

Tsvetana Georgieva

(Bulgaria, Sofia, University of Library Studies and Information Technologies)

The Influence of the Liberty Style in the Dramatic Visions of Boyan Danovski

Abstract: The short dramatic visions A Heart of Scarlet Porcelain, The Blue Swallow and A Tale of Deceit by Boyan Danovski published in the Hyperion literary magazine in 1922-1923 were written in a Secession decorative style (the Bulgarian version of the Liberty style) and presented to the reading audience of the time experiments with modern theater techniques. Danovski's cycle of lyrical prose Liberation enriches the notion of his Secession texts, targets specific European influences, including Gabriele d'Annunzio, and conceives in its own way the two basic principles of the Liberty Style – transformation and nostalgia.

Keywords: dramatic vision, Secession decorative style, Liberty style, modern theater, transformations, nostalgia, D'Annunzio

Цветана Георгиева

(България, София, УниБИТ)

Следи на Liberty style в драматическите видения на Боян Дановски

Драматическото видение в три картини „Сърце от ален порцелан“ се появява в сп. „Хиперион“ през 1923 г. – две години след завръщането на Боян Дановски от Италия (Милано), където той следва музика и инженерни науки.

Италианският вариант на сецесионно-декоративното изкуство се нарича стил Флореале (Stile Floreale) или стил Либърти (Style Liberty). Просъществува около 20-30 години (през последните две десетилетия на XIX век и първото десетилетие на XX в.), след което е обявен за „кичозен“, и е забравен за дълъг период от време. През 70-те години на XX век сецесионът/стил Либърти отново става обект на научен интерес и с нова енергия започва преосмислянето на мястото му в историята на европейската култура. Една от причините за това желание за реставрация на литературната и културната история на сецесиона (Либърти, различните национални проявления на този стил) се търси, освен в носталгията, в неговата обвързаност със съответните наследени специфични традиции в отделните култури. Така например във Франция art nouveau използва и възражда формите на стила рококо; немскоезичните страни (югендшил и сецесион) реставрират и преосмислят стилистика от епохата на романтизма, английските прерафаелити – епохите на предренесанса, античността и средновековието. За повечето европейски страни това е модерен стил, който търси възможности за съчетаване с предишна (дори древна) национална традиция. В българския вариант – това са византийските елементи, отчасти фолклора, древните евангелски времена и богомилството (например в творбите на Попдимитров, Райнов, Грозев).

В собствената си традиция Либърти се опира на барока – втория по значимост в Италия след античните стилове, а като европейско влияние – възприема не френския вариант, а английския, и по-рядко – австрийския вариант на сецесиона/модерна (Пилук 2010: 189/Pilyuk 2010: 189).

През визираната епоха в Италия се наблюдава англомания – увлечение по всичко английско, в т.ч. и по английския език. За английски уклон на италианския сецесион/модерн свидетелства и самото име – Либърти (което отначало се употребява заедно с названието „флореал“). Далеч не на всички е било известно, че италианското название на стила, съзвучно с думата „свобода“ (liberta), е произлязло всъщност от името на търговската къща „Liberty“, основана през 1875 г. от сър Артър Лесенби Либърти (Arthur Lasenby Liberty). Именно тази английска компания започва доставки в Италия на различни изделия в стил сецесион/модерн (Пилук 2010: 190/Pilyuk 2010: 190).

В знаково събитие за раждането на Либърти в литературата се превръща публикуването през 1889 г. на програмния роман на Габриеле д’Анунцио „Il Piacerе“ („Наслаждение“). На български език романът излиза в поредицата „Модерна библиотека“ (Д’Анунцио 1918/D’Anuntsio 1918).



Корица на книгата „Наслаждение“ от 1918 г. (антикварна находка).¹



Друго издание на български език на творба от Д’Анунцио е романът му „Джовани Епископо“ от 1891 г. със сецесионно-декоративно оформление на корицата.²

Авторът на романа „Наслаждение“ – Д’Анунцио – създава своеобразен „наръчник“ за поведението на младия мъж от поколението, на което принадлежи, в общуването му с жените, създава модел за живот, преживяван сред изкуството и като изкуство. Донякъде за образци на Д’Анунцио са послужили романите „Наопаки“ на Жорис-Карл Юисманс и „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд. В главна мисъл на този програмен текст – която може да бъде изнесена като епиграф въобще на стила Либърти – се превръща фразата:

¹ <https://www.olx.bg/ad/1918g-stara-antikvarna-kniga-naslazhdenie-romana-gabriele-d-annuntsio-CID618-ID74CRP.html>

² <https://knizhen-pazar.net/index.php/1761978-dzhovanni-episkopo>

Ти трябва да сътворяваш своя живот така, като че ли създаваш произведение на изкуството (D'Annunzio 2004: 4/Д'Анунцио 1918: 29).

Стил Либърти се отличава сред останалите европейски варианти на сецесиона с две ключови понятия – *трансформация* и *носталгия* (Пилюк, 2010: 192/Pilyuk 2010: 192).

Първото от тях е вече споменатата вторична трансформация на стила барок, както и въобще мистическата трансформация на едно състояние в друго (на душата в материя, на мъртвото в живо, на невидимото във видимо и т.н.). А носталгията, по думите на Пилюк, се преживява по отношение на „хубавите времена“, и е характерна за цялата италианска култура. Емблема на подобна отминала епоха е детството, синоним на щастието (бих добавила, че аналогична възраст за Югендцил е юношеството). Среца се в различни жанрове на италианското изкуство, като мотивът е особено различим в кинематографията (например в „Амаркорд“ на Федерико Фелини и в „Малена“ на Джузепе Торнаторе; срв. Brosio 1967: 14; D'Annunzio 2004: 24).

Като видимо влияние на мотиви от Д'Анунцио върху български автор бих посочила сецесионно-декоративната „Приказка в рококо“ (от сборника „Технически разкази“) на Чавдар Мутафов.

Влиянието на Д'Анунцио върху Боян Дановски се усеща донякъде в маниерните отношения между Пиеро и Порцелановата кукла от драматическото видение в три картини „Сърце от ален порцелан“, и по-изразено – в драматичното видение „Приказка за измамата“, както и в сецесионно-декоративния цикъл от кратки импресии „Освобождение“ (с различните образи на Жената), които ще анализирам по-нататък в тази статия.

В своето драматическо видение „Сърце от ален порцелан“ (сп. Хиперион, год. II, 1923: 30-35)³ Боян Дановски интерпретира универсалния образ на *Пиеро* (френски вариант на името на италианския герой от комедия дел арте), който става един от най-популярните персонажи на Belle Époque. Пиеро е предпочитан образ за модерните художници и режисьори от началото на XX век. Например: „Пиеро и Арлекин“ (1888) на Пол Сезан; „Портрет на Всеволод Мейерхолд“ (1916) на Борис Григориев; „Балаганчик“ на Александър Блок; „Автопортрет с Александр Яковлев в образите на Пиеро и Арлекин“ (1914) на Василий Шухаев; пантомимата „Шарфът на Коломбина“ (1910) (по мотиви от пиесата на Артур Шницлер „Der Schleier der Pierrette“, 1901; http://treyakov-gallery.blogspot.com/2019/01/blog-post_25.html) и „Маскарад“ (1917) (по мотиви от драмата на Михаил Лермонтов) на Всеволод Мейерхолд; пантомимата „Покривалото на Пиерета“ (1913) на Александър Таиров и редица други.

В „Сърце от ален порцелан“ Дановски залага на идеята за персонажите двойници (такива са Младото Момиче и Порцелановата Кукла, Пиеро и Бледия Пиеро). Използването на *двойника*, на дубльора, в театъра е похват, който представя основните персонажи и изобразявания свят като референтни, за да бъдат имитирани. Това е също ситуацията на „театър в театъра“ (срв. „Двойник“ в речника на Пави 1991).

Мястото на Младото Момиче, което тъгува по Бледия Пиеро, в сценичното действие се заема от техните двойници – Порцелановата Кукла и Статуята на Пиеро. Порцелановата Кукла и статуята на Пиеро представляват театрални сюрмарионетки (срв. Пави 1991) – актьорите са изчезнали, а техните роли се изпълняват от неодушевени персонажи (марионетки). Двойниците персонажи са известни в традицията още от

³ Това и останалите произведения на Боян Дановски, които разглеждам в статията, са цитирани по изданията им в сп. „Хиперион“.

комедиите на Плавт, докато сюрмарионетките, като похват в светския театър, се появяват през романтизма (емблематичен е Хайнрих фон Клайст, срв. Господинов 2015). В своето кратко драматическо видение в три картини „Сърце от ален порцелан“ Дановски представя пред българската четяща публика експеримент с определени модерни техники в театъра.

Съдържанието на драматическото видение на Дановски се измерва с темпото на любовния лиричен диалог между Куклата и Пиеро. Темата на тази беседа е *младостта* и *любовната* мъка и тази тема е предадена с реплики, типични за сецесионно-декоративното: на фона на музикален съпровод от *пиано*, Пиеро вижда Куклата сред трептяща „ефирна златорозова мъгла“, в която тялото ѝ „се стопява“; нарича я „съвършенство от младост и светлина“, „гладък розов порцелан“, „благородство от форми и движения“; смехът на Куклата е „крехък и неуловим като крилца на пеперуда“, усмивката, устните ѝ (детайли, предпочитани от стил Либърти), сърцето ѝ е „от ален порцелан“. Куклата е „розова и крехка“. (За символиката на *розовото* в сецесионно-декоративното съм споменавала в статия по повод разказа „Приказка“ на Чавдар Мутафов, в търсене на сходство с творба на Ведекинд в контекста на немския Югендшил; срв. Георгиева 2019). Образите *пролетна* утрин, *златната коса* на Куклата, *устните* („как лудеят пчелите по сладкия сок на розовия лист...“), „видението от *златен* прах и *розово сияние*“, както и образите „крехка“ или „фатална жена“ са сред често срещаните в тематиката на сецесионното въобще.

Аз виждам *цветята* да повдигат чашките си и да трептят възторжено пред твоята усмивка. Защото твоята уста е по-хубава от всички *цветя* и капката роса, която блести на *устните* ти, е *сладка* като ангелска сълза⁴.

Към сецесионно-декоративното се отнасят: прегръдка, пурпура, светлината, пролетната музика, поредицата от целувки на Куклата в края на втората картина; лунната светлина, лунните бели нощи и скитанията на Пиеро; тъгата му; студът. А така също: насочването на гледната точка на разказвача към очите, както и сънят, ароматите, насладата – сладостта (характерни за поетиката на Д'Анунцио), нишката, аленият цвят, порцеланът:

Куклата: - (...), която ме отнася някъде далече... Пиеро: - ... към слънцето, което сплита *златни нишки* между небето и земята, *между розите и нарцисите*, *между теменугите и маковете*, между мене и твоето малко сърце от *ален порцелан*.

Образът на Пиеро не е интерпретиран често в творбите на българския модернизъм. И в това отношение Дановски изглежда е сред първите. На страниците на списание „Хиперион“ обаче, една година преди да се появи драматическото видение на Дановски, е публикуван превод на „Балаганчик“ (чийто основни персонажи са Пиеро, Коломбина и Арлекин; http://teatr-lib.ru/Library/Rodina/Blok/#_Toc317343976) – творба на представителя на руския Сребърен век Александър Блок. Понятно е, че „Сърце от ален порцелан“ на Дановски по-скоро постига ефекта на епатаж, на провокация срещу патриархалния и центриран към националното художествен вкус на българската публика, отколкото да се равнява на световните образци от типа на „Балаганчик“. Драматическото видение на Дановски е интересно за българската културна история като начин да се задават нови теми в драматургията, да се демонстрират нов тип сецесионни персонажи, нови сценични техники – пантомима, сюрмарионетки, театър в театъра, както и нов символно-декоративен език.

⁴ В този и във всички цитати по-нататък думите в курсив са акцентирани от мен – авт. Ц. Г.

Другият персонаж, изграждащ драматическото видение на Боян Дановски, е *Порцелановата Кукла*.

Т.нар. „порцеланови кукли“ (изцяло от порцелан или с основни части от порцелан) стават особено популярни през втората половина на XIX век. Били са изготвяни в ателиета, а след това и фабрично, основно в Англия, Франция и Германия, като са били неразделен елемент, свързан с възпитанието на момичетата в буржоазното семейство. Порцелановата кукла, като артефакт, се превръща в образ и на литературната творба от това време. Авторка на първите „куклени записки“ е френската писателка Луиз д'Олне (Louise d'Aulnay, 1810-1891), която пише под псевдоним Жули Гуро (Julie Gouraud). Тя публикува през 1839 г. „Mémoires d'une poupée“ („Мемоарите на една кукла“), която се превръща в типова книга, подобно на самото изделие – куклата от порцелан. Мемоарите са преведени, адаптирани и преправяни – в Германия излизат мемоари на една берлинска кукла, а в Англия – мемоари на кукла, написани от лицето на кукла англичанка (Костюхина 2017). В Санкт Петербург първото издание на „мемоарите“ е публикувано през 1841 г. (Памятние записки куклы. Повести для маленьких девушек, взятые с французского В. К. Сомогоровым), а през последната четвърта на XIX век се наблюдава вълна от преиздания на тези мемоари: „Записки петербургской куклы“ (1872, две издания); „История одной куклы“ (1878); В. Андреевска „Записки куклы“ (1898) и „Кукла Милочка и ее подруги“ (1911). Е. Булгакова, с „Из дневника куклы“ (1908), завършва изданията на куکلени мемоари (Костюхина 2017: 183-208). *Писма, мемоари и дневници на куклата* са в основата на създадените от Пьотр Илич Чайковски пиесите за пиано „Болезнь куклы“ и „Смерть куклы“.

Порцелановата Кукла и Статуята на Пиеро, които оживяват, твърде много напомнят на едноактния балет (в четири картини) на френския композитор Клод Дебюси „Кутия с играчки“ (*La Boîte à joujoux*) (1913-1919). В балета са представени магазин за играчки и парад на кукли, като герои на III и IV картини са Куклата и Войничето.

Руският музикален вариант на темата е балетът (бурлеската) „Петрушка“ (1911; [https:// www.operasofia.bg/novini/item/3607](https://www.operasofia.bg/novini/item/3607)) на Игор Стравински, в който куклите оживяват по Заговезни.

В българската култура естетиката на порцелановата кукла (и на оживяващата кукла/играчка) не е позната; затова тя се възприема (в творчеството на Дановски) като рядък мотив и европейска заемка.

Верен на стила си да предизвиква с модерните си находки вкуса на публиката, Дановски публикува в първата годишнина на списание „Хиперион“ (1923, год. I, кн. 8) друго драматическо видение, със заглавие „С и н я т а л я с т о в и ц а“. Доколкото това е творба, писана от Дановски в съавторство с Джулио Константини, и повлияна, по всяка вероятност от Метерлинк⁵, в случая ще обърне внимание на сецесионно-декоративния стил на автора.

Връзка на „Синята лястовица“ на Дановски със „Синята птица“ на Морис Метерлинк се констатира може би по-скоро в заглавието. Творбата на Метерлинк разгръща приказното (феята), превращенията на персонажите (душите на предметите и животните, които оживяват) и полисемантичността на символите (смъртта, миналото, времето, светлината, Синята птица и т.н.). Докато драматичното видение на Дановски

⁵ М. Иванова-Гиргинова посочва: „Синята лястовица“ е писана на италиански в съавторство с Джулио Константини (1922); „заглавието извиква Метерлинковата „Синята птица“ и ако в началото тази асоциация е била продуктивно провокативна, след седем години може да е звучала и на автора като епигонство“.

интерпретира темата за душата по-скромно и маниерно, с идеята за философски мотиви, свързани с дихотомии: душа и тяло, живо и мъртво, тъмнина – светлина. За Дановски Синята лястовица е алегория на Душата на влюбения. Лудият преследва Синята лястовица – която той нарича „избягалата ми душа“.

В стила на драматичното видение на Дановски обаче могат да бъдат посочени похвати, характерни за сецесионно-декоративното. Например в първа картина (както в „Сърце от ален порцелан“) времето е *призори*, а то символизира крехката несъзряла юношеска възраст. В ремарките са посочени: *тъмнозелена гора* (цвят и парк); зад разположените *в кръг дърветата – мъртво езеро*. Във II картина от прозореца на пазача се вижда *паркът*, „*потопен във виолетов залез*“.

Сутринна *чиста бяла прозрачна светлина* пада върху *езерото*, оставяйки в *сянка дърветата*, чиито профили рязко се очертават.

Думите на Лудия маркират изтънчена поетическа картина, наподобяваща *цветна тъкан*:

Мъглата над езерото почва да се движи. Прилича на паяжина, сплетена от *тънки-тънки оранжеви нишки от коприна...* *Оранжевият* цвят има топъл, но *сладък вкус*. Също и *виолетовия* има *лек звук*, като *лятна мелодия*, а *синият* кара нервите да треперят. Но не както *червеният*. *Червеният* затваря главата в един *кръг*. (...) Уви, къде *избяга* моята *синя* душа.

В посочения цитат се откроява *синестезия*, която преплитат усещането за топлина и сладък вкус с оранжевия цвят, звукът – с виолетовото, геометричната фигура – с червения цвят.

Заслужава си да се отбележи като похват използването на приказен сюжет в този текст на драматурга, вмъкнат паралелно на основния. Дъщерята на Пазача разказва *приказка* за девойката със златните коси и лице, бяло като водна лилия (Белоцветка), която храни гладните птички. Принц, уморен от лов се спира в хижата, за да поиска вода. Образът на този момък с черни къдри подтиква девойката да търси любовта, преминавайки през гора в тъмната нощ, за да стигне до близък замък („замък от пурпурен мрамор, който се издигаше в лунния блясък“).

Също така синестезийно-декоративен е използваният в Интермецето интериор с пиано и Момичето, изпълняващо пиеса от известния по онова време автор на клавирни творби Макс Регер.⁶

Диалозите между Психиатъра, двете Момичета, Художника и Писателя в разглежданата творбата на Дановски имат функцията да поставят философските въпроси за индивидуалната душа, като частица от вселенската, за нейния път и за физическото тяло на човека; за това възможно ли е тя „да се отдели от тялото“ и „да избяга“, подобно на Синята лястовица, за която говори Лудият. По такъв начин творбата поставя проблема за превръщането на живото в мъртво: съответно лястовицата/душата, от една страна, и балсамираната птица върху шапката/Лудият, останал без своята душа, от друга.

Третата пиеса на Боян Дановски, която представлява интерес от гледна точка на сецесионно-декоративното в българската литература, носи заглавието „Приказка за измамата“ (1923). В това „драматическо видение в две картини“ авторът представя на българската четяща публика още похвати на модерната драма. На първо място самото структуриране на драматургичната творба. Разделянето на „картини“ не се вписва в

⁶ Макс Регер (1873-1916) пише салонни песни и клавирни откъси. Посоченият в текста Опус 23 – Lieder (1898) се състои от четири песни; третата носи заглавието Das sterbende Kind. Съществува още един оп. 23 на Регер, в който част III се нарича Ewig dein! Salonstück für piano. Дановски е търсил музикална аналогия на драматическото видение.

системата акт/сцена, която по-скоро функционира в плана на действието, излизането на персонажа на сцената и напускането ѝ. Терминът „картина“ се съотнася с живописата и насочва към разграничаване от термина „акт“; картината е пространствена единица, обстановка, характеристика на средата или епохата, докато актът зависи от ясният наратологичен декупаж (срв. „Картина“ в речника на Пави 1991). Картините са характерен признак за драмата на XIX век и за т.нар. „епическа драма“, чиито представители във времената на Belle Époque са Ведекинд, Стриндберг, Брехт и Уайлд (Пави 1991). Епическото, брехтово разделение трябва да покаже, че реалността е изкуствено конструирана и може да бъде трансформирана.

Актьорът в „Приказка за измамата“ на Дановски излиза в първа картина в ролята на еманципиран актьор. Това е случаят, когато актьорът не се съгласява да бъде единствено глашатай на режисьора или автора, а изявява желание да участва в творческия процес, без да се съобразява с авторитарната власт на Автора. („Приятелю, представлението започва. Не искам да скрия от вас вълнението, което изпитваме ние, актьорите, и особено – нещастният автор (...)“⁷).

След въвеждащия монолог на Актьора са представени две символистични картини: първата разгръща пространството на пустинята, а втората – на дворец (от приказка) с трима царе. Сецесионно-декоративното се изразява във вниманието към темата „Жена и любов“ (Жената в траур, Жената в жълто, Жената танцувачка), подчинена на етическата дилема къде в живота свършва Истината и къде започва Измамата. Авторът разгръща палитра от варианти на *крехката* и на *фаталната* жени: Жената в траур с усмивката на забравена майка; Жената, която Странникът преследва по тъмните тесни улици, шумните площади, сред тълпата – като дръзка кралица, в храма коленичила, смирена и тъжна. Жената в жълто – „хубава и страшна“. Жената, която „носи зрелите си плодове“ и предлага топлата си плът, устни, прегръдка; Жената танцувачка, „която кърши тялото си в бавен танц, с почти адско сладострастие“.

Сецесионно-декоративното, във всичките му варианти в Европа, Америка и Русия, е свързано с изобразителните нагласи на символизма; неслучайно по време на появата му може да бъде наречено „късен символизъм“. Само че освен символите, в подобни текстове има разгърнати и стилизирани, характерни именно за сецесионно-декоративното, определени образи, време-пространства, цветови гами, флоралност, музика, екзотични мотиви; имплантирани са приказки, фразата е претрупана, формирана е психологичност на пола. Така „Приказка за измамата“ сугестира със символите знойна пустиня, жажда, числото седем, усмивка, странник, море, пианство, пир. А всеки от сецесионните детайли – музиката, танцът, целувката, цветовата палитра (жълто, тъмен воал; Цар, облечен в черно с бяла брада; Цар, облечен в жълто с червена брада; Цар със сребърна дреха и синя брада) – има своята функция. Цветово маркирани, тримата царе отпращат към *приказно-декоративното*. Царете нямат индивидуалност; макар че водят диалози – те са кукли. На пира царете трябва да смъкнат своите *маски* (Маската не е обикновен символ, а феномен на културата, чиято вторична семиотизация се проследява особено в историята на театъра.) Налагането на маски на царе марионетки представлява вторично театрализиране, хиперболизация и бих казала признак на претрупаност.

Танцувачката е *млада, почти дете* (юношеството е възрастта на сецесиона и Югендцила, което вече съм отбелязвала). Последните думи на пиесата разкриват *дублиране* между Принца, Актьора, играещ Странника, и самия Автор – игра на идентичности, която работи в полза на идеята за *истината / илюзията*, загатната в началния монолог на Актьора.

⁷ Цитатите са по изданието на текста в сп. „Хиперион“.

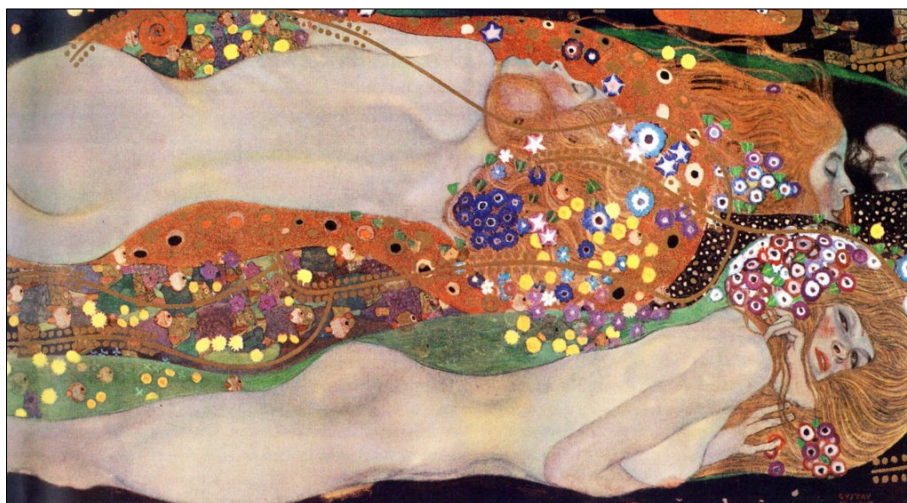
В разгледаните до тук пиеси видения на Дановски липсват събития. Текстовете са изградени на декоративен принцип – без ясно открит централен персонаж, и „сецесиивно“ – откъснато: например героите водят безсмислени диалози, несвързани с действителността (т.нар. „безотговорен илокутивен акт“), но иначе те имат отношение към поставената в началото на драматичното произведение тема (в случая) за истината/измамата (измислицата).

С „Приказка за измамата“ кореспондира сецесиивно-декоративният текст на Дановски „О с в о б о ж д е н и е“ (Хиперион II, 1923, кн. 2: 68-84) – цикъл лирическа проза от осем фрагмента: „Подземният град“, „Градината на любовта“, „Железният град“, „Безумие“, „Лилия“, „На острова“, „Сън“, „Освобождение“.

В „Подземният град“ монологът изразява лабиринтите на съзнанието на разказвача, лирическият Аз. В тях се откроява каменен *град*, в който дебнат призраци и върлува чума; град на смъртта и тлението, преплитащ миналото и настоящето. В тази тягостна атмосфера мисълта за сладката любов на непозната Жена изглежда като отровен мед:

Тялото на жената миришеше на далечни цветя, сред вълни от прозрачен въздух и тихо тържество от зеленина. Този мирис изпълваше гърлото, гърдите, кръвта, този мирис проникваше във всичките атоми на тялото. Трептах като вечна и сладка тръпка и като жадна уста се прилепвах до гъвкавото ѝ тяло. Толкова гъвкаво, че често се боях да не лежа върху топла бяла змия. И всеки миг очаквах отровното ухапване. Но отровата беше в големите черни очи и проникваше бавно, капка по капка. Беше сладка отровата като слънчев мед.

Змията е характерен образ за сецесиивната творба, в контекста на съдбовната, фаталната жена. Густав Климт рисува през 1904 и 1907 г. две картини с общ сюжет: „Водни змии I“ и „Водни змии II“. Подобен сюжет има и платното на Климт „Течение“. На картините са изобразени хоризонтално разположени бели женски тела с вълнообразни извивки на рисунъка, наподобяващи морски вълни. В косите на жените – нимфи са вплетени цветята на морското дъно. Жените имат изкусителни тела, миловидни лица и мамещи погледи; косите им са рижи, в характерния стил на Климт, и наподобяват пясъка на морското дъно. Преобладаващите вълнообразни линии насочват към заглавието на картините „водни“. Змийското е подсказано чрез библейската тема за Изкушението – женскостта, вълнообразната линия, грацията.



Густав Климт. Водни змии II (1907)

<https://artrue.ru/style/modern/klimt/vodyanye-zmei-ii.html>

В описанието от „Подземният град“ потокът на съзнанието на лирическия Аз отлива в творбата отделни символи (сърце, очи, лабиринт, град, чума и др.), на фона на усещането за прелъстяване от характерната за сецесионното Фатална жена (фр. *la femme fatale*) – мистериозна и омайваща, която води своя любовник към опасни и смъртоносни ситуации.

Цитираният по-горе образ на жената с тяло като на бяла змия съответства на следващ в текста на Дановски образ: *гола млада вещица с кървав рубин между гърдите*.

Сянка извежда персонажа от каменния подземен град (фрагмент 1) и той се оказва в „Градината на любовта“ (фрагмент 2). Този текст е представен изцяло като сецесионна декорация: павилиони от кристал, жени, музика, танци, целувки.

Цялата *градина*, свежа, ароматна се събуждаше под топлите слънчеви ивици. Лъчиста течност се топеше със въздуха, галеше *цветята* и *стъклата* на павилионите. Тази *милувка* по чистия *кристал* произвеждаше *лек звук*, който се смесваше с *птичите песни*.

Младият мъж е влюбен в Русата балерина, а Разказвачът – в Графинята. Графинята изглежда като „душата на Шопен, с тази уморена *усмивка*, която *се плъзва от устните по топлата шия*, изчезва в гънките на *коприната* и едва докосва коленете“. Спомените на графинята са свързани със замък, „мраморни стъпала“ и „градина, напоена с аромати и звезди“.

В маниерния разговор между Графинята и разказвача се редуват асоциации за: жажда – пустиня, очи – звезди, океан – любов; шампанско – опиянение, усмивка – болка, кадифе – жестокост. Любовното преживяване е предадено чрез умело композирани декоративно изобразени детайли: устни, коси и сладка отрова, клепки, пръсти, музика, светлина, сладострастие, шампанско.

Синестезията между светлина, звук и геометрия в текста на Дановски напомня сецесионните похвати, характерни и за Чавдар Мутафов:

Тънък *блестящ смях* избухна във въздуха. В светлата пара на електрическата светлина се промъкнаха *хилядите сребърни, леки, звънливи серпентини*, обкръжиха *сферическите лампи* и се удариха в тях. Лампите повтарят още ехото на Вашия божествен смях, графиньо, Вашият *смях е светлина*.

Любовното преживяване на Разказвача с Графинята се вплита майсторски в салонна сецесионна обстановка:

Персийският килим губи ярките си цветове под малките царствени нозе. *Цветята* бледнеят, разтягат формите си. *Японският* чадър, отворен над дивана отпуща безгрижната си *кръглост*, подобно на уморени крила в полусянката. Малката *китайска лампа от розов алабастр*, изнежва кадифената си светлина под милувката на погледа“ на графинята.

В същото време образът на малката Руса балерина се свързва със смъртта и плача, танца и откраднатата целувка.

Третият фрагмент от „Освобождение“, „Железният град“, откроява отново образите на града, трамваите, дъжда, самотата, сянката. Темата за змийското се появява в обещание, отправено към Сянката, която може да бъде възприета като анимата на Разказвача:

Ще укротя сто *змии* и ще ги обвия около шията си. За да стоплят с влагата на гъвкавите си тела *твоя дъх*. За да нахрани отровата на зъбите им *твоя глад*. Защото само отровата е сладка, само грехът е свещен, само порокът е красив, само огънят е силен. За тебе, сянка моя, за мен, за нас!

Страстите и възжелението на разказвача се отливат в декоративен колаж от асоциативни образи: пояс от женски тела, два погледа; „Боя се от жената и жадувам за хиляди жени“; целувка, хиляди жени, сърце, сладостна целувка, пробуждане, милувка на хиляди бели ръце, огън на хиляди пурпурни зрънца върху гърдите, вопли, нощи, самотни души, влажни, тъжни очи. Шествие от жени, мека плът, сърце, капки кръв.

Очите, които преливат от лъжа! (...) Бели, усмихнати. *Танцуват сред изпочупени кристали, разлято вино и увехнали цветя.*

Градът, като тема в „Освобождение“ на Дановски, се асоциира със самотата, вика на плътта и безумието. В „Безумие“ (4. фрагмент) любовните вълнения на Аза са експлицирани посредством образите „слизана по стълба“ или „летящ към пропаст автомобил“. Безумието на разказвача се изразява в невъзможността на психиката му да преодолее зависимостта от жената в сексуалното преживяване – в едно желание да отхвърли кошмара на пола, да отхвърли предназначенията от Първородния грях.

„Лилия“ (фрагмент 5) – е разговор със Сянката, легнала върху „безкрайната повърхност на океана“. Тук е разкрита изцяло психичната същност на Сянката на разказвача като архетип – чрез нея той вижда „беглия сън“ на своето *юношество*. Така се появява образът на *юношеството*,

широко, като този простор пред мен, свободно, като вълните, които бягат към безкрая, неуловимо, като цветовете на водата, развълнувано, като пияната, която изниква като говорещо цвете от нахъдрената повърхност, леко, като малките облачета, които се срещат и целуват като влюбени деца.

Подобна функция изпълнява образът на *лодката* в океана с влюбените юноша и девойка:

Къде гледат замислените ти очи?

Сега се показва големият пурпурен образ на *луната*. Това са нашите две сърца, слети в *голямата пролет*. Това е *сърцето*, което се подема по бездънната шир, изпълня се с разтопено *злато* и отбелязва върху океана своя светъл път. (...) Ти се притискаш до мене и *детинското* ти тяло трепери от страх и студ.

Лилията, която е символ на чистотата в християнския смисъл, тук е интерпретирана като чистотата на юношеската любов.

„На острова“ и „Сън“ (фрагменти 6 и 7) дават представа за разказвача като пленник в далечни страни (остров, река Ганг). Времето и пространството на това *пътешествие* или *сън* наподобяват инициация. А „Освобождение“ (фрагмент 8) затваря рамката на цикъла с образа на златното сандъче, в което се спотайва дъщерята на Кала, бог на змиите. Символиката на змията в този фрагмент вече отправя към отвъдното, към иносветията, към смъртта.

Така символите и сецесионно-декоративната мотивика, свързани с Жената, в цикъла фрагменти от лирическа проза „Освобождение“ на Дановски, се разгръщат, редуват и повтарят в своята полисемантичност: вълни, изящество, разкош, анима, градина; град, улична жена, танцуваща, смееща се, упойваща; жена дете; змия, пол, свръхбитие и иносветие, смърт.

Разгледаните тук произведения на Боян Дановски – трите драматически видения („Сърце от ален порцелан“, „Синята Лястовица“, „Приказка за измамата“) и фрагментите лирическа прози „Освобождение“ – осмислят по свой начин двата основни принципа на Либърти стил – трансформация и носталгия. Трансформацията се проявява като одухотворяване на вещите в живи същества (Куклата и статуята Пиеро), и обратното, на душата в предмет (синя, но препарирана лястовица). Жената у Дановски се трансформира в различни образи и превъплъщения. Приказката и илюзията, с които си слу-

жи авторът, са също трансформации на реалността. От своя страна носталгията у Дановски се изразява в тъга по детското (Куклата, Танцовачката), по юношеството и по човешката пролет (възвишената любов на Момичетата и на Пиеро).

ЛИТЕРАТУРА

Brosio 1967: Brosio, V. *Lo stile Liberty in Italia*. Milano: Einaudi.

Георгиева 2019: *Георгиева, Цв.* Сецесионът/декоративизмът на Чавдар Мутафов: „Празникът“ и „Зимна утрин“. Сецесион & Компаративистика. Сб. в чест на проф. Цветана Георгиева. София: Изд. „Ан-Ди“ 336, 40-61; е-списание в областта на хуманитаристиката X-XXI в. Дзяло VII, брой 13. (Georgieva 2019: *Georgieva, Tsv.* Setsesionat /dekorativizmat na Chavdar Mutafov: „Praznikat“ i „Zimna utrin“. Setsesion & Komparativistika. Sb. v chest na prof. Tsvetana Georgieva. Sofia: Izd. „An-Di“ 336, 40-61; e-spisanie v oblastta na humanitaristikata X-XXI v. Dzyalo VII, broj 13).

Господинов 2015: *Господинов, Б.* Фон Клайст, Х. За марионетъчния театър. Превод на Б. Господинов. - Електронно списание LiterNet, 12.08.2015, № 8 (189).

Дановски 1923: *Дановски, Б.* Освобождение. – Хиперион II, кн. 2, 68-84 (Danovski 1923: *Danovski, B.* Osvobozhdenie. – Hiperion II, kn. 2, 68-84).

Дановски 1923: *Дановски, Б.* Приказка за измамата. Драматическо видение в две картини. – Хиперион II, кн. 8, 396-402. (Danovski 1923: *Danovski, B.* Prikazka za izmamata. Dramaticheskoto videnie v dve kartini. – Hiperion II, kn. 8, 396-402).

Дановски 1922: *Дановски, Б.* Синята Лестовица. Драматическо видение. – Хиперион I, кн. 8, 449-461 (Danovski 1922: *Danovski, B.* Sinyata Lestovitsa. Dramaticheskoto videnie. – Hiperion I, kn. 8, 449-461).

Дановски 1923: *Дановски, Б.* Сърце от ален порцелан. Драматическо видение в три картини. – Хиперион II, кн. 1, 30-35. (Danovski 1923: *Danovski, B.* Sartse ot alen portselan. Dramaticheskoto videnie v tri kartini. – Hiperion II, kn. 1, 30-35).

Д’Анунцио 1918: *Д’Анунцио, Г.* Наслаждение. Роман. Модерна библиотека №54. София: Гутенберг. (D’Anuntsio 1918: *D’Annunzio, G.* Naslazhdenie. Roman. Moderna biblioteka № 54. Sofia: Gutenberg).

D’Annunzio 2004: *D’Annunzio, G.* Il Piacere. Roma: Mondadori.

Иванова-Гиргинова: *Иванова-Гиргинова, М.* Играта на модернизмите в драматическите видения на Боян Дановски“. Българският литературен модернизъм. URL: https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/m_girginova (Ivanova-Girginova, M. Igrata na modernizmite v dramaticheskite videnia na Boyan Danovski. Balgarskiyat literaturen modernizam).

Костюхина 2017: *Костюхина, М.* Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII – начала XX века. URL: <https://mybook.ru/author/marina-%09kostyuhina/zapiski-kukly-modnoe-voospitanie-v-literature-dlya/read/?page=4> (Kostyuhina 2017: *Kostyuhina, M.* Zapiski kukly. Modnoe voospitanie v literature dlja devic konca XVIII – nachala XX veka).

Пави 1991: *Пави, П.* Словарь театра. Пер. с франц. Под ред. К. Разлогова. Москва: Прогрес. (Pavi 1991: *Pavi, P.* Slovar’ teatra. Per. s franc. Pod red. K. Razlogova. Moskva: Progres).

Пилюк 2010: *Пилюк, Е.В.* Стиль Либерти и его место в истории итальянской культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stil-liberti-i-ego-mesto-v-istorii-italyanskoj->

[kultury-1](#). (Pilyuk 2010: Pilyuk, E.V. Stily Libarti i ego mesto v istorii italyyanskoj kulytury).

Фон Клайст 1809: *Фон Клайст, Х.* За марионетъчния театър. Прев. Б. Господинов. Е-списание LiterNet, 12.08.2015, №8 (189). (Fon Klayst 1809: *Fon Klayst, H.* Za marionetachnia teatar. Prev. B. Gospodinov. E-spisanie LiterNet, 12.08.2015, №8 (189).

Brosio 1967: *Brosio, V.* Lo stile Liberty in Italia. Milano: Einaudi.

Wolfman 2013: Wolfman, Ursula Rehn. Richard Wagner's Concept of the 'Gesamt kunstwerk'. March 12th. URL: <https://interlude.hk/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk/>.

Електронни ресурси:

URL: http://treyakovgallery.blogspot.com/2019/01/blog-post_25.html

URL: <https://www.operasofia.bg/novini/item/3607>

URL: http://teatr-lib.ru/Library/Rodina/Blok/#_Тoc317343976
<https://arttrue.ru/style/modern/klimt/vodyanye-zmei-ii.html>