

ОБРАЗЪТ НА ОРХИДЕЯТА В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ И ПОСТМОДЕРНИЗЪМ

Надежда Цочева

THE IMAGE OF THE ORCHID IN THE CONTEXT OF BULGARIAN MODERNISM AND POSTMODERNISM

Nadezhda Tsocheva¹, Shumen University, Bulgaria

<https://doi.org/10.46687/POOM1530>

Abstract: *In the context of current cultural studies (semantics of gardens, floripoeitics), this article focuses on the specific use of the floral code in the decorative texts of Bulgarian modernism (P. K. Yavorov, T. Trayanov, Ch. Mutafov) and postmodernism (M. Fuchedzhieva) and more specifically on the image of the orchid. Using the orchid as part of the iconography of Secession (the paintings of Al. Mucha, G. Klimt) and the decadent imagery (Baudelaire „Flowers of Evil“), we present people’s experiences in Bulgarian literature in their pursuit of the ideal and falling into the abyss of reality, their fate in the world of modern civilization and mass culture.*

Key words: *floral code, decorativeness, ornament, synthesis between the arts*

В контекста на актуалните културологични изследвания върху флористичния код в литературата настоящият текст е насочен към културния пласт на текста, свързан с флорообраза. Честотността на неговата употреба в литературата на българския модернизъм в началото на ХХ век е знак за неговата особена значимост, за което свидетелстват и изследванията на Д. Добрев, Й. Ефтимов, Б. Пенчев, Б. Дакова (Dobrev, 2006, Eftimov, 2012, Penchev, 2003, Dakova, 2007) и др. Чрез своя цвят, аромат и многообразие той е способен да предава сложни емоции, метафизични идеи, превръщайки се в многозначен начин за иносказание. Семантиката на цветята в *градините на символизма* се свързва с категорията *субективност*. Основавайки се на новата реторика на декаданса (Ш. Бодлер) и иконографията на сецесиона (Г. Клинт, Ал. Муха, Г. Моро и др.), флористичният орнамент явява драматичните преживявания на модерния субект. Флорообразът става част и от словесните експерименти на авангарда – свидетелство за неговото обновяване и развитие, като чрез него се говори за съдбата на човека в света на масовата култура и модерната цивилизация. 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

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

Copyright © 2023 Nadezhda Tsocheva



This open access article is published and distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

езика, как цветята се превръщат в орнаменти на чувствата, как говорят за заплахите на цивилизацията и да се потърсят отгласи на декоративните тенденции в постмодерните експерименти като памет за епохата на модернизма.

Настоящият текст си поставя за цел да проследи различните употреби на орхидеята като флорообраз в контекста на българския модернизъм – образ, убягнал от погледа на изследователите, но който се оказва един от предпочитаните растителни орнаменти на модерната душа, пораждащ асоциации с цветята на злото като феномен на реториката на декаданса, свързан със светоусещането за гибелност, придаващ екзотичност на преживяванията, насочващ към отвъдните светове. Орхидеята става важна част от декоративния език на модернизма, културен феномен, разпознаваем в творбите на Ш. Бодлер, в картините на Ал. Муха, в текстовете на руските поети от Сребърния век (В. Брюсов, К. Балмонт), както и на българските символисти.

Орхидеята в градините на сецесиона и символизма

Орхидеята е знак за изящност и съвършенство, символ на красотата и любов; възприемана като *аристократично* растение, с божествен произход. Конфуций определя аромата ѝ като кралско ухание, а самото цвете – като кралица на ароматните растения. Тя създава усещане за благодат и спокойствие, но и за привличане, чувственост. Като две страни на женствеността, тя отстоява плодородието и невинната красота. Според някои легенди богинята на светлината оставила като знак за своето присъствие на земята орхидеята, символ на красотата, 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 страст². Могат да се открият няколко символни аспекти при възприемането на орхидеята:

- Израз на великолепие и елегантност, красотата и изисканост.
- Израз на плодовитост, сексуалност.
- Символ на женствеността, естетиката и творческото начало.
- Цвете на страстта.
- Цвете на чистата любов (свързаност с храма на Афродита).

2 Орхидеята е символ на пролетта, изящството, приятелството, любовта и любовното щастие. Първите писмени документи, в които се споменава, се появяват преди 700 века в Япония и Китай. В Япония орхидеята символизира богатство и разкош, тъй като в древността е било трудно да се намери. На европейска територия орхидеята се прочува благодарение на градинарите от Древна Гърция като символ на раждането и страстта. През Средновековието листата ѝ са били една от главните съставки на любовните отвари. <https://luboslovie.bg/2015/03/23/%D0%BE%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F-%D0%B5-%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB-%D0%BD%D0%B0%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%B8-%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87/>

- Цвете на чистотата (в Япония и Китай – чистотата на детето).
- Цвете на духовността (използвана като украса на олтара на църквите през периода на Коледа, Великден; петната на някои цветове се възприемат като капки от кръвта на Христос).
- Лилавата орхидея е символ на кралски особи и възхищение спрямо лицето, на което е дадена.

Орхидеята е важна част от естетизираните флорални изображения в картините, постерите, плакатите на Алфонс Муха, за когото декоративността се явява функция на стила, която естетически преобразява действителността, обвързана с категорията *субективност* – чрез флоралната, антропологичната и митологичната образност се говори за конвулсиите на страстта, орнаментализират се преживяванията на модерния субект, разкъсван между порива към трансцендента и трагичното пропадане в бездната на греховността. Станала част от иконографията на сецесиона, орхидеята раздвоява своето значение – знак за мистичност, загадъчност, но и за екзотичност, гибелна страст. Това екзотично цвете може да се види в рекламните афиши на Алфонс Муха, създадени за знаменитата актриса Сара Бернар, които слагат



началото на популярността на художника и чрез които утвърждава своя собствен декоративен стил: „Жизмонда“ (1894/95) и „Медея“ (1898). Рекламният плакат за пиесата „Жизмонда“ с участието на Сара Бернар е в нестандартен формат с богати орнаменти – златисти тонове, пеперудени крила, дракони и листа. 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, визира принадлежността към божественото, сакралното. Афишът се отличава с фин рисунък и деликатни пастелни цветове, за разлика от типичните за времето ярко оцветени плакати. Една от иновативните черти на плаката е богато украсената дъгообразна арка зад главата, почти като ореол, която фокусира вниманието върху лицето ѝ (Stone, 2022).

Фиг. 1. Муха, Ал. Жизмонда, 1894³

3 Bade. P. (2013). *Mucha (1860-1939)*. New York: Parkstone Press International, p. 9.

Орхидеята може да бъде свързана и със семантиката на страстта и гибелта. Сара Бернар играе ролята 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 втренчени от ужас очи, Медея стои пред убитите си деца с окървавен кинжал, тържествуваща в отмъщението си. Изобразена



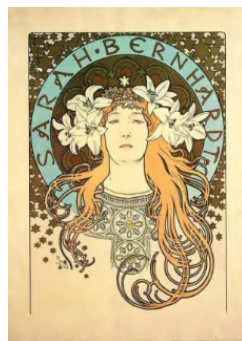
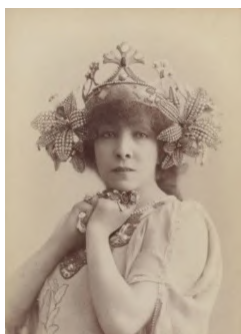
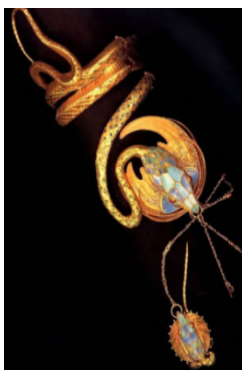
е като жрица на тъмните сили, коварна и хитра, възплъщение на фаталната жена, разкъсвана от ревност и обида, гняв и мъст (Vasova, 2017, p. 108). Образът ѝ е орнаментализиран с акцент върху погледа, предаващ страстта, с *венец от орхидеи*, с було, прикрило половината ѝ лице, с окървавен нож и гривна змия на ръката, а в краката ѝ са убитите деца. *Орхидеята – змията – окървавеният кинжал – фаталната жена* изграждат смислов ред – знак за демоничната гибелност на човешките емоции, които са декоративно стилизирани. Рамката е оформена във вид на арка с витражност на контурите, с плавни линии, с преплитане на мотиви от Изтока и Запада. На заден план изгрява зловещият нов ден. Атмосферата е подсилена от използването на червени и виолетови нюанси. Класическата атмосфера на пиесата, която се развива в гръцката античност, е загатната чрез декоративни елементи: мозайки, псевдоархаични букви.

Фиг. 2. Муха, Ал. *Медея*, 1898⁴

Златната гривна на Медея е едно от впечатляващите, екстравагантни и изискани бижута, създадени от Алфонс Муха и Жорж Фуке⁵ през 1899 г. за Сара Бернар. 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. Змията се увива около китката, опашката ѝ се простира нагоре по ръката. Крилатата ѝ глава, покрита с мозайка от емайл с люспеста повърхност и скъпи изящни опалови фасети, рубини и диаманти, лежи на гърба на ръката.

⁴ Bade. P. (2013). *Mucha (1860-1939)*. New York: Parkstone Press International, p. 87.

⁵ Жорж Фуке (1862 – 1957) е един от най-известните бижутери в Париж в края на XIX – началото на XX век. За бижутерията в епохата на сецесиона (вж. Aleshin, 2014).



Фиг. 3. Фуке, Ж. Гривната змия, 1899⁶

Фиг. 4. Муха, Ал. Сара Бернар – тиара с лилии⁷

Фиг. 5. Муха, Ал. Сара Бернар, 1986⁸

Сара Бернар блести на сцената в необикновени костюми и поръчва причудливи бижута в тон с тях (*тиара с лилии* за ролята ѝ на Мелисинда в пиесата на Едмон Ростан „La Princesse Lointaine“ в Théâtre de la Renaissance в Париж през 1895 г).

В резултат на сътрудничеството на Алфонс Муха с бижутера Жорж Фуке се появяват блестящи екстравагантни образци в стил *ар нуво*, които изобилстват от флорални детайли – лилии, ириса, теменуги, *орхидеи*.



Фиг. 6. Lalique, R. Орхидея – брошка в стил *ар нуво*⁹

Фиг. 7. Фуке, Ж. Орхидея (1900) – злато, емайл, рубини, бисери¹⁰

6 Aleshin, V. (2014). Yuvelirnoe iskusstvo v epokhe setsesiona. Zhorzh Fuke. [Алешин, В. Ювелирное искусство в эпохе сецессиона. Жорж Фуке. <https://vakin.livejournal.com/802496.html>

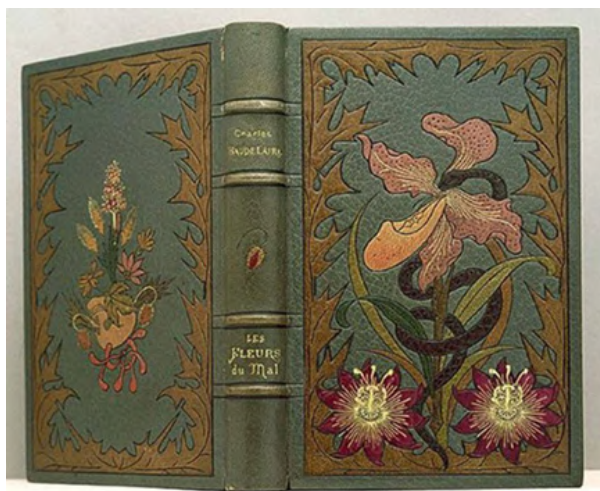
7 <https://www.imdb.com/name/nm0076800/mediaviewer/rm4160789249/>

8 Bade, P. (2013). *Mucha (1860-1939)*. New York: Parkstone Press International, p. 13.

9 Aleshin, V. (2014). Yuvelirnoe iskusstvo v epokhe setsesiona. Zhorzh Fuke. [Алешин, В. Ювелирное искусство в эпохе сецессиона. Жорж Фуке. <https://vakin.livejournal.com/802496.html>

10 Aleshin, V. (2014). Yuvelirnoe iskusstvo v epokhe setsesiona. Zhorzh Fuke. [Алешин, В. Ювелирное искусство в эпохе сецессиона. Жорж Фуке. <https://vakin.livejournal.com/802496.html>

Орхидеята като част от декадентската образност може да се види и в „Цветя на злото“ на Шарл Бодлер (Bodler, 2007) – на корицата на стихосбирката, на илюстрации към изданието от 1935 г. на Карло Фарнети – художник илюстратор, използващ техниката „la manière poïgè“. Една от 13-те илюстрации разкрива дискурса на страстта чрез екзотиката на флорални мотиви и женски образи (голотата на тялото, орхидеята – страст).



Фиг. 7. Бодлер, Ш. Корица на „Цветя на злото“¹¹

В „Цветя на злото“ на Шарл 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, демоничната, болната, повличащата към смъртта красота. Флоралният код се обвързва с идеята за двойствеността на битието, визуализира преживяванията на модерния субект, разкъсан от противоречия. Цветята могат да бъдат вписани в ансамбъла на изкушенията, знак за съблазните на плътта, омаята от екзотичното. Те могат да бъдат свързани с *мотива за бледността, болестта* като отделеност от идеала: уханието на телесното, плътското, земното срещу увехналостта, болестта, бледността; *цветът на идеала* се противопоставя на „бледните цветя“, на лишените от аромата на телесното увехнали цветя. Болезненото става източник на красота и вдъхновение.

Как флоралните елементи на сецесионната естетика говорят за модерната *субектност*, родена в трагичния конфликт между небесния порив и телесната греховност? В текстовете на българските модернисти може да бъдат разпознати следи от декадентстката образност на Шарл Бодлер и от иконографията на сецесиона на Алфонс Муха, разчитаща на флоралния орнамент.

¹¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Les_Fleurs_du_mal

В контекста на наблюденията на Виолета Русева върху Яворовия дискурс, отворен към интимните зони на психичното – бездната на страстта, смъртта (Ruseva, 2001, pp. 44 - 63); на Бойко Пенчев – за орнаментализиране на преживяването при сецесиона и афинитета към болното като начин на освобождаване от нормите на природното (Penchev, 2003, pp. 146-178), на Йордан Ефтимов за „символистичния хербарий“ (Eftimov, 2012, p. 231), на Бисера Дакова за живота на Аза като „органичен орнамент“ (Dakova, 2007, p. 145) може да се разтълкуват предпочитанията на **Пейо Яворов** към следните смислови редове: *роза – теменуга – маслина – лилия – мак – лоза* и опозиции: *цъфтящи градини – увехнали, дремнали градини; естественост – изкуственост*. Наблюдава се обвързването на цветята с *невинността и девичеството*: „свеж момински дъх... / зефир, посред цветя заспал“ („Ела“); „невинната... / в накит от увехнали цветя“ („Затмение“); с меланхолното преживяване вследствие на невъзможността за постигане на идеала – „печални, бледи, болни теменуги“ („Теменуги“); както и с *опасния аромат на живота и желанията*: „рози, покъсани без жал“, „разрѣфани шибои“. Цветята на плътта са свързани с иконографията на чудовищното. Плътта е „цвят“, опиващ сетивата с парфюмни ухания, там властват порочните „царици на нощта“. *Плът – желания – заплаха* се явява антипод на ангелската красота *на любимата*. Жената в Яворовата поезия може да бъде назована чрез преименуванията, визиращи възвишеното („на крехка майска роза пъпка – туй си ти“) или чудовищното – санкциониране на греховността („Царици на нощта“).

В градините на Яворовата поезия особено място заема **орхидеята**. В непубликуваното приживе стихотворение, посветено на Мина Тодорова – „Невинност свята орхидея...“¹² чрез флоралния код (образите на орхидеята, мака, лилията) се откроява двойствеността на битието. Диалогът *Аз-Ти* придобива онтологични измерения – знак за модернистката разпокъсаност между бляна и действителността, между тялото и духа. Орхидеята попада в един смислов ред с ангела, мечтата, небето. Свързана с далечните звездни пространства, свидетелства за обезплътяването, извеждането в пространството на трансцендента, свещената обител (Едемската градина). Обвързва се с християнската образност – с мотива за смиреннието чрез иконографията на телесното: свеждане на погледа като благоговеене 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 екстатичността на страданието на Аза:

Невинност свята – орхидея
на звездни самоти...

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

Иди, мечта, иди при нея, -
идете, хиляди мечти!
И нека в нейната обител
най-смелата от вас
замести ангела-хранител:
да бди тревожно всеки час.
И там – смирени монахини
с наведени очи –
богослужете дни, години:
сред благовонност и мечти...
Иди, мечта – мечти, носете
сняг – лилии в ръце...
На *макът кървав цветовете*
остават в моето сърце!
(Yavogov, 1993, p. 217)

На страниците на сп. „Художник“ и сп. „Наш живот“ в текстовете на Т. Траянов, Тр. Кунев, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, С. Скитник и др. флорообразите стават част от риториката на декаданса, актуализиращи новата идея за красотата в Бодлеровите „Цветя на злото“. Станали част от културния слой на текста, те се свързват със субективно-асоциативния и сугестивния аспект при възприемането на образа в контекста на епохата на символизма, използват се като устойчиви риторични фигури – фигури (по Ж. Жьонет) на човешката душа в нейния разпад. Не само цветята като литературно-художествен символичен образ, но и цяла поредица от явления – дървета, храсти, треви, образи, свързани с хронотопи като градината, полето, гората, с меланхолните пейзажи (заледени, изпълнени с руините на времето), с погребалната образност предават важни културно-естетически идеи, характерни за началото на ХХ век. Част от екзотичната демонична флорална образност, орхидеята става знак на светоусещането за катастрофичност, гибелност (Бодлеровата умираща красота). В ранния текст на Ем. Попдимитров „Саркофаг“ *бледата орхидея* се свързва с концепта „заледена меланхолия“, сред редополагането сън-смърт-вечност, сред целия устойчив лексикален набор (лилии, лебеди, ангели и т.н.) от декадентската образност. Текстът може да се възприеме като словесна вариация на картината на Джон Миле „Офелия“ (1851-1852):

Сред лампи златни – ненюфари¹³ бели –
проблесна в тъмний вир позлатен саркофаг,
а в него – мъртъв лебед – спяща дева в мак

13 Ненюфар (лат.) – морска или водна лилия с бял, жълт цвят. Освен при Ем. Попдимитров се среща като образ при П. Верлен, Г. Милев „Панихида за поета Яворов“.

и лилии, и нежни имортели¹⁴.
 В тръстта зелена коленичил само
 аз гледах тая гробница да плува
 и кой в смъртта усмихваше се, знам
 и знам, какво в смъртта бленува [...]

Като кокиче в саркофаг от лед,
 като в перлов панцир ангел блед,
 с крила от хиацинти натежали,
 като ангел със загаснал факел в мрак,
 като лилия, като лебед бял, заспала
 под стъклен – сребрен – перлов саркофаг,
 сияе тя незиблена и вечна[...]

Лазурна урна – моята душа,
 лазурна урна в имортели бели...
 А бледа в нея – орхидея –
 спи нейната душа...

(Popdimitrov, 1909, p.34)

Декадентската образност, позната от текстовете на Т. Траянов (срутен храм, изгаснал плам, символиката на леда, мъртвите цветя), може да бъде разпозната и в стиховете на Тр. Кунев (Kunev, 1907) на страниците на „Наш живот“ в „Хризантема“ („Къдрава лоза“, „Скреж“, „Белостволести брези“, „Песен без слова“, „Храм запустен“, „Виолетово небе“, „Остави ме да заспя“) – сред екзотичните цветя (мимоза, тубероза), сред маслини, кипариси, лози (в библейските им употреби), брези и хризантеми се откроява образът на орхидеята: „починалата нежна орхидея“:

Затворих гробницата; и остана само мрак в нея
 И починалата нежна орхидея
 И отдавна срутения храм
 И отдавна изгасналия плам.

(Kunev, 1907, p. 4)

В конотативния пласт на текстовете се открояват флорообразите, скъпоценните камъни, цветовата гама – виолетовият цвят, превърнати в устойчиви риторични фигури на меланхолното преживяване на модерния субект.

¹⁴ Безсмъртни сухи цветя. През XVIII и XIX век са били много популярни сухоцветните цветя, наричани имортели, растящи в градини, паркове, от които са се правели букети, композиции. Били са възприемани като спомени за цъфтящата градина, за лятото, топлината. Имортелите като образ се срещат в текстове на Ел. Попдимитров, Т. Траянов.

Екзотичните цветя са част от декадентската образност, която се разпознава в „Regina mortua“¹⁵ на **Теодор Траянов**, текст, публикуван в сп. „Художник“, който орнаментализира страданието като „изгаряне“ на сърцето – мимоза, орхидея (тъмновиолетна, тежкоцветна), като се залага на болезнеността, увяхващата красота („Увяхнал мак“, „Венец“). В градините на Т. Траянов сред *лаврови клонки, ясмин и лилии*, свързани с чистотата на бленувания свят¹⁶, се откроява и образът на *посърналия слънчоглед, тъжния мак, тъжните кипариси, печалната върба, тежкоцветната орхидея* – визуални знаци на меланхолията; на дълбоката чувствителност на душата, изгубила своя идеал; на чувството за неприспособимост и отчуждение, в чиято основа стоят платоновските мотиви за небесната родина и земното изгнаничество. Болезненият опит на съзнанието, отделено от трансцендента, става метафоричен израз на дълбинния разрыв – усещане за отделеност от смисъла. Чувството се превръща във флорален орнамент, следствие на естетическата стилизация.

Меланхолията вледенява, отнема жизнеността – декорирана чрез флоралната образност („снежна лилия“, „ледените цветя“), чрез вледеняване на чувствата на лирически аз („заледените сълзи и вопли“), чрез мотива за студената красота на жената.

В цикъла „Горящи хоризонти“ (Траянов, 1906, pp. 15-18) се разпознава типичната за сецесиона образност в „Тъмновиолетна орхидея“:

[...] На тъмновиолетна орхидея
 благоуханното дихание
 извая своя сън - пламтяща фея -
 неземеен лик на скърби възвръщани...

(Траянов, 1906, p. 8)

Орхидеята, обвързана с образа на „заледените вълни“ и „пречупения лъч“, свидетелства за невъзможността да се постигне абсолютът. Физическите измерения на меланхолията, разяждаща душата, са визирани чрез декадентски-натуралистичния език, разчитащ на флоралната образност – чрез гибелната екзотичност на орхидеята и лилията: „корен тежкоцветна орхидея / завсмука в прилепените гърди“, „пий из тия *лилии*, растящи / из морнодищащи дрезгавини“ („В просъница“ от цикъла „Via dolorosa“, публикуван в сп. „Наш живот“, бр. 1 от 1906г.). Текстове се основават на мотива за увяхването на цветята и надеждите – разкриват различни степени на прехода от живота към смъртта – посърнали, увехнали, закреяли, прекършени сухи, болни, разпилени, гнили, бездъхни ледени цветя.

15 През октомври 1905 г. в „Художник“ се появява цикълът „Regina mortua“ (Траянов, 1905), който дава наслов на първата му стихосбирка, излязла през 1908 г. Т. Траянов продължава да печата в „Художник“ своите стихове – цикъла „Възсепната тишина“ (I, 8-9) и цикъла „Горящи хоризонти“ (I, 19-20).

16 Цветята могат да бъдат свързани и с небесния порив на човешката душа към идеала (бели, незнани, сънни цветя; синьо цвете, ясмин-жасмин, хелиотропи).

Самотата и непостижимостта на щастието са основна тема и в стихотворенията „Теменуга“, „Синьо цвете“, „Трепетлика“, „Орхидея“ от „Романтични песни“. Тези кратки лирически песни разкриват раздвоената модерна душа, но не така драматично тревожна и напрегната, както в „Regina mortua“ и „Химни и балади“, а някак минорно примирена с тежката си орис (Kostadinova, 2001). Текстът „Орхидея“ се основава на символните употреби на флоралния орнамент – знак за преживяванията на модерния субект:

Под склон от облачни граници
луна запалена огря,
лъчи разтвориха вълните
на омагесана гора.

Из глъбините хлад повея,
припламна 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,
еднъж душа ли раздвои,
кръвта и сълзите възлюби
и нелечима скръб струи.

Проклинам бродницата фея
на омагесана гора,
лика на лунна орхидея,
що в горестно сърце огря.

(Trajanov, 1966, p. 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 *fin 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, pp. 199-218). От една страна, се откроява апокалиптичната символика на *лунната орхидея* като антисоларна тенденция – хлад и безстрастие, лишаване от виталността на земния свят, проникнатост от духа. Под лунната светлина има заледени картини на сънища и илюзии (като духовна проекция) – хладност-обезтелесяване, безжизненост. Лунният свят, свързан с мотива за омагьосването, прави видими не самите предмети, а техния отблясък, сенки и следи. Всички феномени на света се открояват на ярко осветена сцена, застинали в процеса на някаква метаморфоза, сковани от лунна светлина, готови да преминат от света на сенчестото битие на предметния свят в света на абсолюта (трансформация на физически-предметното в енергия и светлина). От друга страна – екзотичната „орхидея с морав лик“ се възприема като гибелна страст, свързана с изкушенията на плътското. Чрез образа на орхидеята се орнаментализира разкъсаната от противоречия модерна душа.

С излизането на текстовете на Траянов в „Художник“ се появяват текстове пародии в „Българан“, които свидетелстват 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. В „Българан“ се наблюдава заиграване с понятието „декадентски“, което се появява в своята „висока употреба“ в „Южни цветове“ на Димо Кьорчев. За това свидетелстват пародиите „Лота“ (декадентска поема), „Из дебатите на физико-математическия факултет – Математическа декадентщина“ от Сиромах Бежаров, математик: Траяновите *орхидеи, храмове, теменужен здрач* се извеждат от обичайния си контекст и се съизмерват с математически понятия, като се пародира „украсата“, „чуждостта“, „неразбираемостта“ на новия модернистичен език:

Теменужний здрач на елипсата
чудна
Съзирах аз в *нощта* [...]
Яви се ти
когато аз задрямал
посред *разхвърляни орхидеи*
седях [...]
и в мен роди се мисъл
да възсъздам
на цифрите отдавна *намисления*
*храм*¹⁷.

17 Balgaran (1905) dekemvri 1905, br. 116, 5. [Българан, декември 1905г. бр. 116. с. 5.]

Градините на сецесионно-символистичната литература визуализират разпада на модерния субект – поривът към трансцендента и пропадането в бездната на греха, отдалечеността от идеала и (градините на Едем – градините на греха). Авангардът проиграва в своите езикови експерименти края на индивидуалистичната култура в света на цивилизацията, като насочва вниманието към нейните изкуствени градини в пространството на града: нощното кафене с изкуствените цветя, „балсамираната“ красота на парка; парфюмът с флорални нотки, книжните и татуирани цветя. Свиването на пространството *градина – град* е знак за трансформационните процеси *природа – цивилизация*, свят на естеството – свят на изкуственото. Визирана е променената същност на човека марионетка, на творчеството в епохата на техническата възпроизводимост, заменяща същността на човека/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.

Орхидеята в градините на авангарда

Текстовете на **Чавдар Мутафов** представят края на индивидуалистичната естетика в света на масовата култура и техническата възпроизводимост, боравейки с флоралния код. Забавата „Денди сънува (черно и златно)“ от книгата „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, открива езика на декоративността и Изтока и се свързва с мистичното извисяване на душата. Денди разказва съня си за Жената като молитва, видение, музика, тайнство, чийто език не познава. (Mutafov, 1993, p. 52). В декоративния роман „Дилетант“ с подзаглавие „Градината с манекени“ (*изкуствените градини на цивилизацията*) героят води живот на кукла, 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 Бодлер (образът на „дремналите“ градини, мотивът за меланхолията и сплина), свидетелстващ за чувството на героя *естет* за битието, чиято уникалност е заличена в света на масовата култура. Той желае да се завърне към първичното, природата, в търсене на Чудото (онова съответствие между аромати, звукове, багри, постигащо вечността в духа на Ш. 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, всред бледните приказки на фаянсовата камина... обичам нервната и сладна фантастика на *Peau d'Espagne*, червена като кръв, горчива като отрова, изгаряща кожата като целувка. Аз обичам *ириса, тrefла, лавандата и миска*; *четвъртитите кристални флакони със сребърни запушалки*; сънното благоухание на старите копринени канапета от розово дърво...

(Mutafov, 2004, p. 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, подменящи същността му, превръщащи го в марионетка, водеща живот в програмираност: парфюмът на цивилизацията – дериват на маската, подменил естеството с изкуственост. Това е свят на мумифицираната красота, на изкуствените градини, на парковете, в които „дърветата протягат острите си вопли към небето“, отдалечили се от хармоничната вписаност на естествения, непознатия греха, човек в рай. При Чавдар Мутафов *парфюмът*¹⁸ (смес от орхидеи, амбра, ирис, тrefла, лаванда и миска) може да се възприеме като смес от различни аромати, влизайки в дисхармония помежду си – съчетание от флорални (женски, елегантен аспект), ароматични (успокояващ аспект), балсамови (мистичен аспект), ориенталски (чувствен, мистериозен аспект) нотки. Той вече не носи печата на човека като уникат, свързан със състояние, атмосфера, емоция, лице. Ако ароматът като уникат е хармонично взаимодействие на едно ухание с друго, то парфюмът при Чавдар Мутафов е

колаж от невъзможности, за да се представи разпадът на човека в света на цивилизацията. Ароматът на цивилизацията е сладният, опияняващ аромат на материята, плътта, греха, представен в стилистиката на сецесиона: *сладна фантастика на Peau d'Espagne, кристални флакони със сребърни запушалки*¹⁹.



Фиг. 9. Парфюм *Peau d'Espagne*²⁰

В епохата на сецесиона парфюмът става луксозен продукт, като предпочитани аромати са *амбра, орхидея, лаванда*, станали част от смисловия код на еротичното. Ако *лавандулата* защитава и пречиства

¹⁸ От многото съществуващи видове орхидеи само една бива използвана в парфюмерийната индустрия – ваниловата орхидея.

¹⁹ *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.

²⁰ <https://www.wikiparfum.com/en/fragrances/peau-despagne-1>

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-неуστοимите аромати за мъжете, способни да го направят абсолютно подвластен на жената, превърнал се в оръжие за съблазън²¹. В текста чрез амбрата, мускуса и *орхидеята* се представя силата на парфюма като власт – изкусителната, омагьосваща същност на жената като въплъщение на властта на материалното в неговата греховност и илюзорност:

Вие сте заключена в привидности: Вие нямате тяло. Вашата ръка е направена от *горещ парфюм*, а устата ви са само преображения... 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.

(Mutafov, 2004, pp. 93-95)

Неслучайно изследователите на аромата го определят като сила, въздействаща на физическо, психологическо и социално ниво (Klassen, Howes, Synnott, 2010, pp. 43-48). Жената носи отпечатъка на цивилизацията чрез ароматите като украса в света на рекламите, кинематографа: „косата ви има някакъв див парфюм... парфюми Houbigant“ (Mutafov, 2004, p. 67) – популярни в епохата на сецесиона парфюми, букет от ароматите на портокалов цвят, жасмин, тубероза, кедр. 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 всред 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“ (Mutafov, 2004, pp. 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.

Интересен ракурс при осмисляне на образа на орхидеята през 20-те г. на ХХ век е не много известният разказ на Константин Гълъбов „Отровната орхидея“, излязъл през 1924г. в сп. „Хиперион“. Гибелната същност на цивилизацията, видяна през призмата на войната, причинила деформации в човешкото съзнание, е визирана чрез образа на орхидеята. Текстът е едно видение на шизофренното съзнание на разказвача, преплело любовта

²¹ През ХХI в. амбрата е позната като вещество, което се използва в парфюмерийната промишленост и ароматерапията.

и смъртта, раждането и гибелта. Лайтмотивът за свещените реликви на мъртвите, които трябва да бъдат върнати, се преплитата с мисълта за „ветроуханната Поли“, за чийто рожден ден е подаръкът – саксия с орхидея („голяма орхидея на отровните газове“):

Тя цъфти на жълти цветове из долините между нас и неприятеля: в нея ухае годеницата на ония, които носят пръстена на ръката си и очакват с нетърпение часът, когато ще бъдат обрuchени с вино и мед – за да прекратят изстъплени сребрищата черта на спасението.

(Galabov, 1924, p. 330)

Жената се свързва с безплодието – с невъзможността да бъде майка на спасителния син. Смъртта се разпознава чрез символиката на черните дрехи на жената; чрез образа на ангела с черни криле, бдящ над катафалките; чрез фолклорно-митологичния мотив за венчаването с невестата-смърт; чрез образа на отровната орхидея, чийто цвят, вкус и аромат очертават хронотопа на границата между живота и смъртта, своето и чуждото – долината на сенките, прекрачващи чрез ритуала на обрuchението с вино и мед линията на спасението. В текста се разпознава християнският код – образът на кандилото, на архангел Михаил, отвеждащ душите на мъртвите. Орхидеята се свързва с гибелните инвенции на смъртта и кръвта – убийството на „другаря“, кръвта на безплодието на жената, смъртта във войната и „израждането“ на любовта.

Орхидеята в градините на постмодернизма

Флоралният и визуалният код (цветята и цветовете) е в основата и на постмодерните експерименти в прозата на Милена Фучеджиева („Кефер или цветовете на малката Ида“). Милена Фучеджиева представя съдбата на човека и неговия бунт срещу унификацията и деперсонализацията в един дистопичен технологизиран, подвластен на виртуалното и бялото свят чрез метаморфозата на малката Ида, която с помощта на приказния герой Хръм се превръща в Акико (момичето с цветно име и живот). Срещу хладината и стерилността на бялото („бялото хапче за щастие“ на майката) се изправят бушувашите цветове в мозъка на Ида, цветните ѝ сънища, поддържани от Хръм, който нарежда на възглавницата ѝ откъси от приказки с ярки описания на цветя и цветове: „слънцето залязваше в оранжево-лилави припламвания и цъфтяха орхидеи с малки хищни розови езичета, вкусили и запомнили всички тайни на дъгата“ (Fuchedzhieva, 2006, p. 99). В новия ѝ цветен живот тя става притежател на градина с цветя. Вярва, че ако говори красиви думи на цветята, те ще се превърнат един ден от *мушкато в орхидеи*. Ако мушкатото се свързва със света на делничното, обичайното, то орхидеята носи идеята за екзотичността, уникалността, великолепието. Не случайно заглавието насочва към приказната трансформация на скарабея в приказно същество (вариант на приказната трансформация на грозното пате в красив лебед), а в основата на книгата е изразът „кефер“ – да бъдеш.

Изводи: Флористичният код е един от начините да се разбере светоусещането в края на XIX – началото на XX век, в граничните периоди на историята, на модернизма и постмодернизма. Засиленият интерес към орхидеята като флорообраз, в чието конотативно поле (в контекста на разбирането на Р. Барт върху реториката на образа) се включва усещането за граничност, гибелност, свидетелства за превръщането му в културен феномен, знак за търсенето на декоративен език, който да изрази преживяванията на модерния субект.²²

References

- Aleshin, V. (2014). Yuvelirnoe iskusstvo v epohe setsesiona. Zhorzh Fuke. [Алешин, В. (2014). Ювелирното изкуство в епохе сецесиона. Жорж Фуке.] <https://vakin.livejournal.com/802496.html>
- Bade, P. (2013). *Mucha (1860-1939)*. New York: Parkstone Press International.
- Balgaran (1905) dekemvri 1905, (16), 5. [Българан, декември 1905г. (16), 5]
- Basova, N. (2017). Plakat epohi moderna kak simulyakt. *Znak: problemno pole mediaobrazovaniya*, 3 (25), 102-110. [Басова, Н. Плакат епохи модерна как симулякт. В: Знак: проблемно поле медиаобразования, 2017, №3 (25), 102-110.]
- Bodler, Sh. (2007). *Tsvetya na zloto*. Sofia: Zahariy Stoyanov. [Бодлер, Ш. (2007). Цвета на злото. София: Захарий Стоянов.]
- Dakova, B. (2007). Ornament i viziya v rannata poeziya na Em. Popdimitrov. *Em. Popdimitrov – kriticheski prochiti*. Sast. N. Stoichkova. Sofia: Sofia University „Sv. Kliment Ohridski“, 140-147. [Дакова, Б. (2007). Орнамент и визия в ранната поезия на Ем. Попдимитров. Ем. Попдимитров – критически прочити. Съст. Н. Стоичкова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 140-147.]
- Dobrev, D. (1996). *Spravochnik na simbolite v bulgarskiya modernizam*. Shumen: Glauks. [Добрев, Д. (1996). Справочник на символите в българския символизъм. Шумен: Глаукс.]
- Eftimov, Y. (2012). Simvolistichniyat herbariy. *Bozhestvenata matematika*. Sofia: Prosveta, 231-258. [Ефтимов, Й. (2012). Символистичният хербарий. Божествената математика. София: Просвета, 231-258.]
- Fuchedzhieva, M. (2006) *Kefer. Tsvetovete na malkata Ida*. Sofia: Siela. [Фучеджиева, М. (2006). Кефер. Цветовете на малката Ида. София: Сиела.]

²² Настоящият текст се основава на изследванията ми върху флоралния код, иконографията на сецесиона през годините 2013-2022. Вж. Цочева, Н. *Подир сенките на облаците, знаците и ароматите*. – Българският литературен модернизъм. 2014. http://bgmodernism.com/our_modernism/nadya_cocheva; Цочева, Н. Поетика на меланхолията в контекста на българския модернизъм и постмодернизъм, януари 2022, Шумен: УИ „Еп. К. Преславски“ (монография, събрала изследванията ми през годините) и много други. Не са цитирани автори, с чиито публикации съм се запознала едва през 2023 г. (поради тяхната трудна достъпност и непознатост) след написването на статията.

Galabov, K. (1924). *Otrovnata orchideya*. *Hiperion*, god. III, 1924, 6-7, 328-330. [Гълъбов, К. Отровната орхидея. Хиперион, год. III, 1924, № 6-7, 328-330.]

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

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

Kostadinova, E. (2001). *T. Trayanov v uchebnata programa za II kl. Bulgarski ezik i literatura*, кн. 5-6. [Костадинова, Е. (2001). Т. Траянов в учебната програма за II кл. Български език и литература, кн. 5-6.]

Kunev, Tr. (1907). *Hrizantema. Nash zhivot*. April, 1907, кн. VIII. [Кунев, Тр. (1907). Хризантема. Наш живот. Април 1907, кн. VIII.]

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

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

Nedelchev, M. (2010). *Tragicheskiyat dialog Yavorov – Mina prez 1910 godina. Littera et Lingua*. [Неделчев, М. (2010). Трагическият диалог Яворов – Мина през 1910 година. *Littera et Lingua*.] <https://naum.slav.unisofia.bg/en/node/1754>

Penchev, B. (2003). *Bulgarskiyat modernizam: modeliraneto na Aza*. Sofia: Sofia University „Sv. Kliment Ohridski“, 146-178. [Пенчев, Б. (2003). Българският модернизъм: моделирането на Аза. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 146-178.]

Popdimitrov, Em. (1909). *Sarkofag. Hudozhnik*, XI, 1909, (8-9). [Попдимитров, Ем. (1909). Саркофаг. Художник, ноември, № 8-9.]

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

Stone, M. (2022). *Alfons Muha*. <https://www.trenfo.com/bg>

Trayanov, T. (1905). *Regina mortua. Hudozhnik*, 31. 09. 1905, (3-4), 17. [Траянов, Т. Regina mortua. Художник. 31. 09. 1905. бр. 3-4, 17.]

Trayanov, T. (1906). *Tamniovioletna orchideya. Hudozhnik*. 13-15. 06. 1906, (19-20), 15-18. [Траянов, Т. (1906). Тъмновиолетна орхидея. Художник. 13-15. 06. 1906, бр. 19-20, 15-18.]

Trayanov, T. (1966). *Orhideya. T. Trayanov. Izbrani stihotvoreniya*. Sofia: Bulgarski pisatel, 213. [Траянов, Т. Орхидея. Т. Траянов. Избрани стихотворения. София: Български писател, 1966, 213.]

Tsocheva, N. (2014) Podir senkite na oblatsite, zantsite I aromatite. *Balgarskiyat literaturen modernizam*. [Цочева, Н. (2014). Подир сенките на облаците, знаците и ароматите. *Българският литературен модернизъм*.] http://bgmodernism.com/our_modernism/nadya_cocheva

Tsocheva, N. (2022). *Poetika na melanholyata v balgarskiya modernizam I postmodernizam*. Shumen: Konstatin Preslavsky University Press. [Цочева, Н. (2022). Поетика на меланхолията в контекста на българския модернизъм и постмодернизъм. Шумен: УИ „Еп. К. Преславски“.]

Yavorov, P. K. (1993). *Sachineniya. T. 1*. Sofia: Bulgarski pisatel. [Яворов, П. К. (1993). Съчинения. Т. 1. София: Български писател.]