



## Машината и времето

### Машината и времето

### (Образи и употреби на времето в българската поезия и белетристика от 30-те години на ХХ век)

Надежда Стоянова

(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)

#### Abstract

The article is focused on the “machine” in Bulgarian literature from the 30ies of XX century - the “machine” as a „clock“ for the modern time and as an attempt of the humans to overcome mortality and temporal discontinuity. A conceptual juxtaposition between “poetry” / „work“ and “machine” is found in some poems, short stories and novels. The new ways of experience and presentation of time are seen as a challenge towards the theme, genre, poetics and motivation of the literary work.

#### Резюме

Обект на статията е образът на машината в българската литература от 30-те години на ХХ век – машината като „часовник“ на модерното време и опит на човека да надмогне своята времева природа. Откриват се концептуални успоредявания между „поезия“ / „творба“ и „машина“ в някои стихотворения, разкази и романи, а новите посоки за преживяване и представяне на времето, за самоидентификация и себепологане на субекта в света, които технизираният свят предполага, се разглеждат като своеобразно предизвикателство пред тематиката, жанра, поетиката, но и пред самата мотивация на литературната творба.

Машината е „вещ“, математически точно пространствено оразмерена, а функционирането ѝ е обвързано с математически точното времево изчисление. Поддържането на нейната дейност зависи от секунди, минути и часове. Машината – като часовник – създава от времето обективно измерима категория, чийто безпогрешен ритъм е в състояние да подчинява / да бъде коректив на относителното човешко време – в неговите разнообразни исторически, психически, биологични и други измерения. Според някои изследователи в своите оръдия човек възпроизвежда самия себе си (тук можем да споменем принципа на „органичната проекция“ на Ернст Кап ([Кап 1925](#)) и др.; машината като обект на „проективна идентификация“, както биха определили вероятно психоаналитиците). Ако продължим с разсъжденията върху твърденията на други автори, можем да заключим, че машината е образ на човека, но в устрема му да надмогне своята природа: техниката се разглежда не само като част от заобикалящия ни свят, а като притежаваща „трансцендентна същност“, като материално въплъщение на идеята – „най-великият земен опит на смъртните“ казва през 1927 година немският философ Фридрих Десауер (цитирано по [Mitcham 1994](#): 33). От своя страна, Хайдегер във „Въпросът за техниката“ (1954) говори за нея като способ за самореализацията на човечеството, тя е поле на осъществяване на истината, начин за достигане до дълбинните свойства на битието поради възможността про-из-ведението да привежда скритото в открито ([Хайдегер 1993](#)). Така става видно, че не материалността и



утилитарността са определящи за машината, а именно заложените в нея потенциал за освобождаване от материята, от зависимостта на субекта от физически наличния свят чрез представянето ѝ като израз на стремежа на човека към метафизично познание на света. В българската литература Чавдар Мутафов следва тази обща за философските рефлексии върху машината тенденция и определя още през 1920 година мотора като „дете на чистия разум“ ([Мутафов 1920](#)). В есето на автора моторът е обективизация на конгломерат от митологични и културологични представи – „бранник“, „хищник“, „Прометей“, „звяр и герой“ и др., а при описанието на техните взаимни метаморфози (разчитани като освобождаване от застиналостта на формата) в текста се преминава от категориите на красивото към тези на възвишеното: „Той е едно жестоко и красиво същество... (...) Увлечен в шеметната деятелност на своето същество, моторът изгубва чистия си изглед на идеално същество. Той става грозен и страшен. (...) Героичен и възвишен е той...“ ([Мутафов 1920](#)). Моторът е „универсално същество“ като даващ израз на въздигането на човешкото в опита му да се съизмери с всемогъществото на природата – в случая откъм нейната времева неограниченост: „аз чувствах през вечността на твоя живот лъха и безкрая на Непостижимото.“ ([Мутафов 1920](#)). Машината се е оказала конструиран в обективната реалност образ на копнежа по вечност. Машината е утопия – перпетуум мобиле. Тя е пореден опит за надмогване на смъртността, на темпоралната прекъснатост, но и съзнателен стремеж – посредством иновативността – за задвижване и ускоряване на времето. Машината е образ на линейното време в неговите житейски и исторически измерения. Тя е образ на отворената към бъдещето модерна епоха ([Хабермас 1999](#):16): „в тъмните ти мишци почиват бурите и светлините на бъдещето...“ ([Мутафов 1920](#)). Процесите на модернизация на българското всекидневие са разпознаваеми още от Възраждането и първите години след Освобождението<sup>1</sup>, но масовото технизиране започва да става факт едва във времето на Първата световна война, когато производството и употребата на машини (за изстребление) достига непознати до този момент размери. Машината е повод за възторг на човека от собственото си могъщество<sup>2</sup>; но тя е и образ, през който българското се припознава като героично и модерно<sup>3</sup>. Процесът продължава след войните и се разгръща в края на 20-те и 30-те години с възможността машината да достигне до средния потребител<sup>4</sup>. В поезията и прозата от това десетилетие това се отразява, на първо време, върху новите реалии, които се появяват (въпреки въодушевлението от машината във времето на войните нейният образ в литературата от това време се среща спорадични и при анонимни, непопулярни и забравени автори<sup>5</sup>). Функцията на тези реалии е не просто да „документират“ модерния свят, а да дадат израз на характерното за модерността чувство за „актуалност“ на настоящето ([Хабермас 1999](#): 16, 17) най-вече чрез оразличаването му от миналото, чиито естетически мотиви тук ще се опитаме да изведем през понятийното съпоставяне на „поезията“ (и в смисъла ѝ на „художествена литература“) и „машината“, което може да се разчете в някои художествени текстове от периода. Оттам новите посоки за преживяване и представяне на времето, за самоидентификация и себепологане на субекта в света, които технизираният свят предполага, ще бъдат разглеждани и като своеобразно предизвикателство пред проблематиката, жанра и формата, но и пред самата мотивация на творбата (не толкова поетологически, но тематични паралели тук могат да се правят с идеите на футуризма, конструктивизма и кубизма, въпреки че те остават встрани от този текст). Такава ще бъде перспективата към някои поетични произведения на Елисавета Багряна, Дора Габе, Ламар, Пантелей Матеев, Христо Радевски, Никола Вапцаров<sup>6</sup>, Валери Петров, Александър Вутимски, Богомил Райнов, към прозаичните произведения на Светослав Минков, Чавдар Мутафов, Ясен Валковски, Валери Петров, Здравко Сребров и други, писани основно през 30-те години на XX век, макар че условността на литературните периодизации предполага и включване на примери от края на 20-те и началото на 40-те години. Машините, а не природните обекти, измерват времето през това десетилетие: „Доиде вечерта – без промяна в светлината, а само по часовника.“ (Асен Раковски (псевд. на Валери Петров) „Към полюса“ – 1938)<sup>7</sup>. Автомобилът, трамваят и самолетът, фотоапаратът, киното и радиото са станали неизменна част от делника – те са „часовници“, които превръщат времето в обективно измерима и обгледима категория<sup>8</sup> и го стандартизират – спрямо тях се „сверяват“ всички други лично или колективно преживявани времена<sup>9</sup>:

Зора. Събужда се града.

Сиренен вой.

(...)



Събуждаш се и ти  
от своя сън.  
Отвън -  
сирените надуват  
прегракналите си гърла.  
(Никола Вапцаров, „Зора“)

Това е перспективата на модерното време, определимо най-вече през причастността на субекта към собственото му настояще – през неговата съ-временност. Той е „събуден“ от машините за битието си в новото време: „Бодро/ мотора/ удари/ юмрук/ на времето/ в старата/ морда./ Разкъса „магичния кръг“/ човека и днеска лети/ от волната птица/ по-бързо“ (Никола Вапцаров, „Епоха“). В художествените текстове от 30-те „съвременността“ се отличава най-вече с извеждането на темата за масовата технизация, индустриализацията и урбанизацията: неизбежни са станали машините, тълпите и небостъргачите в новия свят. Те „преизпълват“ модерния град по хоризонтала и по вертикала:

Булевардите бучат препълнени  
от автомобили, хора и трамваи.  
(Младен Исаев, „Град“, от „Тревожна планета“)

Антени замрежват небето,  
където  
в мъглите  
забити  
са небостъргачи...  
(Никола Вапцаров, „Ще строим завод“)

Така сетивно пренаситен от машините се оказва лирическият субект в стихотворението „Епоха“ на Никола Вапцаров: „Машини,/ стомани,/ машини/ масло, и пара,/ и смрад./ В небето – бетонни комини...“; „пренаситен“ с време – „остарял“ от прекомерна технизация – е светът във фантастичните романи „О-Корс“ и „Теут се бунтува“ на Георги Илиев и „Утопин. Роман на едно откритие“ (1942) на Здравко Сребров: „Това радостно време на изгрев, заедно с преснотата на чувствата и чистия утринен възторг, беше отминало. Отдавна вече цивилизацията опасваше с пояси от стомана двете земни полукълба (...). Гъмжеше метален живот по трите геометрични измерения.“ („Утопин“). В образите на бъдещето, изградени във фантастичните произведения на Светослав Минков, Георги Илиев и Здравко Сребров, са доведени до крайност модернизационните процеси такива, каквито ги познава в настоящето си читателят от 30-те. Новите реалии като продукт на прогреса изострят чувството за съвременност (в споменатите фантастични романи действителността може да бъде определена дори като свръхсъвременност) и именно в тази перспектива те присъстват като особен вид темпорални маркери – те указват разширяващия се хоризонт на бъдещето, характерен за модерността (по формулировката на Райнхард Козелек – [Koselleck 1985](#)). Оттук се оказва, че машините удостоверяват наличието на времева последователност не просто чрез технически безпогрешното отбелязване на потока на физическото време в настоящето, но чрез предполагаемата продължителност в идното, до която то – строгото оразмеряване – навежда (срвн. [Бергсон 2001](#):18). Те уверяват в присъствието на човека в света, като го представят в перспективата на неговата способност да води и контролира един непрестанен процес на усъвършенстване в своето бъдеще. Това предопределя утвърждаващата реторика, манифестният патос, явният или скрит утопизъм в литературата от тези години. Манифестно звучат поетични произведения като „Птица с моторно сърце“, „Радио“ и „Експрес в пустинята“ на Елисавета Багряна, „Романтика“, „Двубой“ и двете едноименни стихотворения „Химн“ („Издигай в небето антени“), („Неспирно напирай, разраствай“) на Никола Вапцаров, „Пътешествие“ на Ламар, „Днес“ на Христо Радевски, „Радио“ на Пантелей Матеев, „Железница“ на Александър Вутимски, поемата „Птици към север“ на Валери Петров, но също така и есетата „Моторът“ и „Радиото“ на Чавдар Мутафов и мн. др.

Издигай в небето антени,  
с сирени покоя разбий!



И в утрото нека засмени  
прогреса посрещнеме ний!  
(Никола Вапцаров, „Химн“)

Особено любопитни в този аспект са някои от стихотворенията в одичен стил, публикувани в авио списанието „Летец“<sup>10</sup> :

Лети, лети, желязна птицо,  
Възторга ни е тъй голям  
И радостта ни тъй безкрайна!  
(Боян Знеполски, „Самолет“, сп. „Летец“ 1937/ кн. 3-4)

В подобна възторжена стилистика са написани и определените като „аерописи“ есеистични текстове, сред които „С бележник във въздуха“ („Златорог“ 1936/ 7) и „На крилете на Сидна“ (в. „Съвременник“ 1931/) на Елисавета Багряна<sup>11</sup>, „По въздуха“ (в. „Съвременник“ 1931/3; вариант на текста под заглавието „Лентата на Марица“ се появява в книгата ѝ с пътеписи „Неповторимото“ (1942)) и „Привържете коланите“ (в книгата „Неповторимото“) на Ана Каменова и редица други; много от тях са публикувани в сп. „Летец“ като „От София до Розовата долина с аероплан“ (сп. „Летец“, 1925/2) на Славчо Славов, „Над София“ („Летец“, 1926/8) на Бл. Томов, „Във въздуха“ („Летец“, 1937/1) на Вера Лукова. Срещата с машината се възприема като празник<sup>12</sup>:

Летим, летим. Минава час, час и половина, два. Аз се мисля вече за свръхземно същество.  
Долу е земята. Долу са хората с дребните си жилища и дребни всекидневни грижи... А аз съм тук сред безкрайното въздушно пространство, високо, по-високо от орлите и от облаците. Тук се носим в танца на етера, в люлките на слънчевите лъчи!  
(Елисавета Багряна, „На крилете на Сидна“)

Техниката се е превърнала в повод за самовъзхвала на човека, защото тя му е дала шанса да реализира своя изконен стремеж да намогне физическите закони на пространството и времето (нееднократно се прави аналогия с мита за Икар: „мечта безумна за Икара“ (Боян Знеполски, „Самолет“); първият брой на сп. „Летец“ започва с преводен текст за Икар от италианския писател Алберто Савинио – 1924/1). Това предопределя и предпочитанието към разгръщането на сюжети, свързани все повече с далечни пътувания, научни и географски открития, както в стихотворението за полет с балон „Завоеватели на небесата“ на Младен Исаев:

Ний достигнахме

Двадесет хиляди

И шестотин метра,

дето не е

възлизал човек!

Сходни са сюжетите за полярните експедиции в „Арктическа поема“ (1938) на Младен Исаев, в поемата, посветена на делото на полярния изследовател Ото Шмид, „Птици към север“ (1938) и романа, посветен на пътуването на Умберто Нобиле, „Към полюса. Романът на един полет“ (1938) на Валери Петров (публикувани под псевдонима Асен Раковски): „- Внимание, след половин час – полюса! / Сърцата изтръпват: най-после! Това не било само мечта и сън, а жива действителност!“ (Валери Петров, „Към полюса“ 1938: 19). Машината предполага овладяване на пространствата отвъд хоризонтите по аналогия на овладяването на времето отвъд настоящето. Машината, която овладява пространството, е започнала да му приписва темпорални характеристики (до този момент знаем, че посоката е била обратна). Тя превръща пространството във време: „ритъма на пространството“ (Чавдар Мутафов,



„Историята на един автомобил”, 1933)<sup>13</sup>. Това е време линейно и непрекъснато.

Машината като плод на човешкия труд се превръща в обект на самонаслаждение за субекта:

Моторът, който пее горе,

е труд на моите ръце.

А тази песен на мотора

е кръв от моето сърце

(Никола Вапцаров, „Двубой”)

Повод за доволството от себе си предизвиква моторът, когато е представен като постижение, физически надвишаващо човешките размери:

Тъй малки, дребни хора, хора

насред летището стърчат –

днес четирите тримотора

след ¼ час ще излетят.

(Валери Петров, „Птици към север”)

Обект на самонаслаждение е машината като въплъщение на несъзнателното, на Свръхаза (наречена беше по-горе „часовник-коректив“), но и на Свръхчовека през митологичната фигура на змея: „ти, огнен змей, експрес космополитен!” (Елисавета Багряна, „Експрес в пустинята”). Съзидателният акт, който се е оказал по силите на човека, е разклатил статута на божеството: „Наистина, на коя височина да качим днес нашите богове? Или затова днес нямаме богове, защото не остана на земята достатъчно високо място (или в душата дълбоко), на което да ги поселим, което да не можем да достигнем.” ([Багряна 1936](#)); разправят, / че / на Олимп/ отдавна са умрели боговете.” (П. Матеев, „Поезията” от „Меридиани” 1936). Човекът започва да измества Бога в романите на Георги Илиев „О-Корс” и „Теут се бунтува” – житейските кризи разколебават персонажите, но самоназоваванията присъстват в текста: „... аз – Кантемир, човек, могъщ дух и полубог” („Теут се бунтува”, с.7). Машината като „образ и подобие” уверява човека в неговата наличност и цялостност, в собствената му възможност да създава свят на тъждественост и посредством това да удържа идентичността си във времето. При конструирането на машината става разпознаваем волевият акт за придаването на материален израз на идеала, за превръщането на идеала (за самия себе си) в действителност (човекът – създател на самия себе си като съвършен), за сближаването на означаващото с означаемото. Така машината става фигура не само на пространственото и времево усвояване на света, но и на семиотичното му овладяване. В този смисъл жанрът на идилията, през който поетите са представяли своята носталгия по тъждествеността (за Шилер в идилията идеалът е представен като съответстващ на действителността – [Шилер 1981](#)), вече е неактуален:

Завинаги отмина времето на нашите деди.

Завинаги отмина времето на мирните идилии

във планината.



(Александър Вутимски, „Вчера и днес“)

Дискурсът на идиличния жанр, който е имал съществено значение за изграждането на представата за родното в българската литература от Възраждането насам, за родното като изконно и вечно, се оказва ненавременен и поради това несъстоятелен. Посредством машините модерното – за втори път след войните (вж. бел. 3) – става определящо за „родното“, за „българското“ време<sup>14</sup>:

Изтекоха – разплискани далеч

като реки, спокойните години,

и с ритъма на парната машина

днес бий кръвта на родното поле.

(Славчо Красински, „Изтекоха – разплискани далче...“ стихосбирката „Вистрел“, 1929)

„Завръщанията“ само бележат разпадналото се съответствие между думите и нещата: „Очаквах ли, о, село? – / От книгите, от стиховете / аз те познавах друго“ (Александър Вутимски, „Село“). Така обаче и самата „поезия“, определима през сантименталната тематика и през жанровете на пасторала и идилията, е изгубила правдоподобност поради анахроничност: „Изчезваше епосът на близкия до природата живот, песента, с която се раждаше и растеше селянинът...“ (Сребров 1942: 43); „Не пиши и за лунната шир, / като мен: плюй на всека поезия!“ (Славчо Красински, „Писмо до баща ми“); „Не сме се родили във розов гъстак да лежиме/ (...) Не можем с копринени думи мечти да редиме...“ (Богомил Райнов, „Нашият стих“ 1940), „О, как съм уморен от тези поетични-настроения“ (Пантелей Матеев, „Есента“). Митът в модерния свят е „разомагьосан“; несъстоятелна е неговата „история“: „Всичко беше останало, в законно съжителство с новото. Изчезнали бяха само поезията и митовете.“ (Сребров 1942: 16). Машината в българската литература от 30-те започва да се мисли като винаги вече налична в света. Това погрешва на разиграването на митологичните сюжети за сътворението като този на Робинзон, за който податки има в „Към полюса“ на Валери Петров:

– Да се струпаме на компактна маса и да махаме с дрехи – предложи Трояни.

– Радиото! – каза Биаджи, – само то може да помогне.

Отворената празнина между знак и значение в литературния текст обаче дава път на иронията – лесно разпознаваема в прозата на Чавдар Мутафов. Макар природата да се появява, нейното възприемане се оказва винаги опосредствано от машината – и в качеството ѝ да ориентира темпорално: „Отведнъж въздухът става друг, мирише на ливади, на прах, на вода; машината изглежда излишна (...). Поетът за пръв път преживява нощ навън в полето, разхожда се възторжен, после ляга в тревата и дълго мечтае или скандира, докато му става студено. (...) Малко по малко силуетът на машината започва да посивява, светлините на фаровете стават жълти, една светла ивица заблестява на хоризонта, няма ли тези хора да свършват, гледай, съмва се вече.“ („Историята на един автомобил“, 1933). „Идилията“ в този текст от „Технически разкази“ (1940) е представена като осъществяваща се през ироничната буквализация на тъждествеността в огледалното отражение на природата върху повърхността на машината; така фигурата на машината се явява и удачна форма за диалогизиране с литературната традиция<sup>15</sup>: „Тази идилия се развиваше между кълба зеленина и няколко пирамиди чакъл. Предният ден бе валяло, небето се отразяваше съвсем чисто в предпазителното стъкло, във върховете“. Освен при Чавдар Мутафов, иронията е



особено характерна за текстовете на Светослав Минков, за „сентименталната“ тематика в лириката на Александър Вутимски и Богомил Райнов – особено с поемата „Любовен календар“ от 1942 година (видима е ироничната дистанция още в опита за оразмеряване на любовта в заглавието). Но именно през фигурата на машината „най-поетичният“ – любовният дискурс – се оказва опция за попълването на празнините в света, за туширането на разподобяванията чрез опита за сближаване на означаващото с означаемото. По този начин може да бъде разчетен сюжетът за превръщането на творбата/ на машината в любима<sup>16</sup> в стихотворението „Любовта на тракториста“ от стихосбирката „Ведрина“ (1936) на Младен Исаев. Пигмалион е произвел в реалност неговата Галатея; видял е и е осъзнал като действително осъществим своя идеал. Така бъдещето бива овладяно чрез машината като обект на едно „самоизпълняващо се пророчество“ (Робърт Мъртън):

И той се вдигна в полусън

и бързо трактора запали,

усмихна се

и –

спомнил своя хубав сън –

като жена любима го погали.

В голяма част от поетичните произведения от 30-те, участващи в дебата за смисъла и ролята на поезията в съвременното<sup>17</sup>, художествената творба и машината се разглеждат като хомологични – в смисъл, че черпят своята мотивация от възможността да удължават (до безпределност) земното време на човека, което обаче съобразно линейната темпоралност и постулатите на модерността, става тъкмо през перспективата на бъдещето. Оттук и необходимостта поетичната творба да се синхронизира с машината: „Нека тежък танк стане твой нежен Пегас“ (Богомил Райнов, „L'Art poétique“), „Ето – крилатият кон – Пегас на съвременния поет“ (Елисавета Багряна, есето „С бележник във въздуха“, 1936)<sup>18</sup>. Трудно е да се открие на ниво поетика, но тя има своето отношение за рефлексията върху понятието и метафорично изграждане на литературния текст. През 30-те в българската поезия вече се появяват нови жанрови определения – „аеропис“, „радио-стихове“ (виж например преводните „радио-стихове“ „Линдберг“ от Берт Брехт в сп. „Летец“ 1935/36, кн. 1), „технически разкази“ (Мутафов), „моторни песни“ (Вапцаров). Представят се като „замъглени“ символно натоварени литературни реалии като „небето“ в „Ще строим завод“ на Никола Вапцаров: „Антени замрежват небето...“; появява се необходимостта от предефиниране на понятията спрямо актуалността на настоящето, както се случва с понятието „романтика“ в творбата на Младен Исаев от стихосбирката „Жертви“ (1934).

Нима и днеска някой ще скърби,

под дрезгавия грак на аеропланите,

че той безсърдечен век разби

в живота ни старинната романтика!

(Младен Исаев, „Романтика“, „Жертви“, 1934)

Подобен проблем може да бъде разчетен и в по-късното едноименно стихотворение на Никола Вапцаров:



Защо е този хленч?

Защо въздишат хората

по някаква романтика

изстинала?

Романтиката е сега в моторите,

които пеят

под синьото небе.

(Никола Вапцаров, „Романтика“, 1937<sup>19</sup>)

И тогава поновому и то именно посредством фигурата на машината се възобновява функцията на поезията в качеството ѝ на агент на символното преозначаване. „Песен“ и „романтика“ стават атрибути на машината, бележещи вторично придобитите символични измерения на конструиращия акт; кръвта е „осветена“ – тя е песен: „А тази песен на мотора / е кръв от моето сърце“ (Вапцаров, „Двубой“, 1940). „Песента“ завършва започналата семиотична трансформация.

Безпогрешният ритъм на „песента“ на машината извежда непрекъсваемостта на времето, явява се коректив на дискретното, нееднопосочно и неравномерно екзистенциално време на субекта. Оттук манифестната реторика на много от текстовете, които тематизират техниката, е мотивирана не само от съзнанието за съвременност, но и от добиването на успокоеност поради увереност във времевата продължителност. Равномерността на ритъма, казва Бергсон в по-обхватния си коментар върху грацията, създава възможност за предусещане на бъдещето, а действителното осъществяване на повторимостта поражда у човека впечатлението, че владее бъдещето (Бергсон 2004: 18). Така именуването на ритмизирания шум на моторите като „песен“ в текстовете на Елисавета Багряна, Младен Исаев, Никола Вапцаров, Богомил Райнов, Валери Петров и др. (в един момент се превръща в клише) може да бъде обяснено чрез създаващата се представа за идното и неговата овладяност: „Мечтаем под песента на аеропланните перки/ танцуваме в ритъма на запалените мотори“ (Елисавета Багряна, „SOS“, 1931), „Ведно с моторните сърца звъни/ чугунената песен на сирените“ (Младен Исаев, „Романтика“, 1934), „Моторни песни“ (Никола Вапцаров, 1940), „моторите им пеят звучна песен“ (Цветан Чачановски, „Българските орли“, „Летец“, 1942/ 6-7). Оттук и машините, които „пеят“, могат да се определят като свойствени на утопичното бъдеще:

Тогава ти,

прекрасен край,

ще бъдеш кът

за волен труд

и химни,

и хората ще пеят

в слънчев май,

възседнали





могъщите машини.

(Младен Исаев, „Пролет“, от „Ведрина“ 1936)

Машината и утопията се оказват съотносими именно като представящи човека в опита му сам да изгражда света си и да овладява своето време/ бъдеще. Отпада нуждата субектът да се уверява в собствената си наличност през периодичното разиграване на съпричастността му към божествения съзидателен акт (на което се основават митовете); той сам е в състояние да произвежда реалност, нова реалност (която трябва да бъде и именувана „фантаскоп“ (Светослав Минков, „Една възможна утопия“), „утопин“ (Здравко Сребров, „Утопин“), „силодей“, „времемер“, „скоролет“, „звездочет“ и др. (Георги Илиев, „О-Корс“, „Теут се бунтува“)), да усъвършенства във времето тази реалност. В такъв контекст може да се разчетат романите на Георги Илиев – „О- Корс“ (1930), където слънцето е изгаснало и е настъпила „вечна нощ“, и „Теут се бунтува“ (1933), където планетата е престанала да се върти около оста си – в тези романи по силите на човешките възможности и на машините се оказва възможността природата да възвърне ритъма си<sup>20</sup>. Утопичната визия за машината я представя като възвръщаща целостта на човека и света, като регулираща изначалните дефекти и щетите, нанесени от времето; представя я като даваща възможност за преодоляването на крайната и ограничена времепространствено човешка природа. Тя е „допълнение“ и като такава носи импликациите за позитивността на наличното вече, но и неговите липси, както би определил Деридо ([Деридо 2001](#)). Образът на машината като допълнение – излишък спрямо достатъчността на човешката природа и компенсация за нейните несъвършенства – може да се разчете в необходимостта от рентгеновите очи на Мими Тромпеева в „Дамата с рентгеновите очи“ на Светослав Минков (подобен е и принципът, макар и да не става въпрос за технически съоръжения, в „Разказ с витамини“, „Маймунска младост“, „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“ на Светослав Минков). С машините се преодоляват тайните на бъдещето, което в голяма степен мотивира възторга от откриването на фантаскопа в „Една възможна утопия“ на същия автор („Нямаше вече мистериозни престъпления, нямаше неумолими любовни измени, нито неочаквани изненади от страна на оная коварна сила, наречена „съдба“) или на веществото утопин в романа „Утопин. Роман на едно откритие“ на Здравко Сребров („Науката разчупва границите на тази необходимост и слага край на всяка уреченост и съдба (...) и човекът, и обществото отиват бързо към нови форми, по-хармонични и цялостни.“ (26)). За междувоенния период тези сюжети не остават само във фантастичната литература. Въодушевляването и вярата в машините стигат до такава степен, че напълно достоверно започват да звучат реклами като тази за машината за здраве на Скуруп, публикувана в алманаха на емигрантското издание „Народен глас“ от 1918 година (макар и изданието да не е предназначено за аудитория в България, рекламата „улавя“ контекста на времето): „Тая машина се употребява за следните болести: ревматизъм – нервозност – стомашно разстройство – разстройство на бъбреците и безсъние – изгубена енергия – главоболие – ушебол и всякакви други болки. Често тя увеличава силата на деликатни, нервозни и изтощени хора 100 на сто в разстояние на 10 дена.“

Утопичните визии обаче най-често се развиват в антиутопични сюжети. Идеалната „Галатей“ става „Пандора“ – изобретена от ковача Хефест (от стгр. *παρθενία* — „надарена с всичко“). Машината е инструмент – „дясната ръка“ на човека – Апега на Набис (Желязната Апега)<sup>21</sup>, „Желязната девойка“ („Iron Maiden“)<sup>22</sup>, „Дебелата Берта“ и „Катюша“<sup>23</sup>. Тя е обективизиран образ на негово alter ego, визуализация на неговите подсъзнателни желания – Франкенщайн. Но машината е също и протеза – несъвършена компенсация за недъгавостта, която сама е причинила. Машината като заместител на човешкото лишава субекта от идентичност – Питър Слотердаjk говори за „*homo protheticus*“, който с необуздано веселие е длъжен да казва „да“ на всичко, което отрича индивидуалността на индивидите“ ([Слотердаjk 2001](#))<sup>24</sup>. Единствено посредством съединяването си с „18 чифта патерици и четири дървени крака“ обезформените тела и обезличените субекти в „Инвалиди“ от „Грозни прози“ (публ. 1924) на Гео Милев могат да преобърнат и овладеят времето: „Часовникът в дъното на коридора наистина бие 12“.



В българската литература от 30-те и началото на 40-те елементите на антиутопичния сюжет са на първо време фактологично обосновани през темите за Испанската гражданска война, Втората световна война и др.. Машината като един от образите на конкретното историческо време е подложена на трансформация – от утопична към антиутопична перспектива. Тази промяна е разпознаваема в „Епоха” (публ. 1946) на Никола Вапцаров: „Бодро/ мотора/ удари/ юмрук/ на времето/ в старата/ морда./ Разкъса „магичния кръг“/ човека и днеска лети/ от волната птица/ по-бързо./ Но все пак живота гнети. (...) Живота – изпечен развратник –/ цинично отвърща: - Война! -/ Война!”. Открива се и в книгата на Светослав Минков „Мадрид гори” (1937): „Там лазят сега грамадните железни гъсеници на танковете и бръмчат аероплани, които хвърлят хиляди килограми динамит.”. „Песента” на машините в сражението се заменя с неритмичните и неблагозвучни „вой”, „грак”, „грохот”:

Смъртта, която в страшните мотори вие,

горящи градове в отровната мъгла!

(Младен Исаев, „Начало”, цикъл „Война. 1939” в стихосбирката „Човешка песен”, 1942)

Машината, в чийто образ човекът е проектирал вярата в своето могъщество и безсмъртие, във вида си на оръжие започва да подчертава неговата телесна крехкост и тленност, да отброява края на неговото време:

Бръмчат далече някъде в нощта

огромни настървени стършели,

понесли на крилата си смъртта,

посягаща живота да прекърши.

(Младен Исаев, „Война”, цикъл „Война. 1939”, в стихосбирката „Човешка песен”, 1942)

Машините във време на война се превръщат в „развалени часовници”. Обезсмисля се иновативността, стояща в същността на инженерния акт, и времето спира – така може да бъде разчетена една от ироничните „Паузи” от „Мадрид гори” на Светослав Минков:

Пауза

Ново американско откритие

Един американец е открил апарат, с помощта на който се пуца електрически ток през... сиренето. Благодарение на това откритие, сиренето добива твърде остър и пикантен вкус.

Машината се оказва с ограничени възможностите и по отношение на самото отброяване на времето. Тя не може да измерва бъдещето и така да гарантира неопровержимо времевата непрекъснатост, да уверява човека в присъствието му в света:

Към теб не сочи пътя ни стрелка, нито компас,

не води нито праг изтрит, нито врата.

Къде е твоето начало? Кой е твоят час?



Дали си бил? Ще дойдеш ли ти пак в света?

(Елисавета Багряна, „Ден утрешен“ от стихосбирката „Сърце човешко“, 1936)

Неизвестното бъдеще добива образ на машина – машина за масово изстребление:

бъдещето се възправя

като огромен, тежък черен танк

(Райнов, „Война“, Стихотворения 1940)

Моторите, проектирани, за да убиват, обезценяват житейското и историческото време. Стига се до усъмняване в състоятелността на онова, което може да бъде съхранено като памет:

Напразно дириш мирната земя –

смъртта в полетата с мотори слиза.

Какво ще помнят нашите деца от тия дни,

пълни с неизвестност, смут и глад? –

(Младен Исаев, „Начало“)

Машината като един от агентите на скоростно възпроизвеждащия се апокалиптизъм в текстовете става образ и на дискретното време, на разрушаващото се есхатологично време:

Денонощно

над фронта бръмчеха

стръвни птици

и бълваха плам,

в океаните

бързо летеха

броненосци

през гъста мъгла.

(Младен Исаев, „На фронта“, от стихосбирката „Жертви“, 1934)

Машината не представлява само физическа опасност за човека, защото неговият прекомерно технизиран свят (трескаво скоростен, неавтентичен поради повторимост) се оказва застрашен и от смислов разпад. Масовата възпроизводимост в епохата на модерността автоматизира и обезценява съзидателния характер на техническия акт („разомагьосва го“; тук бихме могли да направим препратка към изследванието на Луис Мамфорд „Митът за



машината“ (1967), в което той определя произхода на техниката като ритуален ([Мамфорд 2001](#)). Техническите възможности за мултиплициране на творбата я лишават от автентиката ѝ, лишават я от мястото и времето на нейното създаване, от нейната аура, казва Валтер Бенямин ([Бенямин 1989](#): 342, 343). На машината ѝ е отнета празничността; тя става вещь – образ на всекидневното време – на тази метаморфоза тя е подложена в „Историята на един автомобил“ (1933) на Чавдар Мутафов: „Тия банални грижи даваха монотонността на употребяването“; машината е неколккратно заправана в периферията на света: „Разбира се, автомобилът е на разположение...“. От владееща времето машината като вещь му става подвластна, похабява се: „Малко по малко започна да се набира нагар, тръбата на заглушителя стана виолетова, кормилото отпусна малко.“

Машината като продукт и агент на масовата възпроизводимост е лишена, но и лишаваша от събитийност. Откъсната от първообраза си, но добила качество на универсална проекция на човека, тя самата става негов първообраз (в разказа на Светослав Минков „Страхотия“ фотоапаратът е представен като диaboлична вещь – той „оживява“ мъртвеца, замества не просто части на тялото, а човека („Съдба“ 1935, кн. 2)). Посредством машината човекът бива деперсонализиран и дехуманизиран, твърди през 1933 година Николай Бердяев (Бердяев 1933). Това е съществен аспект в рефлексията върху технизацията на битието в българската литература от десетилетието и е бил разгледан от Чавдар Мутафов в незапазената му сказка върху машинизацията на изкуството от 1930 година (за машинизацията на изкуството той говори с оглед на уеднаквяването на вкуса, доколкото може да се съди по критичния отзив на Д. Унтерберг „Машинизирано ли е изкуството?“ (сп. „Златорог“, 1930/ 11)). Неразпознаваемо е станало „човешкото“ отвъд неговата вписаност в „цивилизацията“, машинизиран свят, както се случва в разказа на Светослав Минков „Новият Робинзон“<sup>25</sup>. Човекът е разменил мястото си с машината (Светослав Минков, „Човекът, който дойде от Америка“). А човекът като машина става анонимен, тялото му се разпада на „части“: „Поток от коли / река от тела / очи, зъби...“ (Елисавета Багряна, „Сеизмограф на сърцето“). Проблемът за обезсмислянето на света поради прекомерната му технизация е лесно разпознаваем и в поетическото творчество на Елисавета Багряна и Младен Исаев: „В този век на бетона, машините и радиото (...) / какво е нашата безполезна лирика, мои братя.“ (Елисавета Багряна, „SOS“); „Ти какво си сам посред бетонените сгради/ с твоя устрем чист?“ (Младен Исаев, „Град“, от „Тревожна планета“ (1938)). Машината се оказва лишена от рецептивен потенциал: „С кой уред ще прислушаш душата му?“ (Елисавета Багряна, „Сеизмограф на сърцето“). А поезията тук е именно средството за опазване на света от трагизма на деперсонализацията и тавтологията в интерпретацията чрез акцента върху личната история; поезията е една от фигурите на природното като вечно, откъдето и повторното обръщане към темите (но не и формите) на идилията и пасторала<sup>26</sup>: „Душата ни се отваря в топлите нощи по сенокос,/ изпразненото ни сърце намира още мъка за изгубената любов/ (...) – Ще умра доволна и без болка, / ако успея, като жена и поетка, / да разкрия пред света сърцето си, поне толкова, / колкото младото жълто канарче в телената клетка / над главата ми в ресторанта, / в паузите, когато си почива джазбанда!...“ (срвн. още заглавието „Човешка песен“ на Елисавета Багряна).

Независимо обаче дали са утопични или не по отношение на машината, в литературните текстове от 30-те проличава съзнанието за радикално различното преживяване на времето и пространството. В повечето случаи то подкрепя преобладаващата оптимистичната визия за техниката – потвърждаваща, а не отнемаща битийността на субекта. Опитът с машината в качеството ѝ на знак за историческото време и знак за съпричастност към модерната епоха е опит със скоростното живеене („аламинут“ казва Чудомир), насищане със събития, насищане с битийност; стремеж към спестяване, удължаване на екзистенциалното човешко време: „Разгъвай силите си – още, още – / от вятъра по-бързо да летим!“ (Пантелей Матеев, „Равнина“), „Няма време за спорове, мъдрувания. Дори мечите са днес разкош и излишество.“ (Ана Каменова, „Привържете коланите“). Машината е образ на стремително протичащото, но стриктно оразмерено време: „Дните летяха като мотоциклети.“ (Ясен Валковски, „Караул“). Благодарение на машините е възможно и наложително всяко събитие (поради висока честотност) да бъде ситуирано с точност в обективно измереното и стандартизирано време. Затова не само дни, но часове и минути се отбелязват в „С бележник във въздуха“ („Златорог“, 1936) на Елисавета Багряна – 9. 1/2, 9. 40; затова се натрупват и множество обстоятелствени пояснения за време в „Към полюса“ на Валери Петров: „25 юний точно в 24



часа", „28 юний 1 ч. 40 мин.“; това е и една от причините да се вмести в художествените текстове документални и журналистически текстове – дневници (Е. Багряна, „С бележник във въздуха“; В. Петров „Към полюса“), телеграми (В. Петров „Към полюса“, Св. Минков, „Мадрид гори. История в телеграми за съпротивата на един град“) и др. Инкорпорирането на медийния дискурс в поетическия на свой ред спомага за възпроизвеждането на повишената събитийност като резултат от разширяването на света, от овладяването на времето и пространството: „Изчезнали градове, / изникнал остров, / пресъхнало езеро, / стопил се глетчер, / морето се дръпнало, / потънала планина, / в пустинята вода!“ (Елисавета Багряна, „Сеизмограф на сърцето“); „Огнен ураган в Шангхай!/ Нова кръв на Пиринеите!/ Иде пак световната буря!/ Иде краят на културата!/ Но бъдете хладнокръвни!“ (Младен Исаев, „Тревожна планета“, 1938). Самолетът и радиото обаче предоставят на човека много повече от точна хронология, те му предоставят шанса да преживее света и себе си поновому: „Човекът горе става неузнаваем. (...). Земята отгоре не е земя.“ (Вера Лукова, „Във въздуха“, „Летец“ 1937/ 1). Художничката Вера Лукова в своя аеропис говори за летенето не като за гледка, а като за „състояние“, сетивно (най-вече тактилно) определимо преживяване – за въздуха, който е „много по-твърд от водата“ („Летец“, 1937/1); Ана Каменова дефинира това състояние като „нирвана“ („По въздуха“, в. „Съвременник“ 1931/3)<sup>27</sup>. Битието е преживявано в неговата пълнота и посредством възможността, която машините отключват – субектът да бъде едновременен на много събития: „Казват, че в предсмъртния си час човек вижда всичко като на филм, с магическа бързина, живота си, всичко изживяно, с най-малки подробности. Пътуването с аероплан дава нещо подобно.“ (Багряна, „С бележник във въздуха“, „Златорог“, 1936). Опитът с машините става опит със симултанността<sup>28</sup>, без обаче да може да се говори за „поетика на симултанността“ в смисъла, който ѝ дава Яус в „Границата между епохите – 1912“ (Яус 1998: 393-432). Симултанността се оказва и отличителният модус на преживяване на времето през 30-те (макар че още от 1920 можем да я открием в „Главата ми“ на Гео Милев). Можем да я потърсим още в произведения като „Радио“<sup>29</sup> на Елисавета Багряна, „Днес“ на Христо Радевски, „Блясъци“ на Александър Вутимски, „Мередиани“ и „Радио“ на Пантелей Матеев, „Пътуване“ на Богомил Райнов, „Птици към север“ на Валери Петров, но и в прозаичния текст на Светослав Минков „Мадрид гори“ (с телеграмите, изпратени от различни места по едно и също време) и др. Едновременността е опция за „уплътняване“ на присъствието, възможна компенсация на неизбежната човешка положеност във времето: „Защо не можем наведнъж да бъдем / и тук, и там – навсякъде, където / могъщо и безкрайно бий животът.“ (Атанас Далчев, „Вечер“). В произведенията на Христо Радевски – („Аз пламтя / с несмутимия / пламък / на строежите / в Трактострой. / Аз воювам / рамо до рамо / с абисинския / черен воин. / Аз стачкувам / в Ню-Йорк / и Чикаго / аз летя / в един жълт отряд, / аз роптая / в един пруски концлагер / и сред Токио / мра / от глад...“ – 1936г., „Пулс“), на Никола Вапцаров („Аз съм тук / – и там. / Навред / Един работник от Тексас, / хамалин от Алжир, / поет... / Навред съм аз! Навред съм аз!“- „Двубой“, 1940)<sup>30</sup> симултанността може да бъде разчетена като модус за осъществяване на колективна идентификация и посредством това – навлизане в режима на едно колективно преживявано време и като опит за надмогане крайността на индивидуално време. Като опит за удължаване на човешкото време може да се тълкува и тенденцията към „съпреживяване“ / „вчувстване“ в съдбата на другия в поемата на Дора Габе „Лунатичка“ (1933):

Старецът умря. И аз видях

и дишането си със неговото спях,

и дишах с него до последната секунда

и ето, аз съм жива,

а старецът го няма.

...

и аз съм жива, жива, жива...



Дора Габе си спомня, че се е съмнявала във възможността да бъде написана поема за едновременността до един свой разговор с Незвал. Когато тя възкликва: „Как мога да вмести в една поема по време и по място съвършено различни събития? То човек трябва да бъде лунатик, за да бъде навсякъде.“, той отговаря: „- Лунатик! Ами ето ти заглавие: лунатичка.“ ([Сарандев 1986:123](#))<sup>31</sup>.

Но „лунатичката“<sup>32</sup> е още „мушица-еднодневка“, а опитът със симултанността се оказва сюрреалистичен. Той предполага преодоляване на трагизма на времевостта чрез разширяването на настоящето / на мига до безпределността на вечността: „като изминат час във вечността“<sup>33</sup>. В свое есе от 1932 година Чавдар Мутафов говори за радиото не само като за позволяващо преодоляването на пространството („о, сладка забрава на пространството“), но и като задаващо една рефлексия върху времето, върху собствената тленност през мига – „сякаш спомен или чудо“ – на досега с „милиони животи“, на пореден досег с „гласа на Карузо“, чието внезапно съзнато „нематериално съществуване“, освободеност от неговата времевост се отнася така към слушателя, че на свой ред го „разтваря в своето безвремие или във своя вечен живот“ и го оставя питащ: „Боже, дай ми сила да мисля твоята вечна същина, помогни ми да мина границата, разкъсай завесата!“ ([Мутафов 1940: 161](#)). Именно актът на механично възпроизвеждане тук е позволил на читателя да възприеме творбата като деконтекстуализирана, освободена от нейната времевост, като вечна и да отнесе това свое разбиране към самия себе си. Машината тогава не се мисли собствено като реализация на „вечната същина“, като „въплъщение“ на Платоновата идея. Но опитът с машината остава като провокация към нашата собствена тленна времева природа да събужда феноменологичното си любопитство към „вечната същина“.

## Бележки

1. Първото българско „авиаторско“ стихотворение „Човек хвърчи“ се появява още през 1911 година в хумористичното списание „Смях“, посветено е на полета над София на авиатора Чермак и негов автор е Александър Божинов под псевдонима „Lumpacijs“. (вж. [Прил. 1](#))
2. За това свидетелстват редица фотографии, карикатури, публицистични, мемоарни и не много художествени текстове в българската военна периодика от времето на войните – „Отечество“, „Български воин“, „Народ и армия“ и др. Ето един показателен за тази нагласа текст на подполковник от генер. щаб. (ХЗ), публикуван в „Народ и армия“ 1922 от 3 от юни 1922 г.: „Вънкашният изглед на съвременната война се определя от много фактори и на първо място от двата крупни факта на нашия век: възтържествуването на принципа за всеобщата военна повинност и неимоверно големия развой на техниката. (...) Големият развой и широкото използване на техниката в практическия живот не оставаше далеч от вниманието на ръководните места във войската. Нещо повече даже, армиите първи се възползуваха от всяка новост на техниката, защото най-решителните си стъпки последната правеше през и за войните. Както и да е, техническите изобретения се наложиха във всички прояви на военната дейност. В това отношение, последната война трябва да бъде отбелязана като начало на нова епоха от развитието на военното изкуство. Техниката днес доби значение на първостепенен и даже на решителен фактор за победата. Съществуването на съвременната армия без техника е немислимо и невъзможно.“
3. Тук можем като пример да дадем римуваната сценка „Спор за слава“ (от Н. Михайлов, публикувана в „Отечество“, 1916 / 6-7), където едно от лицата на съвременния български героизъм, е машината – редом до конника, пехотинеца и кавалериста застават артилеристът, картечникът и авиаторът: „Слава обща и велика / пада се на всички вас...“.
4. За навлизането на автомобила, грамофона, киното, радиото в живота и бита на хората през тези години по-подробно говори Румен Даскалов в „Българското общество 1878-1939“ ([Даскалов 2005: 186-226](#)), по въпроса още и в книгата на Георги Господинов ([Господинов 2005](#)). Впечатляващ е броят на снимките на технически съоръжения, магазини за машини, машинни работилници, фабрики в рекламно-информационните албуми от периода – виж например този на София от 1937 ([http://stara-sofia.com/album\\_sofia.pdf](http://stara-sofia.com/album_sofia.pdf)).
5. Вж. например „Въздушен бой“ от Б., публикуван в „Български воин“ 1924 / 46, „Телефонисти“ на Д. Т. Калфов в „Отечество“ 1916 / 8, 9, сценката „Спор за слава“ на Н.



Михайлов в „Отечество“ 1916/ 6-7 и др.

**6.** Използвам възможността още тук да уточня, че редица от образите в поезията на Вапцаров могат да се срещнат преди това в творчеството на други автори като Елисавета Багряна, Христо Радевски, Младен Исаев и др., както и ще проличи в хода на този текст. Към това заключение насочват и тълкуванията на Георги Господинов ([Господинов 2005](#): 172-211).

**7.** В същия роман срещаме и следния коментар: „Така всред анекдоти и весело настроение настъпи нощта (т. е. тя не настъпи, само стрелките на хронометъра на Валиери показваха това)“

**8.** Още през 1884 година се провежда конференция върху стандартизацията на мерните единици. Целта била да се раздели света на 24 времеви зони, всяка от които с един час разлика. Тогава и мередианът Грийнуич се установява като определящ времето. (вж. [Nowotny 1994](#):24). Ако се обърнем към българската литература, ще видим, че модерната увереност в обективната измеримост на времето може да се разчете, например, във фантастичния роман на Здравко Сребров „Утопин“: „Мярката за време, точността са ужасно важни неща за успеха. Точност, сигурност, методичност. Това го знаем най-добре ние, които владеем машините. Никаква импресионистическа разхвърляност...“ ([Сребров 1942](#): 110).

**9.** В свои спомени от един малко по-ранен етап – Първата световна война – писателят, журналист, езиковед и икономист Петър Мирчев говори за тази „стандартизация“ на времето: „Арсеналът“ бе сирената на оръжейната работилница в Долни Лозенец – ниската част на тогавашна та Курбаглар, там, дето сега е спортната база „Чавдар“. Тази сирена се чуваше от цялата тогавашна София. Беше знак за начало и край на работното време. Софийнци се питаха: „Свири ли Арсеналът?, или казваха: „Хайде, край, Арсеналът свири!““ ([Мирчев 1988](#): 48)

**10.** Още в първите броеве на това популярно за периода между войните списание (1924-26; 1935-46) е рефериран текстът на Жан Кадне „Защо авиацията не е проникнала в литературата“ (1926/8), в който се говори от необходимостта за опоетизиране на самолетите и летенето. В почти всяка книжка на списанието е отделено място за поетични текстове (най-вече с одичен тон), разкази, дневници (напр. този на Амундсен) или аерописи – по-често български, но не веднъж и преводни. Сред авторите могат да се срещнат както имената на летци, така и имената на известни български поети и писатели – Елисавета Багряна, Антон Страшимиров, Георги Райчев, Матвей Вълев, Йордан Стубел. А в кн. 10 от юни 1938 година в чест на първата годишнина на престолонаследника Симеон се появява стихотворението на Багряна „Царски син-летец“, което не е препубликувано след това (вж. [Прил. 2](#)).

**11.** За насочването ми към тези есета на Елисавета Багряна благодаря на доц. Людмил Димитров и Людмила Малинова- Димитрова.

**12.** Празничността от срещата с машината може да се разчете и в разказа на Чавдар Мутафов „Историята на един автомобил“ от сборника „Технически разкази“.

**13.** Като резултат на това може да се тълкува влиянието на машината върху промененото възприемане на обектите в света в същия разказ на Чавдар Мутафов: „газ, още малко, и дървото пред входната врата тръгва бавно назад, после по-бързо, клап, втора, чете на ума си шофьорът Христо.“

**14.** Любопитни са и случаите, в които машината присъства като метафора на свобода в текстове, тематизиращи националноосвободителните движения, каквито са публикуваните в сп. „Летец“ разкази „Възнесението на майстор Манол – Синан ефенди“ на Дим. Панчев-Кардашев и „Криле на свободата“ (неуточнено авторство), в края на които майстор Манол полита на създадените от самия него криле. („Летец“ 1938/ 6, 7-8)

**15.** Особено любопитна е ироничната препратка към българската анималистична проза в края на разказа на Чавдар Мутафов: „На другата сутрин дойдоха биволите, ала забелязаха, че имат гост. Един от тях се доближи до метала и облегна тежкото си тяло върху полегналия корпус на машината. Той подуши с участие своя железен брат, след това се потърка доверчиво в него, отвори блажено бялата си уста срещу слънцето и започна да преживя безсмислено.“

**16.** Тук бихме могли да се сетим за суеверното, ритуалното кръщаване на кораби, а след това и на машини с женски имена.

**17.** В много произведения от пролетарската лирика, в произведенията на Елисавета Багряна, Пантелей Матеев, Александър Вутимски, Никола Вапцаров, Богомил Райнов и др., но и в прозата на Здравко Сребров, Чавдар Мутафов и др. „Не ще/ божествени/ сонети/ безбожният народ -/ такъв е краят -/ въобще -/ на всякоя/ поезия/ с божествен произход“ (Пантелей Матеев, „Поезията“ 1936, стихосбирка „Меридиани“)



**18.** Можем да припомним излезналият десетина години по-рано манифестен текст на Кирил Кръстев „Началото на последното“ („Crescendo“, 1922), в който е изведена необходимостта за синхронизация между машината и човека на ниво поетика: „Машината представлява единственият модел на закономерността в света. Тя не страда от неврастения като човешката душа у Пшибишевски и § - а представлява един неотменим наглед на синтез от динамични сили в ред статични дадености. Ето защо тя се явява съвършен повод за хармонизация на изразните средства. Докато машината е средство (символ): такова едно изкуство (или чувственост) може да бъде абсолютно.“ ([Критическо 2009](#):348). Разрушаването на синтаксиса, употребата само на глаголи в инфинитив, премахването на епитети, наречия и пунктуация са част от принципите на литературата, която трябва „да пресъздава живота на мотор“, формулирани от Маринети още през 1912 година в „Технически манифест на футуристичната литература“ ([Futurism 2009](#): 119-125), но на ниво поетика в българската литература те са трудно разпознаваеми (и все пак могат да се имат предвид произведенията на Гео Милев, Николай Марангозов, Ламар и др. от 20-те години), особено през 30-те години. Като изключение може да се счита опитът на Дора Габе в книгата с поеми „Лунатичка“ (вж. [бел. 28](#)).

Маринети и книгите му, макар да не получават широк отзвук у нас, не са чужди за българските интелектуалци (по въпроса вж. [Георгиева 1989](#): 205-222). За първи път италианският футурист идва в България през 1912 година, през 1923 година Кирил Кръстев води кратка кореспонденция и получава пратка с книги от него (според Георги Янев вероятно тогава е изпратена и книгата „Les mots en liberte futurists“ („Свободно футуристично слово“), 1919 с автограф: „На Гео Милев с футуристична симпатия. Ф. Т. Маринети“, която се съхранява в музея на Гео Милев в гр. Стара Загора – „Общо за библиотеката на Гео Милев и по-конкретно за две книги от нея“ ([Янев](#), под печат). Второто посещение на Гео Милев е през 1932 година, за което свидетелстват различни отзиви – на първо време преводния текст „Манифест на аероживописта“, към който ме насочи Людмила Малинова-Димитрова („Литературен глас“ 1932, бр. 137), но също и книгата на Теодор Г. Долапчиев „Импесионизъм и експесионизъм. (Реферат, предизвикан и отпечатан по повод идването на футуриста Ф. Т. Меринети в София, 1932 година)“. С. 1932, където се уточнява, че футуризмът може да бъде наречен „асоциационизъм“ (с. 26). Тук може да се спомене и книгата на Жорж Нурижан „Творци на италианския дух“ (1934), в която е поместено интервю с Маринети и са дадени части от манифестите му и се говори новата „естетика на машината“ (с. 109-119).

**19.** С това стихотворение Вапцаров печели анонимен конкурс за „оригинални художествени произведения с въздухоплавателен сюжет“ на сп. „Летец“. И първата му публикация е там през 1937 г. Интересен е и коментарът върху романтиката на Ана Каменова в аерописа ѝ „Привържете коланите“: „А сега намираме, че дори във влака имало романтика. Но горе, във въздуха, няма време за флирт, любов и романтика“.

**20.** Ето как е описан механизъмът за задвижване на оста на Теут от „Теут се бунтува“: „Свободните въжейни лъчи от Осленските лъчеради щяха да препашат планетата, за да събудят през един много кратък миг големия заспал магнит, какъвто е тя, и в този миг на пробуждане нестройните му частици ще се пробудят и ще я заставят да се завърти, макар и едва забелязано. Многократните тласъци, причинени от лъчевите деятели, следващи се през всяка трисещна от мига, ще бъдат подсилени от мига, ще бъдат подсилени от взривовате на ракетните огнища и с последователни удари, които са пригодени да действат само по седем мига и с последователни удари, съгласувани с времената на свободните въжейни излъчвания. Силата на сборния взрив от едно оглище само би могла да отнеме на триста стъпки небесно тяло, тежко колкото три кълба от големината на Теутовия спътник Япет“ (153, 154).

**21.** Апега на Набис (Желязната Апега) е машина, дубликат на съпругата на тирана на Спарта Набис, чрез която той събира данъци от някои недобросъвести данъкоплатци.

**22.** „Желязната девойка“ („Iron Maiden“) е средновековен уред за мъчения.

**23.** „Дебелата Берта“ (от Първата световна война) и „Катюша“ (от Втората световна война) - две от най-мощните оръжия на ХХ век.

**24.** В този контекст интересна със своята първична, неререфлексивна възторженост е, например, бележката „Инвалидите в Германия“, публикувана в „Отечество“ 1916/ 20, 21: „Знайно е, че техниката в Германия е развита до колосални размери. Чрез средствата, които тая техника дава, може да се постигне, ако не пълно, то в голяма степен задоволително възвръщане на ловкостта и похватността на осакатените.“ Тук не се отчита обезличаващата функция на военната машина, която именно Гео Милев извежда в „Инвалиди“





- [25.](#) Ето как е представен проблемът в този разказ на Светослав Минков: „... но една зла случайност ме върна отново в „цивилизования“ свят, който ме провъзгласи за животно и ме хвърли в зоологическата градина“.
- [26.](#) Много характерни за поезията на Славчо Красински от 30-те – вж. напр. стихосбирката „Зелени облаци“ (1938) и др., също за стихосбирката „Селото зове“ (1940) на Боян Знеполски, особено с цикъла „Пасторали“ и др.
- [27.](#) В споменатия вече преведен манифест на Маринети „За аероживописата“ (виж. бел. 18) се говори не само за промененото, много по-наситено откъм сетивност световъзприемане по време на полета, но и за относителността на времепространствените ориентири, с които тук, на земята, сме свикнали: „Ние, футуристите, заявяваме, че принципът на въздушната перспектива, благодарение на аероживописата, е едно неизбежно и прогресивно умножение на формите и цветовете с твърде еластични кресченда и диминуенда.“ (Маринети 1932). Темата за аероживописата, аеропоезията и аерописите заслужава да бъде разгледана по-обстойно и това ще стане в друг текст.
- [28.](#) Хелга Новотни казва, че повата на симултанността е дългоподготвян процес, който първо е свързан с пространственото разширяване на света, след това с икономиката и най-накрая – с технологиите. ([Nowotny 1994](#): 22,23)
- [29.](#) Под това стихотворение в тритомното издание на произведенията на Багряна от 1988 год. Стои годината 1935. Всъщност то се появява по-рано – още през 1932 година в сп. „Съдба“ 1932/4 под заглавието „Радио Будапеща“.
- [30.](#) За „едновременност на всеприсъствието“ говори Георги Господинов ([Господинов 2005](#): 72)
- [31.](#) През влиянието на поезията на В. Незвал чешката изследователка Дана Хронкова търси близостта на поемата „Лунатичка“ с поезията на Аполинер и поетиката на симултанността: „Поемата „Лунатичка“ има структура на политематично стихотворение, утвърдено в чешката поезия на 20-те години от авангардната група на поетите на „Деветсил“ начело с Незвал. Този жанр, възникнал под влиянието на Аполинеровата поезия, от която чешките поети след Първата световна война са силно инспирирани, е известен в Чехия под названието „верига“ – чешкото заглавие на Аполинеровата „Зона“. В поезията на Незвал от двадесетте и тридесетте години съществуват доста такива асоциативни вериги от тематично независими откъси – сюжетни фрагменти. (...) Към споменатия жанр тя (поемата „Лунатичка“ – бел. м. – Н. С.) се доближава със свободно, асоциативно свързаните самостоятелни фрагменти от случки, между които са вмъкнати лирически пасажи, размишления и рефрени, по форма близки на варираните рефрени в Незваловата поезия. (...) За Аполинеровата „зона“ – „верига“ напомнят стихотворенията „Сантиментална философия“ и „Над кръчмата“ с асоциативно навързване на реплики, фрагменти от случки, апострофи, размишления. И в тях авторката се стреми да създаде синтетичен образ на света именно с тази литературна форма.“ ([Хронкова 1989](#): 24, 25)
- [32.](#) Срвн. същия образ у Багряна „Животът, който исках да бъде поема“ – „Звездата на моряка“ (1932).
- [33.](#) За преживяването на времето през „мига-вечност“ говори Бойко Пенчев в коментара си върху разказите на Константин Константинов ([Пенчев 2003](#): 202, 203).

## Цитирана литература

Багряна, Елисавета 1936. *С бележник във въздуха*. Златорог 7. 305-310

Бердяев, Н. 1933. Човек и машина (Проблема социологии и метафизики техники). *Вопросы философии* 2. 147-162

- Бергсон, А. 2004. *Опит върху непосредствените данни на съзнанието*. София: Одри.
- Бенямин, В. 1989. *Художественото произведение в епохата на масова възпроизводимост*. В: *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство. 338-366.
- Георгиева, Емилия 1989. *Маринети и българските писатели*. Във: *Втори международен конгрес по българистика*. София 23 май – 3 юни 1986г. Доклади. 13. Превод и рецепция



- на българската литература в чужбуна и на чуждестранната литература в България. София: БАН. 205-222
- Господинов, Георги 2005. *Поезия и медия*. София: Просвета.
  - Даскалов, Р. 2005. *Даскалов, Р. Българското общество 1878-1939. Население, общество, култура*. София: Гутенберг.
  - Дерида, Ж. 2001. *За граматологията*. София: ИК Лик, 2001.
  - Капп, Эрнст. Людвиг Ноаре, Альфред Эспинас. 1925. *Роль орудия в развитии человека*. Ленинград, 1925.
  - Критическо 2009: *Критическо наследство на българския модернизъм* (Е. Сугарев, Е. Димитрова, Цв. Атанасова – ред.). София: Боян Пенев, 2009. Т. 1
  - Мамфорд, Л. 2001. *Миф машины. Техника и развитие человечества*. Москва: Логос.
  - Маринети, Т. 1932. Манифест на аероживописца. *Литературен глас* 137. 5.
  - Мирчев, Петър. 1988. *София тъжна и весела. Спомени на един юноша*. София: Отечество.
  - Мутафов, Чавдар. 1920. Моторът. *Везни* 9. 269-272
  - Мутафов, Чавдар. 1940 [1932]. *Радиото*. - В: *Технически разкази*. София.
  - Ортега-и-гасет, Хосе. 1993. Дехуманизация на изкуството. В: *Есета*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. т. 1, 489-527.
  - Пенчев, Бойко. 2003. *Българският модернизъм*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
  - Сарандев, Иван. 1986. *Дора Габе. Литературна анкета*. София: Наука и изкуство.
  - Слотердайк, П. 2001. Протезы – о душе технике. Функционалистиче цинизми. II. В: *Критика цинического разума*. Перев. с нем. А. В. Перцева. Екатеринбург: Уральский университет.
  - Сребров, З. 1942. Утопин. Роман за едно откритие. София: Родопа.
  - Хабермас, Юрген. 1999. *Философският дискурс на модерността*. Плевен: ЕА Плевен.
  - Хайдегер, Мартин. 1993. Вопрос о технике. В: *Время и бытия*. Москва: Республика. 221-238.
  - Хронкова, Дана. 1989. Дора Габе и творчеството на Витезслав Незвал. Във: *Втори международен конгрес по българистика. София 23 май – 3 юни 1986г. Доклади. 13. Превод и рецепция на българската литература в чужбуна и на чуждестранната литература в България*. София: БАН. 19-31
  - Шилер, Ф. 1981. За наивната и сантиментална поезия. В: *Естетика*, София: Наука и изкуство. 575-663.
  - Шпенглер, О. 1995. *Машината*. В: *Залезът на Запада*. Т. 2. София: Лик. 661-673.
  - Янев, Г. (под печат). *Общо за библиотеката на Гео Милев и по-конкретно за две книги от нея – текст, четен на конференция „Гео Милев в светлината на неговата лична библиотека“*, Стара Загора, 2011.
  - Яус, Х.Р. 1998. Исторически опит и литературна херменевтика. Съст. А. Ангелов. София: УИ "Св. Климент Охридски", 1998.
  - Futurism 2009. *Futurism. An Antology* (ed. Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman). Yale University Press New Heaven.
  - Koselleck, R. 1985. "Space of Experience" and "Horizon of Expectation". In: *Future past. On the Semantics of Historical Time*. Columbia University Press. 269-289.
  - Mitchem, C. 1994. Friedrich Dessauer and Technology as Encounter with the Kantian Thing-in-itself. In: *Thinking through Technology: The Path between Technology and Philosophy*. The University of Chicago Press. 29-33
  - Nowotny, H. 1994. *The Modern and Postmodern Experience*. Cambridge: Polity Press.

## За авторката

Надежда Ангелова Стоянова е завършила специалността „Българска филология“ и магистратура „Литературознание“ в СУ „Св. Климент Охридски“. От 2011 година е асистент в Катедрата по българска литература във Факултета по славянски филологии.  
Електронен адрес / E-mail: [nadezhda.sto\[at\]gmail\[dot\]com](mailto:nadezhda.sto[at]gmail[dot]com)



## Приложение 1

### Человек хвърчи

#### (по повод полетите на авиатора Чермак)

Гъмжилище – народ – платили, наплатили!  
Полиция, кажи, до двајсет конски сили;  
Половина Юч-бунар, с'жени и копелдаши  
И толкова на брой настървени апаши.

Ден – свежест и лъчист и бистър като бира.  
Пространното поле земя го не побира –  
Разперило плещи на Герман до вратите,  
А с'другия си край на Витоша в полите.

Сред този народ – вълна, връх тук поле – тепсия  
Напъна се човек да хвъркне над София.  
Разпери той крила, мотора му изхвърка  
И всякой си каза: – Млъкнете, ей ще хвърка!

Минава час и два в напрегнато внимание  
(Тъй чакали навред край тези аероплани),  
Додето най-подир – Що мислите, че хвъркна?  
– Изхлузи се денят, настъпи хлад и мръкна.

Lumracius (псевдоним на Александър Божинов).  
В сп. „Смях“ - хумористично-литературно художествено списание бр. 16 от 9.10.1911 година.

## Приложение 2

### Царски син-летец

Вдигнали се бели птици,  
бели птици над полето.  
Не ми били бели птици,  
най ми били самолети.

Накъде са път извили,  
накъде са полетели  
тези птици лекокрили  
в неизгледните предели?

В чуждо ли небе ще литнат,  
чужди ли земи да видят,  
или в бран кръвопролитна  
ще се впуснат, ще отидат?

Не, начело-слънце ясно,  
царски син - летец ги води,  
царски син - дете прекрасно -  
свойта земя да обходи.

Да обходи, да огледа



свойта земя отвисоко,  
та да види всяка педя,  
яснолико, мъдрооко:

Дали са си род родили  
къдри лозя и градини,  
дали са си клас класили  
златни ниви по падини.

Дали ще е харна есен,  
дали ще е зима сина,  
дали му е народ весел,  
цар и Бог дали почита...

Затова са се извили  
над села и над полета  
бели птици лекокрили  
бели птици - самолети.

Е. Багряна  
сп. "Летец" 1938/10

Share to: [Delicious](#) [Digg](#) [Facebook](#) [Google](#)  
[Plus](#) [LinkedIn](#) [Myspace](#) [Orkut](#) [Reddit](#) [StumbleUpon](#) [Twitter](#) [Yahoo](#)

**Source URL:** <https://naum.slav.uni-sofia.bg/en/node/1855#comment-0>