

## БЪЛГАРСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ И МЛАДА ПОЛША В СРАВНИТЕЛЕН АСПЕКТ

*Симеон Хаджикосев*

Сравнително проучване на българския символизъм и полския модернизъм досега не е било предприемано. От едно по-елементарно компаративно гледище, което има пред вид контактните връзки между двете направления, то не би било и оправдано, защото ще разполага с твърде оскъден материал. В научния смисъл на думата конкретни взаимоотношения и контакти в това направление е трудно да се издирят, ако не се има пред вид личното познанство на Дора Габе и Боян Пенев с големия полски поет Ян Каспрович, станало причина за появата на първата преводна антология на полската поезия у нас още по времето на символизма. Но Д. Габе и Б. Пенев не са представители на българския символизъм независимо от обстоятелството, че са усетили въздействието на творческата му атмосфера и са общували с някои от най-видните му представители у нас.

По-особен е случаят с Пшибишевски, който е един от най-четените автори у нас през първите две десетилетия на XX в. и без съмнение е съдействувал за утвърждаването на някои декадентски теми и мотиви и по-специално на „мизогинизма“ (женомразството) и вайнингеровско-стриндберговския мотив за извечната „война между половете“. Трябва да се отбележи обаче, че в България Пшибишевски е бил възприеман не като представител на полския модернизъм, а като един от водачите на европейското декадентство и причина за това не е само обстоятелството, че той е пишел с еднаква лекота на полски и на немски, колкото декадентско-космополитичният характер на неговата творческа програма и на произведенията му. Това не е възприемане на писателя в криво огледало поради недостатъчна информация, по същия начин той е бил приеман и от съвременниците си в Полша. Един от теоретичите на Млада Полша — Бжозовски, цени особено високо „релятивизма, скептицизма и песимизма“<sup>1</sup> на Пшибишевски, тълкувайки ги като „най-силната в полската литература атака срещу всички идеалистически системи и мирогледи“<sup>2</sup>. Същият Бжозовски по-нататък заявява: „В своя скептицизъм Пшибишевски беше последователен дори от самия Ницше.“<sup>3</sup> Така или иначе полският писател прониква в България предимно по два пътя — чрез немски и особено чрез руски — и едва отпосле бива превеждан и на български от тези два езика. Независимо от обстоятелството, че днес творчеството на Пшибишевски има само историческо значение, неговото въздействие върху духовната атмосфера у нас в началото на века не бива да бъде подценявано и може да бъде обект

<sup>1</sup> Literatura okresu Młodej Polski, I, 118.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., 119.

на специално изследване. (Аналогична е например кратката студия на хърватската литературоведка Невенка Кошутич-Брозович — „Станислав Пшибишевски и хърватският модернизъм“.) Като имаме пред вид обаче, че българският символизъм се реализира почти изключително в областта на лириката, а основните теми на полския писател не намират развитие в него, творчеството на Пшибишевски остава встрани от настоящата тема.

Друг любопитен „контактен“ детайл е обстоятелството, че полската поетеса Адам М-ски (псевдоним на Зофия Трешчовска) е участвувала в Руско-турската освободителна война заедно с мъжа си, руски офицер. Но З. Трешчовска също не е символика, нейната заслуга пред полския модернизъм се изчерпва със сполучливия превод на Бодлер, осъществен съвместно с един от старшите „младополяци“ — Антони Ланге.

Истински перспективна насока в сравнителното проучване на българския символизъм и полския модернизъм представя типологическото им сравнение. То не може да бъде необосновано и произволно, доколкото визира две сходни явления, продукт на родствени, славянски литератури, които независимо от големите си различия имат и редица общи черти. Подобно сравнение неизбежно би изтъкнало своеобразната реакция на всяко от двете направления спрямо основни идейно-естетически канони, издигнати от европейското декадентство (френско, немско, руско, скандинавско), както и национално-самобитното, продиктувано от своеобразното на конкретните исторически условия в двете страни. Подобна задача е необикновено трудна и отговорна не само поради обстоятелството, че трябва да се привлече и систематизира огромен фактически материал. Сравнителното проучване на българския символизъм и полския модернизъм се натъква и на някои чисто методологически трудности. Не на последно място сред тях се нарежда обстоятелството, че полският модернизъм е сравнително добре проучен в отличие от проблемите на българския символизъм. В Полша на него са посветени многобройни общи и частни изследвания, които в съвкупност представят точна картина и оценка на разглежданото явление. Достатъчно е да споменем само, че най-общата библиография, поместена в полския академичен том „Литературата от периода на Млада Полша“, обхваща 30 страници. В същото време у нас отсъства задоволителна литература по въпросите на символизма. Теоретическата неяснота по много въпроси е причина за редица погрешни или прибързани изводи, както и за широко разпространеното убеждение за упадъчния характер на българският символизъм, без да са добре изяснени неговата специфика и национални особености. Тези недостатъци са налице и в третия том на „История на българската литература“, където е възприет монографичният принцип, а обобщителната статия на Пантелей Зарев за периода въпреки многобройните ценни наблюдения и нови идеи не може да запълни една унаследена теоретична празнина. В нашата литература върху символизма отсъства ясно разбиране за ролята и значението на символа като първоеlement в поетиката на направлението, не се схваща разликата между символа и алегорията като различни степени на зашифроване състоянията на поетовото „аз“, не се отчита различието между импресионистичния и символистичния пейзаж. Поради това самото понятие „символизъм“ притежава твърде приблизителен и неустановен смисъл в нашата научна литература по въпроса.

В Полша отсъства подобна терминологична неустановеност. Най-широко разпространено понятие за обозначаване на модернизма там е словосъчетанието „Млада Полша“. В своята уводна статия в академичния том „Характеристика на периода „Млада Полша“ известният полски литературовед Казимйеж Вика се спира подробно на синонимните понятия модернизъм, символизъм, декадентство и неоромантизъм, за да

обясни причините, поради които вместо тези определения се е наложило понятието „Млада Полша“. По-специално, що се отнася до символизма (това наименование се появява за първи път в Манифеста на Мореас, публикуван във „Фигаро“ през 1885/6 г.), Вика посочва, че във Франция това понятие е означавало авангардът на „тогавашната поетическа практика и на теорията, можеща да обоснове тази практика“<sup>1</sup>, докато в Полша до началото на XX в. за собствена символистична „практика“ е трудно да се говори. Терминът „символизъм“ се оказва неудобен още и поради това, че той е близък до понятието „символика“ и още първите теоретици на полския модернизъм са ги смесвали неправилно (напр. Ланге — „Символизмът е съществувал от незапомнени времена“<sup>1</sup>). Названието Млада Полша, колкото и самобитно да изглежда на пръв поглед, е възникнало по аналогия със съставните наименования Млада Италия, Млада Белгия и т. н., а за пръв път то се появява в поетичната антология на Чеслав Янковски — „Млада Полша в песни“.

Полските историци на литературата са единодушни при определяне темпоралните граници на периода, поставяйки датите 1890 и 1918 г. Революцията от 1905 г., разтърсила царското самодържавие в Русия, се определя като своеобразна „цезура“ на тази литературна епоха, разделяща я на две почти равни части. Трябва да се посочи, че независимо от несъмненото предимство на словосъчетанието Млада Полша то се оказва твърде широко понятие, което обхваща както периода на зараждането на полския модернизъм (1890—1900 г.), време на борба за надмощие между натурализма и позитивизма, от една страна, и на импресионизма, от друга, така и времето на неговия упадък (1909—1918 г.). Това поставя и допълнителни методологически трудности пред изследователя на двете направления, доколкото възприемането на потясното понятие „символизъм“ у нас води и до по-други хронологически рамки. Така за начало на българския символизъм у нас е прието да се приема 1905 г., докато пределната му дата не е уточнена (може би най-правилно е да се вземе трагичната 1923 г., след която се появи така наречената „септемврийска“ поезия и символизмът бе идейно и естетически надживян). При все че с основание възникването на полския модернизъм се отнася към началото на 90-те години на миналия век, собствено „символистичният“ му период се отнася към 1900—1910 г. (и особено до 1905 г.), като към края започват т. нар. „ликвидационни“ полемики. В България възходящата линия в развитието на символизма се помества между 1905 и 1914 г., когато в навечерието на Първата световна война се създава нещо като символистичен кръжец и започва излизането на неговото списание „Звено“. Началото на българския символизъм съвпада със зрелостта на полския и постепенната му деградация. Така че и по отношение на Полша нашият символизъм бележи закъснение от 5—10 години, което дава сериозни основания да бъде оценен като един от най-късните варианти на това направление в европейската литература. От друга страна обаче, при едно по-широко разглеждане на явленията, присъщо на полската литературна наука, ние също бихме могли да разширим оня кръг от явления, който включва в себе си понятията „символизъм“ и „модернизъм“. Едно българско понятие, съответстващо на термина „Млада Полша“, би включило в себе си творци като П. П. Славейков и Кирил Христов, чието отношение към символизма би било сходно с това, да речем, на Казимеж Тетмайер и Анджей Немойевски в Полша. Разбира се, аналогията е съвсем условна, типологична и тя наемква за известно сходство в литературните процеси, но не е

<sup>1</sup> Literatura okresu Młodej Polski, 1, 15.

опит за ревизиране на литературната периодика, установена в научната ни литература.

Възникването на полския и на българския модернизъм е специфичен обществен и естетически процес, който разкрива редица съществени особености и отлики. В зависимост от различната историческа съдба на двата народа този процес естествено протича в различна социална и културна обстановка. Най-общо казано, той е предопределен от едно кризисно състояние на духовната култура в капиталистическото общество. Отликите и тук обаче са твърде съществени, доколкото в България капитализмът през 90-те години на миналия век е в начална фаза на развитие и е твърде обременен от старите патриархални и занаятчийски форми на земеделско и промишлено производство. С тази неразвитост на капитализма и съпътстващите я специфични форми на духовен живот и творческа реализация се обяснява голямото закъснение на българския символизъм. Достатъчно е да припомним дори само факта, че символистичната поезия е рожба на големия капиталистически град, урбанистичната тема, поднесена за пръв път от Бодлер в „Парижки картини“, е основна в поезията на модернистите, а през 90-те години на XIX в. и дори в началото на настоящия у нас фактически няма градове — индустриални селища със струпвания на големи маси от хора, каквито съществуват в Западна Европа. Това обяснява и защо българският символизъм, възникнал с толкова голямо закъснение, имаше един-единствен център — столицата. Би могло да се възрази, че София от началото на века, която бързо растеше като град и придобиваше европейски облик, беше единствен център не само за българския символизъм, но и за цялата българска литература. Това е в същност още едно доказателство, че само в нея са есаяни и развити му гротески постановки и възможности за възникването на символизма. Истината не е така. Там Москва и Петербург си съперничат като културни средища, а възникването на символизма е свързано с руския Юг. Още по-интересно е положението в Полша, където се оформят три центъра на модернизма — Варшава, Краков и Лвов. По силата на историческите обстоятелства през целия XIX в. Полша стана под чуждоземно иго въпреки нееднократните отчаяни опити да възвърне своята национална независимост (въстанията от 1831 и 1863 г.). Поделена неколкратно между Прусия, Австрия и Русия, тя познава различни форми на национално и социално потисничество, но в края на XIX в. вече е навлязла в период на развити капиталистически отношения независимо от големите различия в отделните области (напр. полските земи, включени в Руската империя, са развити в промишлено отношение, докато Галиция (под властта на Австро-Унгария) е изостанала земеделска провинция.

И за българския, и за полския модернизъм е характерно своеобразното отношение към социализма. Някои от големите представители на полския модернизъм (напр. Каспрович, Мирандола и др.) минават през школата на социализма. През социализма минава и нашият Яворов. Известни са подробностите около социалистическите увлечения на нашия поет в ранната му младост. Аналогичен е случаят и с Каспрович, който като студент е под силното влияние на един от първите полски марксисти — Людвиг Кшивицки. Тогава младият поет се занимава с превода на „Капиталът“ на полски език, а във Вроцлав участва в групата на немските социалисти-утописти, наричани „икарийци“. Във връзка с това Каспрович бива подведен под следствие и прекарва няколко месеца в затвора, след което се отдалечава постепенно от социализма. Естествено нито Яворов, нито Каспрович са могли да получат като младежи ясна представа за същността на научния социализъм. Той е бил за тях по-скоро едно примамливо видение, романтична мечта, обагрена от дидактично-сентиментални акценти у нашия поет, от „людомански“ — у Каспрович.

Затова нищо удивително няма в сходството на емоционалната тоналност у ранния Яворов и ранния Каспрович (цикъла „От колибата“).

Социализмът при Яворов е смесица от марксистически и народнически представи, докато в Полша е силно повлиян от широко разпространеното в края на XIX в. идейно движение, известно под името „людомания“ („хлопомания“). Пропагандирано от кръга около списанието на Потоцки и Поплавски „Глос“, то е израз на разочарованието на полската интелигенция от шляхтата, несъумяла да осъществи историческата си мисия (освобождението и обединението на Полша). „Людоманите“ искрено вярвали, че бъдещето на изтерзаната родина е единствено в ръцете на селянина (на полски „chłop“), останал непокорен от новите условия на живот. Това търсене на изконно полското в патриархалната старина е било безспорно политическа илюзия в условията на бързо капиталистическо развитие, но своеобразната му консервативна романтика насочва към една от най-съществените особености на полския модернизъм, а именно възвръщането към традициите на националния романтизъм. Единодушно е мнението, че модернизмът в Полша възниква като реакция срещу позитивизма и натурализма в естетиката и литературата. В това отношение аналозиите с немското и френското декадентство са достатъчно отчетливи. Оттам нататък започват обаче и различията. Френският символизъм откри свой гениален предшественик в творчеството на Бодлер, поета на града и гибелните опиянения, немският импресионизъм възникна като реакция и продължение на натуралистичната емпиричност, а полският модернизъм потърси духовна родина в поезията на своите романтици. Тъкмо в десетилетието на най-големия разцвет на модернизма, така нареченото „младополски“ или „словацки“ време се организират две големи чествувания на Словаци, които метанастават пред лицето на смъртта му. Словацки е всепризнатият патрон на новото изкуство, в негово име се посвещават специални студии и изследвания (например Игнаци Магущевски — „Словацки и новото изкуство“). Безспорно в основата на интереса към Словацки лежи обстоятелството, че модернизмът се схваща от самите негови адепти като възвръщане на романтичната вълна. Неслучайно и днес полските историци на литературата сравняват „върховото“ петилетие на модернизма в началото на века с разцвета на полския романтизъм (1831—1835 г.). Възраждането на култа към романтиците обаче е свързано и с един по-актуален, макар и чисто психологически ефект — влечението на модернистите към мита за „прокълнатия поет“, сътворен от френския символизъм. Младополските интерпретират обожаваните от тях романтици в този дух, като им придават несъществуващи качества или деформират до неузнаваемост техни действителни особености. Така в тълкуването на модернистите полският романтизъм придобива твърде стеснен и силно субективизиран образ. Пшибишевски например разглежда Словацки като „прокълнат поет“ и го сравнява с Шопен и Ницше. Интересът към полските романтици обаче не е равномерен. Култът към „прокълнатия поет“ в много по-голяма степен е свързан с творчеството на Циприан Норвид, „открит“ от модернистите. При това растежът на неговата популярност за сметка на Словацки е свързан със загубата на елементите на антиеснафска и антибуржоазна критика, характерни за позициите на „прокълнатия поет“.

Своеобразен полски вариант на понятието „прокълнат поет“, но не като модернистичен мотив, а като психологическа реалност и форма на обществено поведение е т. нар. „артистична циганщина“, която получава най-завършен израз в дейността на лвовските символисти. Интересен пример в тази насока са вечерите у слепия поет Станислав Баронч в началото на 90-те години, на които са присъствували братя Бжозовски, Ижиковски, Л. Стаф, Ю. Руфер, Зд. Денбицки и др. (Там например младият Стаф чете стиховете, влезли в първата му книга „Сънища за мощ“, 1901 г.) Вечерите на лвовската бохема в

редица отношения напомнят литературните четвъртъци у Маларме, а, от друга страна, са като че ли повлияни от маниерите на руските артистични кръгове.

Отчитайки сложността и своеобразието на Млада Полша като идейно-естетическо направление, съвременните полски историци на литературата посочват съществуването на две основни взаимодействащи си течения — р о м а н т и ч н о, свързано с национални традиции, и м о д е р н и с т и ч н о, намиращо се под влияние на общоевропейските тенденции през този период. Но романтичната линия не е само интерес към родната традиция, така както модернистичната не се изчерпва с влиянието на чуждия символизъм. Възкресяването на романтичната традиция е предопределено в значителна мяра от историческата участ на полския народ, лишен от национална независимост. Поради това романтичната линия в Млада Полша е свързана и с националноосвободителни тежнения, с известна обществено-патриотична заангажираност и това е ярка отлика на полския модернизъм в сравнение със западноевропейските варианти на направлението. От своя страна собствено модернистичната линия е свързана и с отказ от обществено-активната функция на поезията в полза на самозадоволяващото се изкуство.

Генетичната връзка на символизма с романтизма в европейската литература е отчетливо изявена, но претърпява сложни трансформационни процеси, които понякога я замъгляват. Така например френският символизъм се появява като реакция срещу парнизма в изкуството и философския позитивизъм, но няма допирни точки с френския романтизъм (по-точно, познава опосредовани звена като Нервал и Бодлер). Романтичните изблици у гениалния юноша Рембо и фантастичните му гротески са свързани с някои черти на немския романтизъм (Новалис). Немският модернизъм в своя импресионистичен вариант е антитеза и доразвитие на натуралистични концепции, възприети от Франция. Във всички случаи обаче романтичната съставка на европейския символизъм се отличава от аналогичната линия в полския модернизъм, където тя се оказва тясно свързана с националноосвободителната програма.

Романтичната компонента отсъства от българския символизъм и това е една от неговите отличителни особености. Получила начален тласък едва в края на XVIII в., новата българска литература се развива стремително през втората половина на миналото столетие, когато в нея се обособяват литературните родове и почти всички познати жанрове. Най-общият характер на това специфично литературно развитие е сполучливо отразен в понятието „ускорено закъсняло развитие“, което вече се налага у нас. Този оксиморон загатва за диалектиката на литературния процес у нас през втората половина на XIX в., когато художественото творчество е трябвало да съответствува на зрелостта на обществено-политическите процеси и затова в исторически кратки срокове литературата е преминавала етапи и направления, които при други народи и литератури са обхващали цели епохи. При това преминаването на тези етапи не е повтаряло в „чист“ вид вече познатите образци, а е използвало само някои техни особености, съобразени със специфичните задачи на българската литература. Така че за български барок, български романтизъм или класицизъм е невъзможно да се говори в оня смисъл, който им се придава в историята на редица други литератури.

През 90-те години на миналия век панорамата на българската литература се отличава чувствително от онова състояние на полската, което е изходен пункт за модернизма. Преди всичко отсъства възможността за диалектическо отрицание, каквото осъществява Млада Полша чрез култа към романтичната поезия и атаките срещу позитивизма и натурализма. В България подобно отрицание не можеше през 90-те години да приеме характера на ли-

тературно направление, реализираше се единствено в очертаващата се мо-  
гъща индивидуалност на Пенчо Славейков. И тъй като господстващо на-  
правление в литературата ни през този период беше критическият  
реализъм, „модернистичният“ бунт на П. П. Славейков на практика се  
реализираше също в сферата на реализма, беше един особен психоло-  
гически реализъм (по определението на Пантелей Зарев), максимали-  
стичен по художествена програма и целящ да открие „човека и в българина“.  
Неговите естетически възгледи бяха до голяма степен еkleктични, а учители в  
литературата му бяха руските класици и писатели-демократи и редом с тях  
Ницше, немските модернисти, Гьоте и Хайне. Младият Славейков остана  
чужд обаче на българския символизъм, въпреки че беше свидетел на един от  
най-ярките му творчески изяви. Символизмът остана непонятен за него като  
идейно-естетическа концепция и беше чужд на творческия му натюрел, в  
който преобладаваха рационално-волевите импулси. Нашите символисти,  
които дебютираха компактно след 1905 г., не приемаха не само Вазов, но и  
Пенчо Славейков, който беше прекалено тромав и ясен за тях. Същевременно  
в отношението на символистите към него се крият два големи исторически  
парадокса. Първият от тях се корени в това, че не приемайки П. П. Сла-  
вейков, те косвено отхвърляха и влиянието на Ницше, един от духовните во-  
дачи на нашия поет с концепцията си за „сврхчовека“ („богочовека“ в интер-  
претацията на Славейков). Определено трябва да се каже, че в никоя друга  
славянска страна влиянието на ницшеанството не е така слабо изявено, както  
у нас, независимо от обстоятелството, че Ницше е твърде четен и превеждан  
по онова време. Другият парадокс е в това, че П. П. Славейков прави опит  
да създаде национален епос в духа на полския романтичен епос (и по-специално  
на „Пан Тадеуш“ от Мицкевич). Това обстоятелство едва ли е случайно. На-  
шият поет, чиито модернистични устремления са отчетливо изявени, търси ху-  
дожествен модел за своята епическа поема в полската литература, тъй като  
родната не може да му го предложи. „Химни за смъртта на сврхчовека“ също  
са романтични по замисъл и художествена реализация, макар че клонят към  
някои от образците на немския и английския романтизъм. Парадоксалното е  
в това, че един ярък и значителен поет, който се проявява в част от творчест-  
вото си като неоромантик, остава встрани от българския символизъм, докато  
в полския модернизъм възвръщането към националните традиции на роман-  
тизма не само че е негова характерна особеност, но създава и една от най-  
оригиналните фигури в полската литература в лицето на Станислав Виспянски.

Влиянието на Ницше върху Млада Полша е добре доловимо. За това без-  
спорно допринася и обстоятелството, че част от Полша по това време е в пре-  
делите на Пруссия и контактите с немския духовен живот са твърде интен-  
зивни. (Любопитен епизод в това отношение е не само биографията на Пши-  
бишевски, но и близкото приятелство между двамата видни представители на  
модернистичното поколение — Вацлав Ролич-Лидер и Стефан Георге, както  
и сътрудничеството на Лидер в „*Blätter für die Kunst*“.) За влиянието  
на Ницше върху полския духовен живот в началото на XX в. достатъчно  
красноречиво говори 13-томното издание на съчиненията на Ницше, осъщест-  
вено между 1905 и 1912 г. от младополяците Берент, Джевейеcki, Стаф и Ви-  
жиковски. Въздействието на немската идеалистическа философа мисъл върху  
полския модернизъм се характеризира с една особена дистрибутивност — до  
1900 г. владетел на умовете е Шопенхауер, а от началото на века Ницше прив-  
лича магнетично всички погледи. Неговото влияние върху творчеството на  
Берент, Виспянски и Бжозовски през този период е съвсем очевидно. Силно  
въздействие оказва Ницше и върху младия Леополд Стаф, чиято първа сти-  
хосбирка „Сънища за мощ“ е белязана с печата на ницшеанския волунтаризъм.

Wszystko, co we mnie trwożne, poddańcze, pokorne,  
zdniołem brutalną, dziką, pięścią wielkoluda.

(Всичко във мен покорно, робско, боязливо  
смаках с брутална, дива великанска длан.)

Изследователите на големия полски поет посочват с основание, че у Стаф нищешанството осъществява една своеобразна психическа компенсация, преживя се в алтруистични мотиви. Неслучайно в първата му книга, озаглавена „Сънища за мощ“, мотивът на „идолопоклонничеството на мощта“ е илюзорен, той е реализация на една от основните теми в поезията на Стаф — на копнежа — сън.

Анализът на българския символизъм не дава повод за подобни изявления независимо от обстоятелството, че в една или друга степен немският философ е бил познат на нашите поети. Дори най-завършеният индивидуалист сред българските символисти — Яворов, който се терзае пред вечната загадка на битието, никога не прекрачва хоризонтите „отвъд доброто и злото“. Даже когато заема позата на демон-изкусител, основният конфликт у него остава нравствено-етичен, а реален психологически мисъл получава извечната космическа борба между доброто и злото („Молитва“). В Полша влиянието на Ницше се долавя дори терминологично, в едно стихотворение из „Сънища за мощ“ Стаф възкликва: „Безумието Дионисово във мен се пени като вино.“

Творчеството на Л. Стаф е интересно и с друга своя особеност, характерна за полския модернизъм като цяло и напълно непозната за нашия символизъм. Хуманистичните мотиви, заложили още в ранния Стаф, се развиват и успоредяват с нищешанските, като понякога се сплитат твърде причудливо. Към 1910 г. у Стаф се появяват францисканските християнско-алтруистични мотиви (особено в стихосбирката „Цфтяща клонка“ (1908). За поетическото осмисляне на францисканството в творчеството на Стаф и младополяците допринася и преводът на „Цветя“ („Fioretti“) от Франциск Азиски, осъществен от Стаф през 1910 г. Благоприятна почва за францисканските мотиви в полския модернизъм е силният католически дух. По този начин ще си обясним и сравнително честата поява на библиейски мотиви и детайли както в полската, така и в чешката поезия (напр. Бржезина). Появата на францисканската тема в поезията на Стаф не е изолирана от характерните за този период класицистични тенденции, намерили най-завършен теоретичен и художествен израз в дейността на списанието „Музейон“ (1911—1913 г.), издавано в Краков.

Своеобразна реакция срещу „францисканщината“ в полската литература е творчеството на рано починалия Людвиг Мария Стаф, брат на Л. Стаф. С какво-наивната си ирония и с търсенето на примитива Л. М. Стаф поразително напомня за меланхоличния френски гений Жюл Лафорг, починал също твърде млад. В най-значителната си творба — повестта „Грешните гълъби“, Л. М. Стаф въвежда твърде интересен герой, францисканския монах брат Лагода. Още в името му е заложена иронично-присмехулната оценка на писателя (то произлиза от думата „łagodność“, което означава „кротост, благост“.) Основният конфликт в творчеството на Л. М. Стаф е свързан с противодействието между примитивистично-францисканската линия и „паскаловската“ (по-специално темата за неизбежността на смъртта).

Францисканските мотиви са сравнително несъществен тематичен компонент в обширното творческо наследство на Млада Полша. Те се успоредяват обаче с аналогични моменти в някои други школи на символизма. Католицизирането е нанесло немалко поражения на френския символизъм. Религиозното „превръщане“ на Верлен след престоя му в Монския затвор намира отражение в стихосбирката „Мъдрост“ (1881), в която изкуствената рето-

рика и показното разкаianie на поета са лишили по-голямата част от стиховете от живо поетическо обаяние. Известна е трагикомичната история на третостепенния поет-символист Льо Кардонел. Най-сетне творчеството на постсимволиста Пол Клодел е илюстрация за адаптирането на религиозната символика към идеино-естетическата насоченост на течението.

В руския символизъм теологическите мотиви получават мистична окраска. Най-завършен израз те достигат в религиозната концепция на Мережковски за „Третото царство“, придобила определено реакционен политически смисъл.

Българският символизъм е напълно свободен от религиозномистични елементи и в това се оглежда преди всичко трезвата атеистична природа на нашия народ, създал още в ранното средновековие под влияние на източните дуалистични концепции едно от най-революционните антифеодални движения в Европа — богомилството. В съзнанието на българина сакралното не е обвито в тайнство, не обладава мистичен ореол и въздействие, защото по силата на историческите обстоятелства външнодекоративната, обредната страна на религията остава неразвита (у нас няма нито готика, нито инструментална църковна музика, а през дългото чуждоземно иго църквите „се стремят“ да влязат под земята). Християнско-православното играе повече ролята на национално-различителен и расов признак в сложните отношения на национална зависимост от друговеци, отколкото на социален регулатор и „морална санкция“ на господстващия обществен строй. Сложната система на католицизма за обработка съзнанието на народните маси, която привлича в своя услуга постиженията на всички изкуства, е сведена за българина от епохата на Възраждането до няколко образни представи, а канонизираните светии са „мъченици за род и вяра“ (да припомним само св. Георги и св. Никола Софийски). Поради това и религиозните формули, доколкото се срещат в българския символизъм, са често конвенционална или реторична фигура, битов аксесоар или декоративен детайл (напр. в знаменитата „Елегия“ на Дебелянов: „Да шпнеш тихи думи в тишината, /впил морен поглед в старата икона.“). Но дори и в случаи, когато присъства по-разгърнат образ, неговият еквивалент е обикновено символистичен, а не религиозно-символичен. Такъв е напр. финалът на друго Дебеляново стихотворение — „На злото. . .“, в което образът на „божия син“ е новаторски преосмислен от поета в разрез с религиозния шаблон:

В тревожна мечта се унасям  
и виждам през горестен сплин,  
че в някаква светла страна съм  
на бога най-светлия син.

Най-ясно проличава тази принципна разлика между полския и българския символизъм при сравнение на такива видни негови представители като Яворов и Каспрович. Макар че всеки голям творец е един завършен свят, неповторим и несравним, в развитието на Яворов и Каспрович има известна аналогичност. И двамата поети се увличат на младини от социализма, създават ярки творби, в които възсътдават неволята на селския труженик, за да преминат по-късно към философска и индивидуалистична лирика, където се оглежда бездната на трагичните им интимни преживявания и с титанични усилия се търси огговорът на „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“.

„Химните“ на Ян Каспрович, които се появяват в началото на века, са една от най-ярките прояви на полския символизъм. Дълго време те се оценяват и като връх в полската поезия въобще. По справедливата преценка на литературните историци те са „първата манифестация на катастрофизма в полската литература“ (Ян Липски). И днес литературният анализ на „Химните“ е твърде труден, някои изследователи ги определят като символистични,

други като неоромантични, трети — като експресонистични. Те са инте-ресни и по формата си, свободният стих, в който са написани, по това време преживява истински „ренесанс“ под влияние поезията на френските симво-листи:

„Химните“ на Каспрович могат да бъдат обект на разностранен и дъл-бочен анализ. Една тяхна специфична страна обаче представя особен интерес за целите на сравнителния типологичен анализ. Катастрофичността на Кас-провичовото сетоусещане в „Химните“ е до голяма степен предопределено от личните изживявания на поета (любовната история на съпругата на поета Ядвига Каспрович с Пишибшевски и самоубийството на Станислав К. Бжо-зовски). Но тази катастрофичност естествено се свързва с есхатологичния мотив за последния съд, с темата за изкуплението и възмездieto. По този начин лиричното „аз“ на поета разширява твърде много своя обем, превръща се в събирателно психологическо понятие. Каспрович поема върху своите плещи всички най-тежки човешки грехове, запретени още от Мойсей — светотатство, кръвосмешение, отцеубийство, грабителство, лъжа и т. н. Твърде често свобод-ният стих на поета зазвучава с псалмична сила. Апокалиптичниот предчувствие на поета е едновременно вариант на „първородния грях“ и символ на обреченост-та на човека, който „кръжи по света с бремето на вината върху превития гръб“. Без съмнение „Химните“ на Каспрович напомнят някои библейски („Псалмите“ на Давид) и византийско-християнски мотиви. В този смисъл в тях се долавя из-вестна стилизация, макар че вдъхновеното чувство на поета придава голям раз-мах на мисълта му. Особено изявиени са тези черти в „Моята вечерна песен“, къ-дето мотивът на разкаянието звучи с разтърсваща драматична сила. Индивиду-ален по своята същност, той се сплита с есхатологично-катастрофичната тема, за да зазвучи като жалба за несъвършенството на човека и косвена присъда срещу обществото, в което живее поетът. Близко по замисъл и звучене е стихото-ворението на Яворов „Песен на песента ми“, с което започва неговата стихо-сбирка „Безсънници“. Това е програмна творба, мотивировка и оправдание на Яворовия индивидуализъм, характерен за втория период от творчеството му. Както у Каспрович, в „Песен на песента ми“ присъства темата на жизне-ната равностметка, осъществена чрез своеобразна вариация на мотива за „пи-лигрима“ (странствуването на каещия се Каспровичов герой, скитничеството на Яворовата „песен“). Сходство се долавя и в свободната рапсодична композиция на творбите, макар че у полския поет псалмичното над-делява, римата се среща по изключение, докато у Яворов стихът е по-стегнат, римата е важен смислов и ритмоорганизиращ елемент. Най-същественото различие обаче е във философската подоснова на стихотворенията. В „Моята ве-черна песен“ Каспрович непростанно зове бога, възгласите „Боже! Накажи ме!“ изпълняват специфична смислова и композиционна функция. Но в псалмич-ната условност на „Химните“ има и известен съдържателен момент. Панте-измът на полския поет има мистично-католическа окраска:

Tyś, Boże, ziarnem i kłosem, i listkiem,  
Wszystko jest z Ciebie i Ty jesteś Wszystkiem  
i przez Cię Wszystko, nieśmiertelny Panie  
ma nieśmiertelne w Tobie królowanie.

(Ти, Боже, си зърно и клас, и лист.  
Всичко почва от Тебе и ти сам си Всичко,  
и чрез тебе Всичко, о, Боже всевечни,  
получава и в тебе безсмъртие вечно.)<sup>1</sup>

У Каспрович понятието „бог“ има двойк смисъл — и философско-идеа-листически, както в горния цитат, и конвенционално-католически:

<sup>1</sup> Всички стихотворни преводи са от автора.

Wybaw człowieka, o Panie,  
od żagwi gniewu Twojego!  
Dusza Ci śpiewa psalm, jak niegdyś, niegdyś  
śród koralowych jarzębin...

(Избави човека, о, Боже,  
от твоя гняв всеизгарящ!  
Душата пее псалми за тебе както някога, някога —  
сред пурпурните рябини...)

Срещу тази сложна библейско-псалмична форма у Яворов откриваме интересна конструкция, свързана с абстрахиране и персонифициране на абстрактното понятие „песен“. Това сполучливо хрумване прави особено нагледна и убедителна идеята на поета, която е краен индивидуалистичен вариант на „чистото“, незаангажирано изкуство. Осквернена от грубото съприкосновение с действителността, песента се завръща при своя духовен баща, който ѝ отрежда задачата да отразява в своя поглед небето, да му пее „за хладния покой, за вечната забрава“. Но независимо от индивидуалистичната платформа на поета той не достига до идеалистическата мистика на Каспрович. В празното небе, където полският поет поставя огромната фигура на своя католически бог, Яворов вижда само космическия призрак на страданието:

Едно страдание безлично,  
жалко, безразлично,  
там негде по средата  
на истината и лъжата...

Когато достигне до художественото прозрение на един всеобемащ символ, той ще бъде пак лично негов, яворовски, а не интерпретация на познати библейски мотиви. Такъв е например образът на смъртта в едноименното стихотворение, възраснал до всеобемащ космически символ. Яворов споменава бога само в своите ранни стихотворения и при това в банализираната и чисто декоративна употреба, характерна за народното образно мислене (в „Градушка“ — „Спри... Недей... Труд кървав, боже, пожалей!“).

В набелязаните различия между образно-концептуалното мислене на Каспрович и Яворов се оглеждат не само особеностите на две национални поетики, но и на народопсихологията — атеистическото световъзприятие на българина и силно католицизираното съзнание на някогашния поляк.

Друга съществена линия в сравнителния типологически анализ е свързана с проследяването развоя на художествената система в полския модернизъм и българския символизъм. Това е огромна и сложна тема, чието изчерпване е възможно само в рамките на самостоятелна монография, но набелязването на някои общи моменти ще изтъкне още по-категорично различието в двете национални поетики. Полските изследователи на литературата са единодушни в мнението си, че до началото на XX в. собствено символистичните похвати са спорадични и следователно нетипични за полския модернизъм. По-възрастното поколение модернисти дебютира компактно в началото на 90-те години (Каспрович — 1889 г., Немойевски — 1891 г., Ланге — 1890 г., Тетмайер — 1891 г.). За тяхната поетика през 90-те години е характерна, най-общо казано, импресионистичната техника на стиха, която се характеризира с повишена музикалност и с фрагментарност на впечатленията. Особено характерно е това за поезията на Казимйеж Тетмайер, най-талантливия поет на десетилетието, който издава тогава своите четири опуса „Поезия“. Общото впечатление, което оставят неговите спонтанни и малко повърхностни стихове, е твърде сходно с ефекта от поезията на друг модернист-импресионист — Балмонт. (Особено интересна е любовната тема у двамата поети и вариациите на донжуанизма.) Импресионизмът в полската поезия

зия не съществува в „чист“ вид, той влиза в сложно взаимодействие с характерни особености на западноевропейския модернизъм. Така напр. Вацлав Ролнич-Лидер и Антони Ланге, двама своеобразни поети, които стоят в подножието на същинска Млада Полша, са до голяма степен парнасиста със своя стремеж към образно-пластична уравнивеност и цизелиране на формата. Разбира се, това не изчерпва сложността на тяхната поетика (Ролнич-Лидер се ориентира напр. към Верленовите рефрени и вагнеровските алитерации). Тези възпитаници на висшето училище за източни езици в Париж обладават огромна култура и еkleктични естетически възгледи, които слагат отпечатък и върху поетиката им. Така Ланге се влияе силно от индийската мистика, от идеите на окултизма и теорията на метампсихозата, които намират по-съществено отражение в неговата проза. Той пише стихове и на френски, кореспондира си с Р. Тагор на санскритски. Още по-еклектична е поетиката на В. Ролнич-Лидер, който се влияе от Бодлер, Словацки и старополската поезия, от Ст. Георге, арабската, персийската и турската поезия. „По такъв начин — пише полската литературоведка М. Подраза-Квятковска — „Стихове III“ представят странна и несрещана симбиоза: елементите на най-новата европейска поезия се свързват с елементи на старополската или ориенталската поезия.“<sup>1</sup>

В Париж В. Ролнич-Лидер се движи в кръга на поетите около Маларме, личен приятел е на Верлен, Ст. Георге, Юл. Зейер, Албер Сен-Пол и др. Той принадлежи към международната парижка бохема, която по това време твори „модерното“ изкуство. Чувствайки се равноправен неин член, в същото време Лидер не може да осъществи пионерска мисия на модернист в своята родина подобно на Ст. Георге, който пропагандира символизма в Германия чрез своето списание „Blätter für die Kunst“. По този начин Ланге и Лидер оформят една любопитна двойка в полския модернизъм, която се проявява в своеобразна опозиция спрямо творци като Стэф и Лешмян. Те не могат да разгърнат своя талант и не оставят трайни следи в полската поезия, защото загубват народностната си самобитност, остават в плен на една еkleктична и космополитична естетика. Аналогичен е случаят с типичните младополяци — братята Бжозовски. (Те дебютират през 1899 г., като Станислав Бжозовски превежда стихотворението на брат си Винченци „Привличане на сенки и цветя привечер“ от френски на полски език.) С еднаква лекота В. Бжозовски, роден в Сирия, пише стихове на полски, френски и арабски, но и той подобно на своите предшественици не оставя сериозна диря в полската литература.

Българският символизъм не познава подобен тип творци. С Ланге и Лидер е сравним единствено Николай Райнов, който се увелича от хиндуизма, притежава еkleктична, макар и огромна култура и създава голямо по обем и неравностойно в художествено отношение творчество. Разликата е може би само в това, че в отличие от дилетантските занимания на Лидер с езикознание и ономастика Н. Райнов има сериозни познания в областта на живописа и изкуството (той е добър художник-график) и създава научно-популярни и изследователски трудове, някои от които не са загубили значението си и днес. Ние нямаме обаче поети-символисти, принадлежащи към международната артистична бохема от времето на „класическия“ символизъм (1885—1900 г.). Т. Траянов влиза във виенските артистични среди в годините преди Първата световна война, познава се лично с Хофманстал, Георге и Рилке, но за съжаление ние все още нямаме никакво изследване върху Траянов, което да поясни характера на взаимодействието му с австрийския модернизъм и степента на неговото въздействие върху лириката на поета. Нашите поети-символисти, които са пребивавали във Франция, Швейцария и Германия, и осо-

<sup>1</sup> Literatura okresu Młodej Polski, I, 453.

бено в „Меката“ на декадентството — Париж (Яворов, Лилиев, Ем. Попдимитров и др.), остават твърде независими от влиянието на кипящия духовен живот в големите литературни центрове. Те не установяват контакт с артистичната бохема, не се включват в нея въпреки отсъствието на езикова бариера. Особено показателен е случаят с Лилиев, който прекарва близо три години в Париж като стипендиант във Висшето търговско училище, без през това време да направи опит да се сближи с френски поети и литератори. По такъв начин влиянието на европейския модернизъм става твърде общо и повърхностно, независимо от съществуването на преки контакти то се изчерпва с някои наваяни от лични преживявания теми и мотиви, които обикновено нямат декадентско-символистичен характер (вж. Лилиевите „парижки“ мотиви, стихотворенията на Яворов, Дим. Бояджиев, Ем. Попдимитров). Като юноша лични контакти с Верхарен установява в Лондон Гео Милев, но неговата ранна поезия има открито подражателен характер, а същинското му творчество е повлияно повече от експресионизма и футуризма.

В българската научна литература, посветена на символизма, отсъства понятието „импресионизъм“, който характеризира някои негови етапи и по-специално поетическата техника на предсимволизма. Импресионистична по своята визуалност и поетическа техника е значителна част от лириката на Верлен, който се намира под въздействие и на съответната живописна школа. (Неговите „Белгийски пейзажи“ се цитират от мнозина като типичен пример в това отношение.) Така че Верлен е много повече импресионист, отколкото символист, защото възсъздава моментни впечатления и преживявания, преследва и запечатва в стих очарованието на мига и губи поетическата си сила, когато търси мащабност и алегоричност. Впрочем това е предопределено до голяма степен и от характера на поетическия му талант — необикновено импулсивен, песенно-лиричен и интимно-изповеден. Верлен е свързан със символизма много повече чрез дефинирания от него психологически тип на „прокълнатия“ поет, отколкото чрез поезията си.

Разгледана в този аспект, българската модернистична поезия е много повече импресионистична, отколкото свързана със символизма. Това твърдение не се отнася обаче само до „Песните“ на Лилиев, които са безспорно наваяни от „Романсите“ на Верлен. То важи и за творчеството на Дебелянов и Траянов, у които относителният дял на импресионистичното е по-голям в сравнение със собствено символистичните стихове. У ранния Ем. Попдимитров пленеристично-импресивното виждане е силно повлияно от романтизма, а при Л. Стоянов парнасистките тенденции са така силно изявиени, както у никой друг наш символист. Най-импресионистичен обаче е Хр. Ясенов, който наред със звуковата орнаментика и мелодичността на стиха преследва и чисто визуално-живописни ефекти. При него се долавя най-отчетливо и влиянието на твърде популярния по онова време Балмонт, чиято поетическа техника е импресионистична по същество.

Отсъствието на термина „импресионистичен“ за определение на някои елементи от поетиката на символизма води до неправилно противопоставяне на моменти от творчеството на едни и същи поети по линия на елементарната антитеза: символизъм—реализъм. Импресионистичното не е форма на изява на реализма било в светоусещане, било в похвати, макар че е по-близо до него в сравнение със сложната алегоричност на символизма. В същност разликата между двете е в размерите и интензивността на обобщението — зад импресионистичната скица или детайл не бива да се търси скрито значение или символ. Ето един типичен пример из ранното стихотворение на Дебелянов „Пролетни дни“.

В зори зефири светли прилетяват  
на тънки пеперудени крила  
и с жизнен сок и сили напояват  
загълхнали долини и поля.

В предчувствие за радост непозната,  
пред златна рожба в светла бъднина,  
бдят в сочните прегръдки на земята  
прокълналите вече семена.

Съвсем друг характер има символистичният пейзаж, чиито компоненти оформят в съвкупност значението на един повече или по-малко определен символ. Това се вижда особено нагледно в „Легенда на разблудната царкния“, най-символистичната творба на Дебелянов:

В градините, мечта несмела замечтани,  
трепти на страх и скръб отровната роса  
и в мъртвата вода на мъртвите фонтани  
оглеждат своя сън безсънни дървеса.

За импресионистичност в случая е твърде трудно да се говори, тъй като образите са своеобразно „дематериализирани“, присъствуват чрез своите отражения (да си припомним „огледалните“ конструкции на Маларме), а повторенията и оксиморонът в последния стих издават генетичната си връзка с бароковата образност. В цялост декоративно-пейзажните черти не създават впечатление за конкретен и определен пейзаж, а, тъкмо напротив, едва ли не за смътно съновидение, за у с л о в е н п е й з а ж, който внушава гнетящо чувство на тайнственост и тревога.

В рамките на полския модернизъм диференциацията по отношение на художествените похвати е проведена съвсем определено. Ако десетилетието от 90-те години до началото на 900-те години се оценява като време на преобладаващо импресионистичните похвати, а апогеят на Млада Полша (1900 — 1905 г.) е свързан с най-отчетливите символистични тенденции, в периода след Първата руска революция наред с упадъка на направление то започват да се появяват и експресионистични тенденции. Макар че терминът „експресионизъм“ се появява за първи път в Германия около 1914 г., полските историци на литературата намират негови начинки в творчеството на Тадеуш Мицзински в един по-ранен период (драматичния откъс „Княз Потьомкин“, 1907 г., в „Императрица Теофани“, 1909 г., в повестите „Плаун“, 1910 г., и „Фауст“, 1913 г.). Като естетическо понятие, разбираемо в определен смисъл, експресионизмът се появява в самия край на тридесетилетието, ознаменувано от Млада Полша. През 1918 г. Шибишевски публикува в познанския двуседмичник „Здруй“ („Извор“) статия под заглавие „Експресионизмът, Словацки и „генезисът от духа“, в който предлага своето тълкуване на понятие то. В неговата интерпретация той е продължение на романтизма, на тезата за „голата душа“ и в този смисъл е рекапитулация на теоретическите концепции на самия Шибишевски.

Другият смисъл, с който се налага понятието, е свързан с представата за артиста-новатор. В отличие от импресионистичната хармония на експресионизма е присъщо по твърдението на К. Вика „отношение на дисонанси, контрасти, дисхармония и противоположност на естетичните стойности, използвани в творбата“<sup>1</sup>. Характерно за полския модернизъм обаче е това, че в него импресионизмът и експресионизмът се проявяват неразчленено, преплетат се и не се изявяват категорично като напълно самостоятелни течения. В чисто теоретичен аспект появата на експресионизма се свързва и с разширяване влиянието на Бергсоновата философия, схващана „като непрекъснато

<sup>1</sup> Literatura okresu Młodej Polski, I, 48.

протичане на непосредствени усещания, които е невъзможно да се изолират от индивида, нито да се обобщят мислено<sup>1</sup>.

Друг съществен момент, свързан с поетическата техника на младополяците, е уклонът към неокласицизма след 1910 г. под влияние на краковското списание „Музейон“ (с две редакционни седалища в Краков и Париж). Не без основание тези класицистични тенденции, проявени най-пълно у Л. Стаф, се обясняват не толкова с влиянието на францисканството, колкото с това на античната философска и художествена мисъл и по-специално на епикуреизма и Хораций. (У Стаф се появява дори почти буквална перифраза на знаменитата мисъл на Теренций: „Żyłem izrzeczy ludzkich nie pie jest mi obce“ („Живях и нищо човешко не ми е чуждо“). Но у Стаф античното влияние (особено в циклите „Итало-гръцко ехо“ и „Антични следи“ от „Усмивките на часовете“, 1912 г.) се слива с влиянието на класицизиращите френски символисти — Жан Мореас и Анри дьо Рение. Въздействието на тези тенденции върху Стаф се изразява според Ортвин в хармоничността и епиграматичността на творбите му.

Класицистичните тенденции в полския модернизъм са изцяло навеяни от аналогични явления във френския символизъм. В програмата на сп. „Музейон“ се споменават имената на Шарл Морас, Жан Мореас и Адриан Митуар, фрагмент от чието „Traité de l'Occident“ („Трактат за Запада“) се препечатва в списанието. В основата на практическата дейност на списанието заляга схващането, че „в Европа има само една истински оригинална литература — старогръцката“ (Т. Синко), макар че на неговите страници се печатат освен гръцките и римските класици и поетите от Плеядата, и френските класицисти, и парнаситите (особено Сюли Приюдом и Теодор дьо Банвил). При все че класицистичните тенденции в Млада Полша не довеждат до особено значими резултати, в поезията с изключение на Стаф дейността на „Музейон“ като пропагандатор на художествени идеи (Сезан, Гоген, Ван Гог, Матис) е далеч по-интересна, отколкото литературната му дейност.

У нас без видима връзка със символистите импресионизмът се проявява в т. нар. „следсептемврийска“ литература (напр. в ранната проза на Каралийчев). Значително по-сложно се проявява експресионизмът, от чиито художествени идеи се увелича младият Гео Милев, който контактува лично с творческите кръгове около „Акцион“ и „Щурм“ в Берлин (1917). В неговата поезия („Жестокият пръстен“ и „Иконите спят“), постсимволистична по същество, се забелязва интересно преливане между импресионистично и експресионистично, отбелязано от полските изследователи в тяхната модернистична поезия. Ето един характерен пример из стихотворението „О, дъжд, о, дъжд обилен и печален“:

И ти летиш — лъчи и смях — и ти си бял, безумен,  
по тротоарите танцваша вода!  
Вечерен дъжд, понесен в танец шумен  
над катафалка черен на града.

Но Гео Милев е единственият наш модернист, у когото срещаме подобно съчетаване на импресионистичното с експресионистичното. Развоят на българския символизъм като цяло бележи засилване на импресионистичната техника, свързано с постепенното заземяване на лириката, с попълването ѝ с по-конкретно, по-реалистично съдържание. В тази насока усилията на Гео Милев и на символистите бяха едва ли не противоположни. Затова не е случайно, че първият поет, който откликна на Геовия девиз за „оварваряване на поезията“, беше Н. Фурнаджиев, чиято поетика беше пряко отрицание на

<sup>1</sup> Literatura okresu Młodej Polski, 1, 50.

символистичната, независимо че Фурнаджиевата експресионистичност идеше не от немските образци, а през Есенин и руските футуристи.

Що се отнася до класицистичните тенденции, в българския символизъм — доколкото изобщо съществуват — те не приемат такъв определен и организиран характер. Преди всичко липсва домашна опора за проява на подобни тенденции (поляците имат блестящ поет-класицист в лицето на Ян Кохановски). По времето на символизма у нас класическата древност е съвсем слабо позната, и то само на ограничен кръг от специалисти, а по-голямата част от поетите не знаят древните езици и затова общуват с античната култура спорадично и чрез чужди преводи (предимно от руски). Класицизиращи тенденции се появяват още у Пенчо Славейков („Фрина“) вероятно под влияние на немската класика, но у поетите-символисти (напр. у Яворов — „Царици на нощта“) са навеяни от парнализма и от някои френски модернисти (Морас, Мореас и др.). Изключение правят в това отношение второстепенни като поети представители на направлението (Н. Райнов, Ал. Балабанов), които черпят идеи и мотиви направо от оригиналите. (Интересно е да се припомним в това отношение разработеният от двамата поети мотив за сирийската танцьорка Саломе, широко разпространен по това време и в Западна Европа. Тогава е преведена и пиесата на О. Уайлд „Саломе.“) У поети като Дебелянов, Лилиев, Д. Бояджиев и Траянов библиейско-християнските и античните мотиви отсъствуват почти напълно, а у Яворов и Ем. Попдимитров са изключение. По-често се срещат те у Л. Стоянов („Думите на жреца“, „Дафнис и Хлоя“, „Смъртта на Клеопатра“, „Посейдон“ и др.), но в неговата поезия те се свързват с парнасистки увлечения. Най-често античните и библиейските мотиви се появяват в поезията на нашите символисти само като намек, като назована алегория, загатваща за душевно състояние, или като по-обща психологическа категория (напр. у Дим. Бояджиев: „Сред пътя — без път/ и Крез — в нищета“, у Дебелянов — „Защо е скръбна Афродита/, а в прах покитен твой щит?“).

При Леополд Стаф под влияние на взаимодействието между францисканската и античната тема се подготвя по-късният преход към библиейски теми мотиви (от „Вино на любовта“ — 1919 до „Иглено ухо“ — 1927, където намират най-завършен израз). Така у Стаф се сключва един интересен кръг, непознат за българския символизъм — на сублималното героично, усвоено под влияние на Ницше и на християнската етика:

J żyć dla życia szaleńczej radości  
J żyć dla wielkiej, nadludzkiej miłości.

(И да живееш за безумната радост от живота  
и да живееш за свръчовешката любов).

В българския символизъм това религиозно-идеологическо съзнание отсъствува напълно и дори у месиански настроения Т. Траянов конвенционалните религиозни обръщения не са нищо повече от една реторична фигура.

Един от интересните проблеми при съпоставителното изследване на полския и българския модернизъм опира до теоретическите програми и манифести на двете направления. Разликата между тях в това отношение е също твърде голяма. Преди всичко трябва да се отбележи, че полският модернизъм създава голяма по обем и интересна с постановките си теоретична литература. В лицето на Вилхелм Фелдман, създателя на сп. „Критика“, на Игнаци Матушевски, Антони Потоцки, на марксиста Людвиг Кшивицки, на Бжововски и др. тогавашната полска критика си изработва съвсем определено, макар и твърде разнопосочно, противоречиво отношение към съвременния ѝ модернизъм. Самите негови адепти са автори на манифести, изиграли съществена

роля в развитието му като художествено направление. Поради това и съвременната полска литературна наука отделя голямо внимание на проблемите от теоретичен характер. Неслучайно в първия том на академичното издание „Литературата от периода на Млада Полша“ има специална глава под заглавие „Програми, синтези и литературни полемики през периода“.

В същото време теоретическите аспекти на българския символизъм остават непроучени. Може би това е предопределено от обстоятелството, че у нас символизмът не успя да създаде значителна платформа, не изтъкна големи теоретици, водещи творчески фигури, които да обединят духовно представителите на направлението. Дори такава обаятелна и високо културна личност като Дим. Подвързачов, духовен баща и организатор на „същинския“ символизъм у нас (кръга около „Звено“), не притежава значителен творчески потенциал и теоретически способности.

Най-значителните манифести на полския модернизъм се появяват в десетилетието между 1891 и 1901 г., т. е. изпреварват с 15-ина години първите теоретически изяви на българския символизъм. За първи полски манифест се приема цикълът от статии на Мириам (Зенон Пшесмицки) — „Хармонии и дисонанси“ (1891), както и студията на същия автор „Морис Метерлинка и мястото му в съвременната белгийска поезия“ (1891). Друга крупна теоретична изява на ранния полски модернизъм са две статии на Пшибишевски, написани на немски и обединени под общото заглавие „Към психологията на индивидуума“ (1892). През 1899 г. в краковското списание „Жице“ се появяват серия програмни статии на Пшибишевски, между които най-значителни са „Конфитеор“ и „За „новото“ изкуство“. Заслужава да се отбележи и манифестът на Карол Ижиновски „Що е Хорла“ (1896), цикълът на Артур Гурски „Млада Полша“, отпечатан в „Жице“ през 1896 г., както и студията му „Блуждаещи души“ („Атенеум“, 1901). В кръга на оригиналните програмни манифести попада и статията на Станислав Бжозовски „Ние младите“, поместена във варшавския вестник „Глос“ през 1902 г.

Дори един бегъл поглед и анализ на тези програми и манифести би отнел твърде много място. Характерно за ранната фаза на полския модернизъм е противопоставянето му на реализма и позитивизма като естетическа и философска система. В „Хармонии и дисонанси“, които Мириам печати в краковското списание „Швят“, той изразява схващането си, че литературата трябва да бъде „естетическа сила“. Неговата програма, както справедливо отбелязва К. Вика, е „протест срещу утилитаризма и тенденциозността с техния позитивистичен дух“<sup>1</sup>.

В студията си за Метерлинка Мириам разглежда символизма като извечно явление, смесвайки по този начин символично и символистично. „Голямото, истинското изкуство, безсмъртното изкуство — заявява Мириам — е било и е винаги символично; то крие зад сложни аналогии елементите на безкрайността, открива безгранични, недостижими за мисълта хоризонти.“<sup>2</sup>

Докато в своите теоретически постановки Мириам (Пшесмицки) е повлиян от белгийското декадентство, което той възприема като образец, Пшибишевски е под влиянието на Ницше и концепцията за „сврххчовека“, налагащ властно своята индивидуалност, за естетика и морал „отвъд доброто и злото“. Или, както постулира писателят в „Конфитеор“: „Следователно субстратът на нашето изкуство съществува за нас единствено чрез своята енергия, свършено независимо от това, що е добро или зло, красота или уродство, чистота или хармония, разгул, престъпление или добродетел.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Literatura okresu Młodej Polski, 1, 103.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., 165.

Откритото нищещанство на Пшибишевски е прокламирано още в първия фрагмент „Към психологията на индивидуума“ с подзаглавие „Шопен и Ницше“, отпечатан на немски в Берлин още в края на 1890 г. Ето как полският писател си представя процеса на превръщането на човека в свръхчовек: „В болезнената конвулсия на неспособните за действие нерви декадентската индивидуалност се простира до тайнствената граница, където в човешкия живот взаимно се преливат радост и болка, където при най-голямо напрежение те се превръщат в нещо, подобно на усещането на разрушителна наслада, на екстатично излизане извън и над себе си.“<sup>1</sup>

По-нататък Пшибишевски свързва усещането на „разрушителна наслада“ с „упоението на половия екстаз“, което съотнася с „Дионисиевото блаженство“ на Ницше.

Интерес представя и манифестът на Ижиговски „Що е Хорла“, в който авторът тръгва от разказа на Мопасан, за да дефинира смисъла на новото изкуство. Неговият манифест е апотеоз на самотника-творец, на „прокълнатия“ поет. Ижиговски схваща литературния процес като борба и асимилиране на различните направления („Натурализмът погълна в себе си романтизма, символизмът погълна в себе си натурализма...“<sup>2</sup>).

Една от най-значителните теоретически изяви на полския модернизъм е цикълът от статии на Артур Гурски (Квазимодо), излезли под общото заглавие „Млада Полша“ в сп. „Жице“. Цикълът на Гурски е предизвикан от статията на Ст. Щепановски „Дезинфекция на европейските течения“. В отличие от манифестите и теоретическите постулати на Мириам, Пшибишевски и К. Ижиговски, които се отличават с откровено декадентския си дух, в „Млада Полша“ на Гурски модернистичните увлечения се преплитат с интерпретация на полските романтични традиции, с народоосвободителни и патриотични мотиви. Така манифестът на младополяците е израз на тяхното отрицание на еснафската ограниченост и закостенялост, на осъзнатата потребност от „забележителни творби, които да въодушевяват целия народ“, както във вр мената на романтизма. Затова и идейно-естетическата платформа, предложена от Гурски в „Млада Полша“, е твърде своеобразна и противоречива: „От една страна, истина заради истината и изкуство за изкуството, от друга — практическата гледна точка: нароодообществена или религиозна.“<sup>3</sup>

Сред литературно-критическите платформи, които заемат критическа позиция спрямо модернизма в Полша още в началото на века, особен интерес представя марксистическата критика на Кшивицки, който справедливо опровергава ограниченото схващане, че „всичко, което не е Нирвана, копнеж по голото тяло, трябва да бъде промъкнала се тенденция“<sup>4</sup>. Но отношението на Кшивицки към модернизма е сложно, в известни отношения и на първо място в борбата срещу политическата и литературната реакция той се солидаризира с него.

Дълго време дискуссионен въпрос в полската литературоведска наука е било и това, дали към основните програми и манифести на модернизма трябва да се причислят и някои статии, поместени в първите годишници на Фелдмановата „Критика“. Сега се приема твърдението, че те представят нюанси на теоретичната мисъл или „вътрешна дискусия“ в рамките на направлението.

Голям интерес представя и т. нар. „ликвидационна полемика“, свързана с перигея на Млада Полша. С нея са свързани имената на Ижиговски („Палуба“, 1903, „Дело и Слово“, 1913), на Бжозовски („Легендата на Млада Пол-

<sup>1</sup> Literatura okresu Młodej Polski, I, 139.

<sup>2</sup> Ibid., 150.

<sup>3</sup> Ibid., 163.

<sup>4</sup> Ibid., I, 121.

ша“, 1910) и най-сетне — на Бой-Желенски, чиято полемика очерта най-пłodотворните пътища за преодоляване на полския модернизъм. Това обаче е тема, която излиза вън от рамките на настоящото изследване.

Българският символизъм няма богата теоретична платформа. Той въобще не сѹмя да издигне крупен теоретик из своите среди, макар че за тази чест претендираха Димо Кьорчев и Иван Радославов. В своята литературно-критическа и естетико-теоретическа дейност привърженик на „европейското“ начало у нас беше д-р Кръстьо Кръстев. Немски възпитаник, той беше оформил естетическите си възгледи изцяло под влияние на неокантианската университетска естетика, но космическият скепсис на Шопенхауер му беше много повече присърце от анархистичния волунтаризъм на Ницше. Като теоретик д-р Кръстев е еkleктик и няма отношения към поетиката на символизма.

Странното е, че най-изтъкнатите представители на българския символизъм почти не са се заангажирали с програмно-теоретични изказвания и затова манифести на символизма в характерния за френския модернизъм план (а също така и на полския) у нас не се появяват. Открито програмен характер има може би само отвореното писмо на Ив. Радославов „По повод Тургенева“, отпечатано през 1912 г. в Страшимировото списание „Наш живот“. Естествено и у нас има литературни полемики, думите „модерно“, „модернистично“, „символично“ и „символистично“ не слизат от устата на младите литературни поколения в началото на века, макар че в тях се влага често пъти съвсем различно значение. За това разнообразие и терминологична неустановеност свидетелствува категорично и знаменитият предговор на Вазов към „Легенди при Цареvec“: „Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчовеци и не знамоще какви. . .“ По онова време фронтът на „модернистите“ у нас е твърде широк и неопределен — от начеващите символисти до Ив. Андрейчин, който през 1907 г. предприема издаването на „Из нов път“, списание за „ново“ и модерно изкуство, както загатва и самото му наименование. В първото десетилетие на настоящия век „модерното“ се възприема в България повече по отрицателен признак, т. е. не чрез дефиниция на обективно присъщите му черти, а чрез отрицание на наличното в литературата. В този смисъл в отличие от полските модернисти, които постигат по-големи успехи в си н т е з а, т. е. в оформянето на естетическа програма чрез обобщаване на разнообразни идейно-художествени дадености, българските символисти остават предимно в сферата на а н а л и з а, който се отличава с разчленяването и обособяването на фактите и явленията. Така че принадлежността към „новаторите“ и модернистите у нас в ония години е било сравнително лека задача поради отсъствието на ясно съзнание за необходимостта от определена теоретическа платформа. „Модернист“ по това време е и А. Страшимиров, който излага по следния начин своята естетическа „програма“ в писмо до Кирил Христов през октомври 1906 г.: „Да отворим вратите за новото — ето програмата. Нека сами се откъснем от старото — ето възделение. . . А „Наш живот“ ще е мост.“

Безспорно отграничаването от „старото“, от традициите на националната реалистична поетика под влияние на европейския модернизъм е най-характерно за годините 1905—1914. И в Полша възникването на модернизма е свързано с реакцията срещу натурализма и позитивизма, но то е съпроводено още в ранната фаза и от значителни теоретически програми и манифести (Мириам, Пшибишевски, Ижииковски).

За пръв печатан орган на българския символизъм се счита списание „Художник“ на П. Генадиев, което започва да излиза през 1905 г. В него се поместват преводи на Бодлеровите стихотворения, статии от Балмонт и Пшибишевски, творби от руски и френски символисти. Там помества своя цикъл

„Regina mortua“ младият Т. Траянов. Идеино-естетическата програма на списанието е твърде еkleктична. В него печати символистичните си стихотворения Й. Йовков, а С. Радев пише язвително срещу друг корифей на българския „модернизъм“ — д-р Кр. Кръстев. Същевременно с това по подобие на някои авторитетни списания от онова време, печатани на Запад и в Русия, сп. „Художник“ излиза богато илюстрирано и по този начин изпълнява и важна популяризаторска и образователна функция.

Със сп. „Слънчоглед“ Елин Пелин и Д. Кьорчев се опитват по-късно да продължат традициите на „Художник“. Младите символисти печатат и в списанието на Иван Андрейчин „Из нов път“, в „Съвременност“ на Ст. Димитров. По-голямо значение за историята на направлението има обаче списанието на А. Страшимиров „Наш живот“ (1906—1907), което продължава да излиза по-късно под ново наименование — „Наблюдател“ (1910—1911). Същински органи на символизма обаче са просъществувалото за твърде кратко време сп. „Звено“ под редакцията на Д. Подвързачов, а след войните — „Хиперион“ (ред. Т. Траянов), „Везни“ (ред. Гео Милев) и „Златорог“ (Вл. Василев). Това късно създаване на символистичен печат у нас по времето, когато в Европа символизмът се измества от експресионизма, футуризма, дадаизма и други авангардистки течения, е още едно свидетелство за закъснелостта на направлението в България. Това обяснява и отсъствието на значителни теоретически изявления и манифести. В отличие от някои полски модернисти (особено Гурски), които се опитват да свържат символизма с националната традиция и целите на освободителната борба, българските теоретици се задоволяват с отрицанието на бедната родна традиция, а в позитивната част от своята естетическа програма са напълно подражателни и еkleктични. Така например Димо Кьорчев оспорва в „Наш живот“ девиза на П. П. Славейков за „извоюване човека в българина“. В статията си „Българската поезия вчера и днес“ Кьорчев пише следното: „Ако ни беше казано, че ни бъдещето, ни днешният ден ни е потребен, ние търсим живота в смъртта, всичко би било понятно, би било дори изповед — симпатична и хубава.“ Елементарният „ларпурлартизъм“ на нашия автор е „модернизиран“ единствено от декадентския мотив на смъртта.

Еkleктичен и лишен от оригиналност в концепциите си е и Ив. Радославов, който свързва появата на символизма у нас с отказа от домашните традиции, с приобщаването към западноевропейската култура. В статията си „Теодор Траянов и неговите „Химни и балади“ (1913) той мотивира идеите си по следния начин: „Защото той идеше при нас, просмукан до дълбината на душата с чудодейните сокове на една култура, която беше създала гении; една култура, която го беше осиновила, за да го приобщи към страстните импулси на живота, тъй бурен и многолик, който беше му поведдал величието в малките падения; идеше прахосал всичкото си не н у ж н о д у х о в н о н а с л е д с т в о , изгорил корабите си за всяко връщане назад, безвъзвратно, за да могат да цъфнат новите цветя в душата му, които би изсушила с у х а т а и м ъ р т в а п о ч в а н а м а л к а т а р о д и н а (разр. м., С. Х.). И когато звъннаха акордите на неговата лира, те бяха отглас на всички „сърца, обтегнати над бездна“.

В тези бедни теоретизации българският вариант на символизма е пасивно-съзерцателен, песенно-мек, бодлеровско-верленски в противовес на ницшеанските мотиви, характерни за манифестите на Пшибишевски. Представа за това дава следният откъс от статията на Ив. Радославов „Градът“, печатана в сп. „Наблюдател“ през 1912 г. Свързвайки правилно новия тип урбанизъм с възникването на символистичната поезия, авторът извежда психологическата характеристика на твореца в духа на бодлеровския евазионизъм в екзотични

светове: „Когато прозирен като тънък воал и мил като тиха меланхолия здрач легне над града и мисълта се успокоява, за да приеме безумния си образ пак на другия ден, поетът сътворява своята *tour d'ivoir* и унесен в съзерцанието си, вижда далечни земи, други краища — миражи, от които той се опива, но едва ли има сила да пожелае действителността им, която би била пак тъй неприветлива, пак тъй некрасива и която би отрязала крилете на възторга му. И после „защо да реализираме мечтите си, когато мечтата е сама за себе си цяло наслаждение?“

Макар че цитатът, който привежда накрая Радославов, трудно може да се идентифицира, той възхожда към възгледа на Ницше и Бергсон, че важна е не целта, а стремежът към нейното постигане. В полския модернизъм тази идея се реализира по специфичен начин в една от най-характерните за поезията на Стаф теми — на пилигримството:

A większą, ni rozkoszą, poiróż niż przybycie.

(А по-голяма наслада за мен е пътуването, отколкото пристигането)

Твърде характерно за нашия символизъм е и почти пълното отсъствие на теоретически постановки от най-големите му представители. Най-ценните им изказвания относно целите и предназначението на творчеството се срещат в частната им кореспонденция и поради това обсегът на тяхното въздействие в контекста на епохата е твърде ограничен. (Аналогичен, но изолиран случай има в полската литература; в писмо до З. Пшесмицки (Мириам) В. Ролич-Лидер изпреварва с повече от осем години придобилия шумна слава „*Confiteor*“ на Пшибишевски, макар че и писмото е наваяно от „Сегашната литература“ на Шарл Морис.) Ще илюстрирам тази мисъл с откъс от писмо на Яворов до Дора Габе от 21. VI. 1905 г., в който отчетливо проличава характерният за нашия символизъм аналитичен момент — критиката и отказът от „старото“, но отсъствува синтезата — прокламирането на нови художествени идеи: „Да, в лириката ний имаме ред мъртъвци, които ходят между живите по силата на тласъка, даден им на кои в по-далечно, на кои в по-близко минало — от тъпанари, днес съжаляващи може би за тогавашното си късогледство, но срамуващи се да изповядват своя грях — и затова мълчат. . . Но мястото на всякакъв вид мъртъвци е в гроба, защото иначе те отравят с гниенето си атмосферата, в която трябва да цъфне и даде плод новото и жизнеспособното.“

В теоретическо отношение българският символизъм е несамостоятелен и слаб, но това е в същност един от белезите на самобитността му. Отсъствието на ярки теоретици-символисти у нас говори не за липса на ярки творчески индивидуалности, а за силата на реалистическите традиции в нашата литература.

\*

Сравнителното типологическо проучване на едно литературно направление в различни национални литератури се осъществява на различни „нива“. То се простира в огромния диапазон от обществено-историческите и културно-психологическите предпоставки за възникване на направлението във всяка отделна страна до сравнителния анализ на теми и мотиви. В подобен план на изложение аналогите между българския символизъм и полския модернизъм вървят от общите предпоставки към конкретните въпроси на поетиката и стила. Съществена отлика между двете направления се забелязва по линия на жанровия диапазон. (Българският символизъм се изявява предимно в областта на лириката, докато представителите на Млада Полша създават национално самобитна драматургия и твърде голяма по обем и разнообразие проза.)

Някои съществени различия се набелязват също в рамките на символистичната поетика. Застъпените в полския модернизъм религиозно-католически мотиви, частен момент от които е францисканската тема, библейските и античните мотиви, са спорадични и несъществени за българския символизъм.

За съжаление ограниченият обем на настоящата статия стана причина от нея да отпадне сравнителната интерпретация на следните теми и мотиви, които се срещат в полската модернистична и в българската символистична поетика: „вътрешният“ пейзаж, мотивът на залеза, мотивът за самотата и отчуждението от тълпата, за полета в отвъдни светове, мотивът на пилигримството, както и темите за посърналите градини, за лозата и лилията.

Независимо от тази непълнота на изложението обаче сравнителното изучаване на българския символизъм и Млада Полша се оказва твърде перспективно в теоретическо отношение. Като най-обща констатация се затвърждава убеждението, че истински оригиналното, национално самобитното в поетиката на двете направления е свързано със специфичните особености на общественото и културното развитие в България и в Полша. У нас то се оказва предопределено от закъснялото капиталистическо развитие на страната, от силното и непреодоляно влияние на колективистичния патриархален морал и от доминиращото положение на реалистичната поетика в изкуството. В Полша своеобразието на модернизма е свързано със специфичните цели на националноосвободителната борба и с традициите на полския романтизъм, съзвучни с народните устрemi към обединение и независимост. Затова в Млада Полша съществуват истински декадентски, човеконенавистнически идеи и мотиви (Пшибишевски) с оригинални творчески решения и синтези в духа на националната традиция (Виспянски). Като цяло българският символизъм е по-компактен и по-демократичен в творческите си изяви, той е по-скоро художествена, отколкото духовна и идеологическа реакция срещу реализма, а влиянието на фигури като Шопенхауер, Ницше и Бергсон е чисто номинално, макар че школуването у големите поети-символисти е било причина за възприемане на някои техни теми, идеи и мотиви. Настоящият сравнителен анализ показва както близостта, така и отликите между двете направления, предопределени до голяма степен от националните литературни и художествени традиции. Достатъчно е да се спомене за трезвия атенстичен дух на българина и за силно повлияния от католицизма поляк от времето на модернизма, да се противопостави демократичното начало у българските символисти на аристократическата „людомания“ у младополяците, на глорификацията на селско-рицарското начало.

Настоящото сравнително изследване има за цел само да постави някои въпроси на символистичната поетика с оглед тяхната конкретна реализация в две славянски литератури. Няма съмнение, че едно бъдещо монографично изследване ще задълбочи и уточни много от положенията, залегнали в настоящата статия.