и познание на себе си.

---

или с венец от макове, за Деметра, изтощена от опитите си да открие Персефона. Персефона, обвита в гирлянди от макове, е символ на спускащия се на Земята покой. За Вергилий макът дарява забрава.

<sup>9</sup> Н. Фрай, изследвайки метафорите в Библията, говори за апокалиптична и демонична образност, като откроява образите на *градината и града*. Едемската градина и Градът Йерусалим (градовете – жени от символна гледна точка) са проявление на апокалиптичната образност, свързана метафорично с Христос. Пустинята, морето, езическият град (Вавилон, Рим) са проявление на демоничната образност, знак за пропадналите в греха. Наблюдава се стесняване на светото пространство – от Рая през Обетованата земя до Града и Храма. (Фрай/Gray 1993: 191-206).

<sup>10</sup> *Библейските градини* са пълни с нард, шафран, кедри, кипариси, *крин/лилия*, смирна, цъфнали лозя, ябълки. Според Н. Фрай в основата на „Песен на песните“ са метафорите на единението; постигнатата цялост между Невестата и Жениха, Христос и Църквата, за което свидетелстват и семантичните употреби на цветята. *Библейските цветя* извисяват душата до света на божественото (пак там).

Пълното отдалечаване от райските градини се постига при авангарда, при който в пространството на Града се откроява изкуственото, подменило естеството: паркът, изкуствената градина, книжните и татуираните цветя, парфюмите с флорални нотки. Визирана е променената същност на човека марионетка в епохата на техническата възпроизводимост, заменяща текста-уникат с неговата вторичност. Стилизацията и орнаментът стават основни черти на постсимволистичната култура. Символистичният дискурс може да бъде източник на орнаменти, апликирани върху друг стил.

### *Градините на авангарда*

Текстовете на **Ч. Мутафов** представят краха на индивидуалистичната естетика в света на масовата култура, боравейки с флоралната образност. „Денди сънува (черно и златно)“ от „Марионетки“ като тематика насочва към експлоатирания от сецесиона сюжет – мистичната целувка в *градините на любовта* (картините на Г. Климт), декорирана с витални растителни мотиви. Небесният профил върху японска ваза с черен и златен профил, декорираната плоскостност от фигури: целувката, открива езика на декоративността и Изтока и се свързва с мистичното извисяване на душата. Денди разказва съня си за Жената като тайнство, чийто език не познава (Мутафов/Mutafov 1993: 52). В декоративния роман „Дилетант“ с подзаглавие *Градината с манекени* (изкуствените градини на цивилизацията) героят води живот на марионетка, чиято анонимна и механистична същност е представена чрез „геометрията на комичното“ и гротесковите стилизации в пространството на Града с неговите аромати, звуци, багри. В романа може да се разпознае езикът на сецесиона като един от многобройните езици, изграждащи чрез принципа на колажа вторичността на текста: езикът на Ш. Бодлер (мотивът за сплина, „дремналите“ градини), свидетелство за чувството на героя *естет* за битието, чиято уникалност е заличена в света на масовата култура. Той желае да се завърне към първичното, в търсене на Чудото (съответствието между аромати, звукове, багри, постигащо вечността – в духа на Бодлер), но това се оказва невъзможно, защото печатът на цивилизацията е наложен върху него. В пространството на дома „с очертанятия на квадрат“, героят разпознава себе си в цивилизационните артефакти:

Аз обичам парфюма на *орхидеи* – тази чиста миризма на голо тяло и грях; обичам *амбрата*, зимно време при спуснати щори..., обичам нервната и сладна фантастика на *Peau d'Espagne*, червена като кръв, горчива като отрова, изгаряща кожата като целувка.

Аз обичам ириса, тревата, лавандата и миска; четвъртитите кристални флакони със сребърни запушалки.

(Мутафов/Mutafov 2004: 35)

Парфюмът с флорални нотки е знак за подмяната на естествените благоухания с изкуствените аромати на цивилизацията и материята, оказващи своята магнетична власт върху човека, превърнал се в марионетка. Светът на мумифицираната красота, на парковете, в които „дърветата протягат остриете си вопли към небето“, няма нищо общо с райския свят на блаженството. При Ч. Мутафов *парфюмът* (смес от орхидеи, амбра, ирис, лаванда) може да се възприеме като смес от различни аромати, влизащи в дисхармония помежду си – съчетание от флорални (елегантен аспект), ароматични (успокояващ аспект), балсамови (мистичен аспект), ориенталски (чувствен аспект) нотки. Ако ароматът като уникат е хармонично взаимодействие на едно ухание с друго, то парфюмът при Ч. Мутафов е колаж от невъзможности, знак за разпада на модерния човек. Ароматът на цивилизацията е сладният, опияняващ аромат на материята, плътта, греха, представен в стилистиката на сецесиона: *сладната фантастика на Peau d'Espagne*<sup>11</sup>. В епохата на сецесиона парфюмът става луксозен продукт, като предпочитани аромати са: *амбра, орхидея, лаванда*, станали част от смисловия код на еротичното. Ако *лавандулата* пречиства душата, като вдишването на аромата ѝ унищожава душевната болка, то *амбрата и орхидеята* като аромат се свързват с чувствеността, страстта и нейната омагьосваща сила. *Амбрата* се явява един от най-неустоимите аромати за мъжете, способни да го направят подвластен на жената, превърнал се в оръжие за съблазън. Представена е силата на парфюма като власт – изкусителната, омагьосваща същност на жената като възплъщение на властта на материалното (греховност и илюзорност):

Душата ѝ на жадно божество се смесва с *шепота на парфюмите* и трепти във въздуха като вечен сън, тя оживява в цветята, загива във водата, превъплътява се в сянката.

(Мутафов/Mutafov 2004: 94).

Неслучайно изследователите на аромата го определят като сила, въздействаща на физическо, психологическо и социално ниво (Класен, Хоувз, Синнотт/Classen,

---

<sup>11</sup> Peau d'Espagne (1901) е луксозен парфюм, любим аромат на чувствени лица (доближава се до мириса на кожата на жената, буквално се превежда като „кожата на Испания“, парфюмирана кожа). Съставен е от роза, нероли, лавандула, върбинка, бергамот, сандалово дърво, канела, карамфил, масло, мускус.

Howes, Synnott 2010: 43-48). Жената носи отпечатъка на цивилизацията чрез ароматите като украса в света на рекламите, кинематографа: „косата ви има някакъв див парфюм... парфюми Houbigant“ (Мутафов/Mutafov 2004: 67) – популярни в епохата на сецесиона парфюми, букет от ароматите на портокалов цвят, жасмин, тубероза, кедър. Сетивата на Дилетанта са жадни за красота, за любов: „Дамата получи едно *теменужено* цветче в ръцете, в знак на посвещение“, но копнежът по непосредственото сред цялата изкуственост на цивилизацията се проваля: „златистите чашки с кюрасо се отделяха твърде декоративно сред малките венчета от *теменуги*“. Сънната нежност на мечтите застива в гротесковите превъплъщения на плътта, порока и страстта. Любовта се оказва невъзможна сред сладката отрова на парфюма от *орхидеи*: „Дамата меланхолично заяви, че не знае дали го обича [...] една *бяла роза* изгасна на устните ѝ, сякаш удавена“ (Мутафов/Mutafov 2004: 77-78). Розата визира гибелния аромат на цивилизацията. Заплашителната ѝ същност е представена и чрез образа на кафенето: „Нощното кафене – *разврат на орхидея* от светлина, цъфтяща в мистичната оранжерия на нощта; разискрени цветя от светлина, подводна градина от изгубени съкровища“. Образите на *подводната градина* и на *орхидеята* отправят към иконографията на сецесиона, сочат дискурса на страстта, омагьосващата екзотичност и гибелност на материята.

### *Изводи*

Цветята в градините на българския модернизъм могат да се възприемат като *културни метафори*, с които човекът живее, чрез които възприема и изказва себе си в света – орнаменти на чувствата или стилизирани образи на модерната цивилизация, подменила истинската човешка същност.

### Библиография:

**Басова**, Н. Плакат епохи модерна как симулякр. – *Знак: проблемное поле медиаобразования* [Basova, N. Plakat epochi moderna kak simulyakr. – *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*], 2017, №3 (25), 102–110.

**Дакова**, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Ем. Попдимитров. – *Емануил Попдимитров – критически прочити*. Съст. Н. Стоичкова – София: УИ Св. Кл. Охридски [Dakova, B. Ornament i viziya v rannata poeziya na Em. Popdimitrov. – Em. Popdimitrov – kriticheski prochiti. Sast. N. Stoichkova – Sofia: Sv. Kl. Ohridski]. 2007, 140–147.

**Ефтимов, Й.** Символистичният хербарий. – Божествената математика. – София: Просвета [Eftimov, Y. Simvolistichniyat herbarii. – Bozhestvenata matematika – Sofia: Prosveta] 2012, 231-258.

**Классен, К. Хоувз, Д. Синнотт, Эн.** Значение и власть аромата. – *Ароматы и запахи в культуре*. I. Сост. О. Вайнштейн. – Москва: Новое лит. Обозрение [Classen, C. Howes, D. Sinnott, A. Znachenie i vlast aromata. – *Aromati i zapahi v culture*. I. Sast. O. Vaynshteyn. – Moskva: Novoe lit. obozrenie]. 2010, 43–48.

**Костадинова, Е. Т.** Траянов в учебната програма за 11 кл. – *Български език и литература* [Kostadinova, E. T. Trayanov v uchebnata programa za 11 kl. – *Bylgarski ezik i literatyra*], 2001, № 5–6.

**Мутафов, М.** Марионетки. – Ч. Мутафов. Избрано. – София: ГАЛ-ИКО [Mutafov, Ch. Marionetki – Ch. Mutafov. Izbrano. – Sofia: GAL-IKO], 1993, 52.

**Мутафов, Ч.** Дилетант. – София: Ателие Аб, 2004. [Mutafov, Ch. Diletant. – Sofia: Atelie Ab, 2004.)

**Неделчев, М.** Трагическият диалог Яворов – Мина през 1910 година [Nedelchev, M. Tragichniyat dialog Yavorov-Mina prez 1910 g. – *Littera et Lingua*]. – *Littera et Lingua*, 2010. <https://naum.slav.unisofia.bg/en/node/1754> – 19. 04. 2023.

**Пенчев, Б.** Българският модернизъм: моделирането на Аза. – София: УИ Св. Кл. Охридски [Penchev, B. Balgarskiyat modernizam: modeliraneto na Aza. – Sofia: Sv. Kl. Ohrodski] 2003, 146–178.

**Райнов, Н.** Градът. – Съчинения в 5 тома. Т.1. – София: Бълг. писател [Raynov, N. Gradat. – Sachineniya v 5 toma. T. 1. – Sofia: Balg. pisatel], 1989.)

**Русева, В.** Генеалогия на българската модерност. Яворов. – В. Търново: Абагар, 2001, 44–63. [Ruseva, V. Genealogiya na balgarskata modernost. Yavorov. – V. Tarnovo: Abagar, 2001, 44–63.)

**Stone, M.** Alfons Muha. <https://www.trenfo.com/bg>. – 19. 04. 2023).

**Траянов, Т.** Regina mortua. – *Художник* [Trayanov, T. Regina mortua. – *Hudozhnik*]. 31. IX. 1905. № 3–4, 17.)

**Траянов, Т.** Тъмновиолетна орhideя. – *Художник* [Trayanov, T. Tamnovioletna orhideya. – *Hudozhnik*]. 13-15.VI. 1906, № 19–20, 15–18.

**Траянов, Т.** Орhideя. – Т. Траянов. Избрани стихотворения. – София: Бълг. писател [Trayanov, T. Orhideya. – T. Trayanov. Izbrani stihotvoreniya. – Sofia: Balg. pisatel], 1966, 213.

**Фрай, Н.** Великият код. Библията и литературата. – София: ГАЛ-ИКО [Fray, N. Velikiyat kod. Bibliyata i literaturata. – Sofia: GAL-IKO], 1993, 191–206.

**Ханзен-Льове, А.** Лунный мир. – Русский символизм. Система поэтических мотивов. – Санкт-Петербург: Академический проект [Hansen-Löve, A. Lunnii mir. – Russkii simbolizm. Sistema poeticheskikh motivov. – Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt], 1999, 199–218.

**Яворов, П. К.** Съчинения. Т. 1. – София: Българ. писател [**Yavorov, P. K.** Sachineniya. T. 1. – Sofia: Balg. Pisatel], 1993.

Nadezhda Tsocheva, Associate Professor PhD  
Shumen University "Episkop Konstantin Preslavski"  
nadiacocheva@abv.bg