

БЪЛГАРСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ И ВЛИЯНИЕТО НА ФРЕНСКИТЕ СИМВОЛИСТИ ВЪРХУ НЕГО

Симеон Хаджикосев

Все още една от най-неизследваните области на нашата литературна история остава символизмът. Причините за това са много и от най-различен характер.

Буржоазната наука не може да обгърне това явление в перспектива и ретроспективно — на нея ѝ липсваше историческата дистанция, а и самият ѝ подход едва ли можеше да ѝ осигури желания успех.

В периода на култа към личността инерцията на грубо социологическото опростенческо мислене задълго задържа литературната ни наука в плен на постановката, чиято същина се свеждаше до твърдението, че символизмът е бил едно от идеологическите прикрития на реакционната буржоазия. Разбулвах се мними пороци, премълчавах се действителни и неоспорими достоинства. И тъй като имаше време, когато разобличаването на открито реакционното в науката и изкуството се считаше едва ли не за остарял вкус, а стрелите в нашата критика се насочваха към „прикрития“ идеализъм, „прикрития“ фидеизъм и т. н., тогава като че ли беше мода да се критикува и символизмът.

Това основно отношение към символизма, продиктувано от конюнктурни съображения, даваше облик и на конкретната литературна методология. Дълги години за това литературно направление се говореше съвсем общо. Общо се пишеше и когато се пристъпваше към съвсем определен представител на символизма. И ако трябва да се говори за рецидив от миналите времена в тази тясна ивица на литературния спектър, той е именно в постановката и разработването на проблемите изобщо. Едва напоследък се правят успешни опити, целещи да обхванат явленията в действителни измерения и значимост. В това отношение трябва да се спомене първата част от „Панорамата“ на Пантелей Зарев с очерка за символизма в рамките на първата глава, както и статията му за Димчо Дебелянов. Проблематиката се третира по-проникновено, набелязват се нови взаимовръзки, насочващи към разширяване на аналогичните и конкретни съпоставки с други литератури. Но яснотата и категоричността на днешните ни съждения не трябва да се схващат като знак за отрицание на направеното досега в тази насока. За нещастие (или за щастие може би) истината в сферата на социологията и културата не е математическа формула, чиято непоколебима достоверност и точно отмерена диалектичност придобива плът в резултат от дългогодишни търпеливи усилия. Диалектичността на обществените и културните явления е равнозначната на много по-голям брой взаимодействащи си сили, тя е по-неуловима, по-разлята. Освен че се намира в много по-пряка връзка с фактора актуалност (а това я свързва

по-пряко преди всичко с идеологията), проникването в същността ѝ е в по-голяма зависимост и от субективния фактор. Така че отричането на една погрешна методология не означава тотална анатема на всичко, постигнато чрез нея. Вън от съмнение е, че критиката, която попада под обстрела на нашата критика, има изключителни заслуги за оформяне на социологическата и обществената характеристика на българския символизъм, домогна се до ценни изводи в естетически аспект. Едно бъдещо проучване сигурно ще покаже с по-голяма точност както положителните резултати, така и отрицателните аспекти на постигнатото от българската марксистическа (пък и не само марксистическа) критика при оценката на родния символизъм.

Обратната страна на тази погрешна методология, за която стана дума, е съвсем тясната конкретна разработка на проблеми, когато липсва солидна обща постановка. В такива случаи се достига до едностранчиви, ако не и до неверни заключения, които малко ползват литературната наука. Грешката, която се допуска, когато изводите от едно конкретно изследване се въздигнат до обобщение, е тъкмо от такъв характер. Така в главата, посветена на поезията на руския декаданс¹, талантливият съветски изследовател Волков определя като основни философски съставки на символистката доктрина неокантианството, махизма и ницшеанството. Това, което е безспорно вярно за руския символизъм, е възведено в абсолют. А така ли е, ако се обърнем към френския, немския, английския символизъм? Във всички случаи границата между частните наблюдения и обобщенията трябва да се фиксира с веща ръка, защото националните школи и течения на символизма предлагат изключителна пъстрота както що се отнася до някои генерални положения, така и до особености на поетиката. За пример ще посочим само проблема за индивидуализма, своеобразно трактуван от символистите в Русия и Франция. В руския символизъм този въпрос се схваща и разрешава в духа на Ницшевата философия. Ето какво пише един от създателите на руския символизъм Минский: „Я создан так, что любить должен только себя, но эту любовь к себе я могу проявлять не иначе, как первенствуя над ближним своим — таким же, как я, самолюбом, жаждущем первенства.“

При френския символизъм тази проблема приема по-друга окраска — индивидуализмът изпъква на естетическа плоскост, не се касае за виталния примат на силния индивидуум, а за недопускането на „добитъка щастлив — хората“ в храма на изкуството. То трябва да се превърне в свещенодействие и Маларме искрено съжалява, че в поезията „не е измислен за отстраняването на досадници един неопетнен език на иерархични формули, чието безплодно изучаване да ослепява непосветения“. Подобно схващане застъпват и руските символисти, но то е ницшеански опосредовано.

Литературната наука отдавна пристъпи към сравнително изучаване на близки, родствени или по-далечни литератури. Дълг на съвременното литературознание е да направи съпоставително изследване на европейския символизъм. В рамките на литературната диакрония, ако можем така да се изразим, явленията в дадена литература (независимо от неизбежните външни влияния) са до голяма степен обусловени от цялостното предходно културно и обществено развитие на нацията, схващат се като естествен, закономерен продукт на това развитие, дори когато предлагат изненади. Синхронното им изследване в съпоставка с аналогични явления на близки или сродни литератури ги разкрива в по-ярка, необикновена светлина, по-силно откроява тенденциите на развитие във всяка литература поотделно и най-сетне представя принос в изследването на единния литературен процес.

¹ Из книгата „Очерки по истории русской литературой конца XIX и начало XX века“.

За българската литература подобно изследване би имало своето неоспоримо значение и със съпоставянето на различни културни ценности, с възможността за преценка на български литературни феномени от гледище на световните мащаби. Това има вече съвсем пряко отношение към въпроса за превъзможването на все още непреодоляната локална изолираност на българската литература. Ако днес ние ратуваме с успех за изкуство на световно равнище, нищо не оправдава немарата ни към културното наследство, в което редица явления чакат реабилитация от мащаб, по-широк от националния. Дори и днес аналогията, прокарана от Пантелей Зарев между Христо Ботев и Шилер, буди възражения у мнозина, колкото и умерена да е тя. Все още стойността на едно литературно дело се измерва предимно по неговия обществен и културен резонанс в по-широки от националните мащаби и нерядко се мистифицират или подценяват истинските му измерения. Географската отдалеченост на България и закъснялото ѝ „ускорено“ културно развитие в известен смисъл още тегнат над оценката на редица литературни явления. Нека повторим — става дума не за съвременно изкуство и литература, а за онова, което и у нас вече се нарича класика. Някога вероятно никому не е хрумвало да постави Димчо Дебелянов редом с Пол Верлен, но сега въз основа на сравнително-историческия литературен анализ спокойно можем да утвърждаваме това, без да се боим, че ще бъдем упреквани в тесногърд национализъм или старомодно месианство.

Българският символизъм възникна през първото десетилетие на нашия век. Прието е да се счита, че той се оформи под влиянието на френския, руския и немския символизъм. Дай се оглед на тези влияния се извършва и едно несъществуващо триделение — на символизъм с френски, съответно — руски, немски напев. Естествено се налага въпросът — оригинално явление ли е българският символизъм? Отговорът на този въпрос е твърде сложен, но самото му поставяне изисква разрешаването на един предвъпрос — органично явление ли е той?

Има явления в българската литература, които сочат интересни посоки, но не са нищо повече от наченки. Така мистицизмът, който десетилетия наред реакционни критици в крепостническа Русия искаха да изведат из народностната душа и да наложат като официална литературна вяра, не можа да хване корен и у нас, въпреки мистическите настроения на един Михайловски и безспорното му влияние върху нашата литература в определен момент. Наистина неговите настроения бяха навеяни от Франция, но това не променя положението. Не сполучи да се наложи като органично явление в нашата литература и хедонистично-епикурейското начало, въпреки бляскавия дебют на Кирил Христов, подхранен и от анакреонтичните мотиви на стария Славейков.

Символизмът се оформи в сложна социално-културна обстановка. Това беше време, когато възмогалата се българска буржоазия отдавна бе загубила и сетна следа от своята прогресивност и революционност и в съюз с коронованата върхушка беше основната политическа сила в страната. Тя бе загубила нещо от непринудената арогантност на Алековия бай Ганьо, сопаджийството на тирани като дегенериралия възрожденец Стамболов я отвращаваше, но разсъдъчната ѝ пресметливост и безкрупулност в ликвидирането на политическите противници беше нараснала. Партията на Благоев съществуваше от петнадесетина години, но работническото движение беше още слабо, едва-що започваха големите профсъюзни борби и българският пролетариат, непрекъснато подхранван от разоряващите се занаятчий и пропадащите патриархални селски задруги, не беше преминал през горнилото на шестгодишни опустошителни войни.

Отдавна; още през 80-те години, беше полегнал гребенът на могъщата национално-революционна вълна, който издигна такива колоси на литературата като Ботев и Вазов. След горчивото отрезвение Вазов настрои лирата си критически, но в края на века се очерта непоправимо спадане на могъщия му талант. Синът на стария Славейков вече беше тръгнал по нови пътища и оспорваше олимпийския трон на стария борец. Младото поколение, навлязло в литературата около 900-та година, вече търсеше нови хоризонти за поезията. Излязло в основата си из средите на народната интелигенция и на западащото занаятчийство, то носеше печата на ранните си народническо-социалистически увлечения и наред с непоколебимия си демократизъм и преданост към народа — безличието на по-сетнешна политическа обърканост и неустойчивост. Тези млади чеда на полето и Балкана, които идваха в големия град със салтамарка и шаячени панталони, запазваха много от непосредността си на селски синове, от виталната сила на един векове вкопчен в земята патриархален род, но редом с това неусетно придобиваха чертите на анонимната и стандартизираща се градска душевност. Те не бяха свидетели на големите национални трагедии и възможвания, прегорелият възторг на тези събития не запалваше кръвта им и — макар нежни и чувствителни — отминаваха с ледено пренебрежение патетичния, малко еднообразен слог на Вазов. Пътят на духовно приобщаване към европейската култура, подирен от Пенчо Славейков, беше и техен път. Но драмата на българските символисти, както трагедията на много светли образи в историята на човечеството, беше в тяхната ненавременност. Епохата на Реставрацията във Франция раждаше не дантоновци и маратовци, а неупели наполеоновци на име Жюлиен Сорел. В заника на миналия век и първото десетилетие на настоящия българската обществена действителност не можеше да създаде нов Ботев. Тя скърши орловите криле на такъв титан като Яворов. Забравих вече кой казваше, че докато бащите шиели тогава аби в схлупените си работилнички, в съседните одаи буйнокосите синове — бъдещи поети, се захласвали над романите на Пшибишевски. Странен парадокс! И не толкова заради Пшибишевски, чиято дръзка етика те никога не можаха да възприемат. Подгонени из села, паланки, кални градчета от трагичната културна стагнация и безразличие, завещани от поробителя, в измъквания се из ориенталските си пелени столичен град те бяха отвратени от безскрупулността на щедро избилата „мръсна пяна“ на обществото — байганъзовската паплач, както и от екзотичната парвенющина на потомствената и новоизлюпена „аристокрация“. Най-свидни синове на своя народ, те бяха бледни безотечественици. Пътят към бащин праг стана за тях мираж, заключен в скъпите спомени от детството, а напред се възправяха мрачните на неизвестността и сред тях не се провиждаше „търсения брод“. Те бяха бедни, под орфаните им балтони зъзнеха пеперудени мечти за братство и любов. И така неусетно заедно с ненавистта им към благоутробията — нищи духом се раждаше и аристократическото им презрение към тях, по неведомите закони на духовното битие мизерията на съществуването им сублимираше в един особен, висш духовен свят, в който те диреха утеха от разочарованията на живота, черпеха морален стоицизъм, за да посрещат следващите удари на равнодушната съдба. Някои от тях пиеха и се напиваха, ласкаеше ги даже мисълта, че минават за бохеми, но дълбоко в себе си всички знаеха, че в душите им е заключен безценен бисер — нравствена чистота, стремеж към духовно съвършенство, вяност към малко мъгливия идеал на вечната, нетленната красота. Те съзнаваха това винаги с горчивина, породена от безпомощността им, но не и без гордост, защото на вълчия морал „облагателствувай се!“ те можеха да противопоставят само своята безкористност и вяра в доброто. И тъкмо там беше силата и слабостта им — тяхната граж-

данска и творческа неподкупност им даваха морални сили и опора, попречиха им да се продадат за по 30 сребърника, но същият този абстрактен хуманизъм, честност и чувствителност, затворени в черупката на страдащата, разкъсвана от съмнения и болезнено чувство за самота душевност, ограничаваше зрителното им поле, правеше ги късогледни за великите събития, които назряваха като буреносен облак на световния хоризонт.

В условията на една пораснала култура, обезпечена от наличието на свободна, макар и развиваща се по капиталистически път държава, при съществуването вече и на домашни традиции, обръщането на духовния поглед на българската интелигенция към високите художествени достижения на западноевропейската култура беше напълно естествено и закономерно. Това не беше противопоставяне на влиянието на руската литература и култура (Вазов великолепно показва в „Негостолюбивото село“ ефекта от русофобската политика на Стамболов), а задълбочаване на традициите, придобити чрез нея. Ако през Възраждането до Освобождението и непосредствено след него българската литература общуваше с големите вълнения на времето, предимно, да не кажа изключително чрез руската, в периода, за който става дума, на един по-висок етап, тя можеше да влезе вече в непосредствен допир и с големите западноевропейски литератури, да черпи и от тях идеи и вдъхновение. Може би трябва да се подчертае само, че интересът към Запада съвсем не беше съпроводен с понижаване на интереса към великата руска култура. Тези разнородни и често пъти взаимно изключващи се влияния се преплитат и си взаимодействуваха сложно на български терен, образуваха амалгамата на дълбоко противоречиви, но оригинални и значими литературни явления (Пенчо Славейков например). Тази широка и добронамерена отзивчивост на българската интелигенция по това време намира своето обяснение в промените на нейните психически координати. Както правилно отбелязва Кр. Кюмджиев¹ в статията си, посветена на Кирил Христов, краят на миналия и началото на настоящия век се характеризират с рушенето на синкретичната психологическа общност, с излизане — в съответствие с новия обществено-икономически етап — вън от сферата на възрожденско-народностното единство на мислене и преживяване, сплотило народа в епоха на върховен подъем, единство, което подлъга Вазов да причисли и чорбаджиите към участниците във всеобщото опиянение. В съответствие сякаш с драматичния хуманизъм на Високото възрождане и у нас започваше процесът на драматизиращото се обособяване на отделната човешка личност, отправянето на нейния духовен взор не само навън — към преживяванията и страданията на общността, но и навътре — към сложните и понякога неуловими вибрации на една усложнена душевност. Само така можем да си обясним явления като интимната лирика на П. П. Славейков или еротическия атавизъм на Кирил Христов в началото на този период. Но влиянието на руската и западноевропейската литература се изявяваше не само по линията на привнасяне на идеи, във възприемането на демократически и хуманистични принципи, които нашите родни демократи в увълчената епоха на укрепващия капитализъм издигаха с възрожденска страст като единствен стандарт по пътя към морална и социална обнова. Това влияние беше забележимо и в областта на художествената форма. Всекидневното общуване с любимите автори, интензифицирането на художествените преводи и рязкото повишаване на качеството им несъмнено бяха естествени предпоставки. Но в това се оглежда и своеобразието на една национално-специфична диалектика — отрицанието на вазовско-славейковската поезика наложи нови художествени образци — на Пенчо Славейков и

¹ Но пръв разви тази идея литературоведът Г. Гачев.

Кирил Христов, а по-малко от десетилетие след това и тези образци трябваше да бъдат превъзмогнати — в името на една още по-усложнена душевност. И така духовните потребности на българските символисти се оплодяваха от спонтанен порив към творчество и от влиянието на високохудожествени образци, каквито в това време предлагаха руската, френската и немската символистична поезика. Двадесетина години българският символизъм беше в зенита на нашата литература и даде своя влог от непреходни ценности. Той беше извикан на живот от детерминиращи обществени и културни потребности. Същите потребности, които го породиха в Русия 10—15 години преди това, близо половин век преди това и във Франция. Българският символизъм е органично проявление на нашата литература.

За да се отговори обаче на въпроса оригинално явление ли е той, необходимо е да се проучи в съпоставка с френския, руския и немския символизъм, да се набележат прилики и отлики, да се покаже как се третират сходни и близки теми и т. н. и т. н. За съжаление подобни проучвания у нас не са правени, а да се мечтае за сравнително проучване на европейския символизъм е може би още твърде рано.

*

Настоящата статия си поставя за цел да посочи конкретни съпоставки между български и френски символисти. Чрез тях ще може не само да се илюстрира наличието на контактни връзки или типологическа близост, но и да се разширят характеристиките на добре познати творци. Най-сетне такъв подход може съвсем убедително да докаже наличието или липсата на оригиналност в разработката на едни и същи теми.

Най-напред трябва да се изтъкне, че литературните предпочитания на българските символисти бележат твърде широк диапазон. Наред със стиховете на Бодлер, Верлен, Рембо, Маларме, Самен те четат и Брюсов, Блок, Белий, Вяч. Иванов, Балмонт. И най-сетне това не пречи на един Лилив например да превежда Хайне, Ленау, Рихард Демел, Арно Холц, Готфрид Келер, Уот Уитман, Хуго фон Хофманстал, Рилке. В писмата на символистите се споменават Флобер, Ролан, Метерлинк, Мюрже, Роденбах, Морас, Гогол, Достоевски, Брюсов, Оскар Уайлд, срещат се заглавия като „*Ame exilée*“, „*Plus loin*“, които трудно идентифицираме и безсъмнение такъв диапазон сочи завидна обща култура и изключително широки интереси. Тази фамилиарност с цялата съвременна европейска, та дори и световна литература е същевременно обратен показател за дълбокото им неудовлетворение от съвременния български литературен живот, където все още властвуват доморасли, бледи таланти. Дори „Пенчовата книга“¹ („На острова на блажените“ — б. м.) не донесе вяра и ободряване, а с Вазов „като че нищо не ни свързва.“²

Даже само тези изброявания, рискуващи да преминат в суха статистика, показват колко е сложен за разрешение въпросът за литературната взаимност и влияния.

Контактните връзки между българския и френския символизъм се изразяват в доброто запознаване на българските поети с делото на техните френски предшественици, следи от което откриваме и в поезията им. Може би трябва да се спомене още, че Лилиев, Яворов, Дим. Бояджиев са пребивали във Франция, което безсъмнение е благоприятствувало за укрепването на тези контакти. Поетически реминисценции от Франция срещахме у Николай Лилиев:

^{1,2} Из писмата на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев, кн. 3, Литературна мисъл, 1965 г.

Луна, яви се възвисена
и в моята душа всели
привечерния здрач на Сена
и тишината на Ньойи!,

или:

Извиват блестящи каляски
далеко в Булонския лес
и глъхнат отронени ласки
и шъпоти смътни: О, yes!

Тези пастелни картини, напомнящи празничните багри на импресионистите, не са във от изобразителната система на Лилиев. Те представят само един асоциативен проблясък в съзвучие с определено настроение.

Особено интересно като пряк отклик на впечатления е стихотворението на Дим. Бояджиев „Марсилия“. Написано в тежки многостъпни октави, като основна тоналност то носи непобедимото отвращение на поета от големия град и една огромна, неподавена горест. И независимо от това, че в стихотворението има и изобразителност, и рефлексия, отвеждаща към вътрешни въълнения и подбуди, голямата стойност на стихотворението (безспорно не най-доброто, оставено ни от поета) се определя от отношението на Д. Бояджиев към капиталистическия град. Дотогава нашата поезия не познава поразгърната (с натуралистично-апокалиптични моменти) урбанистична картина. Дори в поемата „Градът“ на Лилиев образността е изградена според познатия трафарет на символистичната образност и не се откроява нито той, нито хилядните пролетарски тълпи:

Трепетни зори обаждат
ден в разтленний град,
сънните тълпи възраждат
сънния площад.

И сред трясък и тревога
техний брой расте,
те са много — толкоз много
где отиват те?

Тук неопределеният характер на поетическата образност кореспондира с идейните понятия на поета, които не се издигат над пасивно съчувствие към социално потиснатите. Но колко здрави корени е пуснало символното маркиране и изобразяване на големия капиталистически град (за това определена заслуга има и Верхарен — „Октоподи“) сочи дори само един пример из стихотворението „Работникът“ на Христо Смирненски, писано в друга епоха — на други въълнения и умонастроения:

Под стъпките му каменният град
изтръпва и намръщен се събужда
и улиците бликат своя вик познат,
вика на многолика нужда.

Картината, нахвърляна от Д. Бояджиев в „Марсилия“, е конкретна, но мрачният ѝ патос и безредното нахвърляне на общи контури напомнят повече за маниера на Вазов от края на 70-те — началото на 80-те години.

Интересно е да сравним картината, пресъздадена от Бояджиев, с един откъс от стихотворението „Вечерен полумрак“ на Бодлер, поместено в цикъла „Парижки картини“ на единствената му стихосбирка:

Където да погледна — виждах мъка и разврат.
Земята тук са някога тъпкали финикийци.
Години хиляди са минали — и тоя град
до днес е пълен още със търговци и убийци!



Небето е над улицата като звездна лента,
но никой взор не вдига! Сред нахални светлини,
из кръчмите, утеха дишат във абсента
или в смеха ридающ на продажните жени.

Голтащи мрачни някъде подемат песен зла —
напат на смъртно отчаяние със звуци медни.
Доволници тук весели и тъпи, там — тегла,
сърца свирепи, а пък там две лезбианки бледни,
притиснати любовно, милосърдие и утеха
една от друга просят. . .

И:

La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;

Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente in coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'homme ce qu'il mange.
On entend ça et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices.
Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer, eux aussi,
Et forcer doucement les portes et les caisses
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.

Вън от общия изобразителен принцип („градът от птичи поглед“, ако заемем израза на Юго), читателят веднага се натъква и на редица съществени отлики: градският пейзаж у Бодлер е по-стегнат, чувството — по-спокойно, почти уталожено; у Бояджиев всеки стих е субективна присъда, поетът преднамерено рисува картината в хиперболичен маниер, по-точно — той не живописва, а съди, като използва за това набързо нахвърляните от него образи.

Затова чувството у него естествено градира, за да избухне в края на цитираната октава:

И подобно на кошмар,
жестоки, гневни мисли върху мене връхлетяха:
тъй равни бяха него ден и роб, и господар!

У Бодлер обратно — след спокойната картина настъпва още по-пълно успокоение:

Recueille-toi, mon ame en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce rugissement.

Тук е и основната отлика между двамата поети. Тя сочи различно световно отношение. Бояджиев е отвратен от грозотата и порока, той ги отрича и заклеимява, Бодлер по-нататък с някаква мрачна наслада пее за безименните страдания, заключени в нощта, за болките и стенанията на умиращите — това, което българският поет отхвърля с цялото си същество, той естетизира. Може само да се добави, че с оглед естетизацията на порока цитираното стихотворение далеч не е представително — все пак в него се промъква нотка на съчувствие към страдащи и угнетени.

Плод на лично преживяване е прекрасното Яворово стихотворение „Маска“, посветено на критика Владимир Василев, под което сам поетът е посочил годината и мястото на написването: Nancy, 07

Един незначителен карнавален епизод му предлага повода за мрачен символ и тежка рефлексия — поетът е оприличен на смъртта от маскирана жена. Въпреки разсъждения от рода на

мисъл тъмна
коса на смърт размахва. . . Беше ден,
свалих аз маската му и пред мен
въздъхна нощ и вече се не съмна. . .

стихотворението е пропито от особена грация и излъчва лекота, защото изобразителното начало и философската рефлексия са балансирани с благородно изящество, каквото не е успял да постигне Д. Бояджиев в Марсилия. Глъбината на вътрешния монолог е драматизирана чрез анжамбани и синтетични словесни конструкции, сред които долавяме дори ботевски нотки —

Млад —
на младост зноя не усетих.

(Срвн. Ботевата конструкция — „Млад съм аз, но младост не помня“.) Наред с това срещаме конструкции с разгърнати сравнения, типични за поетиката на Бодлер (например „Фарове“), внасящи особен лъх на галантност в тази мъжествена поезия и сродяваща го с „галантните празници“ на Верлен, вдъхновени от Антоан Вато:

Като залутан слънчев лъч играва,
маскирана вакханка с волен смях
напреде ми се мярна. Да разлива
коса поток от злато аз видях
врз хитра голота на свежо рамо.

Но може би най-голям интерес в стихотворението представя краят на първата строфа, в който след употребената на френски дума *tambourin* следва —

ръката, що го носи
ме перна по лице с изкуствен лозов лист:
„Хей смърт, дай на живота път! Oh qu'il est triste“.

С това, струва ми се, Яворов поставя началото на една неизвестна дотогава традиция в българската поезия — органическото включване на цитат или израз от чужд език в български контекст.

Тази поетическа волност на големия майстор на стиха тласна няколко години по-късно младия Димчо Дебелянов към конгениално интерпретиране на един Верленов стих в знаменития куплет на поемата „Под сурдинка“:

То сякаш горко запленена,
далеко в глъхналия лес
звучи душата на Verlain'a:
„Dis qu'as tu fait de ta jeunesse!“

Тези случаи са без прецедент в нашата поезия, но те не са оригинална поетова инвенция. Тяхната поява очевидно е повлияна от многобройни аналогични примери в гениялния Пушкинов роман „Евгений Онегин“. Несравнимият майстор на руския стих е проявил бляскава виртуозност в употребата на разноезични поетични средства, домогвайки се в отделни случаи до неподозирана метафорна глъбина, напр. епиграфа към втора глава:

O rus! . .
Hor.

O Русь
На первом листике встречаешь,
Qu'écirez-vous sur ces tablettes
И подпис: t. a. v. Annette.

Или:

Трике привез куплет Татьяна
на голос, знаемый детьми:
Réveillez-vous, belle endormie.

Или най-сетне тънката глума над съвременната на поета галомания:

Она казалась верный снимок
Du compte il faut (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести).

Но Пушкин е известен на българската интелигенция още от времето на несръчните даскалски опити в поезията — защо това влияние е станало възможно едва в началото на нашия век? Очевидно тук думата си е казало развитието на стихотворната форма у нас. За да може да асимилира безболезнено чуждата езикова структура, българският стих е трябвало да достигне степен на формално съвършенство, характеризираща Пушкиновия стих. Вън от съмнение стихът на символистите бележи тогава у нас връхната точка в развитието на класическите размери.

Разгледаните дотук примери едва ли биха могли да се приемат като влияние в буквалния смисъл на думата. Те са израз на лични впечатления от Франция и неизбежно носят отпечатъка на френската духовна атмосфера, което определя и интереса им за нас.

*

Най-елементарните форми на контактни влияния трябва да се търсят преди всичко в областта на поетическата лексика. При това не става дума за употреба на едни и същи или близки по значение думи от двата езика, до използването на определени лексически пластове, защото символистичният трафарет може да се ограничи до един основен фонд, който положително би бил почти еднакъв за всички национални школи на символизма. Освен това явно е, че в такъв случай за влияние ще бъде много трудно да се говори. То ще бъде забележимо само в случаите, когато се правят опити за приспособяване на френски думи към българската символистична поетика. Независимо от това, че вътре в нея — особено що се отнася до поетическата лексика — се набелязват много интересни взаимодействия и влияния, като автономна цялост, свързана с определена езикова система, тя е абсолютно независима. В огромното количество езикови и образни конструкции с мъка могат да се наброят няколко случая на френски заемки. В творчеството на Вазов като че ли има повече френско езиково — особено синтактично влияние — отколкото у всичките символисти, взети заедно.

Лексиката на Дебелянов например се характеризира с употребата на черковно-славянизми, някои от които през руски възхождат към старобългарски и — колкото и странно да е това за поета — в отделни случаи внасят приповдигнатост в слога: тма, нищи, рат, неведом, лих, бъдна, бранна, бренна, покров, причастие. Срещаме и архаизирани форми (понякога поради римови съображения), уникални по своята употреба в нашата поезия: възързи (римувано с „бързей“), жертви, жертвен, чъртаят. Но колкото и да се опитваме да открием френско лексическо влияние, търсенията ни се ограничават до натурализираната от могъщия гений на Бодлер английска дума „сплин“ и „демон“, внесена от руски.

Поетическата лексика на Яворов представя още по-голяма сложност. Като изключим употребата на народни и диалектни думи, а така също и на турцизми, които не са обект на изследване, налага се на вниманието честата употреба на черковно-славянизми, възхождащи към старобългарски език, и на руски думи с оттенък на високо значение: одежда, хоругва, нозе, лик, небо, блудница, стъгда, проклятие, бreme, людска, бол, навсегда, обручена, тисащите, ожидава, бъдност, бъдащност, тепло, медлено и т. н. и т. н.

От думите, които можем да причислим към лексиката на френския символизъм (макар че те характеризират и поетиката на романтизма), у Яворов срещаме: „зефир“ (особено често) и производното му „зефирен“, парфюми, воал, мелодия, корда (също така често) и рубинови, меланхолен, демон, вампир, порфира, зиг-заги. Не е безинтересно да се отбележи, че у Яворов по-силно, отколкото у който и да е български символист са изявени обонятелните и осезателни асоциации, което го сродява с поетическото виждане на Бодлер, създал, както е известно, цяла йерархия на ароматите. Разбира се, не тази е единствената прилика между двамата големи поети, но за това ще стане дума по-късно. И тези примери обаче не са указание за каквото и да било френско влияние върху Яворов, защото по-голямата част от посочените думи са проникнали в български чрез руско посредничество: зефир, демон (Лермонтов), а първата се среща и у К. Величков, скорпион, парфюм, мелодия, вампир, воал. Освен това те са били легализирани в езика дълго преди появата им в поезията му. Много трудно е да се разграничи в случая преминаването на дадена дума чрез посредник от евентуално пряко влияние. Предположително могат да се посочат парфюм, воал, мелодия.

Подобно е и положението при Д. Бояджиев, в чиито стихове също се срещат лексикални съставки, възхождащи към черковно-славянизми и русизми: риканье, щение, възжеление, горък, яд, тма, шопот и т. н. Но у него откриваме и преки френски заемки, чийто стилистичен адресат е неутрален — наред с легализираните чрез руски „кошмар“ и „мираж“ се натъкваме на „алги“ („водорасли“) и „пеньоар“, неупотребявани дотогава в поезията ни.

У Н. Лилиев се среща единична преднамерена заемка — „данс макабър“, поставена при това в римувано положение.

Сравнително повече френски заемки характеризират поезията на Емануил Попдимитров, един по същество еkleктичен талант, който често не съумява да ограничи многобройните си културни асоциации. Слабостта му към необикновена звукова форма, към екстравагантност го подлъгва да заеме френската дума „нениофар“ (водна лилия) в силна стихова позиция.

Полунощен звън в града удари...
Вест прати по падаща звезда!
Тук до мене плачат нениофари,
нениофари в мъртвата вода!

В стиховете на поета има много рубин, опал, изумруд и перламутър, а в разтегнатото стихотворение „На Унгария“ се среща даже и „маис“ (царевича). Неговата любвеобилност е разделена между Ефросина, Клара, Ема, Лисхен, Лаура, Кристен и Грете, а в едно и също стихотворение — „Евреи“ са изброени Египет, Асур, Вавилон, Кабала, Моисей, Синай, Йехова, Израил, Ханаан, Исус Навин, Йерихон, Самсон, Давид, Соломон, Балута, Кордова, Ахасфер, Палестиня и Сион.

Ем. Попдимитров се е възползвал и от прецедента на Яворов, за който вече стана дума, и в стихотворението си „Ave Caesar“ пише:

Жълти пясък крипне под нозе ти груби,
родни братя дириш с поглед ти залутан, —
Никой! Чезне памет, морна свят се губи:
Ave Caesar, morituri te salutant...

Но и в тази еkleктична лексика са намерили място черковно-славянизми от рода на одежда, бран, ложе, нозе, десница, покров, стоусти, милосърден, призри ме и т. н.

Няма нужда да се увеличават тези примери. Те достатъчно ясно очертават състоянието на българската символистична лексика. Очевидно е, че влиянието на френската поезия в тази област е минимално и доколкото съ-

шествува, е епизодично или е опосредовано чрез руски език. Що се отнася до наличието на черковнославянски пласт в тази лексика, то несъмнено е свързано с витийското му звучене и отразява наличието на „висока“ поетическа лексика. Колкото и да е противоречив този факт в същността си — защото у символистите преобладава изповедно-лиричният тон, — в домашната традиция той отвежда назад — към патетичната лирика на Вазов („Епопея на забравените“). Но докато национално-патриотичната екзалтация на поета при възхвалата на възрожденските и революционните дейци закономерно насочва към употреба на архаизирана черковнославянска лексика, нейното наличие в интимно-вглъбената душевна лирика на К. Величков („Цариградски сонети“, „Италиански сонети“) очевидно изключва подобен критерий. А там срещаме: ладия, обаяние, роптание, очигада, благоухание, скит, топор, шопот, удел, мест, мечет, упоение и т. н. Тази особеност на българската поезия (включително и на символистката) не е в пряка зависимост от идейно-тематичните предпочитания на творци или направления. Тя отразява една по-обща особеност в развитието на българската поетическа лексика, чиято същност се определя от потребността поетическата форма да стане адекватно покритие на усложняващи се душевни изживявания, като за целта се черпи (често пъти несъзнателно) от руската традиция, отвеждаща в много случаи през черковнославянски към старобългарски. Освобождаването на българската поезия от тази лексическа особеност става по-пълно едва в следсептемврийската поезия.

В това, че въпреки влиянието на френския символизъм върху българския, в областта на поетическата лексика почти не откриваме следи, няма нищо чудно. Ако взаимодействието между българската и руската поетика е исторически закономерно и представя форма на общуване между две близки езикови системи, първият случай не предлага никакви опорни точки за подобна близост. Може да се каже, че френското влияние у нас в този случай е равнозначно на радиалното френско влияние върху световната култура.

По-интересни влияния се забелязват в областта на конструктивните търсения и формата.

Правилно отбелязва Пантелей Зарев в статията си за Димчо Дебелянов, че диалогичният характер на стихотворението „Отгласи“ е свързан с влиянието на Верлен и посочва преведеното от Гео Милев негово стихотворение „Сантиментален разговор“.

Може би най-ярката особеност на Верленовата поезия е нейната изповедна лиричност. Екзалтирана и слабохарактерна личност, поетът се движи в главоломната амплитуда на падения и подеми. В катаритични мигове на отдик неговото сърце жадува разкаяние, съчувствени обятия, в които да зарови глава, и това предопределя в по-късната му поезия нейния изповеден характер. Поетът има нужда да се изплаче, той риде, моли, стене, заклина, понякога даже наивно счита, че заклаинайки порока в стиховете си, ще се избави от него. Много често тези стихове имат монологичен характер („Страхувам се, наистина“, „Чуйте нежната песен“, отправени към Матилда Моте), но особено след покаянието в затвора в Монс все по-често зазвучават и диалози. В сборката „Мъдрост“ Верлен води претенциозно наивни диспути със своя бог („Моят бог ми каза“).

Дебеляновата поетическа нагласа е различна от тая на Верлен. Поляризацията на контрастните състояния у него е не по-малко ярка, отколкото у френския поет, но нейното осъзнаване няма характер на лична трагедия, а носи отпечатъка на обществена предопределеност:

Тук обжегнат от зноя,
там помръзнал в студа,

надломяван от своя
и от чужда вражда.

Съответно на това и диалогът у Дебелянов носи свършено друг мисловен потенциал.

В „Сантиментален разговор“ трагичният ефект от диалога е преодолян чрез ефекта на една тънка глума над сантименталността:

— Сърце ти за мене тупти ли поне;
И мене ли всявга сънуваш ти? — Не.
— Ах, нашето щастие! — помня: всеошчно
в целувка притискахме устни!... Възможно.

Сякаш Верлен е преследвал по-скоро пластичен и звуков ефект. Макар и различно по постройка, стихотворението ни възвръща към атмосферата на „Галантни празници“.

Това се схваща, при все че в предпоследния стих Гео Милев е изневерил на оригинала, засилвайки черния тон.

— Небето прозрачно! Надеждата ясна!
— Сразена, под черно небе тя угасна.

В оригинала:

— L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Дебеляновите „Отгласи“, макар и с по-еднообразна конструкция (Верленовият диалог е рамкиран), носят по-голям философски подтекст. Всяка реплика тук е обобщение, всяко противопоставяне е противопоставяне на противоположни темпераменти и светосъзercания.

Сенките на Верлен възплътяват съвсем конкретни психологически състояния. Въпросите на първата внасят сантименталния тон в стихотворението, докато втората изразява отекчение и безразличие. В съответствие с това настроение са и кратките и едносложни отговори: не; възможно.

Дебеляновите отгласи са равноправни не само в стихово, но и в психологическо отношение. Те са израз на две противоречиви страни в любовното чувство — на упованието и скепсиса, така както апостолите на Дюрер са възплътени образи на човешките темпераменти.

Същността проява на Дебеляновата поетика е фиксирането на антитезни състояния. Те са спонтанен израз на драматично светоусещане, макар че не достигат трагичната дълбочина на Яворовите терзания, а остават по същество образни антиномии. Тези състояния не се поддават на имитация — не са ли заложени в душевността на поета, те не съумяват да надмогнат съдбата на елементарния трафарет.

Когато Ясенов пише:

Живота ми бе ярко отбелязан
с победите по триумфален път,
макар да бях с проклятие наказан,

(„Мироздание“)

той не излиза из рамките на литературната поза, пък и целият му талант е засенен от големите фигури на Дебелянов и Лилиев.

Учител на Д. Дебелянов в изкусната употреба на антитезни похвати е Шарл Бодлер. Неговият етичен дуализъм е полумистична концепция за тежките душевни борби, разкъсващи личността — непрестанен стремеж към възвисяване, към Идеала и противоположното нему влечение към силите на злото, към Сатаната. Дълбоката истинност на тези преживявания придава скрито трагичния тон на Бодлеровата поезия, защото всеки подем завършва с ново падение, идеалът се оказва фикция и на поета не остава друго, освен да обира огненочервените цветя на злото в градината на сладострастието и порока.

Изцяло антирезно е построено стихотворението на Бодлер „Химн на красотата“.

Аналогична е конструкцията и на Дебеляновата „Черна песен“. Сравнете:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? Ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore;
Tu repands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui fait le héros lâche et l'enfant courageux.

И:

Аз умирам и светло се раждам —
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам,
през нощта безпощадно руша.

Призова ли дни светлосмирени,
гръмват бури над тъмно море,
а подиря ли буря — край мене
всеки вопъл и ропот замре.

Несъмнена е дори близостта в ритмичната структура, доколкото изобщо могат да се съпоставят силабически и силаботонически стих. Но приликата като че ли се изчерпва с външно-формалните белези на антирезния похват.

Приповдигнатият тон на „Химна“ му придава одичен характер (цитирали сме за представа само по два куплета от стихотворенията), докато тонът на Дебеляновата творба е по-приглушен, по-интимен. И това е естествено — Бодлер се обръща към Красотата с главно К, а нашият поет споделя своята нерада участ. Бодлеровите антирезни не издигат дилема, разрешението им в последния куплет сочи пълното безразличие на поета към тях. В поантата е заложена и неговата концепция за „странната“ красота, оживяла в още десетки стихотворения, — из произпднатия или от небето, Ангел или Сатана, това е без значение за Бодлер, щом тази красота „прави // света по-малко идиотски и миговете ни по-леки“.

Бодлер е постигнал целта си — апология на „странната“ красота; примирението на Дебелянов не е безразлично към контрастните му душевни състояния, но то е своеобразен лакмус и за обществени настроения. Тридесет години преди това, в епоха на други въълнения, драматизмът на възвишената личност се разрешава в друга посока.

Не оставяй да изстине
сърце младо във чужбина
и гласът ми да премине
тихо като през пустиня.

На безстрастното време в неспира
гасне мълком живот неживян
и плачът ми за пристан умира
низ велика пустиня развян.

е сякаш провокираният поетичен отговор на Дебелянов. Драматизмът достига връхната си точка в заключителния куплет и осенява с безмълвен трагизъм неразрешимите противоречия на обществено окованата личност.

У Бодлер антирезният похват в разгледания случай е средство, у Дебелянов той е същност. Но независимо от различните цели, които преследват двамата поети, Дебелянов е конгениален майстор на антирезния похват.

В областта на поетичната строфика интересен случай на влияние от страна на френската символистична поезия представя изграждането на стихотворе-

нието „Зимен заник“ от Теодор Траянов във формата на пантум. Сложна поетична форма от малайски произход, в епохата на френския романтизъм тя бива въведена от Юго в неговите „Източни песни“. Пантумът представя редуване на две паралелни теми от строфа в строфа, като в края става сключване чрез повторение на първия стих. В стихотворението си „Вечерна хармония“ Бодлер използва пантума, ограничавайки сложния му музикален ефект до повторението на всеки втори и четвърти стих от куплета като първи и трети стих от следващия. Достига се особена напевност, наподобяваща хорално изпълнение. Не е трудно да се предположи, че Юго е въвел пантума в поезията си, привлечен от екзотичния му произход, докато Бодлер е вложил повече артистизъм в търсенията си, новата форма е хармонизирала със стремежа му към разнообразие и изящество в поезията. И той действително е оставил прекрасни образци, към които можем да причислим и „Вечерна хармония“.

Стихотворението на Траянов е пантум, построен по подобие на Бодлеровия. Сходна е не само конструкцията, настроението (вечерни картини), но еднакъв е дори броят на куплетите, а ритмовата организация е твърде близка.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passe lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige. . .
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Към белия гроб на надежди безчет
тих повей натегнали вейки поклати,
отпадат отнякъде сенки кръстати,
към снежни пустини прощален завет.

За разлика от Бодлер Траянов завършва с първия повторен стих, от което може да се заключи, че той е познавал и други образци на пантумната строфика. Независимо от близостта в общия тон и атмосферата на съзерцателно съсредоточение, характерна за двете стихотворения, пантумът на Траянов е подчинен на един по-ярък изобразителен принцип, с по-преки (преди всичко пластични) внушения, докато Бодлеровата евокативност е по същество музикална и е тясно преплетена с алозивността на любимите му осезателни усещания.¹

Може би с далечно влияние на пантумните образци ще трябва да свържем и знаменитото Яворово стихотворение „Две хубави очи“, посветено на Мина. Построено според огледален принцип, то е без precedent в българската поезия, а доколкото ми е известно — и в световната. Стихотворението не само носи оригинална контрапунктичност и антитезност, не само поражда с формалната си концепция, в която някое по-внимателно око би съзряло съвременни физически представи, но е и уникално развитие на един чисто френски (може би неизвестен на Яворов) специалитет — фиксиране на образа в огледалното му отражение, „дематериализирането“ му на квадрат, тъй да се каже (Ламартин-Маларме-сюрреалистите).

¹ Във форма на пантум е написано и стихотворението на символиста Иван Грозев „Ноктурно“.

Безкрайна нощ и шествие на мъртви,
вървят нероди — призраци печални —
чада на мрака и на мрака жертви.
А там — звездици, . . . свещи погребални!

Вървят нероди — призраци печални —
чада на мрака и на мрака жертви. . .
и там — звездици, . . . свещи погребални!
. . . Безкрайна нощ — и шествие на мъртви.

Наличието на факт като стихотворението „Зимен заник“ в поезията на Т. Траянов е странно на пръв поглед, защото този поет се развива почти изцяло под влиянието на немския символизъм, с някои от представителите на който го е свързвало лично приятелство. Но че това явление не е случайно ни подсказва „Пантеонът“ на поета, в който той посвещава стихотворения на Фр. Вийон, Ламартин, Мюсе, Рембо, Бодлер. Вдъхновен, както се предполага, от Вазовата „Епопея на забравените“, поетът е искал да издигне поетичен паметник на първенците на световната и националната ни поезия. Критерият на Траянов е бил обаче твърде неопределен, надделяли са личните му предпочитания, за да съжителствуват на места несъизмерими величини — Илия Иванов-Черен и Шандор Петьофи. Но другаде е слабостта на стихосбирката, носеща такова претендиозно заглавие. Стихотворенията са изградени по принципите на символистичната поезика и не са съобразени с особеностите на различните поети. Болшинството от тях представят набор от символни видения, които не внушават образите на поетите, на които са посветени. Стихотворението „Исландска мадона“, посветено на Рембо, макар и изцяло във формално отношение, няма нищо общо с изключителния поет, завоевател на нови хоризонти, за френската поезия. Споменава се за „Пияния кораб“, за Алхимията (на глагола) на Рембо (написано с главно А) и с това — наред с посвещението, се изчерпва привидната близост.

Стихове като

Но твоята песен люлейна
сърцето ми кротко превзе,
сълза във око ми грейна
и пламна пред твоите нозе

са безкрайно далеч от представата за юношата-конквистадор на неизследвани поетични светове.

Не така се е получило обаче със стихотворението, посветено на Бодлер, което е едно от най-сполучливите в сборника. Тук поетът е успял да се приближи до действителните духовни измерения на оня забележителен литературен феномен, носещ името Бодлер, домогнал се е до драматичната му противоречива същност и дори стихът му зазвучава в поредица от антитезни градации, неприсъщи за поезиката на Траянов, но характеризиращи светоусещането на големия френски поет:

да любиш Приснодева скритом,
обвързан с някой зъл вампир,
в света на страст, хашиш и ритъм —
да търсиш за душата мир;

да кръстиш сам цветя на злото
молитвите на своята кръв,
живял с великото в доброто,
лика му да осмееш пръв;

За връзка с усилията на Верлен за постигане на максимална музикална изразителност на стиха свидетелствуват някои от стиховете на Лилнев. Няма друг български поет, който да работи с такава любов върху цизелирането на стиха. В отделни случаи той е осъществил истински шедьоври („Съмна в сънните градини“, „Тихият пролетен дъжд“, „Светло утро, ти прокуди“), в които поетическото вдъхновение е неотделимо от музикалната евокативност на стиховете. Звукописът внушава импресионистичен блясък и лекота в „Светло утро“, където повторението на „пеперуди“ и употребата на сонантите „р“ и „л“ 30 пъти в разнообразни съчетания създава впечатление за трептяща, пулсираща прозрачност; в „Тихия пролетен дъжд“ петократното повто-

рение на първия стих, както и многократната употреба на звукосъчетанията жв, зв, згр, сл, пр, пн, пл, зтл, зт възсъздават — този път на музикална основа — кротката песен на дъжда:

Тихия пролетен дъжд
слуша земята и тръпне,
тихият пролетен дъжд
пролетни приказки шъпне.

За българския читател това е реализация на мечтата за сливане на поезията с музиката, при това на база, по-приемлива от онази, която попречи на Маларме да поднесе зрелия плод на големия си талант.

В някои от по-късните си опити Лилиев изтъква като елемент с музикална значимост и ритмовата организация на стиха. Кратката стъпка и асонантната рима звучат като дисонантен акорд. Поразителна е близостта по общо слухово впечатление между знаменитата Верленова „Есенна песен“ и стихотворението на Лилиев „Кръгозори надвесени“, макар че са построени по съвсем различни схеми: у Верлен — аавсвсв у Лилиев — авваавва:

Кръгозори надвесени
и сплътени тъми.
Ръми,
есен е.
В глухи жалби унесени,
ние бродим сами.
Ръми,
есен е.

И:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

и т. н.

И тук българският поет се е изявил като оригинален и зрял майстор. Може само да се съжالياва, че неговото стихотворение не е така популярно както „песента“ на Верлен.

*

Преди да пристъпим към въпроса за разработката на сходни теми и мотиви у българските и френските символисти, остава да се разгледа още един интересен проблем на литературната взаимност — използване на цитати от стихотворения на френски като мото към стихотворения на български символисти. Обикновено в такива случаи мотото подсказва у заемащия го поет поетична нагласа или настроение, подобни на атмосферата на творбата, откъдето е взето то. В отделни случаи обаче, звучащо вън от привичен контекст, изолирано, мотото придобива ново звучене и нова сила на внушение в зависимост от конкретното настроение на стихотворението, към което е приложено. Така мотото към третата част от стихотворението на Лилиев „Край Рейн“, взето из първия стих на „Never more“ от Верлен — „О, спомен, „Край Рейн“, взето из първия стих на „Never more“ от Верлен — „О, спомен, що ми искаш ти?“ се е включило в системата на приповдигнатата романтична образност на стихотворението като цяло, която го сродява със светлостта на немския романтизъм, но има малко общо с френския символизъм. Лилиев не е допуснал това случайно. Той целенасочено е разширил традиционните връзки на цитирания стих и е подчертал това, цитирайки го по-нататък вариантно:

какво ми искаш, скръбен спомен,
какво ми искате, вълни?

и в самия край като:

Какво ми искаш, Рейн волен,
какво ми искаш, о, душа?

до степен да прозвучи като поанта, поемайки върху себе си основния ефект на скръбното настроение.

От другия тип е мотото, взето из недовършената поема на Маларме „Иродиада“. Може би „недовършена“ е неточно казано, защото от тази творба, замислена като венец на едно поетическо дело, поетът е успял да осъществи само няколко фрагмента. Писана дълги години, но отразяваща тенденциите, характерни за последния творчески период на Маларме, които се резюмират във все по-пълно херметизиране на поезията му, нейният смисъл е заключен в изображението на красотата, обречена от съдбата поради недостъпността ѝ. Тази красота представя една самозадоволяваща се и самоизчерпваща се идея, безплодна поради съвършенството си и съвършена чрез девствеността си, защото всеки външен допир ще я разруши. Най-сетне „Иродиада“ е замислена и като мащабен символ на съвършенството, до което според Маларме трябва да достигне поезията, изразяващо се в постигане на музика без звуци и без смисъл.

Лилиев е използвал един характерен цитат из поемата, една реплика на Иродиада — „J'aime l'horreur d'être vierge“ („Обичам ужаса да бъда девствена“), но не в неговия символно-идеен, а в прекия му смисъл. Неговото стихотворение, пропито от много артистизъм, е всъщност едно поетическо обобщение на външния план на „Иродиада“. Но докато тонът на героинята там е лишен от интимност, свежда се до наивно самолюбуване, зад което трябва да прозира символът, стихотворението на Лилиев е една човечна изповед, пленяваща със съвършенството си и поразяваща със скрития си трагизъм.

О, миг божествен, миг тържествен
на несъбудената плът,
пленена в прокълнати път
на ужаса да бъдеш девствен.

В редки случаи мотото може да повлияе в определена насока върху маниера на поета. Макар да е писал и хумористични стихове, Лилиев няма вкус към комични ситуации. Но използвайки за мотото стиховете на Жюл Лафорг

„Но, боже, що за празнина,
аз нямам рима за луна“,

той съзнателно е навлязъл в негова поетическа територия. Рано починалият Жюл Лафорг е едно от оригиналните явления на френската поезия. На неудържимия му поетически темперамент тя дължи заслугата за навлизането на свободния стих. Дебнещата го туберкулоза, изпратила го в гроба на 27-годишна възраст, е може би една от причините за неговия меланхоличен хумор, който го изтъква като модерен майстор по времето, когато се създава школата на символистите. В предсмъртната си книга „Подражание на Нотр-Дам Луната“ Лафорг проявява блестяща изобретателност на рими, на оригинални гротескни образи, тънка глума над смешното и скръбна самоирония. Като цялост това са стихотворения с експресивна сила, малко позната тогава във френската поезия.

Стихотворението на Лилиев остава в рамките на пластичната изобразителност:

Аз блуждая в тишината, сред прозрачна мрачина,
запленен от самотата на сиротната луна.

Сближаваният го с Лафорг ефект е постигнат в последното дистишие, където поантата фрапира с лековатостта си, граничеща с подбива, и влиза в противоречие с целия предходен пластически ефект, наложил приглушено-сентиментална атмосфера:

щом денят разтвори своята безпокойна стръмнина,
аз дори не ще намеря бедна рима за луна.

Очевидно и в случая Лилиев е защитил оригиналността на своя ярък талант, като не се е превърнал в обикновен имитатор и все пак е съумял да постигне сходен на желания ефект.

Мотото на Дебеляновото стихотворение „Полет“ е взето из стихотворението на Бодлер „Възшествие“ — „Par delà le soleil, par delà les éthers“ („Отвъд слънцето, отвъд етера“).

„Възшествие“ е едно от най-симптоматичните стихотворения на Бодлер по отношение на философско-етичните му схващания. То представя едно поетическо проникване в сферите на недостижимия идеал, но в този свободен полет на устремената душа се долавят и мистическите концепции на Бодлер за света на „съответствията“, наследени от илюминистите, прозират даже красивите в митологичната си образност идеи на Платон. Дебелянов не е обременен от наслоенията на родна или чужда философия, нему просто са близки терзанията на Бодлер-човека, стремежът му да се изтръгне из властта на делничното, обикновеното, в света на жадувания идеал. Тези терзания не са литературна реминисценция за нашия поет. Той на собствен гръб изпитва констатацията на Бенямин за Бодлер, че буржоазията е решила да оттегли своето поръчение от поета, сам живее в увълчено общество, издигнало като свой девиз успеха и печалбата, за да може така органически непринудено да интерпретира цитираното мото, избягвайки мистичните усложнения на Бодлеровата трактовка:

От мръсния лик на суетност вседневна
блажен е тоз, чийто се дух отврати,
разкъса веригите свои той гневно
и с вихрен полет в небесата лети.

Приблизително така завършва „Възшествие“: щастлив е

Celui dont les pensées, comme des alouettes,
Vers les cieux prennent un libre essor,
— Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes.

Но последните два стиха у Бодлер отново препращат към схващането му за „съответствията“, постигането на чиято тайна същност ще позволи на поета като маг, като вълшебник да узнае тайнствения език на природата, да разговаря с цветята и мъртвите вещи.

Във втория куплет на краткото си стихотворение Дебелянов развива своята тема за красивата смърт на възвишения човек, която срещаме и в „На Пенчо Славейков“:

и като слънце в мрака
от блясък царствен озарен

В „Полет“:

Той среща на мълните гордия трясък
и пада от царствено щастие огрен.

Излишно е да се посочват всички подобни примери из поезията на нашите символисти. Във всички случаи те запазват оригиналността си, интерпретирайки своеобразно заетите френски стихове.

Към най-усложнените форми на литературна взаимност спада разработката на сходни теми или мотиви. В такива случаи може да се касае за контактно влияние, но не са редки и случаите на типологическо сходство без пряко влияние.

Разработка на близки теми при контактно влияние можем да посочим из лириката на Дебелянов. Неговото стихотворение „Светъл спомен“ е вдъхновено от една творба на Албер Самен. Нещо повече — първите два стиха на двете стихотворения са идентични:

Светлий спомен за теб е кат книга любима,
денонощно пред мен е разтворена тя. . .

И:

Ton souvenir est comme un livre bien aimé,
Qu'on lit sans cesse et qui n'est jamais refermé.

Вън от съмнение е, че Дебелянов е направил съвсем пряка заемка. Но той си е позволил тази дързост, за да се отправи в разработката на темата по чисто свои, дебеляновски пътища. Това не е литературно плагиатство, случаят е сякаш модерен рецидив от средновековните поетически турнири, когато коронованият меценат е задавал поетическата тема, а венценосните поети са се надпреварвали да я облекат в по-бляскави одеяния. Трудно е в случая да се отдаде предпочитание на едно от двете стихотворения.

Още в задавката на темата Дебелянов е внесъл малък коректив — той назовава спомена светъл и това определя приповдигнатия тон на цялото стихотворение.

Аз съм вечно в лъчи, аз съм вечно в цвета,
сляп за тъмната нощ и злокобната зима.

Самен е по-съсредоточен, у него споменът носи мъчително очарование — съответно стихът е по-уталожен, сравненията — по-разгърнати:

Dire, oh surtout tes yeux et tièdes parfois
comme un après-midi d'automne dans les bois.

Отначало докрай чувството у Дебелянов не спада — остава все така възторжено-екстатично. Стихотворението завършва с повторение на началното двустийше, което създава неповторим музикален ефект.

Саменовото съсредоточение заглъхва в тих акорд на преклонение пред светостта на любимата:

Et, sur le piano, tel soir mélancolique,
Ressusciter l'écho presque religieux
D'un ancien baiser attardé sur tes yeux.

Контактно влияние можем да предположим и в Дебеляновата „Сиротна песен“ по отношение на Верленовото стихотворение „Дойдох, сирак самотен“, от стихосбирката „Мъдрост“. И в този случай обаче приликата се заключава само в общия характер на темата — горчивата, нерадостната участ на поета в един свят, където той е чужденец. Но в разработката на тази тема се оглеждат не само индивидуалните различия на двама гениални поети, но и на две национални поетики. Оплаквайки горчивата си съдба, Верлен си остава преди всичко французин, в обмислените антитези, които увенчават всеки куплет, звучат нотки, идещи из столетните глъбини на френската поезия — долавяме горчивата самоирония на обесника Вийон, безполезна галантност на някой боном пред безмилостното острие на добре прицелената шпага. И изплакал горчивите неуспехи на своя объркан живот, поетът се срамува от себе си, срамува се и за себе си, та прибягва към още една галска мистификация:

O vous tous, ma peine est profonde!
Priez pour le pauvre Gaspard!

Но докато лъчите на леката самоирония смекчават контурите на Верле-новата несрета, в „Сиротна песен“ трагизмът зазвучава с пълна сила. Стихотворението, писано на фронта, не само внушава тежките предчувствия на поета за ранна гибел и е негов поетичен завет и сетно сбогом, но то изразява и същностни страни на народопсихологията ни — оня безпримерен морален стоицизъм, който помогна на народа ни да се приспособи в течение на столетия към натрапената му летаргия на Изтока, оня стоицизъм, за който се пее в песента за балканджи Йово, в който има много безнадеждност и много устойчивост, много безсилие и още повече сила.

Ще си отида от света —
тъй както съм дошъл, бездомен,
спокоен като песента,
навяваща ненужен спомен.

Може би няма друг така ярък пример — независимо от творческите превратности в съдбата на двамата поети, — върху който така силно да тегнат особеностите, присъщи на специфичните национални традиции.

Интересно е да се проследи как е разработена темата за плътското изкушение според стихотворението на Дебелянов — „Лъст“ и Саменовото „Съдби“. Нашият поет е противоречив в отношението си към жената. В „Жърт-воприношение“ той изпя един от най-светлите химни на чувствената любов в световната поезия. Любимата жена не е обожествена, не е Мадона, върху чийто очи поетът благоговейно слага безплътни целувки на смирено обожание, тя е просто жена, полюсната субстанция, в сливането с която природата е вложила велико предопределение и смисъл.

В „Лъст“ поетът очевидно е под влияние на декадентската шампа, рисуваща жената като демон-изкусител, непредотвратим и фатален. Използвайки любимия си антитезен похват, Дебелянов не надхвърля установената шампа, но неговата форма сочи умели находки, които изкупват наивната тенденциозност:

в скрижалите твои разтворени
аз гибел прочитам, жена!

Властта ти на демони власт е,
в гласа ти заплаха трепти,
че в сока на светло причастие
отрова си капнала ти.

В същите параметри се движи и Албер Самен:

O femme, chair tragique, exquisement amère,
Femme, notre mépris sublime et notre Dieux,
Omonstre de douceur et cavale de feu,
Qui galope plus vite encor que la Chimère.

У Дебелянов амфибрахичният валсopodoben размер създава особена устременост — тя хармонира и с характера на съдържанието („При всяка извивка неволна/на моя стремителен път“) и дооформя смътното впечатление за изненада, за внезапна опасност. Неусетно, но майсторски се налага финалът с повторението на първия куплет, в който неутрално-констативното „пресрещаш ме хищно-разголена“ е варирано чрез предупредително-заклинателното „не спирай ме хищно-разголена“/рабиньо на жадната плът!“.

Стихотворението на Самен се развива с по-бавен темп, поетът се заплита в по-разнообразни асоциации и в желанието си да освети по-пълно идеята за порочността на женското начало, властващо над света (в него той включва

и славата), изгубва чувство за мярка и пише фактически поема от 14 куплета. Темите за плътското изкушение и славата се преплитат неловко, и без това ненужно разтегленото стихотворение губи център, разлива се. Срещат се безпомощни стихове като:

Toi, debout au miroir et dominant la vie,
Tu peignes tes cheveux splendides lentement,
Et pour nous voir passer, tu tournes un moment
Tes yeux d'enfant féroce, à qui tout fait envie.

Определено може да се твърди, че стихотворението на Дебелянов е далеч по-сполучливо от „Съдбите“ на Самен.

Успоредно в разработката на темата за ирационалната непознаваемост на любимото същество предлагат стихотворението на Д. Бояджиев „Нощен блян“ и пета част от „Летни часове“ на А. Самен. По начало тази тема е свързана с една романтична концепция за извечната противоположност на мъжа и жената като две различни вселени, недостъпни в същността си една за друга, концепция, чиято основа трябва да се търси още в библейската легенда за първородния грях.

Оригинално и драматично тълкувание на тази тема е осъществил Яворов в стихотворението си „Сенки“:

Те шепнат може би, но може би и викат,
но може би крещят — те няма да се чуят,
две сенки на нощта, през толкоз светлина. . .
Те няма да се чуят, ни ще се досегнат,
сами една за друга в жажда и притома,
те — сянката на мъж и сянка на жена!

Концепцията на Яворов е открито символна и мащабна. В невъзможността на мъжа и жената да се открият „през толкоз светлина“ се крие някаква трагична, фатална обреченост.

Стихотворенията на Д. Бояджиев и А. Самен са наситени с по-пряка изобразителност, идеята се налага по по-друг път. Поетите не целят космически обобщения, внезапната мисъл за отчуждеността и непознаваемостта на любимата жена е естествена реакция на силното чувство и ревнивото желание да се проникне в най-потайните кътчета на същността ѝ. Изобразителният принцип и в двата случая е един и същ — рисува се привлекателният образ на любимата, а сетне се дава път на рефлексията — макар че Самен използва сонетната форма, а Бояджиев — шестостишието. В „Нощен блян“ жената спи и в съня си излъчва спокойствие и сладострастна нега. У Самен образът е изграден според уравновесения изобразителен принцип на поета и в своята статичност и съсредоточение внушава нещо от енигматичността на Джоконда, изваяна чрез слово.

Втората част у Д. Бояджиев рязко се противопоставя на първата — едно внезапно съмнение се разраства в непонятна тревога и смут и напрежението остава неразрешено в болезнено отекващите въпроси.

Кажи, кому насъне се усмихна?
Кажи, защо ръцете си протегна
със толкоз жар и после пак притихна?
Внезапната тъга, която легна
на твоето замислено лице,
позната ли е мен? Кажи, сърце!

Спокойната рефлексия е естествено продължение на статичното настроение у Самен. Долавя се само съжаление без горчивина, упрек или съмнение, поантата звучи само като утвърждение на една печална истина. Любовта на поета

Cherche en vain, sans trouver la paix,

Ce je ne sais quoi de ton âme,
De ton coeur, de tes sens, ô femme,
Qu'il ne possèdera jamais.

В предговора си към стиховете на Д. Бояджиев Борис Делчев пише: „Трябва обаче да се сравни знаменитата „Елегия“ на Димитър Бояджиев с едноименното стихотворение на неговия събрат от тази книга (става дума за Албер Самен и стихосбирката му „В градината на Инфанта“ — б. м.), за да се види не само онова малко, което го сближава с френските символисти, но и онова много, което го отдалечава, което го прави различен от тях като творец и гражданин.“ Сравнението на двете елегии изключва обаче възможността за съпоставка. Наименованието на Саменовото стихотворение може да се приеме само като поетична волност. Настроението не е елегично, то е характерното за поета състояние на сантиментална разнежност и съзерцателност. Очевидно Самен е считал, че тези особености предопределят елегичния тон на поезията му, за да помести в книгата си „Златната колесница“ цял цикъл такива „елегии“, които по нищо не се отличават от останалите стихотворения. „Елегията“, за която става дума, е израз на хармонично душевно състояние и на стремеж то да бъде увековечено, както сам признава поетът в друга „Елегия“:

Et toujours le désir pareil au coeur me mord
De t'emporter ainsi, vivante dans la mort.

„Елегията“ на Д. Бояджиев е пропита от непреодолим трагизъм. Машабите на личната трагедия са толкова големи и така непосилни, че поетът започва да ги дири и вън от себе си. Индивидуалното човешко безсилие той е склонен да обясни с изкуплението на някаква „незайна“ вина. Нима могат да се сравняват стихове като:

Не моята обич, а нещо огромно и властно
с последна милувка те гали в привечерний здрач
и сбогом си взема, и никога вече тъй страстно
не ще да трепери душата ти в мъка и плач.

Je resterai ici des heures, des années,
Sans épuiser jamais la douceur de sentir
Ta tête aux lourds cheveux sur moi s'appesantir,
Comme morte parmi les lumières fanées.

„Елегията“ на Д. Бояджиев отдавна е заела своето място в нашата поезия с покъртителната сила и дълбочина на човешките изживявания. Но тук е мястото да се добави, че нейните качества я поставят много по-високо от „Елегията“ на Албер Самен.

Не бива да се забравя, че българският и френският символизъм са две съвсем различни явления, че те не са просто явление на две различни лите-ратури, а и че се развиват в различно време, при съвсем различни национални — социални и културни — условия, под влияние на различна по характер, обем и значение традиция. Ако трябва да посочим една, произтичаща от тази сложна съвкупност, особеност — тя е, че френските символисти, независимо от това дали се касае за представители на символистското течение или на символистката школа, си остават докрай завършени символисти, докато при българските не е така. Символизмът, отнесен към българската поезия, е само едно събирателно понятие с твърде приблизителен (и може би поради това — все още недефиниран) смисъл. Излишно е да се обосновават твърденията, че Яворов трудно се побира в това понятие, че Ясенев и Дебелянов изживяха сложна еволюция, че Людмил Стоянов успя да извърви докрай пътя, по който

тръгнаха те, а най-завършеният български символист — Лилиев се самоизчерпи преждевременно като поет.

Напомнянето на тези факти е наложително, когато не чисто литературни подбуди определят трактовката на една тема. А такъв е случаят с разработката на темата за „кулата от слонова кост“ у А. Самен и Хр. Ясенов. Нищо не е в състояние да смути Самен, възнесъл своя порфирен трон в лазурите, върху най-високата кула. Това е безразличието на равнодушния, нирваната на интелектуалното самозадоволяване, която отвежда в нищото:

Rien n'a distrahit mes yeux immobiles sans trêves;
Rien n'a rempli mon coeur toujours vide qui rêve
Sur l'incommensurable mer de mon ennui;

Et le néant m'a fait une ame comme lui.

Обратно, стихотворението на Ясенов, отдавна сочено и в школските пособия като пример за преодоляване на символизма, макар че е част от стандартната поема „Рицарски замък“, носи живата болка на раздираната от жестоки противоречия обществена човешка личност. Именно обществена. Която иска да изживее

живата тревога
на слепия пророчески безброй —
да любя и проклинам с него бога
в падения, победи и двубой.

Това е дълбоко човечното страдание на личността, освобождаваща се катаритично от хашиша на равнодушието, от тягостната власт на нищото, възпята от френския поет.

Но в пепелта им като жива рана
сърцето ми трепти и зове...
И мойта скръб, от векове набрана,
излива се във гръм и ветрове.

Различието в естетическия подход, което констатираме при всеки съпоставителен анализ, тук прераства в диаметрално противоположен подход към темата, обусловен от идейни съображения.

Сигурно прави впечатление, че едно от големите имена на френския символизъм — Артюр Рембо, почти не се споменава тук. Това съвсем не е случайно. Може би трябва да се подчертае, преди да се изясни този въпрос, че за оформянето на литературни вкусове и предпочитания често пъти немалка роля играе онова, което неточно е прието да се нарича литературна мода. Само така може да се обясни влиянието на такъв второразряден талант като Албер Самен върху нашите символисти. Резкият завой на Яворов към естетически индивидуализъм след 1903 г., началните поетически опити на Дим. Бояджиев, Дебелянов, Лилиев, Попдимитров около това време и малко по-късно съвпадат с утвърждаването широката популярност на Самен във Франция. Но това съвпадение естествено не би било нещо повече от обикновен факт, ако не съществуваше определена близост в поетичната нагласа на този поет с натюрела на Дебелянов и Д. Бояджиев. А по това време Рембо беше във временно забвение, още не бяха дошли сюрреалистите, за да го преоткрият. Този странен поет, изгрял ярко на 15 и престанал да пише на 21-години, е едно от най-оригиналните явления във френската поезия, на което и досега критиката търси действителните измерения. Влязъл с шум в литературата, този ексцентричен юноша обяви безпощадна война на „поетическата вехтория“, с лекота на младенец запрати в прахта много величия и провъзгласявайки се за приемник на Бодлер, зашемети читателската публика с необикновената си поезия. Илюминисткият възглед за „съответствията“

звет от Бодлер, той въздигна до мистика на словото. В неговото пламтящо изображение то се превърна в демиург и възплъщавайки се в него, поетът сам става творец на нова вселена със свои закони и собствена логика. Екстатичното начало е основното в тази поетика, по собственото признание на Рембо най-същественото в неговия маниер на писане е халюцинирането. Още с поемата си „Пияният кораб“, появила се през 1871 г., когато е само на 17 години, поетът стигна до подножието на сюрреализма. Не случайно през 1924 г. Андре Брютон написа прозаичните късове от „Разтворимата риба“ под влияние на „Озаренията“ от Рембо. Силен и своеобразен талант, той беше явление, за възникването на каквото тогава, пък и по-късно, у нас условия не можаха да се създадат. В България още не беше завършил процесът на индивидуалното обособяване на личността из народносното, колективното световъзприятие и естетският бунтарски егоцентризъм на Рембо не можа да срещне отклик. Мистическото светосъзерцание проникваше у нас не чрез неговата словесна алхимия, а по други пътища — чрез философията и културата на Истока, към която някои наши символисти (Ем. Попдимитров, Н. Райнов) проявяваха интерес:

Слънце Сурия блести,
ти си аз и аз съм ти!
Ти си песен, аз съм слово,
аз земя съм, ти — небе,
и ще бъда аз отново,
ти което вече бе.

(«Брак» от Попдимитров
с подзаглавие «Индийска мелодия»)

Все пак известно сходство може да се открие между стихотворението „Езеро“, писано от Ем. Попдимитров през 1906 г., и „Офелия“ на Рембо от най-ранния период на творчеството му, когато той е под влияние на английските прерафаелити. Очевидно в случая се касае за най-общо типологично сходство, защото темата за Офелия, а по-общо — за девойката-удавница, е една от миграционните теми на световната лирика, но не е безинтересно да се отбележи, че в стихотворението на Рембо се среща употребената по-късно от нашия поет дума „нениюфар“.

Единствен отклик на кипящата, екстатична атмосфера на Рембовата поезия, чрез която той внесе ново слово във френската литература, у нас е стихотворението на Иван Грозев — „Аз е съм“

Пламтя, звуча — разпънат над Всемира,
Сърце на всичко и пламтяща лира,
навъсде пръскам огън и лучи;

Съграждам аз вселената изново,
Аз — второ битие, аз — Огън — Слово,
Хармония предвечна в мен звуча.

Най-сетне въпросът за влиянието на френския символизъм върху Яворов не може да се изчерпи само с няколко общи указания. Всъщност, когато се говори за това влияние, трябва да се имат предвид само Бодлер и Метерлинк, но тъй като влиянието на символистичната драма на последния върху нашия поет е по-особен въпрос, излизащ вън от рамките на поезията, той трябва да се разгледа на друго място. Но дори ако се ограничи посоченото влияние само до Бодлер, това не опростява много нещата.

Ето какво пише по този повод Гео Милев в една своя кратка статия, озаглавена „Влиянието на френската литература върху българската“: „Мрачната фигура на Яворов има много сходство с Бодлер, на когото той прилича по характера на своята поезия и по мястото си в българската литература. Но връзките, които той има с поезията на Бодлер и мистицизма на Метер-

линк, са почти неуловими в оригиналността на неговото творчество; винаги е така със силните творчески индивидуалности, каквато е несъмнено Яворовата.“ Направените констатации, независимо от общия им характер, са правилни и е необходимо само да бъдат задълбочени.

Може би основното, което определя близостта между двамата поети, са мащабите на техния дълбок личен трагизъм. И когато говорим за трагизма на Яворов, ще го извеждаме не само из крушението на неговите социално-политически идеали, не само из трагичните обстоятелства на личния му живот. Може би ще трябва да припомним едно друго изказване на Гео Милев за Яворов като еманация на расовия гений. „Само че еманация на един обратен комплекс от енергия, събрана в колективния дух на българското племе: скърбите, мъките, страданията, ужаса на петвековното робство, легнали дълбоко в народната душа. . . Страданието, което е постоянна тема в поезията на Яворов, не е негово лично, защото не може да има толкова голямо лично страдание. То е колективно, всенародно страдание на миналото — тъмно наследство в душата на поета.“ И наистина хиперболично настроеното съзнание на Яворов раздува болката и страданието до космични, метафизични размери и самият той се превръща в един извънвременен дух на отчаянието и скепсиса. Но важен в случая е дълбоко вроденият усет към трагичното. Същият този усет, който у Бодлер е възведен едва ли не в осезание и физическо усещане, „чувство на задушаване и безсилие, самота, неизличима тъга, неразположение и халюцинации, достигащи до границата на лудостта“, както признава самият той. Но докато терзанията на Бодлер са предизвикани от трагичното индивидуално неравновесие между поривите на плътта и идеалните стремежи на духа и от задълбочаването на несъответствието между загиващото тяло и копненията на мисълта, у Яворов трагизмът е съсредоточен изключително в интелектуалната сфера на преживяванията. Бодлер е по-чувствен, по-еротичен, в пренебрежението си към съдбата на притесняващата го плът той се нирва в преизподните на всеки плътски порок, където с алчни ръце къса цветята на злото и единственото утешение, което му предлага неговият аристократически изтънчен вкус, е естетизацията на същия този порок. Моралните предписания са изличени от това дръзко, неспокойно съзнание, красиво е онова, което доставя наслада. Това е и същността на поетовата концепция за странната красота, с която той изпревари с много десетилетия сюрреалистичния постулат за красотата като обект на обладание, а не на съзерцание.

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends-fée aux yeux de velours,
Rythme, parfums, lueur, o mon unique reine! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

Срещу този нравствен ниҳилизъм у Яворов се противопоставя една несломена и в най-непосилни страдания монолитна душевна структура:

Ела свидетелствуй — в мрачна безнадеждност
как чезна за доброто, как му вярвам аз;
ела свидетелствуй колко топла нежност
душата ми опази в тоя леден мраз;

Трудно би могъл да издържи и опитът за аналогия между отношенията на Бодлер към мадам Сабатие и Жана Дювал и на Яворов към Мина и Лора като израз на противопоставяне на духовното и плътското начало в любовта. Обръщайки се към мадам Сабатие, Бодлер се прекланя пред непостижимата за него душевна чистота и хармоничност и я използва като заклинание срещу дебнеция го порок. В тези стихове има преклонение, но не и любов, има възхищение, но не и копнеж. Трагичната любов между Яворов и Мина е по-въз-

вишена от безнадеждната преданост на Петрарка към Лаура. Поезията, родена от тази обич, е един химн, изплетен от лъчи и нежност. Затова в лириката на Бодлер няма такива бисери на платоническото чувство като „Две хубави очи“, „Вълшебница“, „Ела!“ и „Блян“.

Влиянието на френския поет върху Яворов се открива другаде. То е в неусетното преминаване у него на Платоновите идеи за материалния свят като отражение на света на идеите, заети от Бодлер чрез посредничеството на илюминизма:

И наедно с дъха ѝ на всеки миг вълшебно
из хаосите никнат в плът сънищата нейни.
И всеки миг умира тъй също някой свят,
в плът неин съм облечен.

(„Смъртта“)

Отгласи на Бодлеровата естетизация на порока долавяме и в Яворовото стихотворение „Чудовище“. След като с приповдигнат витийски слог, с леко архаизиране на лексиката и използване дори на библейски образи поетът е заклеил „чудовищното дете на престъплението и позора“, с бодлеровска всеотдайност той завършва стихотворението:

Чудовище си ти, но колко бих желал
при тебе да проникна в тъмнината
и как сърдечно бих те приласкал,
о жива плът и дух на самотата!
И как блажено ще гориш тогаз,
и как се бих при тебе стоплил аз!

Най-краен израз на естетизация на безобразното у Бодлер са неговите идеи и образи, свързани със смъртта. Зловеща ирония се крие в обръщението на поета към любовницата му, която той си представя мъртва в гроба. Отражение на болезнени халюцинации е и представата за това, че мъртвите изпитват физически болки и страдания. В тягостното стихотворение на Яворов „Зов“ се среща отглас от тази мрачна представа:

Студено ти е, зная, майко — там,
на тъмната земя в бездушните прегръдки;

Най-сетне в поезията на Яворов се срещат и преки символни постройки по подобие на Бодлеровите, „Сфинкс“ — „Албатрос“. Но посочените влияния само още веднъж подчертават правотата на Гео Милевата мисъл за неповторимата оригиналност на един от най-големите ни национални поети.

Към разработката на мотиви, заети от френския символизъм, се отнася въпросът за „метампсихозата“, както и на мотива за душата, осъдена на „не-знаен“ грях. За съжаление разработката на този проблем би удължила още повече настоящето изложение и затова ще го отменяме.

*

Не е необходимо да се сумират в заключение многобройните частни изводи. Неоспоримо е впечатлението, че в цялост българският символизъм (с изключение на Яворов) е по-заземен, с по-силни реалистични елементи, с по-слабо влияние от страна на идеалистическите философски системи. Пресъживяванията носят по-конкретен, по-земен характер. Отдалечението от символистичния трафарет е толкова по-голямо, колкото е по-силен и независим талантът (Яворов, Дебелянов). В цялост тези изводи се подкрепят от вътрешната тенденция към самопреодоляване на българския символизъм по пътя на реалистичната поетика. Този процес пък е обусловен от господството на реалистичните традиции в нашата поезия и особения исторически момент —

възвличането на българския народ в опустошителни войни и национална трагедия, което не може да не събуди живо съучастие към неговите съдбини и сред представителите на символизма.

Като цяло българският символизъм има свой облик, свой специфичен национален характер, независимо от често пъти огромните разлики между отделните негови представители. Но това разнообразие е признак на богатство и зрялост, а не на подражателска недоразвитост. Както френската поезия има Бодлер и Верлен, така и българският символизъм има своите и Дебелянов, а отсъствието на оригинална и ярка фигура като Рембо е едно от проявленията на спецификата на народностно-психологичното начало и на родната символистична поетика, което също допринася за оригиналността ѝ.

След като имаме съзнание за органичността на българския символизъм, съпоставката с поезията на френския символизъм — макар че тя е само част от работата, която трябва да се свърши в тази насока — категорично показва и неговата оригиналност.