

**АРХЕТИПНИ ОБРАЗИ НА ЖЕНАТА В БЪЛГАРСКИЯ
МОДЕРНИЗЪМ И ИКОНОГРАФИЯТА НА СЕЦЕСИОНА –
ОБРАЗЪТ НА САЛОМЕ**

Надежда Цочева

**WOMEN'S ARCHETYPAL CHARACTERS IN BULGARIAN
MODERNISM AND THE ICONOGRAPHY OF SECESSION –
THE CHARACTER OF SALOME**

Nadezhda Tsocheva¹, Shumen University, Bulgaria

Abstract: *The present text takes an interest in the archetypal images of the Woman in the modernistic discourse – the melancholic woman, the heavenly woman, the sinful woman. It studies the way the Biblical character of Salome functions in the decorative stylizations of symbolism (The Town by N. Rainov, Salome's Shadow by T. Trayanov, Salomeya by Emanuil Popdimitrov, and Salome by Al. Balabanov) and also the iconography of Secession (paintings by Gustav Klimt, Franz von Stuck, Aubrey Beardsley's illustrations of Salome by Oscar Wilde). We search the practical usages of European cultural dialogues: the modern interpretation of the character of Salome in the context of the idea for the synthesis of arts and at the same time the author interprets the processes in juxtaposition with an accent on dance, excess and floral motifs.*

Key words: *archetype, decoration, stylization, synthesis, floral motifs*

В модернистичния дискурс езикът се отваря към бездната на страстта. Текстовете изговарят преживяването на модерния субект в драматичния конфликт между небесния порив и греховната телесност. Душата е задължителна риторическа фигура в дискурса на страстта (Ruseva, 2001, p. 73), – изричана като копнежен екстаз, като порив по духовно сливане, свързана с платоническата модалност на любовта, или като омагьосаност, омаяност от желанията на тялото. Иконографията на сецесиона², в контекста на дискурса на страстта, се основава на

¹ Nadezhda Tsocheva has a PhD in Bulgarian Philology. She teaches at the Department of Theory and History of Literature at *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. Her research interests are focused on the literature of Bulgarian modernism and especially on the European and Bulgarian avant-garde and the synthesis of arts. Email: nadiacocheva@abv.bg

² Сецесионната естетика се основава на декоративния рисунък чрез линия и орнамент. В стремежа си да представи живота като стихия, движение и самообновление, тя се обръща към образността на Изтока, мита, приказката, природата (хаотичния растеж като антитеза на индустриалния свят). Бягайки от градската цивилизация, основавайки се на философията на живота, се стреми да постигне естествения човек, затова търси човешката страст в нейната екстатичност (напр. екстаза на танца). Сецесионът 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.

митологични персонажи, изявяващи своята страст в действия, в които се смесват любов и смърт; обръща се към образните метаморфози в митологични, приказни варианти. В основата на сецесиона е заложен принципът на синтеза, декоративна плетеница между женски образи, флорални изображения, екзотични птици, митологични същества, везбена живопис, сплитаща блясъка на скъпоценни камъни, бижута³. Екстазът в демонично-еротичния или естетизиращо-декоративния му вариант може да се види в картините на Густав Климт, Франц фон Щук, Алфонс Муха (декоративен синтез на човешката и природната образност). Различните превъплъщения на жената са свързани с орнаментализацията на преживяванията на душата, която заговорва на езика на страстта и смъртта. Текстовете демонстрират пристрастие към различни проявления на архетипа на Жената. Символистичният дискурс гравитира около образите на:

- меланхолната жена,
- серафичната красота (Небесната жена),
- изкушенията на телесността.

Използвайки характерните за сецесиона фигури на жената, цветята, Николай Райнов в своите декоративни текстове разкрива душата, разкъсвана между спасението и гибелта, между копнежа и греха. Декоративността на Н. Райнов е приказно-сецесионна⁴ – орнаментализация на преживяването в опита на душата да постигне трансцендента и осъзнаване на нейната заключеност в света на материалното. В „Песен за Девата“ – жената, родена от девствена пяна, като Обич, Притома и Мъдрост, е сравнена с лавър:

³ Често срещани са хтонични (змията) и соларни (птицата) образи; митологични образи, свързани с египетската култура (сфинкса). Източната живопис, боравеща с принципа на стилизацията, служи като основа на декоративните експерименти на сецесиона (Г. Климт. Ал. Муха). Окото в египетската култура, вградено в декоративна плетеница от цветове, образи-символи (жената русалка-сирена), е градивна част в картините на Г. Климт. Картините и постерите на Ал. Муха са декоративен синтез, използващ японската техника на рисуване. Рекламният плакат за пиесата „Жизмонда“ с участието на Сара Бернар е с богати орнаменти – пауново перо, златисти тонове, пеперудени крила, дракони и листа. „Скъпоценните камъни“ на Ал. Муха (1900) представлява серия от картини, свързани помежду си – в композицията на всяка от тях преобладава женска фигура, а в долния край на платното са изобразени цветя. Цветовете, в които са решени отделните рисунки, са в гамата на конкретен скъпоценен камък – топаз, рубин, аметист и емералд. Женските образи на Ал. Муха са стилизирани изображения на четирите годишни времена (1896), на изкуствата – музика, танц, поезия и живопис (1898).

⁴ Н. Райнов в „Източно и западно изкуство“ интерпретира декоративността като функция на стила, която естетически преобразува действителността, за да изрази случващото се в човешката душа. Според него чрез сложните плетеници на източни орнаменти се ражда нова вселена – вселена на приказката, сказанието, магията и вълшебството: „персийските извитъци на свещеното дърво, сплетени със скъпоценни камъни, цветчета, птици и звезди“; „свещените орнаменти на древен Египет, стилизуващи ибис, лотос, папирус, слънчев кръг [...] крилати символи на вси божества, ветрилоподобни корони от опашка на паун [...] мъже и жени [...] силуетите им“ (Raynov, 1920, p. 241).

Тя е цветето на пролетта, стене в жълтия лист на есента... Тя е светла мрежа, преплела света: в трепета на всеки лавров лист се дочува отглас от Нейната песен.

Когото Тя целуне – той умира от копнеж. Защото в душата му кипват знойни желания [...] Нейните ръце [...] те са хубави като змии и смъртоносни като прегръдка. Тя е лавър, който пуска пламнали листа, огнени клонки и мълнийни цветове.

(Raynov, 1989b, p. 107).

От една страна, лавровото дърво има сакрален характер, свързано е в гръцката митология с бог Аполон – покровител на светлината, радостта, поезията, музиката, победата, лечението. Храмовете на Аполон са били обкичвани с лаврови клонки; с клонки от лавър са били увенчавани победителите – поети, спортисти и др. От друга страна, изработеното от лавъра етерично масло е жълта течност със сладникав вкус и силен приятен аромат. Силата на желанието, което завладява, съизмерено с извивките на змията като греховност, и сладникавият аромат се явяват вариации на изкусителната власт на материалното.

Следвайки сецесионната фигуративност, за Н. Райнов жената става въплъщение на двойствеността на битието⁵: копнеж по идеала, представен чрез словесните синтетични орнаментални структури⁶, вграждащи езика на християнската образност, езика на музиката, сетивата и същевременно търсеци болестното, грешното в сецесионно извитите линии, растителни и животински конфигурации:

Душата ти е сребърна сурдинка, която рони звуци по крилете на мраморно изваяни ангели – тъжно усмихнати, – които носят в косите си гънки на приведени маслини и чинари [...]

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 [...]

(Raynov, 1989a, p. 153-155)

В декоративните стилизации библейските образи са включени чрез актуализация на ангелическия (небесния) смислов код и греховната изкусителност на материалното – ангелическото, декорирано с маслинена клонка, и греховното, визуализирано чрез гибелния танц на съблазънта на библейската Саломе. Н. Фрай, изследвайки метафорите в Библията, говори за апокалиптичната и демоничната образност, като откроява

⁵ За двойствените аспекти на митологичното пише Ед. Сугарев в „Символно-митологичната онова в прозата на Н. Райнов“, свързвайки ги с дуализма в източната философия, отчитайки връзката с езотеризма, теософията, богомилските идеи т. н. (Sugarev, 1989, p. 480).

⁶ Н. Мавродинов, определяйки Н. Райнов като „творец на нови декоративни форми“, а текстовете му като „свилени бродерии“, коментира техниката на изграждане на орнамента: използване на принципа на стилизацията – изчистване на образа от всякаква преходност и превръщането му в елемент на вечността. (Mavrodinov, 1939, p. 295).

образите на *градината и града*. Градината с цветята и ароматите е вариант на рая. 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. Небесната Жена, затворената градина на Невестата – Дева е знак за непорочността, съвършената пълнота. Градът Йерусалим (градовете са склонни да бъдат жени от символна гледна точка) е проявление на апокалиптичната образност, обвързана метафорично с Христос. Езическият град (Вавилон, Великата блудница – демонична пародия на жената) е проявление на демоничната образност, свързана с отпадналите, отхвърлените, пропадналите в греха (Fray, 1993, p. 191-206).

В поемата „Градът” на Н. Райнов пространството се стеснява: от градините към града. Райската градина е заменена от Града с неговата изкуственост, илюзорност, болност, греховност, приковаващ човека към материалното, отдалечаващ от идеала и същевременно изразяващ жаждата на душата към извисяване чрез райските цветя и аромати, чрез копнежа по Небесната жена. „Градът” на Н. Райнов – това е душата, „разпъната над бездни” в нейната разпаднатост, нецялостност:

Кървав сън на страшна Голгота! – / О, Жена! [...] Огнено кръщение на страшна Тайна! – О, Жена! [...] Пламтяща корона стяга като змийски пръстен с *бодливи рози* челото⁷. [...] разпъната над бездните душа...

(Raynov, 1989a, p. 217)

Библейската Голгота трансформира своите смислови внушения. Образи-символи (змия, пръстен, бодлива роза-трънен венец, жена) се сплитат в декоративен синтез с внушения за мистичност, жертвеност, греховност. Флоралните и женските образи се възприемат като означаващ орнамент, за да визуализират преживяванията на душата.

В приведените откъси танцът на Жената (еротизмът на желанието) и Голгота (мотивът за жертвоприношението) са съизмерени. Те орнаментализират двойствеността на душата. Според Ж. Батай еротизмът (като аспект на вътрешния живот) поставя под въпрос в съзнанието на човека битието; той е неуравновесеност, в която самото съществуване поставя себе си под въпрос, което съответства на идеята за разпятие (Bataï, 1998, p. 35). В танца Жената е видяна като обект на желанието, разбулен чрез голотата, разкриваща чара и красотата. Изкусителните движения на тялото са уподобени на извивките на цветята, в разпятието – извивките на змията или на бодливите рози сплитат короната на мъченичеството.

⁷ В една от легендите за кръста на Спасителя се говори за мъхната роза. Ангели събирали в златни чаши кръвта на разпнатия Христос, която се стичала по кръста. Няколко капки паднали върху зеления мъх, който за да ги опази от оскверняване, побързал да ги попие в себе си. От тях израсла чудесна мъхната роза, чийто ален цвят трябва да напомня вечно за пролятата заради човешките грехове кръв.

Жертвоприношението и еросът, свързани с дискурса на страстта, разкриват плътта – нейните движения, конвулсии в страданието и любовта (Batai, 1998, p. 94). Вълнението на плътта надхвърля някакви граници. Плътта е в човека онзи ексцес, който се противопоставя на закона на морала (според религиозния човек), израз на завръщане към заплашителната свобода, в която човекът изразява себе си. В идеята за жертвоприношението на Кръста характерът на трансгресията (престъпване, нарушение на табу, закон, правила, грях – свързано с властта на плътта) е трансформиран.

Различните превъплъщения на *жената* в „Градът“ на Н. Райнов се основават на библейската образност в декадентските, символистично-сецесионните ѝ употреби:

- Меланхолната жена, представена в обкръжението на траурни върби, погребални камбани и миризма на тамян⁸: „мома, която чака своя любим – скръб на печална корона и шепот на плачещи върби [...] и няма да го дочака“ (Raynov, 1989a, p. 180-184). Плачещите върби⁹ се възприемат като означаващ „органичен орнамент“ (Dakova, 2007, p. 140-147), като израз на една трагична мисловност и представа за субективното – погледът навътре към душата; трагедия, която изказва загуба на устоите и потъване в бездната на страданието.
- Жената със синя душа на лунна русалка, обвързана със смисловия код на романтично-символистичната образност. Блясъкът на скъпоценния камък опал се свързва със светлинната образност – с лунните отражения и серафичната чистота: „играеха нощни пеперуди и лунна паяжина тегнеше под опални капки роса“ (Raynov, 1989a, p. 168). От дълбока древност на скъпоценните и полускъпоценните камъни им се приписват магически свойства – в текстовете на Н. Райнов те са *символистични, проводник на духовен смисъл*, част от орнаментализацията на душевните преживявания.

⁸ Тамянът е наречен аромата на слънцето, символизиращ вселенската благодат. Църковният тамян – древна благовонна смес, споменавана нееднократно в Стария завет. За нея се говори и в евангелските предания: един от тримата библейски влъхви дарява младенца Исус Христос със смола в знак на признание на неговото божество, а от нея се изготвя тамян. Според християнските литургични традиции именно споменатото благоухание се разнася по време на всяко богослужение. Благовонната смес за кадене се свързва с пречистването от материалното.

⁹ Образът на плачещите върби традиционно се асоциира с погребалната обредност и водата в българската и чуждата традиция (П. Р. Славейков, Шекспир); като топос от настоящето насочва към ситуацията траур и меланхолия (по Фройд) – свързва се със състоянието на печал, униние, меланхолия, в което пребивава лирическият аз в модернизисткия дискурс: разпънатостта на душата между порива към трансцендента и неговата невъзможност. Върбите са иконичен знак и във винетките на сецесиона.

- Небесната жена, свързана с жертвения библейски код – „непорочност по бялата ѝ снага, класове пшеница¹⁰ украсяват главата ѝ“, „олтар на Тайната вечеря.“ (Raynov, 1989a, p. 169).
- Изкушенията на телесността. Простената блудница Магдалена, Саломе – „дъщерята на Вавилон и Содом“, образ, декориран със скъпоценни камъни и бижута, свързан със смисловия еротичен код, съдържаш отпратка към естетизираните женски образи в картините на Ал. Муха, текста на О. Уайлд „Саломе“:

Ти си чертата на незасегнатата Хубост, носена върху кръстосани копия и щитове, обсипани с елмази! [...] Ти си кристалната сълза на Магдалина и пръстенът на Саломе.

(Raynov, 1989a, p. 183)

Магическият декоративен свят, който изгражда Н. Райнов в текстовете си, е съизмерим с европейските течения в изкуството и е интегрална част от цялостната естетика на вербализация на визуалното в българската художествена култура от първите десетилетия на 20. век. В контекста на българския модернизъм текстове като „Градът. Поема на тайните“ на Н. Райнов (Песните „Рак“, „Лъв“, „Дева“, „Скорпион“), „Сянката на Salome“ на Т. Траянов от „Regina mortua“, „Саломе“ на Ал. Балабанов в сп. „Художник“, „Жестокият пръстен“ на Г. Милев, боравещи с езика на мита, са декоративни стилизации, в които е вграден образът на Саломе, с акценти върху символиката на пръстена (пораждащ асоциации за гибел), подноса с отрязаната глава на Йоан, танцът на Саломе (изкусителните движения на тялото), нейната сянка, вградена в коринтския дворец. Тези текстове диалогизират с европейски словесни и визуални образци на модерното изкуство. Танцът на Саломе е в основата на сюжета на пиесата на О. Уайлд „Саломе“ (1891) с илюстрации към нея от О. Бърдслей; в картините на Г. Моро „Танцът на Саломе пред Ирод“ (1876), на Франц фон Щук „Саломе“ (1906) и на Густав Климт „Саломея“ (1909) в типичния за него декоративен стил, кореспондираща с черно-бяла скица на Н. Райнов – „Саломе“ (1910).

Саломе е новозаветна изкусителка, придобила чертите на фаталната жена, която в контекста на модернизма се обвързва с дискурса на страстта. Образът на дъщерята на Иродиада – Саломия, се свързва с библейския разказ за отсичането на главата на Йоан Кръстител в Евангелието на Матей (14: 3-12) и на Марко (6: 17-29), въплъщение на греховността. В Новия завет тя не е назована с името Саломе; сведенията, че Иродиада

¹⁰ Житният клас в Евангелието на Йоан (6: 33-35) се асоциира с образа на Исус Христос: „Аз съм хлябът на живота, който дохожда при мене няма да огладнее...“ (Biblia, 1991, p. 1305). Архетипният образ на жената с житните класове е израз на идеята за първоначалната божествена непорочна чистота. В картините на Ал. Муха тя се явява естетизиран образ, сплитащ в декоративен синтез флоралното и антропоморфното, израз на идеята за живота като изкуство.

има дъщеря Саломе, женена за тетрарха Филип, са заимствани от Йосиф Флавий („Юдейски древности“, 18:119). В центъра на библейския разказ е танцът на Саломия за рождения ден на Ирод, свързан с клетвата, дадена от царя да ѝ изпълни желанието. По настояване на майка си тя иска на блюдо главата на Йоан Кръстител. В Евангелието на Марко се уточнява, че отсичането на главата на Йоан е заради Иродиада, защото Йоан съветва Ирод да не се жени за нея. Тук се споменава за чувствата, с които са се отнасяли към Йоан: Иродиада – със злоба, а Ирод – с уважение заради неговата святост. Той проявява двойствено отношение към Йоан – желание да го убие, когато е гневен, и желание да се съветва с него, когато се успокои (Loruhin, 2009, p. 674).

В контекста на модернизма образът на Саломе се обособява от религиозната случка и се превръща в прототип на пленителната и смразяваща богиня на красотата и сладострастието. Водещ мотив става танцът. Танцът като изкуство става обект на обговаряне от представителите на модернизма в периодичния печат, обвързващи го с тялото като динамика, като архитектурен мотив.¹¹ Саломе се превръща в „богиня на неустоймото сладострастие и на безсмъртната хистерия“ (Юисманс „Обратно“). Интересът към Саломе е засилен в периодите на декадентството и символизма – освен съдбовното блюдо (с главата на Йоан), тя има разпознаваеми атрибути – накити, воали, парфюми, лилиуми, лотоси, черна пантера, змия, луна, нощ. Танцът – тялото – воалът попадат в един смислов ред – прикриването и откриването на тялото в танца със седемте воала (Саломе) става екстатичен израз на еротичните превъплъщения на жената, ключов мотив в текстовете и иконографията на сецесиона.

Библейската образност в картините на Г. Климт за Саломе търпи стилизация в духа на модернизма, като се поставя акцент на еротичното излъчване (еросът като власт), на преплитането на ерос и танатос (по Фройд) (отрязаната глава на Йоан се възприема като декоративен орнамент, част от цялостната композиция). Като фон е използван плоскостен орнамент с малки фигури, чиято антитеза са пространствено интерпретираните елементи на изображението – лице, рамене, гръд в охра-розов колорит, подчертан от сенките, придаващи обем и трескава руменина на бузите. На гърдите ѝ има колие, украсено

¹¹ Интересен пример са статиите на Чавдар Мутафов през 20-те г. на XX век – „Сецесионен танц“, публикувана в „Литературни новини“, бр. 28, 1929; „Танцът в миражи и преображения“, публикувана в „Листопад“, кн. 4-5, 1922; „Хронологията на танца“, публикуван в „Литературни новини“, 26 бр., 1929 г. Тялото се възприема като „архитектурен мотив“ – „движенията се извиват в границите на орнамента, стъпките се скандират като александрини, душата се съчетава с материята в един единствен израз... пропорциониран като антична скулптура и също тъй хармоничен... Ниобея, Галатея, Сибила, Мария Магдалена ...антична като Афродита, благородна като принцеса, тъжна като мадона“ (Mutafov, 1991, p. 283).

с макове¹². Макът насочва към идеята за преходността на материалното, изплъзващия се смисъл, упоиващата власт на Жената. Китките на ръцете са украсени с гривни, притиснати към бедрата. Еротичното излъчване се подчертава от голотата на тялото, продължена с дълга дреха с черно-бял геометричен рисунък. Силуетът е издължен, което придава изразителност на драматичната поза – в нейната напрегнатост, изострена патетичност, нервност, чувственост, агресивност (вж. ил. 01):

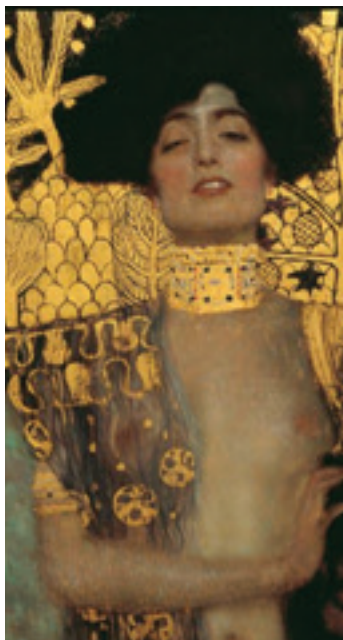


Илюстрация 01:

Г. Климт „Саломея“ (1909)

<https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-gustava-klimta-salomeya-1909/>
(21.07. 2020)

¹² Макът се явява постоянен атрибут на Хера (Юнона) – богинята на плодородието и брака. Храмът и статуята ѝ на о-в Самос са били украсени с макове. С мак в ръката е изобразявана Церера (Деметра). От цветовете на мака и житни класове са се плетяли венци, с които е била украсявана статуята на богинята. Често са я наричали Мекона (от гр. тесон, μακον – мак). Древните гърци са вярвали, че макът е бил сътворен от бога на сънищата Хипнос за Деметра, когато тя била толкова изтощена от опитите си да открие изгубената си дъщеря Персефона (отвлечена от Хадес), че вече не можела да обезпечи растежа на посевите. Тогава Хипнос ѝ дал мака, за да може да заспи и да си почине. Обвита в гирлянди от макове е била изобразявана и Персефона, като символ на спускащия се на Земята покой. Според други предания това е цветето на Хипнос (бога на съня), изобразяван като лежащ или седящ юноша с отпуснати криле, държаш в ръцете си букет макове, а понякога и венец от макови цветове в косата. Легенди, достигнали до наши дни, разказват, че цялото царство на Морфей е било засадено с макове. Омир е писал, че Хубавата Елена е облекчавала страданията на бойците, ранени по време на Троянската война със сок от макове. Вергилий е наричал мака “lathean” – даряваш забравата. Диоскорид е предупреждавал, че маковият сок може да доведе до смърт, ако се пие в големи количества. Н. Райнов в „Соломон и Балкиза“ свързва образа на жената със символиката на мака, за да представи ероса като власт.



Илюстрация 02:

„Юдит I“ (1901)

Неприкритата чувственост Климт облича в злато – сластолюбие, съблазън и греховност.

https://artchive.ru/en/gustavklimt/works/9600~Judith_and_Holoferne
(21.07.2020)

В картината на Франц фон Щук „Вакханалии“, основаваща се на библейските реалии, на преден план е Саломе – изкусителните извивки на голото тяло се възприемат като възплъщение на греха, декорирано с колие от скъпоценни камъни, в десния долен ъгъл е поднесената на сребърен поднос глава на Йоан в синьо с мистично сияние, носена от Ирод. Картината залага на контраста между белотата на тялото, динамиката на живота, кривата линия на желанието и тъмния фон на нощта, греха, смъртта. Вакханалията е видяна като екстатичен ритуал, сплитащ ерос и танатос (вж. ил. 03):



Илюстрация 03:

Франц фон Щук „Саломе“ (1906)

https://artchive.ru/en/artists/1197~Franz_von_Stuck/works/113~Salome

(21.07. 2020)

Текстът на О. Уайлд контрастно съполага греховност и страст (Саломе) срещу чистотата и мъдростта (Йоан) чрез различните репрезентации на тялото като модус на скриване и разкриване на видимостта (душата в конвулсиите между телесното и небесното): извивките на тялото в танца на Саломе, „бяла като нарцис“ с огърлица с бисери като луни, нанизани сребърни лъчи, пред погледа на Ирод, знак за греховността на желанието. Тялото на Йоан става част от орнаментализирания дискурс на желанието на Саломе, привлечена от чистотата на непорочността; то е естетизирано чрез флоралните стилизации, отправки към библейската образност: „Възлюбената: Моят любим [...] е величествен като кедръ.“ (Песен на песните 5: 1, 15). Лилията, кедрът са част от библейските градини, знаци на божественото, целомъдрието, които се оказват заплашени – захвърлени сред греховната бездна на действителността.

[...] Влюбена съм в тялото ти - бяло като лилиите [...], розите в градините на арабска принцеса“, „косите - като ливански кедръ“, „целомъдрен като луната [...] приличен на сребърен лъч, сребърни стрели“, после в неговото отхвърляне – „тялото ти е ужасно.“

(Uayld, 2010, p. 224.) (вж. ил. 04)

В лунната обстановка, магическа и зловеща (огледалото на водата, луната, лилиума – отрязаната глава на Йоан), погледът се превръща в съдбовен индикатор за вътрешен копнеж и притежание. (вж. ил. 04):



Илюстрация 04:

Илюстрация към драмата „Саломе“ на О. Уайлд от О. Бърдслей

<https://www.bl.uk/collection-items/aubrey-beardsley-illustrations-for-salome-by-oscar-wilde>

(21.07. 2020г.)

В илюстрациите на О. Бърдслей се залага не на неподвижността на тялото, а на неговите движения, наподобяващи извивките на змията, страстни и лирични в експресивността си. В драмата на Уайлд Саломе е способна на екстремни действия за отмъщение, ако страстта бъде разпалена. В крайна сметка желанието и унищожението се събират. Саломе е страстно влюбена в Йоан и когато той я отблъсква, тя му отмъщава, като го убива. В миг на разкаяние целува неговата отрязана глава. Мизогенистичните тенденции (misogynistic tendency) според проф. Дж. Стоукс са характерни за XIX-ти век – фаталните жени се срещат в пиеси, стихове, картини. Той разглежда „Саломе“ като драма в традициите на символизма и декаданса и смята, че редица писатели, съвременници на Уайлд, са привлечени от образа на съблазнителната танцьорка (Маларме, Флобер), художника Г. Море, чийто първообраз може да се види в „Песен на песните“ и „Псалмите“ (Stokes, 2014). През 1905 г. композиторът Рихард Щраус написва едноактна опера „Саломе“ по текста на Уайлд. Централно място в нея заема еротичният танц на героинята със седемте воала.

Илюстрациите на О. Бърдслей поставят акцент на няколко важни момента, заимствани от Библията и интерпретирани от О. Уайлд в духа на декаданса, сплитащ любов и смърт: танцът на Саломе (мотивът за танца се преплита с мотива за борбата за власт, откроява се засиленият интерес към еротиката – в движенията на героинята), ексцеса (отрязаната глава на Йоан в познатото пространствено решение, разчитащо на опозицията горе-долу), и новият момент, свързан с любовта на Саломе към Йоан. (вж. ил. 05 и 06):



Илюстрации 05 и 06 към драмата „Саломе“ на О. Уайлд от О. Бърдслей – ерос (танцът) и танатос (смъртта)

<https://www.bl.uk/collection-items/aubrey-beardsley-illustrations-for-salome-by-oscar-wilde> (21.07. 2020г.)

Текстът на О. Уайлд с илюстрациите на О. Бърдслей към него и картините на Г. Климт, Ал. Муха се явяват образци, с които влизат в диалог декоративните текстове на Н. Райнов, Т. Траянов, Ал. Балабанов. Картината на Н. Райнов „Саломе“ (1910) – туш, перо, молив, много напомня изображението на митологичната героиня в картината на Г. Климт – в профил, с акцент върху голотата в горната част на тялото и орнаментиката на дрехата, украса на краката и главата; държаша главата на Йоан. (вж. ил. 07)



Илюстрация 07:

Н. Райнов „Саломе“ (1910)

Вж. Филева, А., Николова, С.,
Райнова, И. Омагьосани царство.
130 г. от рождението на Н. Райнов.
Изд. Софийска градска художествена
галерия, 2019. с. 135.

Текстът на Т. Траянов „Сянката на Salome“ (от цикъла „Изкупление“ в сб. „Regina mortua“) поставя акцент върху проклятието, което изначално тегне върху красивата Саломе. Тя е просто сянка, която напомня за съдбовната красота, жената като синоним на безплътност, неземност – латинското име показва далечност. Сянката насочва към идеята за двойствеността на битието (еротичното и безплътното), за неговата илюзорност (по Платон). Сянката е проекция, иреалност, другост. Тялото като оголена и зачеркната сетивност, разкъсвано между желанието и страданието. Декорът на изкуплението е декоративен – дворецът е декориран със скъпоценни камъни, естетизация на действителността. Ясписът („прокобна реч по ясписови под“) е цветен и ярък, с магически свойства, споменат в Библията сред дванадесет камъни, които са украсявали нагръдника на първосвещеник, и е в основата на Ерусалим. Тялото се заменя с цветове, колоритът заменя плътта, декорация в скъпоценни камъни – сребро, рубин, яспис. Среброто се свързва с лунарната символика – с мотива за отражението. Рубините – накит върху гърдите на Саломе, насочват към езика на тялото – страстта, но акцентът пада върху страданието и зова на смъртта:

А из зад тежки алени завеси,
 Полузакрили празното легло,
 Пристъпва красотата приневолна
 На болка мълчалива.
 Червеномъдна къдрица коса,
 Полуоткачена, разлива
 Отблясъци сияние
 По знойнодишащата нагота. [...]

Покриват *диамантени* звезди
 На *сребърни* верижки окачени,
 Полуразцъфналите ѝ гърди
 С *рубинен накит* раздвоени. [...]

Въздишка тишината сепна,
 Възнисат се безсенчести крила...
 „Ела!“
 В измъчени гърди
 Замлъкнал гроб прошепна.

(Трауанов, 1909, р. 73-74)

Текстът се появява за първи път в сп. „Художник“ – ранен модернистичен проект, който популяризира модернизма и гради нов естетически вкус у читателя. Тук се ражда чувствителността на модерния субект, свързана с меланхолните настроения на душата. В цикъла „Горящи хоризонти“ (Трауанов, 1906, р. 15-18) се разпознава типичната за сецесиона образност в текстове като „Мъртви съсипни“, „Сянката на Salome“, „Egos et Psyche“, „Тъмновиолетна орхидея“, като в стилистиката на меланхолното се изказва молитвеното извисяване към идеала и увяхването на мечтите, надеждите, замрелите възделения на душата. Сблъскват се животът и смъртта. Концептът „вледенена меланхолия“, орнаментализиран чрез образа на „снежните лилии“, „морният дъх на хиацинти и нарциси“, печалният образ на Психея, „заледените вълни“, се противопоставя на огнената символика на „знойнодишащата нагота“ на Саломе, „горещите вълни на чара, смеха“ на Жената, „кръвта, която тече като цъфнал мак“.

И другите текстове дават своя интерпретация на библейските образи. Александър-Балабановата Саломе я застига възмездието, идващо от разгневената тълпа, която я убива, след като сама нарежда да се отсече главата на Йоан Кръстител и изиграва танца над тялото. В „Саломея“ (1923) Емануил-Попдимитровата Саломе е затворничка в двореца на Ирод, искаща да се освободи, за да може да последва Христос, в когото се влюбва. Тя танцува пред Ирод, за свободата си. „Саломе-танцовачка сирийска“ (1928) на Николай Райнов е обобщение на всички български

вариации на мита. Той е най-близо до западния модел – Саломе е всичко онова, което е била преди това в литературата – нежно дете, примамлива жена, гибелна жена:

Снагата, бяла, сякаш лотос, благовонна
 подобно крин саронски,
 се гъне вие, носи се и сее чар, извита
 като змия...
 [...] изгъва белите бедра [...]
 снагата се върти като алмазен пламък...
 (Raynov, 1989c, p. 413)

Текстът представя виденията на тетрарха – бродене из лабиринтите на съзнанието, връщащи спомена за Саломе, за изкусителния танц, който разпалва Желанието. Извивките на тялото в танца са извивки на сладта, греха, закодиран в образа на змията. Двойствените аспекти на митологичното се заявени чрез образите на лотоса и крина (образи на чистотата и целомъдрието), от една страна, и чрез образа на змията, от друга страна. В танца на Саломе тялото оживява и умира едновременно. Рефренът „Саломе!.. Де си?“ извиква нейната сянка – видение, сплитащо страст и смърт (главата на Йоан, по подобие на драмата на О. Уайлд загатва любовта на Саломе по „мъртвия пророк“, смъртта на Саломе). Обвързана с дискурса на страстта и на смъртта, библейската образност в декадентските ѝ употреби, се превръща в един от езиците, чрез които се говори за човешката душа.

Отпратки към историята за Саломе се съдържат и в текстовете на Г. Милев, чието творчество през 20-те г. на 20. в. се свързва с новите следвоенни тенденции на авангардизма. Ранният сб. „Жестокият пръстен“ на Г. Милев (1920) е поетическа визия на лутащото се съзнание в лабиринта на себеизследването, в търсене на собствените си граници, представени чрез визуални символи на раздвоеността на Душата (в сецесионен стил) – пръстен, кръг, кръст, праг; чрез метафори на затварянето, търсачеството, включени в ритъма на едно изкуство, разчитащо на шока, изразяващо „емоционалните взривове на душата“. Образи от египетската митология и Библията са привлечени, за да орнаментализират преживяването в синтеза, наречен „изкуство“, на границата между сецесионното и авангардното: кървавата глава в блюдото насочва към историята за Саломе и Йоан, като в новия следвоенен контекст се поставя акцент не върху еротичното начало, свързано с архетипния образ на греховната Жена, а върху мотива за жертвеността, мъченичеството, свързан с образа на агнеца, символиката на кръвта (Страдащата Душа). Между „тук“ и „навсякъде“, между „днес“ и „винаги“ модерната душа се гърчи в „неврастеничен страх“, разпознала корените на своята гранична същност – между езическата суровост и християнското смирение.

В нощта след бледните хвалебни литургии
ти пращаш да ме свържат твоите слуги –
под тягостния свод на вечна пирамида
за страшни пиршества ме водиш, Сън!

– О кървава глава във *мойто блюдо!*
сляп ужас на студената стена –
и призрачния път към призрачния свят отвън,
през мрачни коридори,
сплетени в жесток

без изход пръстен –
вън:
(О, агнец бял! след пълнослънчева зора над Нил,
опръскан с кървави петна,
склонил
глава – без грях, без жалба, без порок...)

Бог говори:

(Milev, 1992, p. 17)

Текстовете в сборника са фрагменти на изразяващото се съзнание, търсещо истината за себе си, което в последния текст „Удари последна стража“ постига своя синтезен образ в огледалото. Човекът пред огледалото – раздвоеният, самонаблюдаващ се модерен човек, постига свободата да изговори истината за себе си, да се самосътвори чрез словото в една реалност, наречена „изкуство“.

Изводи: Образът на Саломе заема важно място в иконографията на сецесиона, свързан с дискурса на страстта, със сплитането на ерос и танатос. В контекста на идеята за синтеза на изкуствата при модернизма библиейският образ на грешната Жена се обвързва с мотива за танца, за ексцеса, флоралните мотиви и става един от начините, чрез които се говори за преживяванията на модерната душа.

References

Bataj, Zh. (1998). *Erotizmat*. Sofia: Kritika i humanizam, 35-37. [Батай, Ж. *Еротизмът*. София: ИК „Критика и хуманизъм“, 1998, 35-37.]

Biblia (1991). *Pesen na pesnite*. Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 750-754. [Библия. *Песен на песните*. София: Синодално издателство, 1991, 750-754.]

Dakova, B. (2007). Ornament i vizija v rannata poeziya na Em. Popdimitrov. In: N. Stoichkova (sast). *E. Popdimitrov – kriticheski prochiti. Sb. po sluchay 120 godini ot rozhdenieto na tvoretsa*. Sofia: Sv. Kl. Ohridski University Press, 2007, 140-147. [Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Ем. Попдимитров. В: Н. Стоичкова

(съст.). *Ем. Попдимитров – критически прочити*. Сб. по случай 120 години от рождението на твореца. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2007, 140-147.]

Fileva, A., Nikolova, S., Raynova, I. (2019). *Omagyosano tsarstvo. 130 g. ot rozhdenieto na N. Raynov*. Sofia: Sofiyska gradska galleria. [Филева, А., Николова, С., Райнова, И. *Омагьосано царство. 130 г. от рождението на Н. Райнов*. Изд. Софийска градска художествена галерия, 2019.]

Fray, N. (1993). *Velikiyat kod. Bibliata i literaturata*. Sofia: Gal-Iko, 191-206. [Фрай, Н. *Великият код. Библията и литературата*. София: Гал-Ико, 1993, 191-206.]

Loruphin, A. P. (2009). *Tolkovaya Biblia Novyi zavet*. 2009, 647-675. [Лопухин, А. П. (ред.), *Толковая Библия Новый завет*. 2009, 674-675.]

Mavrodinov, N. (1939). *Akvarelite i gravyurite na N. Raynov*. In: *Izkustvo i kritika*. VI. 1939, kn. 6, 295-296. [Мавродинов, Н. *Акварелите и гравюрите на Н. Райнов*. В: *Изкуство и критика*. VI. 1939, кн. 6, 295-296.]

Milev, G. (1992). *Zhestokiyat prasten. Poezia i kritika*. Veliko Turnovo: Slovo, 1992, 17. [Милев, Г. *Жестокият пръстен. Поезия и критика*. Велико Търново: Слово, 1992, 17.]

Mutafov, Ch. (1993). *Tantsat v mirazhi i preobrazhenia*. In: Ch. Mutafov. *Izbrano*. Sofia: Gal-Iko. [Мутафов, Ч. *Танцът в миражи и преображения*. В: Ч. Мутафов. *Избрано*. София: Гал-Ико.]

Raynov, N. (1920). *Iztochno i zapadno izkustvo*. In: *Vezni*. 31. 03. 1920, kn. 8. [Райнов, Н. *Източно и западно изкуство*. В: *Везни*. 31. 03. 1920, кн. 8.]

Raynov, N. (1989a). *Gradat. Sachinenia v 5 toma*. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 135-222. [Райнов, Н. *Градът*. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989, 135-222.]

Raynov, N. (1989b). *Pesen za Devata. Bogomilski legendi*. Sachinenia v 5 toma. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 1989, 106-108. [Райнов, Н. *Песен за Девата. Богомилски легенди*. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989, 106-108.]

Raynov, N. (1989c). *Salome – tantsuvachka siriyska*. Sachinenia v 5 toma. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 1989. [Райнов, Н. *Саломе – танцувачка сирийска*. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989.]

Ruseva, V. (2001). *Genealogia na bulgarskata modernost. Yavorov*. Veliko Turnovo: Abagar, 2001, 44-63. [Русева, В. *Генеалогия на българската модерност. Яворов*. Велико Търново: Абагар, 2001, 44-63.]

Stokes, J. (2014). *Salomé: symbolism, decadence and censorship*. In: *British Library newsletter*, 15.05. 2014. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/salome> (21.07.2020).

Sugarev, Ed. (1989). *Simvolno-mitologichnata osnova v prozata na N. Raynov*. In: N. Raynov. *Sachinenia v 5 toma*. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 1989. [Сугарев, Ед. *Символно-митологичната основа в прозата на Н. Райнов*. В: Н. Райнов. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989.]

Trayanov, T. (1909). *Syankata na Salome*. In: *Regina mortua*. Sofia, 73-74. [Траянов, Т. *Сянката на Саломе*. В: *Regina mortua*. 1909, 73-74.]

Trayanov, T. (1906). Goryashti horizonti. In: *Hudozhnik*, 15-13. об. 1906, бр. 19-20, 15-18.
[Траянов, Т. Горящи хоризонти. В: *Художник*, 15-30. об. 1906, бр. 19-20, 15-18.]

Uayld, O. (2010). *Salome*. Sofia: Persey, 2010. [Уайлд, О. *Саломе*. София: Персей, 2010, 224.]