

**Владимир САБОУРИН**

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

България

v.sabourin@ts.uni-vt.bg

**ЛИРИК В ЕПОХАТА НА РАЗВИТИЯ СОЦИАЛИЗЪМ  
И ВИСОКОРАЗВИТИЯ КАПИТАЛИЗЪМ:  
БОДЛЕР НА ДИМИТЪР АВРАМОВ  
И ВАЛТЕР БЕНЯМИН**

**Vladimir SABOURIN**

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

Bulgaria

v.sabourin@ts.uni-vt.bg

**A LYRIC POET IN THE ERA OF DEVELOPED  
SOCIALISM AND HIGH CAPITALISM: DIMITAR  
AVRAMOV'S AND WALTER BENJAMIN'S  
BAUDELAIRE**

*This study considers two major interpretations of Charles Baudelaire: Dimitar Avramov's first and only Bulgarian biography and Walter Benjamin's monograph A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Both are put in the aesthetic and social context of the Bulgarian late "developed socialism" and postmodernist "peaceful transition" from socialism to capitalism.*

**Keywords:** Charles Baudelaire, Dimitar Avramov, Walter Benjamin, developed socialism, modernism, peaceful transition, postmodernism

*Сънувах, че Бодлер прави секс със сянка в стая,  
където е било извършено престъпление.*

**Роберто Болањо**

През втората половина на 80-те години на ХХ век, сияйни и привидни, на български излизат две знакови публикации за Шарл Бодлер: едната е на Димитър Аврамов в средата на десетилетието, другата – на Валтер Бенямин в самия му епохален край. Макар че авторите им не са съвременници и не се четат

един друг, съдбата на съответните книги довежда по свои собствени пътища до възможно пространство на среща между *Шарл Бодлер* (1985) на Аврамов и *Шарл Бодлер. Лирик в епохата на високоразвития капитализъм* (1939)<sup>1</sup> на Бенямин, чийто превод като съществена съставна част от първия Беняминов сборник на български език, „подписан за печат“ вече след преврата на 10 ноември, вижда бял свят през все още твърде неясния декември 1989-а. Пространството за среща се открива в рамките на последните години на късния „развит социализъм“, няма време обаче да се случи тогава. Взаимното подсилване на процесите на ускорена архаизация на Стария режим, от една страна, и форсирана посткомунистическа алергия към всеки ляв дискурс (пък бил той и отявлено недолюбваният от реално съществувалия социализъм ревизионистично-неомарксистки), от друга, отложиха случването на срещата през 80-те между Аврамовия и Беняминовия Бодлер в необозримо проточеното време на „прехода“. По този начин Беняминовият лирик от епохата на високоразвития капитализъм трябваше да изчака близо четвърт век „мирен преход“ от социализъм към капитализъм, за да се срещне с Аврамовия лирик от епохата на късния развит социализъм. Двата лирици са сближени по дата на раждане по куриозен начин, квазинумерологично подсилващ „съответствията“ между тях, в посветената на Д. Аврамов статия в Уикипедия (Аврамов 2007), създадена преди смъртта му, в която като година на издаване на *Шарл Бодлер* е посочена 1989-а. Погрешното придърпване на книгата на Аврамов към последната година на Стария режим е значещо както с оглед на възприемането на самата творба, така и като неволна синхронизация с българския превод на *Шарл Бодлер. Лирик в епохата на високоразвития капитализъм*. Две години след смъртта му излиза второ издание на книгата, пазарно премълчаващо далечната старорежимна година на издаване на първото. Посмъртното издание от 2010-а споделя с Валтер-Беняминовия сборник от 1989-а една „демократична“ редакторска небрежност, изпъкваща на фона на солидните издателски практики от времето на „развития социализъм“. Старорежимната държавно контролирана изрядност и посткомунистическото *laissez-faire* – всяко по своя начин – едновременно допринасят за неслучването на срещата между двете големи книги за Бодлер в българското културно пространство. Сродството им по избор все още очаква своите читатели, които най-сетне да направят този дълготрайно и систематично отлаган избор.

<sup>1</sup> Бенямин, В. „Шарл Бодлер – лирик в епохата на високоразвития капитализъм“ (прев. Елена Киркова). – В: Бенямин, В. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*, София: „Наука и изкуство“, 1989, с. 367–491. Преводът отделя, без да мотивира това решение, „Централен парк“ като самостоятелно произведение (срв. с. 492–521), но той е съставна част от Беняминовия *Бодлер* като каквато ще го разглеждаме тук. При коментара на книгата на Бенямин ще ползвам немското издание в неговите *Събрани съчинения*: Benjamin, W. „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“ [1939]. – In: Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 509 – 690 (заедно с критическия апарат в том I/3, с. 1065–1222).

## I

Въпросът „Защо Бодлер?“ (Аврамов 1985: 11), с който започва книгата на Аврамов, за настоящия прочит се трансформира във въпроса защо Бодлер в апогея на късния развит социализъм. Липсата на самоочевидност във факта, че книгата на философ изкуствовед с област на експертиза модерна живопис е единствената биография на Бодлер, написана на български, при това в една култура, която по принцип предпочита да разчита на преводи, когато става дума за престижни фигури от твърдото ядро на западния литературен и цивилизационен канон, придава на въпроса за контекста на поява на Аврамовия *Бодлер* допълнителна наложителност. Биографията не е, както би могло да се очаква, на каноничен художник от класическия модернизъм, а на поет (макар и дебютирал като художествен критик). Отговорът, който авторът дава *pro domo sua* в самото начало на книгата, прецизно очертава интересувания ни тук времеви отрязък. „[Т]ази книга не можех да не я напиша; тя зрее в мен от много години – може би двадесет. Мисълта за нея се появи, когато работех върху *Естетика на модерното изкуство*.“ (Аврамов 1985: 11, курсив в оригинала) Визираното биографично и творческо време, обхващащо периода от началото на 60-те до средата на 80-те, представлява една отчетлива мисловна и екзистенциална траектория с два фокуса: фундаментална теория на естетическата модерност, от една страна, и книгата за Бодлер, от друга. Първият фокус знаменателно съвпада по време и концепция с *Естетическа теория* (1969/70) на Т. В. Адорно<sup>2</sup>; вторият няма до този момент жанров аналог в българското културно поле. С други думи, имаме пред себе си сингулярен за контекста си персонален проект, намерил идиосинкрална реализация в книгата за Бодлер. Изхождайки от автора на *Цветя на злото* като художествен критик, систематично цитиран в *Естетика на модерното изкуство* (единствено Кандински е цитиран колкото Бодлер), Аврамов постепенно преминава към откриване за себе си на „личността Бодлер“ (Аврамов 1985: 19, курсив в оригинала) в най-буквалния смисъл на думата. „[В] Париж имах щастието [...] да откривам изгубените му следи из тесните улички на Латинския квартал и Монмартър, из шумните широки булеварди: посещавах местата, където е ходел; търсех квартирите, където е живял; надничал в бирариите и кафенетата, където знаех, че се е отбивал (някои вече разрушени или преустроени); преследвах сянката му в Лувъра, мъчейки се да преживея насладата пред произведенията, които е обичал и вдъхновено утвърждавал. Изминавах пътя от болницата на

<sup>2</sup> Аврамов цитира Адорно в *Естетика на модерното изкуство* с пасаж от *Философия на новата музика* (1949) по първото немско издание. Без да се посочва страница, пространният цитат е въведен с впечатляваща за времето си недвусмислена квалификация на неомарксиста „ревизионист“ като *един познавач от ранга на Теодор Адорно*, вж. Аврамов 1969: 416–417 (курсив мой, В. С.). Оценката е само в качеството му на музиколог, разбира се, но това е бил начинът, внимателен, без да е по-малко категоричен, да се каже през 60-те каквото се мисли за автора на *Естетическа теория*.

д-р Дювал, където е починал, до черквата Сен Оноре, където е станало опелото му, и от черквата – до гробището Монпарнас, където почиват тленните му останки...“ (Аврамов 1985: 18–19) Откриването на личността е топографско като в Беняминовото изследване на парижката модерност в *Пасажите* и по-конкретно в „Париж на Втората империя при Бодлер“. Особено преминаването на изкуствоведа през Лувъра в преследване на сянката на поета напомня по ониричната си перспективистка идентификация лувърската сцена от *Банда аутсайдери* (1964) на Годар или фрагмента, посветен на Бодлер в *Разходка из литературата*<sup>3</sup> на Боланьо.

Рожденото място на обсебеността от фигурата на Бодлер, съпътствала Аврамов с нарастваща персоналистично-идентификационна тяга от началото на работата му върху *Естетика на модерното изкуство* през първата половина на 60-те до съставителството на сборника с (авто)биографични свидетелства *Бодлер. Сърцето ми разголено* (2005)<sup>4</sup> в края на живота му, е неговата теория на естетическата модерност. Тя изхожда от една социалноисторическа диалектика на автономията на естетическата сфера. Тезата ѝ, имплицитно насочена срещу тоталитарната предустановена хармония между естетическо и политическо, е, че автономията лежи в основата на естетическата модерност. „[З]апочваме нашето изследване с онова особено разбиране за същността, задачите и целите на изкуството, което според нас легна в основите на естетиката на модерното изкуство [...]. Това разбиране е известно като теория ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО.“ (Аврамов 1969: 15, главни букви в оригинала) Говорейки за френската буржоазия от средата на XIX в., Аврамов успява да каже в лицето на българската червена буржоазия какво мисли за нея, позовавайки се на Бодлер: „да възпяваш нейните мизерни добродетели, да служиш на нейната кауза, това е да правиш не изкуство, а пропаганда („... l'art n'est plus qu'une question de propagande“<sup>5</sup> – пише Бодлер).“ (Аврамов 1969: 29) Антитезата на диалектиката на естетическата автономия тематизира провала на революцията. „[У] някои творци това пренебрежение към политиката бе следствие на отчаянието, обхванало ги след неуспеха на революциите от 1830 и 1848 г. [...] Независимото изкуство става прибежище и подслон за обезверените. То им връща онова, което действителността им бе отнела.“ (Аврамов 1969: 30) Естетическата автономия на авангарда е подслон за провалената социална революция, автономията прибира революцията, отнета в действителността, в сферата на естетическото. Както тезата на диалектиката на автономията на ес-

<sup>3</sup> Вж. параграф 47 в Волаño 2018: 597.

<sup>4</sup> В послеслова Аврамов определя антологията като „кулминация и достойно увенчаване“ на една „безрезервна отдаденост“ на близо полувековните му занимания с Бодлер, срв. Аврамов 2005: 517. Сборникът със свидетелства е финалната изява на Бодлеровия култ на Аврамов.

<sup>5</sup> „... изкуството не е нищо повече от пропаганда“. По-директно не би могло да се каже през 1960-те без помощта на Бодлер (многоотчие в оригинала, бел. м., В. С.).

тетическото, така и нейната антитеза намира въплъщението си в Бодлер като парадигматична фигура на тази диалектика. „Бодлер, който през февруарските дни на 1848 г. застана на страната на революцията [...], Бодлер, който в своя предговор към *Песни* на пролетарския поет Пиер Дюпон нарече школата на *l'art pour l'art* „детинска утопия“ и поддържаше неразделната връзка на изкуството с морала и политиката, Бодлер, който в своето есе *Езическата школа* обяви френетическата страст към изкуството за болест (un chancre<sup>6</sup>), унищожаваша човека и изкуството, същият този Бодлер след революцията стана проповедник на теорията за чистото изкуство, сам заболя или, по-точно се отдаде на болестта, която бе тъй точно диагностицирал. [...] От ревностен защитник на идеята за неразделната връзка между изкуството и морала, а следователно и между изкуството и политиката обезвереният Бодлер става фанатичен проповедник на теорията *изкуство за изкуството*.“ (Аврамов 1969: 30–31, курсив в оригинала) Няма как в този пасаж да не доловим обезопасяващата травестия на официалния литературноисторически дискурс с неговите „пролетарски“ и двутактово еволюиращи поети, които първоначално клонят към здравите сили, но после заболяват (или – *по-точно* – се отдават на болестта, която отрано – *шанкърът* – носят в себе си). Двайсет години по-късно в книгата за Бодлер Аврамов ще тушира социалноисторическата диалектика в полза на една по-скоро персоналистично-екзистенциална антитетика на модерния поет като *homo duplex*<sup>7</sup>. Автономията обаче остава пораждащото лоно и родилното петно на естетическата модерност, чието изходно и същевременно завършено личностно въплъщение Аврамов ще продължи да търси във все по-личен план в Бодлер.

Теорията на естетическата модерност на Аврамов, в която се заражда продължилото през целия му творчески живот сродство по избор с Бодлер, има шанса да каже в прав текст какво мисли за естетиката на „прехода“, след като е успяла впечатляващо радикално – не на последно място с помощта на Бодлер – да изрази мнението си за естетиката на червената буржоазия преди мирния ѝ преход от социализъм към капитализъм. Тази щастлива възможност се създава при подготовката на второто издание на *Естетика на модерното изкуство* приживе на автора, за което Аврамов написва встъпителната студия

<sup>6</sup> Шанкър, сифилистична язва. Бодлер автотелично използва образността на болестта, с която се заразява още като 18-годишен, срв. Барониан 2011: 21: „през 1840 г. Бодлер вече започва да страда от жестоки болки в главата и крайниците и трябва да прибегва до все по-силни медикаменти, за да облекчава болките.“ (бел. м., В. С.).

<sup>7</sup> Срв. едноименната глава в книгата за Бодлер (Аврамов 1985: 113–148). Самоопределението на Бодлер като *homo duplex* е общо място в биографиите за него. Информативно-духовитата биография на Барониан също го подхваща: „Както винаги е неспособен да овладее желанията си, да обедини безумните подтици на двойствената си натура, едновременно привлечен и отвратен, екзалтиран и разочарован, лековерен и недоверчив, мистик и грешник, прелъстителен и груб.“ (Барониан 2011: 138).

„Българското изкуство и модернизмът или защо и как написах тази книга“, датирана с „април 1996“ (Аврамов 2009: 51), но публикувана едва през 2009-та, когато в крайна сметка посмъртно излиза второто издание. Естетиката на прехода, от чиято ретроспективна кота Аврамов оглежда и разказва защо и как създава своята теория на естетическата модерност през ранния развит социализъм, е определена на първо място като постмодернистична, т.е. „в крайна сметка радикално отрицание на принципите, вдъхновявали класическото модерно изкуство, които бяха предмет на моя анализ“ (Аврамов 2009: 13). Краят на класическия модернизмът е описан – при цялата изкуствоведска конкретика и детайлност – с една доста драматична, да не кажем патетична реторика. „Рухна търпеливо изгражданата цяло столетие преграда между елитарното изкуство – от една страна – и баналните продукти на консумативното общество и масовата култура – от друга; улицата нахлу с цинична безцеремонност в ревниво охраняваната „кула от слонова кост“. Поруган бе храмът и идеалът на модерните художници – чистото изкуство.“ (Аврамов 2009: 14) Това, което не успя да направи терорът на сталинизма, оставяйки след „либерализацията“ си ниши на естетическа съпротива (и „естетика на съпротивата“), в които да станат възможни проекти от рода на *Естетика на модерното изкуство*, с лекота бе извършено от неолиберализма, чието политическо налагане в края на 70-те съвпадна с късния развит социализъм. Постмодернизмът е видян от Аврамов като отмяна на радикалното разомагьосване на естетическата модерност и завръщане и възраждане на изтласкани демони. „Всички „зли духове“, които той [класическият модернизмът, б. м., В. С.] бе изгонил от света на изкуството, сега, сякаш изскочили от кутията на Пандора, се появяват отново“ (Аврамов 2009: 16) Завръщането на архаиката е колкото демонично, толкова и банално-сентиментално: „носталгията към ретроформите (салонни, тривиални, сладникаво-сентиментални) и дори към откровения провинциално-панарджийски кич“ (пак там).

На пръв поглед парадоксално, но, погледнато от перспективата на „прехода“, дълбоко закономерно, „развитият социализъм“ се оказва „много подходящ“ (срв. Аврамов 2009: 17) за рефлексията върху и идентификацията с естетическата модерност. Епохата на развития социализъм създава оптималните социокултурни условия за рецепцията на класическия модернизмът с „априлския“ си баланс между „либерализация“ и репресия. „Живеейки в една деспотична обществена система с желязно регламентирана култура, обичай свободата, която то [модерното изкуство, б. м., В. С.] носи и символизира. Съзнавах рисковете му и деструктивните сили, заложили в него, но дори и те ме привличаха по особен начин, както привличат опасностите при всяко приключение, при всеки поход към непознатото.“ (Аврамов 2009: 27) Очевидната алюзия към заключителния стих на *Цветя на злото*, изведен като заглавие на последната глава на книгата за Бодлер – „Да се гмурнем в неизвестното, за да

открием новото<sup>8</sup> – се подхваща при представянето на вътрешната мотивация, задвижвала работата върху теорията на естетическата модерност. „Ето защо работата ми над *Естетика на модерното изкуство* от чисто психологическо гледище се превърна за мен в безценна духовна компенсация – тя ми връщаше в значителна степен онова, което действителността ми бе отнела.“ (ЕМИ II 29, курсив в оригинала). Тук идентификацията с поета на класическия модернизъм е дословна, експлицирайки Бодлер като Макс-Веберовия „идеален тип“ на субекта на естетическата модерност, положен в основата на теорията на модерността на Аврамов: „Независимото изкуство става прибежище и подслон [...]. То им връща онова, което действителността им бе отнела.“ (ЕМИ 30) Социалноисторическата диалектика на естетическата автономия, върху която се основава Димитър-Аврамовата теория на естетическата модерност и неговата идентификация с Бодлер като нейна емблематична фигура, е определяща и за разбирането на автора на *Естетика на модерното изкуство* като млад учен в епохата на ранния развит социализъм.

Теорията на естетическата модерност, чийто парадигматичен протагонист е Бодлер, е същевременно манифестно „директно послание“ (срв. Аврамов 2009: 33) към художествената практика на ранния развит социализъм, в което антибуржоазният патос на класическия модернизъм (служещ за генерално алиби на изследването на Аврамов пред лицето на официалната марксистко-ленинистка идеология) е обърнат срещу недискретните чарове на червената буржоазия. „Когато например описвах условията, при които се е появила теорията *l'art pour l'art* във Франция: отвращението от всесилието на парите, от духа на спекула, афери и корупция, от морала (или липсата на морал) на господстващата класа, от привилегированите парвенюта, от политиката и властващите, от ограничената, но самонадеяна публика, от диктатурата на официалните институции (Академията, салонното жури, казионната вестникарска критика, коварните съблазни на държавните награди и отличия), трябва да призная, че косвено изразявах и собственото си отрицателно отношение към аналогичните явления и институции на тоталитарната комунистическа власт.“ (Аврамов 2009: 35–36, курсив в оригинала) По този начин теорията за автономията на естетическата сфера придобива вторична политическа насоченост, противопоставяща се на официалния глайхшалтунг на естетическото и политическото. Надеждата да се активират в недрата на развития социализъм антиконформистки „антибуржоазни“ естетически практики, аналогични на

<sup>8</sup> В прозаическия превод на Аврамов поантните стихове на поемата „Пътешествието“, с която завършва *Цветя на злото* (и последната глава на книгата за Бодлер), гласят: „да се гмурнем в гъбините на бездната! – Ад или Небе, има ли значение? В гъбините на Непознатото, за да открием *Новото!*“ (Аврамов 1985: 366, курсив в оригинала). В стихотворния превод на Кирил Кадийски: „хвърли се в бездната – ад или пък рай, все тая! –/ хвърли се в неизвестното и *новото* открий!“ (Бодлер 1991: 245, курсив в оригинала).

модернистката „бохема“ и „прокълнатите“ художници и поети, при цялата си реалнополитическа наивност напипва съществени сплитове между естетическото и политическото, които играят ключова роля в Беняминовата концепция за „Париж на Втората империя при Бодлер“.

Директното етическо послание на Димитър-Аврамовата теория на естетическата модерност, експлицирано в средата на 90-те в уводната студия към планираното второ издание на *Естетика на модерното изкуство*, намира в книгата за Бодлер своята разгърната персонификация, възплъщаваща етическия субект на естетическата теория на класическата модерност. Това е недвусмислено заявено още с посвещението на биографията на Радой Ралин, емблематичната фигура на артистичното дисидентство през развития социализъм. Залогът на биографията на Бодлер е превръщането на естетическата теория в персоналистичен наратив. „[Е]дна от най-големите му амбиции, обсебила го властно от ранна младост, е била да възплъти идеала си за красота в своето всекидневно, „битово“ поведение, да просмуче с него цялата си личност – от най-интимните, ревниво пазени мисли и чувства до последните незначителни подробности в облеклото, тоалета, във външното държане, жестовете, мимиката, говора...“ (Аврамов 1985: 22) Предмет на интереса и фасцинацията е личностното възплъщение на теорията в категоричния императив на един жизнен свят, при което естетическата теория приема повествователната форма на биография. „Тази „странна красота“, чиито комплицирани измерения предстои да разгледаме, е превърната от Бодлер в строга, непоколебима житейска максима, в категоричен нравствен императив, в начин на физическо и душевно съществуване, тъй неделим от неговата личност, че всеки опит да се изучи естетиката му по необходимост минава през нея и... през нейните чудатости.“ (Аврамов 1985: 22 – 23) Тези чудатости са биографичните прояви на „неидентичното“ (Адорно) като обект на естетическата теория на модернизма, притежаваща привилегирован достъп до него. Биографията на Бодлер е продължение на *Естетика на модерното изкуство* с други средства и на един по-пряко зависим от официалната идеология терен – литературата. За разлика от пластичните изкуства, където, по свидетелството на Аврамов, „на практика от средата на 70-те години тя се прилагаше все по-рядко и по-несръчно“ (срв. Аврамов 2009: 44), литературата<sup>9</sup> с нейния неизбежно семантично обременен и лесно уязвим езиков материал продължава да е в ролята на по-лесната жертва на режима и през първата половина на 80-те. Същевременно късният развит социализъм вече дава възможност да се напусне по-защитеното от идеологията дисциплинарно поле на изкуствознанието и да се навлезе в по-рискованото

---

<sup>9</sup> Аврамов обръща специално внимание на това, че в *Естетика на модерното изкуство* е разработил проблематиката на естетиката на символизма (в аспекта на подземната връзка на авангарда със спиритуалистични и/или окултни философски школи) „далеч преди аналогичните опити на нашите литературни историци“ (срв. Аврамов 2009: 30).



на литературната история. Както в началото на 60-те с теорията на естетическата модерност, така и в началото на 80-те с биографията на Бодлер, Аврамов е един от първите, които успяват впечатляващо ефективно да се възползват от новата степен на „либерализация“ на режима във финалната му фаза.

Нещастното, „деформирано съзнание“ (срв. Аврамов 1985: 44) на модерния естетически субект е идеалният предмет за разгръщане на антиконформисткото, антидогматично послание, имплицитно в *Естетика на модерното изкуство*. Същето на модерната нещастна субектност е вътрешното противоречие, което представлява нейно неотчуждимо право. „Той не само че не се стреми да избягва противоречията, но просто ги търси, дори ги провокира с непоколебимото убеждение, че такова поведение е най-достойно за всяка интелектуално извисена личност – то е нейно „свещено право“. Завършената система от идеи го ужасява [...]. Всеки установен морален канон, превърнат в догматична система, в края на краищата бива отречен от вечно променящата се и безкрайно многообразна действителност.“ (Аврамов 1985: 21) Това можеше да бъде написано за един по-млад съвременник на Бодлер – Бенямин изрично прави тази връзка<sup>10</sup> – Ницше. Същото важи и за схващането на Аврамов за жизнената философия на Бодлер, която „не е и не би могла да бъде затворена система от неизменни постулати, умозрителни абстракции, а динамичен израз на една личност“ (пак там). Тази виталистко-персоналистична концепция, насочена срещу държавния марксизъм-ленинизъм, ще я открием и във Франкфуртската школа, където тя е асимилирана през рецепцията на Ницше<sup>11</sup>, трансформираща в дълбочина ортодоксалния марксизъм. За Аврамов тя е преди всичко антидот на „сивите“ – буквално: панелни и лишени от реклами, и преносно: унифицирани и без индустрии на културата – соцдействителност и соцарт, чието голямо друго е естетическата модерност. „Върху фона на тази трескава сложност, на това витално богатство от противоречиви и парадоксални форми нашето изкуство изглеждаше еднообразно, сиво, безпроблемно – лишено от мисловна и емоционална дълбочина. А в официалната си пропагандна фасада – и потискащо фалшиво, както бе противна и фалшива цялата ни действителност.“ (Аврамов 2009: 29) Както за Адорно от *Естетическа теория*, така и за Аврамов от *Естетика на модерното изкуство* (и нейното биографично продължение в *Бодлер*) естетическата модерност е утопичното друго на реалносъществувалия социализъм и реалносъществуващия капитализъм.

<sup>10</sup> „За някои мотиви при Бодлер“ завършва с цитат от *Несвоевременни размисления*: „Тя [поезията на Бодлер, б. м., В. С.] свети на небето на Втората империя като „небесно тяло без атмосфера“.“ (Benjamin 1991: 653). В българския превод *Gestirn* е преведено като „съзвездие“ (срв. Бенямин 1989: 491), в което има лексикална, но не и астрофизическа логика. В „Париж на Втората империя при Бодлер“ съществена роля играе мотивът за вечното завръщане при революционера Огюст Бланки като алтер его на Бодлер.

<sup>11</sup> Вж. Owen 2018: 251 – 263.

След като единият от антагонистите престана да съществува, цялата реалност на съществуването и фалша на действителността се падна по право и изцяло на победителя в неговите посттоталитарни и „хиперкапиталистически“ (Т. Пикети)<sup>12</sup> трансформации след 1989-а. „Бруталният „Надзирател“ е сменил бранша и маниерите – назначен от тайните служби на Партията-майка буквално в 24 часа за „национално отговорен бизнесмен“; станал е „кредитен милионер“ (банкер, акционер, крупен предприемач, капиталист), сиреч мародер, хищно измъквач от държавната хазна (и от наивни вложители) милиони и милиарди, за да ги внася на своя, респективно партийна, сметка в западни банки, в тъмни афери и инвестиции, в псевдонезависими медийни структури (вестници, списания, телевизионни и радиоканали)“ (Аврамов 2009: 50–51). Писано в навечерието на Виденовата зима, това заключение на уводната студия към второто издание на *Естетика на модерното изкуство* остава валидно и за нескончаемото Борисово лято като поредно завръщане на все същото на мирния преход. Ако си представим един проект за преиздаване на *Бодлер* след 1989-а (но приживе на автора), в една негова въображаема встъпителна студия или послеслов би стояло на място описанието на настоящото състояние на артиста, направено във второто издание на естетическата теория на Аврамов. „Освободен от идеологическата опека, но попаднал безпомощен в джунглата на т. нар. свободен пазар, българският художник (съобразно своето положение, характер, манталитет и възможности) се люшка между крайни състояния: от стъписващото отчаяние и гъвкавото адаптиране до агресивната пробивност и саморекламата. Според вкуса на клиента изкуството му се връща към отминали форми, експлоатира и елементаризира откритията си, повтаря механично познатото“ (Аврамов 2009: 51). Как би изглеждало в това имагинерно посттоталитарно издание на биографията на Бодлер, коментирано от още живия автор, *директното послание* към литературната практика, имплицитно в книгата от епохата на късния развит социализъм? Можем само да гадаем, но не е изключено да съдържа познатото от класическия авангард отвлечение от всесилието на парите, от духа на спекула, афери и корупция, от морала на господстващата класа, от привилегированите парвенюта, от политиката и властващите, от ограничената, но самонадеяна публика на социалните мрежи, от диктатурата на официалните институции (академията, журитата, господарите на медиите и техните слуги, безотказните съблазни на държавните награди и отличия), от срастването на литература, държава, академия и медии в обществото на спектакъла. И Бодлер да е видян от Аврамов в това въображаемо второ издание приживе вече като лирик в епохата на посткомунизма и хиперкапитализма.

---

<sup>12</sup> В *Капитал и идеология* (2019) Тома Пикети разглежда посткомунизма от началото на XXI в. като „най-добрия съюзник на хиперкапитализма“, вж. Pikkety 2020: 726.

## II

Подобно на Димитър Аврамов, чиито занимания с Бодлер продължават през целия му творчески път, преминавайки през три епохи – ранния и късния „развит социализъм“ и „прехода“ от социализъм към капитализъм – фигурата на патрона на естетическата модерност съпътства Валтер Бенямин от първите му критически опити като 22-годишен в началото на Първата световна война през преводите на цикъла „Парижки картини“ от *Цветя на злото* в първите години на Ваймарската република до голямата студия „Париж на Втората империя при Бодлер“ (1938)<sup>13</sup> на емигранта от нацистка Германия с Гестапо по петите, чийто преработен вариант „За някои мотиви при Бодлер“ (1939) е последната му публикация приживе. Първото споменаване на Бодлер при младия Бенямин е в контекста на философски рефлексии върху ролята на цвета и фантазията в живописата – знаменателно изходно „съответствие“ с Аврамов: „по този предмет могат да се открият хубави неща при Бодлер“<sup>14</sup>. След това най-ранно свидетелство от началото на 1915-та за интереса към Бодлер като художествен критик, започва един продължителен период на преводи от *Цветя на злото*, за които съобщава в спомените си приятелят на Бенямин и изследовател на еврейската мистика Гершом Шодем. Интересен детайл от тази ранна фаза на поетическите преводи са успоредните занимания с Хьолдерлин: до библиофилско издание на *Цветя на злото* Шодем вижда на бюрото на Бенямин няколко тома на Хьолдерлин (срв. Benjamin 2017: 202) – месията и предтечата на модерната поезия са времепространствено един до друг на писалището и в света на младия Бенямин. Пет години по-късно, по време на работата върху докторската дисертация, посветена на ранния немски романтизъм, се появява първата идея за публикация на избрани преводи в периодиката. При тази „втора фаза на преводите“ (Benjamin 2017: 206), започнала през лятото на 1919 г., Бенямин разширява кръга на четивата си, свързани с Бодлер, запознавайки се с биографията на Йожен Крепе и с *Изкуственият рай*<sup>15</sup>, което

<sup>13</sup> Студията е поръчана от Института за социални изследвания (по-познат като Франкфуртска школа) за списанието му, но след запознаването с ръкописа е отхвърлена от Адорно и Хоркхаймер. Бенямин я преработва в цайтнот под заглавието „За някои мотиви при Бодлер“ (1939).

<sup>14</sup> Цит. по Benjamin, W. *Charles Baudelaire. Tableaux Parisiens* [1923]. – Benjamin 2017: 201. Ранната Бениминова рецепция на Бодлер е представена най-систематично и прегледно в това критическо издание на превода на „Парижки картини“. В *Събраните съчинения* текстовете, свързани с преводите на Бодлер, трудно обозримо са разпределени в четири тома (IV/1, IV/2, VI и VII/2). Предстоящото издаване на *Шарл Бодлер. Лирик в епохата на високоразвятия капитализъм* в рамките на 21-томното *Пълно критическо издание* на произведенията и ръкописното наследство на Бенямин е предвидено за том 18.

<sup>15</sup> Биографията на Й. Крепе, познавал лично Бодлер и закупил неговото ръкописно наследство, е определена едновременно като „заслужаваща признание“ и демонстрираща границите на „чисто биографичното представяне“ (Benjamin 2017: 207,

бележи началото на едно по-тясно обвързване на преводаческите занимания с бъдещи литературнокритически и теоретически проекти. Работата върху поетическите преводи навлиза в заключителната си фаза в края на 1920-та, когато Бенямин взема решение да публикува интегралния превод на цикъла „Парижки картини“ като отделна книга. В началото на следващата година преводът е готов: „преведох всички [стихотворения от цикъла, б.м., В. С.] с изключение на едно ранно стихотворение (*A une tendiante rousse*<sup>16</sup>)“ (Benjamin 2017: 212). Книгата излиза от печат през октомври 1923-а, наспред хиперинфлацията. Един месец по-късно 1 щатски долар струва 4 билиона и 200 милиарда марки. Шокът е съизмерим с Бодлеровия, след като му налагат опекунския съвет. „Положението на Бодлер изведнъж се изменя коренно: до вчера харчел разточително, сега той е просто беден.“ (Аврамов 1985: 88) Хиперинфлацията засяга най-чувствително средната класа, чиито деца на практика биват лишени от наследство (вж. Werner 2006: 5) и трябва да разчитат оттук насетне единствено на трудови доходи. Парижки картини обаче няма пазарен успех.

Във връзка със събитие, целящо промоцията на книгата преди излизането ѝ от печат, забавено от набиращата скорост инфлация, Бенямин нахвърля бележки, които вероятно е трябвало да послужат за презентацията. Това е първият му текст, занимаващ се изрично с основанията на интерпретацията на поезията на Бодлер, върху които стъпва преводът на „Парижки картини“. Текстът, озаглавен „Бодлер II“<sup>17</sup>, се състои от три тематично отчетливи части без маркирани логически или реторически преходи между тях. Първата разгръща един „диалектически образ“<sup>18</sup>, който представя „светогледа на Бодлер“ във фигури на фотографски процес от епохата преди дигиталната му възпроизводимост. „Нека сравним времето с фотограф – [да сравним] земното време с фотограф, който заснема същността на нещата.“ Резултатът на заснемането е „негативът на същността“, чието разчитане като позитив на „истинната същност такава, каквато е“ се постулира като по принцип невъзможно – основанията на тази не-

курсив в оригинала). Аврамов я определя като „класическа“ (срв. Аврамов 1985: 373). Самият Бенямин ще експериментира по-късно с дроги и ще тематизира този опит както в литературни, така и в теоретични текстове, вж. Benjamin, W. *Über Haschisch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

<sup>16</sup> „На едно червенокосо просякинче“ (прев. К. Кадийски), третото стихотворение от цикъла, срв. Бодлер 1991:156 – 158. Бенямин е работил върху превода на това стихотворение, но не го е завършил; преведени са в чернова само трета, шеста и седма строфа, срв. Benjamin 2017: 146 – 147 (бел. моя, В. С.).

<sup>17</sup> Всички цитати от фрагмента „Бодлер II“ се намират в Benjamin 2017: 189. Събитието се състои на 15 март 1922 г. в берлинска книжарница, срв. факсимилето на поканата в Benjamin 2017: 416. Наемът за събитието е платен от Бенямин.

<sup>18</sup> Бенямин споменава понятието, централно за късната му гносеология като цяло и в частност за проекта на *Пасажите*, в който е вписана финалната фаза на заниманията му с Бодлер, в първия фрагмент на „Централен парк“, вж. Benjamin 1991: 657.

възможност са оставени в онирично-притчова неизясненост. Неразчетимостта на негатива е фигуративно изразена в определянето на проявителя – химикалите, необходими за проявяването – като „еликсир“, „жива вода“ (Lebenswasser), чието притежание изглежда е въпрос на някакви особени алхимични умения, които „дори“ Бодлер не владее. „Дори той не притежава живата вода, в която трябва да се изплакнат плаките, за да се покаже истинният образ“. Без да владее формулата за химическо проявяване на образа, Бодлер – единствен – все пак притежава херменевтичното умение да чете негативите. „Но той, само той умее посредством безкрайно налягане на духа си да разчете тези плаки.“ Както знаем от обръщението „Към читателя“, уводното стихотворение на *Цветя на злото*, Сатаната е този „учен химик“, който притежава формулата за превръщането на „богатия метал на нашата воля“ (срв. Аврамов 1985: 150)<sup>19</sup> без остатък в парата на меланхолията (психиатрично „депресия“). Поетът на модерността може само херменевтично-алегорично да разчита на предела на уменията си негатива на този процес на анихилираща сублимация, протичаща в рамките на сатанизма на модерността. „Единствено той е в състояние да извлече от негатива на същността една предугаждаща представа [Ahnung] за нейния образ. И изхождайки от тази предугаждаща представа негативът на същността проговаря [spricht] във всичките му стихотворения.“ Алегоричното проговаряне на неподлежащия на проявяване/разчитане сатанински негатив на модерността е най-ранната формулировка на Беняминовата концепция за модерните трансформации на бароковата меланхолия<sup>20</sup> в поезията на Бодлер.

Втората част на „Бодлер II“ тематизира ключовото понятие в картината на света на *Цветя на злото* – първородния грях. Бодлеровото разбиране за това теологическо понятие възхожда към рецепцията му на „консервативния революционер“ Жозеф дьо Местр, за когото в интимния си дневник *Сърцето ми разголено* недвусмислено отбелязва, че той (заедно с Едгар Алън По) го е „научил да разсъждава“<sup>21</sup>, което при един поет ще рече буквално да се ориенти-

<sup>19</sup> Срв. прозаическия превод на Д. Аврамов на стиховете от третата строфа на „Към читателя“ със стихотворния превод на К. Кадийски: „метала благороден на волята ленива/ до капка изпарява като зловец химик.“ (Бодлер 1991: 22). В своя превод на „Към читателя“ Бенямин експлицира лексикално алхимичния характер на процеса: „Der sanft im Kissen böser Lust geschaukelt/ Uns Selige – Satan Trismegistos/ Hat bis des Wollens edles Erz zerfloss/ Uns Alchemistenkünste vorgegaukelt.“ (Полюшващият нежно върху възглавницата от зла похот/ Нас блажените – Сатаната Триждивелик/ Докато на волята благородният метал се разтечѐ/ Ни е залъгвал с алхимични изкусности.)“ (Benjamin 2017: 99)

<sup>20</sup> Вж. образцовото изследване на Жан Старобински, посветено на алегорията на меланхолията при Бодлер, *Меланхолия в огледалото* (1989); ползвам немския превод Starobinski 1992.

<sup>21</sup> Вж. Аврамов 2005: 375. Аврамов вписва влиянието на Дьо Местр в контекста на провала на революцията от 1848-а: „От барикадите до Жозеф дьо Местр“ е озаглавена съответната глава от биографията на Бодлер, срв. в нея конкретно за въздействи-

ра. Бенямин възвежда „историята на понятието“ за първородния грях при Бодлер директно към изходния му старозаветен наратив. „При Бодлер в основата е древната представа, че познанието [Erkennen] е вина [Schuld]. Неговата душа е Адам, на когото Ева (света) в незапомнени правремена подала ябълката, от която той ял.“ Теологически първородният грях е преди всичко ядене от плода на дървото за познаване на добро и зло, чийто поетологически еквивалент е алегорическото виждане на света. „Тогава духът [der Geist] го прогонил от градината. Той не се задоволил със знанието за света, искал да познае доброто и злото му. И за възможността на този въпрос, който така и никога не разрешава, той заплаща с вечни угризения (Remord)<sup>22</sup>.“ Алегорията е познавателна възможност, чиято цена се калкулира теологически дори при отпадането на трансцендентните основания на самото питане, което тя осигурява. Секуларното отпадане на тези основания лишава въпроса от отговор, възможността да питаш обаче продължава да има своята цена и тя не е секуларна, а оперираща с единица вечност в един все по-радикално краен свят. Тази архаична дълбочина на модерния субект, която Бенямин открива у Бодлер, дава на учредената от него модерна поезия привилегирован достъп – в рамките на един секуларен свят – както до първородния грях, така и до избавлението като фундаментални категории на религиозния опит. „Неговата душа притежава тази митична пра-история, за която той има познание и чрез която същевременно знае за избавлението повече от другите. Той ни учи преди всичко да схващаме в райската история думата познание буквално.“ Похватът, чрез който *Цветя на злото* ни учи да схващаме първородния грях буквално като ядене от плода на дървото за познаване на добро и зло, е алегорията. Цената е меланхолията, надеждата – че с нея заедно върви повече познание за избавлението.

Третата част на най-ранния текст на Бенямин за Бодлер има за предмет персонаж от големия град, предвещаващ изследователския фокус на финалната фаза на заниманията му с патрона на естетическата модерност. След първоначалния интерес към художествения критик и дългия период на поетически преводи, завършил с публикацията на *Парижки картини*, в които метрополията вече тематично присъства чрез избрания за превод цикъл от *Цветя на злото*, Бенямин ще се обърне към една сюрреалистично вдъхновена мащабна марксистка социална история на „столицата на XIX век“ с работното заглавие *Пасажите (Das Passagen-Werk)*, от която ще успее да придаде завършен вид единствено – и именно – на частта за Бодлер. В края на бележката от 1922 г.

ето на Дьо Местр в Аврамов 1985: 239–242. Не е необходимо да споделяме тази генеалогия на схващането на Бодлер за първородния грях, за да забележим дълбинната динамика между революция и „консервативна революция“ в неговото мислене. За Аврамов обръщането на Бодлер към концепцията за първородния грях е „странен ход в мисълта на Бодлер“ (срв. Аврамов 1985: 239), самият Дьо Местр е определен доста просвещенски като „един мрачен и фанатичен мислител“ (пак там).

<sup>22</sup> Френска дума в оригинала (б. м., В. С.).

ще се появи за първи път фигурата, която ще играе важна роля в тази сюрреалистично-марксистка социална история на естетическата модерност в лицето на Бодлер – фигурата на проститутката. „Бодлер като литератор. Само от тази перспектива може да се говори за връзката му с Жана Дювал. За него като литератор е жив хедонисткият и йератичен характер във формата на живот на проститутката [Dirne].“ Въпреки поименното назоваване на „черната Венера“, Бенямин не се интересува от биографичната специфика на връзката между Бодлер и неговата хайтанска любовница (която споменава с името ѝ единствено тук<sup>23</sup> и то не в индивидуално качество), а от социалноисторическата типология на взаимовръзката между поета на големия град и проститутката. За разлика от Аврамов, който отделя настойчиво внимание на „мулатката“ (Барониан е доста по-лаконичен и обран по темата) и споменава проституцията мимоходом единствено с оглед на младежкия сексуален опит на Бодлер и заразяването му със сифилис, Бенямин напълно игнорира биографичния аспект на въпроса и се фокусира върху проститутката като тип. Тя ще се появи още в подготвителната фаза на работата върху „Париж на Втората империя при Бодлер“, първата студия от планираната книга *Шарл Бодлер. Лирик в епохата на високоразвития капитализъм*, когато Бенямин започва да нахвърля бележките, известни като „Централен парк“, които фрагментарно ще съпътстват процеса на писане, а някои ще бъдат включени в преработен вид в окончателния текст на студията. „Жената при Бодлер: най-ценната плячка в „триумфа на алегорията“ – животът, който означава смъртта. Това качество е присъщо най-безусловно на проститутката [Hure]. То е единственото, което не може да бъде спазарено и отнето, а за Бодлер само това е важното.“ (Benjamin 1991: 667) Жената в Париж на Втората империя при Бодлер е преди всичко проститутката. Тя е привилегирован обект на модерната алегория като похват за познаване на добро и зло в един трансцендентално неподслонен свят. Алегорическият поглед, който пада върху проститутката в *Цветя на злото*, разрушава пълнотата на живота в акта на означаването и познаването му в нейно лице, притежаващо в смъртта нещо стоково неотчуждимо, единствено важното за естетическата модерност.

Във фигурата на проститутката, тезисно набелязана в „Централен парк“, Бенямин сплита, от една страна, концепциите си за бароквата алегория и меланхолия, разработени в *Произход на немския трауерштил* (1928), и от друга, социалноисторическите понятия от *Пасажите*, в чиято теоретична рамка се разполагат късните му занимания с Бодлер. „Една от тайните [Arkana]<sup>24</sup>, които

<sup>23</sup> В „Париж на Втората империя при Бодлер“ Жана Дювал е упомената само като „метреса“, срв. Benjamin 1991: 573.

<sup>24</sup> Бенямин използва думата в смисъла, който тя получава в абсолютистката теория на държавата, пренасяйки я върху социални феномени на модерността. Българският превод предпочита религиозно-окултната семантика на думата, превеждайки я с „мистерии“, срв. „Централен парк“ в Бенямин 1989: 502. Както вече отбелязахме в началото на тази част, българският превод немотивирано обособява „Централен парк“

стават атрибут на проституцията едва в големия град, е масата. Проституцията открива възможността за едно митично причастяване [Kommunion]<sup>25</sup> с масата. Но масата възниква едновременно с масовото производство. Изглежда, че проституцията предоставя също така възможността да се издържа в едно жизнено пространство, в което обектите на най-интимната ни употреба все повече се превръщат в масови артикули. При проституцията в големите градове самата жена става масов артикул.“ (Benjamin 1991: 668) Тайната като суверенен атрибут на абсолютистката власт се превръща в масовите общества в притежание на технологии и приложения за задоволяване на масите. В случая с проституцията в големия град това задоволяване придобива квазисакраментални измерения на архаично причастие. Да се издържа в един свят на масови артикули, проникнали в най-интимното на субективния интериор, предполага комодифицирането на сексуалността като интимен масов артикул. „Във формата, която проституцията придобива в големите градове, жената се явява не само като стока, а и като масов артикул в точния смисъл на думата.“ (Benjamin 1991: 686) В този нов социалноисторически контекст схващането на Бодлер за първородния грях е видяно като обусловено от налагането на сексуалната индустрия в модерните ѝ форми на масово производство и потребление. „Тази напълно нова сигнатура на живота в големия град придава на Бодлеровата рецепция на догмата за първородния грях същинския ѝ смисъл. За Бодлер само най-древното понятие е достатъчно изпитано, за да се справи с един напълно нов, разконцентриращ феномен.“ (Benjamin 1991: 686) В този красив нов свят проституцията и съпътстващият я масовизиран промискуитет са маята на поетическата способност за въображение, отговаряща на сатанизма на модерния свят, белязан от реалните и виртуални маси. „При Бодлер проституцията е маята, която надига във фантазията му масите на големите градове.“ (Benjamin 1991: 669) В качеството си едновременно на масов артикул и лиминална стока проститутката разкрива прогресиращата комодификация на предметния и човешкия свят. „Предметният околнен свят на човека придобива все по-безогледно стоков израз. Същевременно рекламата започва прикриващо да се наслажда върху стоковия характер на вещите. На измамното озаряване на стоковия свят се противопоставя обезобразяването му в алегоричното.<sup>26</sup> Стоката се опитва сама да се погледне в лицето. В проститутката [Hure] тя празнува своето пре-

като отделно произведение извън *Шарл Бодлер. Лирик в епохата на високоразвития капитализъм* (б. м., В. С.).

<sup>25</sup> В българския превод е предадено като „приобщаване“, което заличава силната сакраментално-литургическа конотация на думата (б. м., В. С.).

<sup>26</sup> Българският превод на двете ключови понятия в това изречение е грешен: „На измамното *забулване* [Verklärung] на стоковия свят се противопоставя *изместването* [Entstellung] му в алегоричното.“ – Бенямин 1989: 504 (курсив мой, В. С.). *Verklärung* е точно обратното на „забулване“: озаряване (с духовно сияние), просияване, (разбулващо) преобразяване (включително и в религиозния смисъл на Преображение). Как-



върщане в човек.“ (Benjamin 1991: 671) Превръщането на стоката в човек във фигурата на проститутката разкривява, обезобразява, разрушава сиянието на стоковата аура. „L'appareil sanglant de la Destruction“<sup>27</sup> – това е разпръснатата покъщнина, която, в най-съкровената вътрешна стая на Бодлеровата поезия, лежи в краката на проститутката [Hure]<sup>28</sup>, наследила всички пълномощия на бароковата алегория.“ (Benjamin 1991: 676) Бодлеровата проститутка е пълноправна наследница на Дюреровата *Меланхолия I* като ангел унищожител, алегорически разкривяващ, обезобразяващ, разрушаващ сиянието на стоковия свят, имплодиращо в нея като в черна звезда.

Проститутката в *Цветя на злото* е един от двойниците на черното слънце на поражението – заедно с политическия заговорник, стария работник и вехтошаря – на поета в епохата на високоразвятия капитализъм. Тази констатация на Бенямин в студията „Париж на Втората империя при Бодлер“ трябва да се разбира буквално социалноисторически. Големият ѝ залог е превръщането на емигрантските му занимания с Бодлер от 1935-а насетне в „миниатюрен модел“ (срв. Benjamin 1991: 1073) на мащабната социална история на парижката модерност, предприета в *Пасажите*. Макар че е (нео)марксистки вдъхновен, Беняминовият социалноисторически подход към Бодлер не споделя застъпването от Аврамов – иначе впечатляващо самоотстранен от официалния марксизъм-ленинизъм – каузално (социалноисторическо) обвързване на диалектиката на автономията на естетическата сфера с провала на революцията от 1848-а. „В тази връзка е решаващо именно това, че Бенямин *не* се опитва да тълкува естетическата и политическа противоречивост на Бодлер като обусловена от провала на републиканските надежди, какъвто е случаят при [ляво] ангажираните и чувстващи се задължени на Бенямин изследвания върху Бодлер през 70-те години, стремящи се да спасят поета за каузата на една прогресивна политическа позиция“ (Schmider, Werner 2006: 571, курсив в оригинала). Бенямин не би могъл да е по-категоричен в своето отхвърляне на опитите за диалектическо опосредяване на Бодлеровите противоречия – опити, които се наблюдават през 70-те от двете страни на Желязната завеса както при западногерманското „поколение на 68-а“, така и при Аврамов. „Би било голяма

---

то бароковата, така и модерната алегория за Бенямин е деструктивна, разкривяваща, обезобразяваща – Entstellung (б. м., В. С.).

<sup>27</sup> „Кървавата машина на разрушението“ – заключителният стих на сонета „La Destruction“, с който започва цикълът „Цветя на злото“ от едноименната книга. В стихотворния превод на К. Кадийски: „кървавият меч на земната Разруха“, срв. Бодлер 1991: 206. Заглавието на стихотворението е преведено като „Разрухата“ (б. м., В. С.).

<sup>28</sup> Българският превод на „Централен парк“ обикновено предава *Hure* с „к\*рва“ (визираният пасаж е единственото изключение, срв. Бенямин 1989: 509), в което има речников резон. С оглед на тематизирането на проституцията при Бенямин като социалноисторическо явление, предпочитам неутралното „проститутка“, с което превеждам както *Hure*, така и *Dirne* (б. м., В. С.).

грешка да се вижда в художествено-теоретическите позиции на Бодлер след 1852-а, толкова силно отличаващи се от позициите му около 1848-а, последица от някакво развитие.<sup>29</sup> Разликите в социалноисторическото полагане на Бодлеровата картина на света при Аврамов и Бенямин отчетливо проличават в прочитите им на един и същ цитат от Бодлер, тематизиращ през 1851 г. положението на работниците. За да избегна двойния превод, привеждам цитата в превода на Аврамов. „Невъзможно е – към която и партия да спадаш, с каквито и предразсъдъци да си бил захранван – да не се трогнеш от участието на болнавото множество, което вдъхва праха на работилниците, гълта частици памук, попива бои, живак и всички отрови, необходими за създаването на шедьоври [...]”<sup>30</sup>; от това въздишащо и креещо множество, на което *земята дължи своите чудеса*, което усеща *туптенето на алената буйна кръв в жилите си*, спира се да гледа тъжно големите паркове, изпълнени със слънце и сянка“ (Аврамов 1985: 36, курсив в оригинала). Аврамов използва цитата при представянето на детските години на Бодлер в Лион. „Интелигентното и чувствително момче е виждало тиранията не само в колежа, но и извън него, в самия град. В свободните неделни дни, когато е било извеждано на разходка, неговата деликатна душа е била дълбоко покъртвана от мизерния вид на работническите квартали, край които е минавало, щом като двадесет години по-късно с непревзможната болка и човешко съчувствие си спомня за тях“ (пак там). Момчето Бодлер прилича тук на Дикенсов герой, а спомнящият си зрял автор – на лирически герой на Смирненски.

За разлика от това четене през детския спомен и отговарящите му интерпретативни акценти, лъхаци на социалния сантиментализъм на късния развит социализъм и неговата „социалнокритична“ употреба на детската гледна точка<sup>31</sup>, при Бенямин същият цитат ще бъде вписан в едно разгърнато разглеждане на Бодлеровата „концепция за хероса“ (срв. Benjamin 1991: 573), с която започва заключителната трета част на „Париж на Втората империя при Бодлер – „Модерността“. Както работниците от лионските текстилни фабрики, чиито условия на труд детайлно трезво са описани в цитата, така и поетът в епохата на високоразвятия капитализъм са стоически хероси. „Херосът е истинският субект на *modernité*”<sup>32</sup>.“ (Benjamin 1991: 577) Тази концепция, съполагаща работника и поета като хероси на модерността, набелязана от Бодлер в средата на XIX век, ще получи завършен квазимитичен вид в *Работникът* (1932) на Ернст Юнгер. Дълго преди Юнгер да види обаче войниците от Пър-

<sup>29</sup> Benjamin, W. *Das Passagen-Werk*. – In: Benjamin 1991: V, 399.

<sup>30</sup> Съкращавам пасаж, присъстващ при Аврамов, но пропуснат при Бенямин (б. м., В. С.).

<sup>31</sup> Този късносоциалистически сантиментализъм на детското ще бъде успешно пазарно рециклиран от Г. Господинов за връстниците на посткомунистическо-хиперкапиталистическата свобода.

<sup>32</sup> Френска дума в оригинала (б. м., В. С.).

вата световна война като работници (и съответно работниците като войници)<sup>33</sup>, „Бодлер [...] разпознава в пролетария роба гладиатор<sup>34</sup>“ (Benjamin 1991: 577). Трудът е всекидневен гладиаторски бой. „Извършването от наемния работник във всекидневния му труд съвсем не е по-малко от това, с което през античността гладиаторът е печелел аплодисменти и слава.“ (Пак там) Стоицизмът и опиянението на труда са две лица на „героизма на съвременния живот“, превръщащ модерния субект в античен атлет. Персонифицираната винобагрена душа на напитката от „Душата на виното“ се обръща към модерния херос с обещание за поколенческа поредица от намазани със зехтин атлетични тела (на непълнолетни работници):

*„ще влея кръв и сили и на сина ти блед,  
за него – тоя крехък борец с безброй несрети –  
ще бъда като масло за мишици на атлет.“*

*„Душата на виното“ (V строфа)<sup>35</sup>*

За Бенямин „[т]ози образ е плът от плътта на най-добрите прозрения на Бодлер като поет; той се ражда от размислите му за собственото му положение“ (Benjamin 1991: 577). Ако Архилох яде хляба и пие виното си, облегат на копието си – буквално и като наемник, вадещ хляба си с него – Бодлер иска да види в труда на работника и поета опората, на която да може да се облегне модерният херос в епохата на високоразвятия капитализъм. Постмодерната академична деконструкция, ирония и рециклиране на „производствения“ сюжет, от своя страна, работи в предвидим безкраен кариерен лууп. Бодлеровият работник гладиатор обаче е протагонист не на производствен, а на криминален роман с елементи на свръхестествено-фантастичен хорър, в чието фабулно време късният развит социализъм, посткомунизмът и хиперкапитализмът образуват темпорални клещи<sup>36</sup>. Този роман е резюмиран през първата половина на 90-те от Роберто Боланьо в три изречения: „Сънувах, че Бодлер прави секс със сянка в стая, където е било извършено престъпление. Но това не го впечатляваше. Все едно и също, казваше.“

<sup>33</sup> Срв. Сабоурин 2020: 131–138.

<sup>34</sup> Българският превод на този пасаж е шокиращ пример за преводаческа (и редакторска) небрежност: „Бодлер [...] открива в пролетария дуализиращия се (!) роб“, срв. Бенямин 1989: 425. Немската дума *Fechtersklave* първо е преведена буквално като „дуелиращ се роб“, от който буквализъм, повдигайки на степен небрежността, резултира „дуализиращият се роб“. Наистина впечатляваща степен на посткомунистическо „плъзгане на означаващите“ в издание, „подписано за печат“ на 5.12.1989 г. (б. м., В. С.).

<sup>35</sup> Бодлер 1991: 194.

<sup>36</sup> Вж. *Тенет* (2020) на Кристофър Нолан.

ЛИТЕРАТУРА // BIBLIOGRAPHY

**Аврамов 1969:** Аврамов, Д. *Естетика на модерното изкуство*. София: Наука и изкуство. // **Avramov 1969:** Avramov, D. *Estetika na modernoto izkustvo*. Sofia: Nauka i izkustvo.

**Аврамов 1985:** Аврамов, Д. *Шарл Бодлер*. София: Наука и изкуство. // **Avramov 1985:** Avramov, D. *Charles Baudelaire*. Sofia: Nauka i izkustvo.

**Аврамов 2005:** *Бодлер. Сърцето ми разголено* [Антология], съст. Д. Аврамов. София: Рива. // **Avramov 2005:** *Bodler. Sartseto mi razgoleno* [Antologiya], sast. D. Avramov. Sofia: Riva.

**Аврамов 2007:** <[https://bg.wikipedia.org/wiki/Димитър\\_Аврамов\\_\(изкуствовед\)](https://bg.wikipedia.org/wiki/Димитър_Аврамов_(изкуствовед))> (посетено на 10.09.2020). // **Avramov 2007:** <[https://bg.wikipedia.org/wiki/Димитър\\_Аврамов\\_\(изкуствовед\)](https://bg.wikipedia.org/wiki/Димитър_Аврамов_(изкуствовед))> (visited on 10.09.2020).

**Аврамов 2009:** Аврамов, Д. *Естетика на модерното изкуство*, второ издание. София: Кибеа. // **Avramov 2009:** Avramov, D. *Estetika na modernoto izkustvo*. Sofia: Kibea.

**Аврамов 2010:** Аврамов, Д. *Шарл Бодлер*. София: Изток-Запад. // **Avramov 2010:** Avramov, D. *Charles Baudelaire*. Sofia: Iztok-Zapad.

**Барониан 2011:** Барониан, Ж.-Б. *Бодлер*. София: Рива. // **Baronian 2011:** Baronian, J.-B. *Baudelaire*. Sofia: Riva.

**Бенямин 1989:** Бенямин, В. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство. // **Benjamin 1989:** Benjamin, W. *Hudozhestvena misal i kulturno samosaznanie*. Sofia: Nauka i izkustvo.

**Бодлер 1991:** Бодлер, Ш. *Цветя на злото. Малки поеми в проза*, прев. К. Кадийски. Второ допълнено и преработено издание. София: Народна култура. // **Baudelaire 1991:** Baudelaire, Ch. *Les Fleurs du mal. Petits Poèmes en prose*, prev. K. Kadiyski. Vtoro dopalнено i preraboteno izdanie. Sofia: Narodna kultura.

**Сабоурин 2020:** Сабоурин, В. *Ляво поколение, дясно поколение. Иван Мешков и Ернст Юнгер*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“. // **Sabourin 2020:** Sabourin, V. *Lyavo pokolenie, dyasno pokolenie*. V. Tarnovo: UI “Sv. sv. Kiril i Metodiј”.

**Benjamin 1972:** Benjamin, W. *Über Haschisch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Benjamin 1991:** Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Bd. I/2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Benjamin 2017:** Benjamin, W. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 7. Berlin: Suhrkamp.

**Bolaño 2018:** Bolaño, R. “Un paseo por la literatura”. – En: Bolaño, R. *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara.

**Owen 2018:** Owen, D. 2018. Nietzsche and the Frankfurt School. – In: Honneth, A., Hammer, E. and Peter E. Gordon, P. E. (eds.). *The Routledge Companion to the Frankfurt School*. Abingdon: Routledge.

**Pikkety 2020:** Pikkety, Th. *Kapital und Ideologie*. München: Beck.

**Schmider, Werner 2006:** Schmider, Ch. u. Werner, M. „Das Baudelaire-Buch“. – In: Lindner, B. (Hrsg.) *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

**Starobinski 1992:** Starobinski, J. *Melancholie im Spiegel*. – In: *Baudelaire-Lektüren*. München: Hanser.

**Werner 2006:** Werner, N. *Zeit und Person*. – In: Lindner, B. (Hrsg.). *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.