

„ФАНАТИЧЕН РАТНИК И ТЪЛМАЧ НА СИМВОЛИЗМА“

Стоян Илиев

I

Иван Радославов е едно почти непознато име за съвременния читател. През 1968 г. в твърде скромнен тираж излезе неговата „Книга от мои страници“ с предговор от Людмил Стоянов, изградена от статии и фрагменти, отразяващи различни периоди от цялостната дейност на критика. Когато по един или друг повод става дума за него, името на Иван Радославов се споменава само в отрицателен смисъл, който се влага де факто в понятието „идеолог на българския символизъм“. Но на всеки, който си постави задачата да възстанови картината на българския символизъм, неговото възникване, историческо развитие и проблемите, които той е имал да решава, ще бъде трудно да отгине неговото име. Никак не е случайно, че докато Теодор Траянов е обявен за „Аллах“ на българския символизъм, Иван Радославов е провъзгласен за „Мохамед“ и пророк на символистическото движение у нас. „И струва ми се — споделя Теодор Траянов, — че в нашата дружба съм черпил много повече любов към изкуството, отколкото в самия мен.“ Иван Радославов има голям авторитет пред Траянов и както потвърждава Вера Балабанова, че той често повтарял: „Иван каза това“, „Иван мисли така“, „Иван е един от най-умните глави на България“. Теодор Траянов има много високо мнение и за етичните качества на своя пръв духовен приятел: „Иван е най-честния критик. Можеш да му сложиш торба злато, но няма да го подкупиш да ти даде добра рецензия, ако не мисли така.“ Траянов се обръща към Радославов с думите: „Драги братко, съратнико, приятелю!“, нарича го „единствения“, „неистовия“, „неизтощими“. Задачите, които Траянов възлага на Радославов, са исторически: „Наистина — му пише той в едно писмо, — предстои ти работа може би много по-трудна от тая на неистовия Висарион в Матушката. В българския духовен живот са се натрупали толкова много лъжи, нелепости и недоразумения, че само ти и никой друг не би могъл да ги разчисти. А кой друг би могъл да постави развоя на нашата литература като духовно-културна проблема, ако не ти, който наистина най-много от всички, си живял и горял с нея! Всички почнаха да се убеждават, че ти не си само „естет“! А нещо с няколко плюса повече!... Изненадва ме твоята прецизност за оглавяването на Пенчо Славейковата епоха: еkleктически естетизъм! Така е. Това заглавие сякаш дава най-верния отпечатък и на духовно-културния, и на чисто литературния образ с неговите лъкатушения и безстилюст! А какво стройно, изящно, цялостно дело е Млада България! Такъв прецедент имаше само в немската романика! Спомни си само каква разкъсаност представляваха руските събрата (московските „Весы“ и петербургските квазимистици около Вяч. Иванов).“

Такова е отношението на Траянов към Иван Радославов. Вътрешната близост между поета и критика е толкова очевидна, че тя придобива съдбоносен характер. И двамата европейци по образование и духовни предпочитания, те бързо се разбират. През 1902 г. Радославов заминава за Женева, където следва право, а по-късно се прехвърля в Брюксел, усърдно чете Бодлер, Верлен, Рембо, Верхарн, Метерлинк, усвоява възгледите на Реми дьо Гурмон за символизма. През 1905—1906 г. в сп. „Художник“ се появяват и неговите преводи на „Парижки сплинове“ на Бодлер, които излизат в отделна книга през 1921 г. Пред 1912 г. той става съредактор на Антон Страшимиров в „Наш живот“, където публикува статията си „Бодлер или Тургенев“, превърнала се в естетическа програма на символизма в България. Затова Траянов вижда в лицето на Радославов убедения критик и теоретик на българския символизъм, негов законен кръстник и главен организатор. От своя страна Иван Радославов намира, че Траянов притежава всички необходими качества да се превърне в глава на българския символизъм, в негов духовен вожд. Чрез неговата поезия той иска да осмисли цялата си критическа дейност. Когато през 1914 г. той публикува в „Българска трибуна“ рецензията си за „Химни и балади“ на Траянов, поетът го потърсва и те бързо се разбират и сприятеляват. „Съдбоносната среща“ става през същата година, поетът и критикът прекарват заедно цяла нощ, изясняват своите възгледи за литературата, споделят и бъдещите си планове. Две години по-рано, през 1912 г., Иван Радославов публикува в „Наш живот“ статията си „Градът“, в която се извинява на читателите, че не е казал още нищо за Траянов, „чието творчество изтича направо из дълбините на една душа, тъй модерна и тъй много културна, която носи печата на сомнамбулизма и импресията“. Той се нахвърля против онези, които отричат българския произход на поезията му и говорят за „виенския ѝ характер“, „за нейната откъснатост от нашия живот“. Тогава той определя поезията на Траянов като „бурна, разкошна, пълна с трепет и живот“ и за него тя слага край на доброто старо време, защото „българската поезия се просмуква от въздуха на града и почва да лъха на парфюм, който измества вече здравеца и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа — това е несъмнен факт“¹. Именно тогава Иван Радославов изрича своя „чудовищен парадокс“, че българската поезия би постигнала блестящ разцвет само когато нейните поети започнат да умират по улиците от пиянство като Едгар По или да се бият по софийските фенери като Жерар дьо Нервал.

След излизането на алманаха „Южни цветове“ (1907), който изцяло е изграден от творби на символисти („Песни на песните“ от Т. В. Траянов, „Тъгите ни“ от Димо Кьорчев, „Зарници“ от Трифон Кунев, „Драми“ от Юр. Ил. Леонардич), платформата на българските символисти започва да се изяснява, те вече са имали зад гърба си достатъчен актив и време е било да излязат със своя програма, в която да манифестират възгледите си за изкуството. С тази задача се заема Иван Радославов. През 1912 г. Антон Страшимиров в една бележка в „Наш живот“ подканя символистите да излязат открито пред публиката, за да изяснят своята естетическа позиция: „Авторът на предлаганата по-долу статия — Иван Радославов, български преводач на Бодлер, е един от идеолозите на крайния модернизъм (декадентството). Макар да увлече вече няколко генерации български писатели, модернизмът у нас още не намери своя теоретик и не е застъпен в критиката. Опитите на Ботьо Савов (статията му върху Траяновата „Regina mortua“ и „По пътя на съдбата“) и това писмо на Ив. Радославов идат да запълнят тази празнота. Към тази материя „Наш живот“ във втората си годишнина (1906—1907) пристъпи с няколко псевдонимни статии. Въпросът е узрял (на За-

¹ Наш живот, 1912, кн. 7 и 8, с. 255.

пад той вече е на изчерпване) и възможната полемика сега ще бъде повече от на-временна.²

Конкретен повод за въпросното писмо на Иван Радославов е предговорът на П. Ю. Тодоров към „Стихотворения в проза“ на Тургенев. В този предговор П. Ю. Тодоров пише, че са подложени на изпитание „най-драгоценните качества на Тургеневия художествен талант и неговата конкретност, яснота, обективност и любов към изщното и завършеното“, че съществува един „култ към всичко ъгловато, мъгляво, нестройно и неорганизирано“, който култ безотговорно се пренася у нас, за да „утешава и насърчава много ленивци на ума и саморасли труженици на перото“, че Тургеневите произведения се „явяват у нас да покажат как онова истинско, непроменено и здраво изкуство, което от древна Гърция и до наши дни шествува победно над всички увлечения, временни моди и лутания“, е подложено на сериозно изпитание. Като отрицателен пример той сочи „нашумелите“ стихотворения в проза на Бодлер, преведени от Иван Радославов.³

Иван Радославов неслучайно се заема да отговори на въпросите, които П. Ю. Тодоров поставя в предговора си към „Стихотворения в проза“ на Тургенев. Неговите възгледи за литературата се формират под непосредственото влияние на европейските символисти и писмото му до П. Ю. Тодоров може да ни стане ясно само взето в тази връзка. Работата не е само в това, че той високо цени Реми дьо Гурмон и често се позовава на него, а в това, че естетиката на френските символисти му е особено близка. За него Маларме е „едно име, което означава не само символизъм, но самъ е символ на цялата наша съвременна идеология“⁴. За него няма „здрав“ и „болен“ символизъм, а един единствен символизъм като едно „ново светозрение и една нова естетика“, изградена главно от Стефан Маларме. Според Радославов едва със символизма френската поезия изживява „бляскав възход и извършва възраждането си“ чрез лириката на Бодлер, Маларме, Верлен, Рембо. В статията си „Общочовешко или национално изкуство“ той прави уговорката, че може би ще прозвучи парадоксално, но за него много типичен за френската раса поет е Верлен, отколкото Виктор Юго: „Първият с единствения свой том лирически стихове повече, отколкото вторият с грандиозното разнообразие на мотивите, черпени из дългата история на страната му. Във Верлен ние чувствуваме до осезателност същността на френския гений, неговата мистичност, подплатена с една чувственост, свойствена само на расата му. . . . Както съм готов да открия по-дълбоко български елемент в „Regina mortua“ например, отколкото в кой да е от най-големите епигони на Вазова, чиято националност в произведенията се изчерпва само в заглавията.“⁵

Иван Радославов иска да дублира ролята, която Реми дьо Гурмон играе в историята на символистическото движение във Франция. Както авторът на „Книга на маските“ създава една великолепа серия от портрети на френски символисти, така и той създава своите „Портрети“, посветени на българските символисти. Сходството между двамата критици е твърде очевидно, самият Радославов не скрива симпатиите си към френския критик и му посвещава отделно есе, което започва с думите: „Аз обичам твърде много този необикновен френец. Но когато поискам да направя тази си изповед публично, аз се малко стеснявам. Точно тъй, както се стеснява човек, който иска да представи в едно общество някого, който му е много близък и чиято големина той познава, но който е свършено неизвестен, а следователно и неинтересен за това общество. Кой е този непознат? Наистина кой е този Реми дьо Гурмон? Кой го знае у нас? От широкия кръг почти никой, само тайно няколко души се упиват от тънкостта и мощта на неговия

² Наш живот, 1912, кн. 5, с. 276.

³ Пак там, с. 277.

⁴ Хиперион, 1922, кн. 6—7, с. 418.

⁵ Пак там, кн. 1, с. 59—60.

ум В литературата у нас името му е споменато, доколкото помня, само един или два пъти от Ив. Андрейчин, като не искам да напомним случая, когато един млад редактор на едно списание в своя отговор до мене нарече „всусе“ името на Гурмона. То беше твърде наивно.“⁶ Според Радославов „философският синтез на френския символизъм, а може да се каже на целия европейски модернизъм намери израз в произведенията на този гениален французин.“ Той е „изникнал“ върху почвата на „действителния декаданс на френското изкуство след века на романтизма и парнасите“, той израснал заедно с новото движение, на което разкрива тайната и дава значението. „Няма нито един поет на модерна Франция — продължава Радославов, — нито една забележителна книга, излязла в неговата страна в разстояние на двадесет и пет години, който поет да не е бил открит или възсъздаден от него, която книга да не е била оценена. Имената на Верлена и Маларме, на Жюл Лафорг и Франсис Жамс, на Албер Самен и Верхарн, на Метерлинк и Анри дьо Рение са неразривно свързани с името му. Той създаде една нова „таблица на ценностите“ в поезията, по която неговото поколение поети можа да остави името си на страниците на френската литературна история. В това отношение той има същото значение, каквото имат Сент Бьов и Иполит Тен.“⁷

Иван Радославов не скрива кръвното си родство със своя европейски събрат, открито му се възхищава и дава възможност да се почувствува вторичността на неговия критически талант. Както ще имаме възможност да се убедим по-нататък, неговата теория за символизма изцяло е извлечена от Реми дьо Гурмон. Вярата си във внушителната сила на словото той черпи от Маларме. Вилие дьо Лил-Адам го кара да прояви интерес към митическия идеализъм. Немските символисти Рилке и Георге насочват вниманието му към философията на Шопенхауер и Ницше. Радославов се кълне във вярност и в интуитивизма на Бергсон. Той много отблизо следи търсенията на модерното европейско изкуство и непрекъснато информира българската публика за най-новите явления в него.

В статията си „Пак към въпроса на руската култура“ Иван Радославов пише по-специално за ролята, която изиграва френският символизъм при формирането на „новите веяния“. През втората половина на миналия век френската поезия и френското изкуство преживяват дълбока криза, поколението на Виктор Юго и на парнасите се „изживява и банализира, чувството е мъртво, идеята не съществува“, затова новото поколение дири нови пътища, за да „освежи духа си“, увлича се от музиката на Вагнер, от „свърхчувствената романтика“ на Новалис, под чието влияние се оказват Маларме и Рембо. Те откриват своя предшественик в лицето на Бодлер, който „неразривно свързва мистиката с немските романтици“. Под влиянието на местната традиция и немското влияние се ражда френският символизъм, който „не само асимилира влиянието на немския романтизъм и немската мисъл, но тъй я разтвори в себе си, че крайният резултат беше оформянето на една течение на изкуството, което като никое друго носи най-характерните черти на френската раса. Но това може да се случи само в среди и общества, където духът на расата не само съществува и се проявява, но е способен и на творческа дейност.“⁸

По-друго е отношението на Радославов към руската култура и руския символизъм. В статията си „Към въпроса на руската култура“ той категорично заявява, че истинската култура в същност е френската, английската, немската, италианската, а „руска култура няма“. Според него признаването на този факт не трябва да обижда „самолюбието на руския човек“, както не е обидно подобно твърдение за българина, комуто е необходимо още едно столетие, за да създаде

⁶ Ив. Радославов. Идеи и критика. С., 1921, с. 30.

⁷ Пак там.

⁸ Пак там, с. 27.

своя култура. Радославов споменава изказването на някакъв свой женеvски приятел, който твърдял, че „изобщо руски гений не съществува, че на славянската раса сякаш органически е присъща асимилацията на всичко, създадено другаде — на Запад. Вземете нашата литература — продължавал да говори неговият тайнствен женеvски приятел, — нашата наука, нашите университети и професори. Какво представляват те от себе си? Нима във всички области на живота — на материалния и духовен живот — ние не сме се явявали досега като обикновени ученици, и то даже лоши ученици, на великите учители, които Запад е дал? Защо да не е прав Момзен, който по един повод беше се изразил, че „славянската раса е само материал за историята, но че история тя не може да твори?“⁹

Макар Радославов да не приема напълно изводите на своя приятел, които счита твърде „песимистични“, макар да твърди, че руският народ „има перспектива на грандиозно развитие“, което се потвърждава от „великите титани на духа“, каквито са Достоевски и Толстой, все пак той признава, че „днес творчеството на руския дух е още в първите си, ако можем така да се изразим, елементарни прояви; в сравнение със създаденото — в областта на моралния и материален живот — на Запад, това е почти нищо“¹⁰. Руската култура нямала оригинални и самобитни таланти и всички нейни големи представители напомнят своите западни събратя: Тургенев се формира „под влияние и близостта“ на Флобер, Чехов му напомня за Мопасан, Белински популяризира на руска почва идеите на Хегел, Писарев е ученик на позитивиста Огюст Конт и Карл Фохт, Добролюбов и Чернишевски изцяло се намират под влиянието на идеите на Сен Симон и Шарл Фурие. „В продължение на сто години—твърди Радославов, — откал руската интелигенция съществува като отделно съсловие с духовни потребности, тя не е дала ни една самобитна и оригинална идея. Асимилация — добра или лоша, това не е от значение — само асимилация.“¹¹

Както цялата руска култура се намира под влиянието на западната, така и руският символизъм не е самобитно и оригинално явление: „И даже днес Брюсов и Балмонт ли са оригинални? — пита Радославов. — И днес западното изкуство и западната мисъл продължават да подхранват руския дух и да му дават някакъв чужд колорит.“¹² Поезията на Брюсов изцяло му напомня творчеството на Бодлер и Верлен и за него: „Нито руската поезия, нито изобщо руското изкуство, нито руската наука имат днеска някакво значение при изработването на новите културни ценности.“ Като доказателство той цитира мисълта на Бердяев: „Колкото и да е тежко състоянието на руската култура, колкото много варварство да има още у нас, но у руския народ има религиозна органическа култура.“ Това „оригинално“ схващане на Бердяев е било истинско самопризнание, което потвърждава тезата за липсата на самобитната руска култура.

Няма и самобитен руски символизъм, от който да се учат българските модернисти. Символизмът в Русия izbива в едно движение на чисто философско-религиозна мисъл, неразривно свързана с критическия идеализъм на Вл. Соловьов, Бердяев и Струве, който идеализъм е реакция на „ортодоксалния марксизъм“. За Иван Радославов проблемите, поставени от руските символисти, са по-скоро проблеми от областта на философията и етиката, отколкото специфично литературни. Тази особеност на руските символисти им поставя печата на „сектантство и едностранчивост“.

За вредното влияние на руския символизъм върху българския говори и Константин Константинов: „Символизмът дойде направо от френската поезия,

⁹ Ив. Радославов. Идеи и критика, с. 24.

¹⁰ Пак там, с. 25—26.

¹¹ Пак там, с. 26.

¹² Пак там.

но по-вредоносно — чрез руските символисти. Освен по силата на културната дифузия между народите символизмът дойде, както казах, и като мода, като модата на брадите, на меланхоличната любов, на въпросите, които 18-годишните си задаваха: „Какъв е смисълът на живота?“ — и мечтаеха за самоубийство. . .“¹³

Тук няма да се спираме по-подробно върху въпроса за влиянието на руския символизъм върху българския, искахме само да подчертаем европоцентристката гледна точка на Иван Радославов. Той изцяло насочва погледа на българските символисти към френските им събратя. Колкото и несправедлив да е към руските символисти, Радославов схваща една тяхна отличителна особеност, изразяваща се в опитите им да подчинят изкуството на философската проблематика. Българските символисти особено наблягат върху специфичните проблеми на изкуството, което ги кара да се ориентират към френските символисти, а по-малко се вълнуват от въпросите на философията и религията. Това ги предпазва от редица „вредоносни“ увлечения, характерни особено за руските символисти, и най-вече от техните мистически възгледи. Българските символисти насочват вниманието си повече към проблемите на поетиката, към специфичните въпроси на творческата личност и понеже смятат, че тези проблеми се поставят с цялата им острота от френските символисти, ги предпочитат пред руските.

Несъмнено Иван Радославов е имал пред вид всички тези съображения, когато издига дилемата „Бодлер или Тургенев?“, и без да се колебае, изцяло се присъединява към първия. В писмото си до П. Ю. Тодоров той най-напред изразява недоумението си от непоследователността на писателя, защото намира голяма „разница в маниера и начина на писане у един писател и неговите идеи“: „Защото несъмнено е — продължава да атакува Радославов, — че ако Вие сте писали „Зидари“ и „Змейова сватба“ под влиянието на немските символисти“, защо е трябвало да излизате против символизма? Иван Радославов не иска да се задълбочава в това противоречие на П. Ю. Тодоров и бърза да изложи платформата на българските символисти. Най-напред той се разграничава от П. Ю. Тодоров: „Като е тъй, и Вие ще се съгласите, че между нас, които четем, превеждаме и пишем, имайки пред вид книгите на Метерлинка, Уайлда, Пшибишевски и цялата фаланга около тях, и вие, за които всичко това е нездраво, променливо, неистинско, между нас и вас има малко точки на допиране. Нещо повече. Ние принадлежим на два различни лагера.“¹⁴

С цялото си писмо Иван Радославов иска да докаже, че в случая не става дума за някакви второстепенни недоразумения или различия, а за „два свята, два мирогледа“. Затова, макар че не обича да се обвързва с философски доктрини, особено силно набляга върху мирогледната същност на символизма: „Вън от нас няма действителност, понеже тя е такава, каквато нам се представя, разнообразна толкова, колкото индивидуалности има. Едничката неизменна и вечна същност остава душата, нашата велика и многообразна, но все пак една неразделна субстанция. Тя е едничката — няма друга действителност. Изкуството, което има за източник творческите сили на тая същност, няма и не може да има друга задача и друга цел от задачата и целта да отрази тая неизмерима, вън от пространството и времето същност, тъй както се проявява тя вътре в нас. И колкото по-малко е участието на мозговия апарат в това отношение, толкова безспорно, е по-вярно, по-хубаво и по-върховно полученото отражение.“¹⁵

Тук Иван Радославов напълно повтаря субективноидеалистическите философски позиции на френските и руските символисти. Той като корифеите на символизма Маларме, Верлен, Андрей Бели, Вячеслав Иванов твърди, че пред-

¹³ К. Константинов. Път през годините. С., 1966, 159.

¹⁴ Наш живот, 1912, кн. 5, с. 277.

¹⁵ Пак там.

метните образи „трябва да бъдат само *намек*, само средство да се проникнем от настроенията и сънищата, които са царували в душата на художника при създаването им“, че е нужна изкуственост, за която говори Бодлер и „която е поестествена от всяка естественост, защото е нещо повече от нея“. Изкуството, както го разбира Радославов, не е отражение на нашите непосредствени усещания, не е средство за измъкване от делничната обстановка в един илюзорен свят, а нещо много повече, то е откровение. Както представителите на европейския символизъм, така и Радославов твърди, че е изгубил вярата си в науката, която не е способна да отговори на сложните въпроси на битието. „Познанието на света — продължава Радославов — и разрешаването на всички проблеми чрез обикновеното знание се измести от познанието чрез *интуицията*, свръхестественото познание, по чиято светлина само станаха достъпни за нашето духовно око многобройните истини, недостъпни никога на обикновения разум.“¹⁶ Той цитира фразата на Анатол Франс, „че не с ум и размишление, а с чувство се постигат най-великите и най-честите истини“, че интуицията е „истина над истините“.¹⁷ И както френските и руските символисти в основата на субективната проникателност на художника поставят хипнозата и телепатията, така и той заявява, че „телепатията и окултизмът са едни от пътищата, които водят към познанието на тези истини“.¹⁸

Това е написано през 1912 г. и за да видим наистина до каква степен Иван Радославов остава верен на себе си, през 1925 г., след като се спира на бъдещите перспективи на българската поезия, той пише в „Хиперион“: „Бергсон и Фройд във всеки случай, що се отнася до европейското литературно-художествено творчество, са неговите най-релефни черти и определят делото на най-даровитите за епохата ни.“¹⁹ Това твърдение на Иван Радославов заслужава по-специално внимание, защото ирационализмът минава като червена нишка в естетическите търсения на символистите. Брюсов пише за Зинаида Хипиус, че „на хората, които разсъждават здраво, във всички разкази се противопоставят тези, които живеят изключително с емоциите, със смътните влечения на душата. Общоприетият морал, общоприетите истини се подлагат на съмнение във всяко отношение.“ Любими герои на символистите стават лица, чужди на рационалното познание, и те изглеждат на обикновените хора за „съвсем ненормални“ или „слабоумни“. В това отношение основна роля изиграва Едгар По, който твърди, че в центъра на вниманието на писателя трябва да застанат „злощастните, умрелите в затвора, в лудницата или обесените“. За своите герои Хипиус пише, че тях ги привлича „винаги само неясното и необяснимото, което им дава сила и радост“. От своя страна Балмонт заявява: „Петте чувства са лъжа. Но има възторг в екстаза, когато истината от само себе си е видна. Тогава за сънните очи тайнствено горят красотите на нощната дълбочина.“ Поетът е погълнат от „бездънността на сумрака“, от „неразрешимостта на съня“ и заявява: „На нас всеки път истината за свръхчувственото е дадена, когато ние встъпим в лъча на свещения екстаз.“ Такъв е „Пътят на истината“, както Балмонт е озаглавил сонета си.

По такъв начин популярната идея за „философията на трон“ в качеството на абсолютна владетелка на човешкия разум в епохата на символизма претърпява пълно поражение. Още Кант доказва, че фикцията на управлението е несъвместима с представата за „мъдрост“ и „справедливост“. Кант обяснява творческото безсилие на художника с невъзможността му да се научи „вдъхновено да твори“ и в това той открива специфичната особеност на самобитността на

¹⁶ Наш живот, 1912, кн. 5, с. 278.

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Пак там.

¹⁹ Хиперион, 1925, кн. 1—2, с. 15.

гения в отличие от „подражателя“. Затова той формулира, че „гениалността е напълно противоположна на духа на подражанието“.

Крахът на илюзията за „обществен договор“ и „естествени права“ е и крах на рационализма, вярващ във всемогъществото на разума. Затова Владимир Соловьев се противопоставя на рационализма на западното просвещение, на френската революция и на „икономическия материализъм“ на Маркс. Всички тези направления според него утвърждават човешкия разум, гордостта на ума, самоувереността на човешкия разум, което неизбежно води до разпадането на човешкия род и към „всеобщия хаос“. Но още по-опасни от западното просвещение Соловьев счита „монголския Изток“ и будизма, в които вижда възплъщение на материализма в съчетание с жестокия деспотизъм. Спасението за него може да се очаква от Източна Византия и въприемането на византийската култура от народите начело с Русия, която трябва да изпълни своята провиденциална роля, да поведе човечеството след себе си и благодарение на това да запази истинското християнство, да възкреси „духовното човечество“. Рухва надеждата за „просвета“ и „възпитание“. Реакцията против философията на Просвещението с неговия култ към разума приема най-отчетливи форми в разните ирационалистически направления във философията и естетиката.

Но колкото и бързо да отстъпва рационализмът в своята родна философска сфера, неговото отстъпление е несравнимо с паническото му бягство в областта на изкуството. Тук, където цари свободното въображение, което не признава принудителните закони на интелекта, разумът често пъти се опитва да наложи своето влияние само тайно, прилагайки такова маскирано средство като Кантовата „целесъобразност без цел“ или „закономерност без закони“. Романтическата струя в изкуството винаги се е използвала като основа за ирационалистическите нападки против интелекта, който се обявява за нещо абстрактно и безжизнено, нямащо нищо общо с дълбочината на човешкото сърце. Бергсон обосновава превъзходството на интуицията над интелекта, като се опира на „естетическите способности“ на човека. Затова влиянието на Бергсон сред художниците непрекъснато расте, той е обявен за истински светец и на една колона на Пантеона е издълбан надпис: „Анри Бергман — философ, чийто живот и творчество направиха чест на Франция и човешката мисъл.“ През 1927 г. Бергсон получава Нобелова премия, неговата интуитивна философия и метафизика са събитие в предвоенната мисъл на буржоазна Европа: „Породена от своята епоха — пише К. А. Сва-сян, — тя в същото време ярко изразява същността на тази епоха, колебливите ѝ стремежи, вътрешната противоречивост на нейната външна импозантност и универсалност — с една дума, нейния пищен и рафиниран декаданс.“²⁰

Затова Иван Радославов е съвършено прав, като твърди, че модерните търсения в европейската литература се намират под непосредственото влияние на интуитивизма на Бергсон. Но докато неверието в разума за френските и руските символисти възниква от преситеност на духа, характерна изобщо за европейския декаданс, ирационализъмът, който проповядва Иван Радославов, има по-други предпоставки. Българските символисти са изплашени от „здравата логика“ на капиталистическата цивилизация, изпитват страх от буржоазния „здрав смисъл“, от убиването на духовния живот на личността. Какво предлагат буржоазният рационализъм и позитивизъм: трупането на състояния, убиването на сантименталните илюзии, байгановския прагматизъм, търсенето на „келепира“ в живота. Затова българските символисти търсят утеха в духовната забрава, в бягството от „разумните“ закони на действителността. По-късно Гео Милев се опитва да наложи понятието „модерна душа“, което за него означава отказ от рационалните при-

²⁰ К. А. Сва-сян. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. Ереван, 1978, с. 13.

вички и предразсъдъци и призовава поетите да сломят интелектуалните прегради, издигнати от традиционните условности. Той апелира към поетите да се обърнат към истински философските проблеми, които се разкриват пред разкрепостеното мислене. „Модерната душа“ според него се разкрива не чрез рационални норми и канони, а чрез иманентните свойства на човешките преживявания. „Душата изобщо — пише Гео Милев — е наистина едно метафизическо понятие, без което обаче не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия. То е душата на нашата епоха — затворена в своя просторен мир и унесена по неземни блянове и преди всичко нервна и чувствителна като мимоза, каквато са я създали цели двадесет века.“²¹ Според Гео Милев понятието „модерна душа“ не съществува за „рационално-биологическата философия“ и за науката, които не са в състояние да проникнат в тайните на битието: „Новата естетика — пише той, — такава, каквато я създава новото изкуство, не е повече логика и познание, а макар че звучи доста парадоксално — *интуиция*. Естетиката на модерното изкуство е — както и самото изкуство — метафизика.“²²

Както Иван Радославов, така и Гео Милев подчертава думата „интуиция“. И, както вече видяхме, тази дума никак не звучи „парадоксално“, а е напълно в традицията на европейския символизъм. Тук не става дума за подбуди и фактори само от психологически характер, а за изграждането на миросглед, чужд на придобивките на науката и рационалното познание, който и Иван Радославов, и Гео Милев наричат „метафизически“.

II

Иван Радославов няма време за „празно философствуване“: „Не съм бил привърженик на теория — пише той, — защото всяка теория е източник на предубеждения, които аз органически ненавиждам; и ако общите ми идеи по въпросите не са включвали известни конкретни факти, бил съм готов и тях да пожертвувам, макар за щастие това никога почти да не ми се е случвало. За мене не е имало само литература, литературни факти и литературна история; над тях и пред тях големите въпроси на духа са ме вълнували; не съм се ръководил от бездушни принципи и суха формалистика; отношението ми към нещата не е било книжно, а живо; не норми и доктрини, а миросглед и система от идеи.“²³

Понеже Иван Радославов няма никакво време за губене, а трябва да бърза да утвърждава платформата на българския символизъм, той става ярък застъпник на идейната критика. За него няма „нищо по-неприятно“ да се занимава с някой автор, „чиято мисъл не се отличава с особена яснота, определеност и чистота на идеите“.²⁴ Той не обича да кара читателите да гадаят и дешифрират позицията му. Нещо повече, даже и на противниците си внушава, че искат не искат, и те трябва да се ръководят от определени принципи, които са длъжни да отстояват. На него не му харесва, че когато чете примерно „писанията“ на Владимир Василев, трябва да гадае: „о чем была реч“. По повод статията на Вл. Василев „Пантеисти и манияци“ (Демократически преглед, 1912) той пише: „Ден по ден след това, десет години подред, ний непрекъснато работехме за делото, чийто смисъл всеки ден развитието и живота оправдаваха. Доказателството е книгата ни „Идеи и критика“, която представлява от себе си, без преувеличение може да се каже, хронология на българския модернизъм. И ако българския символизъм и модернизъм не можа да се даде до днес в една цялостна, пълна и стройна идеология,

²¹ Звено, 1914, кн. 5, с. 301.

²² Пак там, с. 302.

²³ Хиперион, 1930, кн. 8, с. 359.

²⁴ Пак там, 1929, кн. 5—6, с. 237.

за това не са виновни изповядващите неговите идеи и схващания, а настъпилото след появата му бурно десетилетие. На „Идеи и критика“ може всичко да се отрече, но не и последователността, категоричността и упоритостта, с която оповестените идеи в писмото до покойния П. Ю. Тодоров бяха отстоявани.²⁵

Сега на нас ни предстои да се убедим в правотата на тези думи на Иван Радославов: той наистина е много последователен, категоричен и упорит в защитата на своите възгледи за изкуството. Това определя и „моралната температура“ на неговите статии, категоричността на неговия тон, който по собствените му думи никога не е „великодушен, спокоен, благодушен“. Той счита, че толерантността, с която трябва да се отнасяме към другите мнения, е „етично задължение“, но то засяга само формата на изразяването и няма нищо общо с идейно-естетическата позиция на критика. Понеже на Иван Радославов му е предстояло да разсейва явни заблуждения и недоразумения, тъй пакостни за литературата, не е трябвало да допусна „излишна дипломация“.

През 1925 г., когато българският символизъм вече е казал своята дума, Иван Радославов пише: „Той не е само школа, той е вече нещо повече от това, защото не само никой не му оспорва правото да бъде, но той е доминиращо направление, той е на прага на академичното признание...“²⁶ Тогава Иван Радославов прави и следното признание: „Като философска и художествена концепция — нищо ново. Идеологията на това литературно движение е свършено чужда, в характерните си белези — типично френска.“²⁷ Това, което прави от българския символизъм „екзотично явление“, са „расовите психологически особености, които го проникват, които винаги могат да се открият“ в неговите творения.²⁸ Символизмът в България се утвърждава не като самобитна философско-естетическа концепция, а като явление, дълбоко присъщо на „психологическите особености“ на българската раса, и затова е нещо естествено и закономерно в развитието на нашата национална литература. В статията си „Настояще и перспективи“, като излиза от вече познатите ни възгледи за ирационалистическата същност на новото изкуство, нахвърляйки бъдещото развитие на българската литература, той прави следното обобщение: „Символизмът завърши формиращия период на българската лирическа поезия и от него по-нататък развитието на лиричното ни творчество може да бъде във възход или упадък, но никога няма да слезе до баналността и стереотипността, които характеризираха мнозинството на Вазовите и Пенчо Славейковите епигони.“ Иван Радославов добавя, че българската лирика се намира в състояние на „нивелиране и упадък“, че лиричното творчество вече не е мярка на времето ни, че неговите източници вече са се изчерпали и то доживява със соковете, които е оставил „пищният разцвет“ на Траяновия символизъм.

Как българската поезия „доживява“ със соковете на „пищния разцвет“ на Траяновия символизъм, ще видим после, сега ни предстои да се занимаем с въпроса, какво е предшествовало символизма в българската литература. Както Симеон Радев и Димо Кърчев, които разчитат пътя на модерните търсения в нашата литература, насочват удара си против „крепостта на Пенчо Славейков“ и кръга „Мисъл“, така и Иван Радославов се разграничава от д-р Кръстев. Но той иска да бъде по-обективен към неговото дело от своите предшественици: „В него биеше пулсът на ентузиазъм към творчеството на духа — пише той. — Той притежаваше един вкус и един усет, които му даваха възможност да се приобщи към света на изкуството; притова и една култура, и една ерудиция, които можеха да спомогнат за една ориентировка в литературно-художествените му екскурзии; и най-после

²⁵ Хиперион, 1925, кн. 1—2, с. 63.

²⁶ Пак там, с. 6.

²⁷ Пак там, с. 15.

²⁸ Пак там.

една будна и жива мисъл, която намира съответствие и необходими средства, за да се изрази ясно и недвусмислено.²⁹

Всичко това за Радославов са особености на една даровита критическа личност. Културно-историческото значение на делото на д-р Кръстев се изразява в това, че той превръща литературната критика в професия. В неговото наследство Радославов намира трайни критически ценности, превърнали се в естетическо наследство на епохата. Според него все пак делото на д-р Кръстев е „твърде значително, но не е епохално“. В критическото дело на д-р Кръстев Иван Радославов не може да открие линии, които го отвеждат в „тъмния лабиринт“ на нашето минало, нито пък в бъдещето. Д-р Кръстев живял в едно „безжизнено, нетворческо и безцветно“ време и затова не бил в състояние да се „срасне с един идеал“, който да възбуди мисълта му, без да се смущава от скептицизма и безверието. Освен това той нямал самочувствието на една цялостна и хармонична личност, чиито заблуждения и грешки се изкупват с вярата в делото; той не успял да създаде своя „монументален паметник“, от който да се възхищаваме; на д-р Кръстев му липсвало цялостно отношение към литературния живот, той не е бил в състояние да прецени правилно фактите откъм тяхното литературнокритическо значение; той не успял да ни остави една „таблица на ценностите“ и открил Вазов като един от етапите на литературно-художественото развитие. Когато се опитвал да бъде идеолог и философ, д-р Кръстев изпадал в плен на сухотата, догматизма и нормативизма.

Всички тези слабости, които изтъква Иван Радославов за д-р Кръстев, ги знаем от критиката на Симеон Радев и Димо Кьорчев. За Иван Радославов „голямата опозиция от страна на крестостта на Пенчо Славейков била вече разчистена от неговите предшественици и на него му предстоело да се справи с „още по-голямата опозиция“ на марксистическата критика.

Но колкото до слабостите, които той намира в критическата дейност на д-р Кръстев, те се отнасят и до самия него. Когато Иван Радославов излиза от литературните факти, а не от нормите и каноните на символизма, той има верен усет за художествени явления и доказателство за това са прекрасните му есета за Захари Стоянов, Любен Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов и др. Но щом се опита да изгради своя „таблица на ценностите“, той се оказва под силното влияние на Реми дьо Гурмон и започва да се разминава със самобитните явления на българската литература. Затова между естетическия нормативизъм на д-р Кръстев и символистическия фанатизъм на Иван Радославов съществува разлика само в степените, но не и по същество. Той критикува д-р Кръстев, че изпаднал в редица „увлечения, предубеждения и предвзети чисто субективни схващания, които характеризират литературната му безпътница“, но Иван Радославов изпада в още по-големи увлечения и предубеждения. Дилемата, която поставя Иван Радославов — или нормативно-рационалистическа критика, или субективно-интуитивна критика, — не води до унищожаването на едната страна, а до тяхното взаимно проникване.

В бележката „Една малка изповед“ Иван Радославов се оплаква, че винаги са го обвинявали в едностранчивост, в „непоправим фанатизъм“, в „литературна партийност“. Упреквали са го, че не харесва това или онова, защото не е символизъм, а хвали и насърчава онова, което принадлежи на школата. И той тутакси отговаря: „Нека ми посочат един литературен факт от едро значение за развитието на българската литература, един факт, който във от даденото в духа на символизма да не е епигонство, посредственост и имитация.“ Това Радославов пише черно на бяло през 1925 г., след излизането на „Да бъде ден!“ на Христо Смирненски, „Септември“ на Гео Милев, „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев, „Жерт-

²⁹ Хиперион, 1929, кн. 4, с. 174.

вени клади“ на Асен Разцветников, които той или не забелязва, или по страниците на „Хиперион“ ги подлага на пълно отрицание. Иван Радославов в своята критическа практика трансформира максимата на Реми дьо Гурмон: „Всички талантиливи поети са символисти — останалите са другите“, по следния начин: „Всички талантиливи поети са символисти — останалите са епигони.“

На едно място той заявява, че „Само неспособният за действително творчество и лишеният от светлия дар на критично призвание писател може да бъде партийен критик.“³⁰ Друг път направо заявява: „Ний действително правихме партия — нека кажем нещо по-силно: ний бяхме партизани в българската литература. Това е вярно: от шракането на идеите се ражда светлината.“³¹ Той не отрича, че са „правили партия“ и даже повече: „бяхме партизани“ и се уточнява: „Защото, нека да не забравяме, че партия значи винаги схващания и начала, идеи и разбираня върху известни неща, но никога най-неоснователно, чисто егоистично приятелско сдружение на група хора.“ Радославов държи да се разбере тази разлика, за да се избягнат недоразуменията. Също така не е излишно да добавим, че за него „връзката между изкуството и политиката съществува. Тя е в оная велика способност на гения да твори, като разрушава.“³²

Като излиза от тази предпоставка за връзката между изкуството и политиката, Иван Радославов се заема да се справи с „голямата опозиция“ на марксистическата естетика и критика. „Българският социализъм—пише той — като идейно движение е плод на чуждо влияние — предимно руско. Както във всички културно-обществено изостанали страни, той се явява повече като спекулация на мисълта, отколкото като жива система от идеи, израсли, охранили и развили се на почвата на нашата действителност. Доколкото той се поставя да се приспособи към тази последната и да внесе по-оригинално съдържание, той не може да отиде в тази посока много далече и цялото развитие на литературната му пропаганда носи пълния отпечатък на една схоластична и метафизична идеология.“³³ Нещо повече, той се опитва да докаже, че и в Русия социализмът не е оригинално явление и не е отишъл по-далеч от „талантиливите Плеханови популяризации на Марксовия социализъм“³⁴. Според него българският социализъм не успява да се издигне над „шаблонните предпоставки и изводи“ нито в икономиката, нито в политиката. И понеже Иван Радославов обича да извежда своите мисли до техния краен завършек и не е по „излишната дипломатия“, заявява, че у нас се формирал „един отрицателен тип на интелигента-социалист“, който няма самостоятелна мисъл и действа, даже чувства по шаблон, „догматичен и фанатичен, и който е наша, българска особеност и принадлежност“. Като ярък пример на подобен „отрицателен интелигент“ сочи Димитър Благоев, който „през цялата своя дълга и продуктивна в количествено отношение дейност прояви един много повече компилативен, отколкото оригинален ум“. В мисленето и в концепциите на Благоев Ив. Радославов не намира нищо живо и оригинално, защото той изцяло бил подчинен на „догмите и шаблоните на усвоената доктрина“, бил фанатично едностранчив „апостол и агитатор“. „Такъв е той, такава е неговото дело“ — дълбокомислено заявява критикът.

Естествено е, че на Иван Радославов никак не допада критиката на Димитър Благоев на ирационализма на сп. „Мисъл“, в което се твърди, че когато поетът започне да мисли, заприличва на „всеки филистер“, че у твореца „инстинктът и непосредственият ирационален импулс замества мисълта“. Първият български марксист доказва, че „Великите художествени произведения по това се отличават,

³⁰ Хиперион, 1929, кн. 3, с. 81.

³¹ Пак там, 1930, кн. 8, с. 357.

³² Пак там, 1928, кн. 8, с. 323.

³³ Пак там, 1926, кн. 7, с. 352.

³⁴ Пак там, с. 354.

че представляват в безсмъртни образи и картини мисълта на своето време“. Благоев предчувствува, че в изкуството ще се появи нов художествен метод и решаващо значение ще придобие миогледът на писателя: „... Художникът е немислим без светоглед, без оная сума от общи понятия, възгледи, идеи и мисли, които съставляват в дадено време общ светоглед...“ Според Димитър Благоев проблемът за „мисленето“ на писателя е тъждествен на проблема за „световъзрението“ и затова така или иначе художественото изображение добива рационално-просветителска окраска. Авторитетът на картезианското „аз мисля“, който, както видяхме, така се подкопава от ирационализма на символистическото движение, се поставя на първо място от младото социалистическо движение. Пролетарските интелектуалци открито заявяват, че човекът не е вързоп от слепи инстинкти, а е разумно същество, което може да планира своята дейност, да се ръководи от определени принципи, въз основа на които може да преобрази света. Затова Благоев говори за „умствен преврат“ и за изграждането на нови „убедителни личности“, които да обладават здраво „марксистическо световъзрение“.

Затова тук не става дума за „излишна дипломатия“, а за два противоположни миогледа. За да докаже непригодността на марксистическата методология, Иван Радославов задава следния въпрос: „... Ако белетристиката на Т. Г. Влайков може да се обясни със стопанския процес в нашия живот след Освобождението и с разпадането на старите стопански форми, то как би могъл да се обясни фактът, че във време, когато социализмът и работническото движение у нас беше на зенита си, в началото на нашето столетие се появи и разцъфтя тъй пишно движението на символизма и модернизма, което е негов антипод и чието същинско име е индивидуализмът? Една антитеза, която очевидно историко-материалистическият метод не е в състояние да разреши.“³⁵

Ако Иван Радославов като теоретик на символизма в българската литература се беше опитал да разреши въпросната „антитеза“, може би щеше да му стане ясно неговото национално своеобразие, а нямаше да взема готови формулировки, изработени в салоните на Париж или Петербург. Но той тръгва на поход да разгромява марксизма: „Марксист, т. е. привърженик на теорията, която свеждаше цялото историческо развитие до формулата — не съзнанието на хората определя битието им, а тяхното обществено битие определя формите на съзнанието им... Казваме свеждаше, а не свежда, защото тази на пръв поглед и за времето си почти неопровержима формула днес в областта на философската мисъл е преодоляна и изоставена. Както стана впрочем с цялата доктрина на марксизма, от която правеше част и неговото схващане за генезиса и значението на идеите. Много факти и прояви на живота от двадесет и повече години насам, неподвижани и неподозирани от авторите на доктрината, опровергаха надменната ѝ самоувереност. Днес Европа няма сериозен мислител, който да свързва интегрално съдбата на изследваното си с нея.“³⁶

Всичко това Иван Радославов пише през 1928 г., т. е. четиринадесет години след публикуването на „Бодлер или Тургенев“, и ни дава да разберем какво значат „два миогледа“, „две световъзрения“. Той нарича периода, през който се утвърждава като критик и идеолог на българския символизъм, „ликвидационен“. На първо място той иска да ликвидира „марксизма“ и неговите последователи. После на него никак не му е трудно да се справи и с „крепостта на Пенчо Славейков“ и кръга „Мисъл“. По такъв начин той „ликвидира“ и „голямата опозиция“ на българските символисти, за която говори Теодор Траянов в едно от интервютата си. В този „ликвидационен“ период Иван Радославов решава да действа само в едно направление и твърдо да отстоява едни и същи принципи.

³⁵ Хиперион, 1925, кн. 8, с. 369—370.

³⁶ Пак там, 1928, кн. 9—10, с. 442—443.

Любовта си към символизма той превръща в критическа съвест и в истинско самопожертвуване. В продължение на десет години в сп. „Хиперион“ почти във всяка негова книжка публикува или отделна статия, или кратки критически бележки, в които се очертава като страстен боец на символизма. Нетърпим към другите мнения, той яростно воюва за своята гледна точка. Затова Петко Росен много точно го нарича: „Фанатичен ратник и тълмач на символизма.“³⁷ Неговите статии и критически бележки имат огромно значение за утвърждаване позицията на списанието, което успява бързо да реагира на текущите литературни събития. Изразявайки всекидневните настроения на „хиперионовите братя“, тяхното отношение към различните въпроси на литературата, тези кратки бележки и отзиви се превръщат в най-активния елемент от цялостната критическа дейност на Иван Радославов. Затова всички, които са следили отблизо неговите прояви, признават, че той е „тънък и изискан полемист“, който не признава никакви авторитети. Независимо от всички уговорки, които можем да направим във връзка със сп. „Хиперион“, ясно е едно — че благодарение на Иван Радославов то окончателно утвърждава позициите на българския символизъм. Но заедно с това осезателно се чувства, че списанието умира от много любов към школата. Ако неговият тираж е твърде малък, то амбицията на главния му организатор е твърде голяма и той превръща списанието в „крепост на символизма“.

В своите кратки бележки, без да си служи с дълги изложения и подробни обяснения, Радославов внезапно удря противника си по слабото място и не му дава време да се опомни. Той дори не прощава и на своите съкипници и когато забележи, че са „кривнали“ в погрешна за него посока и не искат изцяло да го следват, виждаме как започват да припламват пламъчетата на неговата критическа злост. Той се сърди на „Златорог“, че е публикувал цели три колони, за да убеди публиката, че „най-големият съвременен поет е Николай Лилиев“³⁸. За него Лилиев е „духовно анемичен“ и поезията му има само формално значение. Като го сравнява с Трифон Кунев и Емануил Попдимитров, изтъква, че там има „гълбина на духовен живот, но почти липса на форма от първичен елемент на всяко художествено творчество; тук изящна, елегантна, гъвкава, но само форма, защото духовната ѝ подплата е върде анемична“ и твърде плитка. Сякаш липсва сок, който би могъл да направи свежи, ярки, ухаещи тия красиви цветя на едно истинско изкуство.“³⁹

От своя страна и Петко Росен определя поезията на Лилиев като „цвете с омайно красиви листа, но без сочност на плода“.

Но докато на Николай Лилиев все пак признава някакви качества, той е много по-строг към Николай Райнов: за Радославов авторът на „Богомилски легенди“ е „творчески безсилен“, той е „нещо, но не особено нещо“. На него са му неприятни котерийните приятелски реклами, които „погребват писателя с големи амбиции, но с малки сили“⁴⁰. За „Корабът на безсмъртните“ той пише: „Преобладаваща страна на Райнов е интелектуализмът, който му прави чужда областта на чистото емоционално и непосредствено-художественото. За да бъде белегрист, липсва му възлътителна сила, която предшества всички други творчески способности в тази област и без която никакви усилия не могат да имат успех.“⁴¹ Все пак той признава, че Н. Райнов успява да извлече от апокрифната литература символи и иносказания и по такъв начин свързва името си с едно поколение, което се налага в литературата, т. е. със символистите. „Това определя мястото му в бъл-

³⁷ Хиперион, 1925, кн. 1—2, с. 66.

³⁸ Пак там, кн. 4, с. 161.

³⁹ Пак там.

⁴⁰ Пак там, 1930, кн. 9—10, с. 425.

⁴¹ Пак там.

гарската литература изобщо, което, малко или голямо, принадлежи само нему и никому другиму.⁴²

Докато все пак признава по нещичко на Лилиев, Н. Райнов, Л. Стоянов, Радославов е особено критичен към своите противници, които непрекъснато дебне, навървя за върху тях най-неочаквано и не им прощава даже след смъртта им. За Боян Пенев той пише: „Противник на движението на младата литературна България, Пенев никога не обоснова отричането си идейно и принципно. На бойното поле на идеите покойният професор не беше никога войник. Когато едно време почина маститият руски литератор, общественик и критик Н. Михайловски, един от неговите големи противници тогава възкликна: „Ние бихме желали повече такива противници!“

Уви! Ний не можем да кажем същото за Пенев.⁴³

Към Кирил Христов той е още по-язвителен: „Кирил Христов беше един поет, но днес той не е вече такъв. Той не увлича, не вълнува, не владее. Неговото име принадлежи на миналото.“⁴⁴ Но Радославов не спира дотук и задава коварния въпрос, дали Кирил Христов е бил някога изобщо поет: „Кирил Христов... беше епигон не само на Славейков, но и на Вазов — тези две големи поетически индивидуалности, които преживяха епигоните си и днес дори продължават още да оказват известно влияние върху развитието на литературата.“ Радославов завършва оценката си за Кирил Христов с йезуитското заключение: „Разбира се, това не е малко място, като се има пред вид, че големите имена в нашата литература едва се наброяват четири, а тия, които ги заобикалят, не са повече от две десетки.“⁴⁵

„Фанатичен ратник и гълмач на символизма“, Иван Радославов не успява да каже за много негови съвременни писатели това, което те наистина заслужават. „Догмите и шаблоните на усвоената доктрина“, греховете, в които той обвинява Димитър Благоев, му пречат да забележи другите явления в съвременната литература. Когато става дума за поети извън „хиперионовата задруга“, той загубва мярката и става „фанатично едностранчив“, защото излиза от вече познатата ни формулировка: „Всички талантиви писатели са символисти — останалите са епигони.“ За него „хиперионовото братство“ не е просто метафора, която изразява общност на възгледите и задушевна приятелска атмосфера, а морален и естетически критерий, въз основа на който гради своята „таблица на ценностите“. На него му липсват широчина на ума и гъвкав вкус, за да може да разбере и оцени онези явления от съвременния му литературен живот, които не съвпадат с възгледите му за символизма. Затова повечето от преценките му за съвременните писатели се оказват погрешни. Той все повече и повече стеснява кръга на сътрудниците на „Хиперион“, отблъсква евентуалните съюзници, включително и Лилиев, който изцяло се ориентира към „Златорог“. Иван Радославов се очертава като критик със сектантски ум и до края на живота си остава такъв, какъвто е в началото на критическата си дейност. Той не признава широките увлечения в областта на естетическите търсения, остава чужд на кипящите страсти и с горделива последователност и снизходително високомерие охранява храма на символизма. През 1925 г., когато символизмът вече е отшумял и води анемично съществуване, той не се уморява да твърди: „Символизмът продължава да доминира наистина.“

Иван Радославов не само пренебрегва или не забелязва поети като Христо Смирненски и Никола Фурнаджиев, но има враждебно отношение и към поети

⁴² Хиперион, 1930, кн. 9—10, с. 425.

⁴³ Пак там, 1927, кн. 5—6, с. 263.

⁴⁴ Пак там, 1922, кн. 4—5, с. 298.

⁴⁵ Пак там.

като Гео Милев, който в известен период на своята дейност не само че споделя възгледите на символизма, но пише и рецензия за него. Тук не става дума за игнориране името на поета по страниците на „Хиперион“, а за една обикновена толерантност към автор, който утвърждава принципите на модерната поезия. Ив. Радославов се нахвърля върху „Антология на българската поезия“ на Гео Милев, недоумява как „един експресионист и имажинист“, се е заел да урежда дело, което не е по вкуса и силите му, и се сърди, че на П. К. Яворов е отделено голямо място, докато той е „едно по-ограничено литературно явление, продължение на едно развитие, което върви по права линия към посредствените епигони на този последния като Д. Бояджиев. . .“⁴⁶ Честолюбив „ратник и тълмач“ на символизма, Радославов не се примирява с мисълта, че други могат да се „бъркат“ в света на „хиперионовите братя“, да предявяват претенции за тълкуватели на символизма, а нему да отреждат подчинена и второстепенна роля. Той не е доволен, че някои „повърхностни наблюдатели“ възприемат експресионизма като обновяващо направление в изкуството и „сглобяват“ една теория, която искат да противопоставят на символизма.

Ако символизъмът според Иван Радославов е основното направление в българската литература, то негов главен герой е Теодор Траянов. Както вече видяхме, той го забелязва твърде рано и през 1912 г. пише за неговите „Химни и балади“ възторжена рецензия: „Ето едно име, което принадлежи едновременно нам и на историята, едно име, което ненавиждат едни, а други издигат в знаме. Защо? Защото този поет стои на един предел от разволя на нашата поезия, където свършват и заглъхват лозунгите на едно „добро старо време“ и се раждат нови търсения. Сам по себе си, като творческа индивидуалност, той е ценен и завършен, със своя отдавна определена физиономия; обаче неговото поетическо дело тепърва има да упражнява едно значително влияние върху зараждащата се генерация поети. Там лежи и неговата ултрасъвременност.“⁴⁷

Основната мисъл, която Радославов изтъква в тази си рецензия, е, че Траянов е „ултрасъвременен“, че той няма нищо общо със „старото, архаичното и негодното“, че открива за нашата литература „нови пътища и нови кръгозори“, че създава една „свършено революционна“ естетика: „Дълбоко индивидуална и отрицаваща всичко предшествуващо, поезията на Теодор Траянов носи характера на едно анархистическо дело.“ Траянов се явява тъкмо навреме, защото „ярката и силна звезда“ на Кирил Христов угаснала, Пенчо Славейков вече дал своето и се оттеглил в „замъка от слонова кост“, а Яворов започнал да „съчинителствува“.

През 1927 г. Радославов издава своята малка книжка „Портрети“, която се открива с портрета му за Теодор Траянов. Както в статиите и критическите си бележки той не обича да изпада в подробности и направо атакува противника си, така и като портретист няма търпение да се рови в подробностите от жизнената биография на поета, той не обича работата на миниатюриста, който изучава внимателно и скрупулوزно цялото творчество на поета. Както Траянов, така и другите поети, на които се спира, като Трифон Кунев, Димчо Дебелянов, Христо Ясенев, Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, той представя доста схематично, т. е. само в техните съществени очертания, спира се само на онези прояви, които му се струват най-характерни и основни за тях. Затова никъде не предлага цялостна биография на поетите, а ги взема само в определени моменти от тяхното вътрешно развитие, като съсредоточава цялото си внимание върху техния символизъм. Иван Радославов винаги бие в една точка и никога не се съблазнява от второстепенните, макар и ярки подробности, което

⁴⁶ Хиперион, 1922, кн. 6—7, с. 418.

⁴⁷ Ив. Радославов. Идеи и критика. С., 1921, с. 5.

определя силата и релефността на неговите портрети. Винаги хладен и сериозен той наблюдава своите избраници от дистанция, не им позволява да се доближават до него, той се въздържа да участва в радостите и страданията им, в техните разнообразни възвращения. На него не му достига достатъчно любовитост към различните прояви в техния живот, бихме казали, че не му достига и любов към тях. Единствено изключение прави Теодор Траянов, но само в известен смисъл. Той навлиза в света на поета изведнъж, с един подскок, без да се върти около него, търпеливо и пипнешком да търси по-специални подходи, за да избере само онези страни от творчеството му, които потвърждават идеята му за него, или, казано по-точно, неговата предварителна теза за него. Той не е анатом, който отначало разглежда мускулите, после костите, за да премине към сърцето и мозъка, единствено се интересува от „физиономичното“, което отличава поета от останалите. Оттук и предимствата, и недостатъците на неговите портрети: Радославов е ясен, но без запомнящи се подробности, защото иска да възприеме поета изведнъж, а не на части и затова неговите избраници не живеят в портретите му, а се „представят“. Той представя Христо Ясенев като поет на „възторга и опиянението“, Трифон Кунев като „Поет на носталгията и светлата меланхолия“, Димчо Дебелянов като поет на „стихийността“, като „импулсивна, свършена непосредствена и предимно рефлексивна натура“, Людмил Стоянов като „Една натура мечтателна и способна същевременно на съзерцание и рефлексия...“

Тези негови особености на портретист най-ярко изпъкват при представянето на личността на Траянов. Това е поетът, който той най-добре познава и най-високо цени и е не просто поет, а близък приятел и съратник. Но в портрета му за Траянов нищо не ни подсказва, че те са свързани с интимна дружба, че техните жизнени съдби се преплитат, защото за Радославов животът на поета е едно, а творческата му дейност — съвсем друго нещо. Разбира се, писателят не е тъждествен на своята биография, но невъзможно е той да бъде представен извън нея, защото оригиналността не е абстрактно понятие, чието съдържание се изчерпва със самата нея. Човекът — подчертават класиците на марксизма — „се обособява като индивид само в резултат на историческия процес“.

Радославов започва да изгражда образа на Траянов не като излиза от непосредствените си наблюдения, а чрез известния портрет на Борис Георгиев, който за него е „едничкият верен портрет“ за поета. Той, тъй да се рече, създава „портрет в портрета“ или, по-точно казано, портретът на Ив. Радославов е вторично отражение на вече създаденото и окончателно изграденото. Но се получава парадокс: при абсолютното изчистване на индивидуалните особености на поета от „прозата на делничния живот“, от перото на критика се изплъзват тъкмо тези индивидуални особености, на които той особено държи. От думите на Радославов разбираме, че Траянов разкрива „сомнамбулната си същност“, че в поезията му има „апокалиптични слова“, т. е. представя се свръхчовекът, а не човекът с неговите реални и осезателни черти.

Когато пише за Дебелянов, Радославов казва, че той е поет, който идва при нас, за да ни увери, че „под суетата и гмежа на деня гори вечната жажда към неизвестното и желаното, което е тъй изгонено из царството на действителността и е тъй действително, уви! само във върховните книги на пророците и поетите“, т. е. пак става дума за нещо, което е извън човешката мярка, отново виждаме свръхчовека, а не човека Димчо Дебелянов, нещо, което е абсолютно непригодно за неговата „творческа физиономия“ и поетическа съдба. Когато пише, че творчеството на Христо Ясенев е във висша степен субективно и индивидуално, той като потвърждение сочи неговия „категоричен импресионизъм“, напомнящ му за Балмонт, и веднага добавя: „сходството тук е поразително“, защото Ясенев като Балмонт е „поет на омото“, че е „рисувач“ и т. н., от което никак не ни става ясна неговата „свършена оригиналност“. А за Людмил Стоянов пише, че из-

точникът на неговото вдъхновение се пои от интимните настроения и преживявания на лириката на Бодлер и символизма, от възторженото преклонение пред абсолютната красота, дало полет на парнасазма в литературата, и от „могъщата и пълна с енергия“ муза на Пушкин, от което, разбира се, в никакъв случай не можем да разберем в какво най-после се изразява творческото своеобразие на този поет!

Както в статиите си, така и в своите портрети Иван Радославов остава последователен на себе си: той се опитва да превърне отсъствието на характерни подробности в портретите на своите избраници в „характерна подробност“, за да докаже, че те са се издигнали над „връвата на живота“ и са заживели в един абстрактен, но чисто духовен свят. Затова за него липсата на разнообразие в жизнената биография на твореца не е слабост, а отличително своеобразие, което се превръща в сила. В случая той придава решаващо значение не на вътрешното развитие на поетите, а на тяхната „окончателна завършеност и цялостност“. Радославов поставя делото на Траянов по-високо от това на Яворов, защото последният е преминал през няколко етапа: „Силно очертана сама за себе си поетическа индивидуалност — пише той за Яворов, — дълбоко вризаща се в сърцето и съзнанието, Яворов като художник няма свои собствени пътища, няма свое кредо, няма това, което имат т. нар. „откриватели на нови светове“ в поезията и изкуството. Ту народник, както в първия период на своето творчество, ту индивидуалист, какво ни се явява в „Безсънници“ — мотивите и художествените средства са тия на неговия учител и предшественик (Пенчо Славейков, б. м., С. И.) Не една, не две работи могат се напомним тук.“⁴⁸

(Между скобки ще споменем, че и друг хиперионовец — Петко Росен — пише почти същото: „В „Безсънниците“ Яворов изнемогва по демоничния път на Лермонтов. Усвои стиха на декадентската поезия, послужи си със символи. Но всичко това бе новоусвоено, мъчително и с непоносимо по своето напрежение изживяване, което го докарва до епилептични гърчове.“ Яворов бил „ваксиниран с ваксината на модернизма, преди да е забoliaл от самата болест—декадентството“⁴⁹.)

Тук веднага се натрапва парадоксът: как може Яворов да е едновременно „сама за себе си поетическа индивидуалност“, която дълбоко се врязва в съзнанието ни, а да няма „свои собствени пътища“, „свое кредо“! Кое може да ни говори за неговите поетически особености, щом мотивите и художествените средства на неговите стихове са тези на „неговия учител и предшественик“ Пенчо Славейков? Радославов счита, че основната характеристика на творческата индивидуалност е нейната „цялостност и завършеност“, т. е. поетът, взет като абстрактна и застинала величина, винаги равна на себе си. Ясенов е „поет на възторга и опиянението“, защото е „поет на възторга и опиянението“. Толкова. Той не се интересува от жизнената биография на поета, от неговата неповторима творческа съдба, и по такъв начин лишава неговата индивидуалност от онези характерни белези, които я правят такава. Портретът на поета е иманентно предопределен, телеологически независим от жизненото му развитие: в него не може да се включи нищо случайно и непредвидено, той е „монада без прозорци“ и драмата на поета остава някъде извън рисуваното лице, тя се отдалечава от нас и се долавят само призрачните ѝ очертания.

Най-добрите страни на Радославов като портретист откриваме не в неговите безплътни скици за символистите, а в представянето на Любен Каравелов, Захари Стоянов, Алеко Константинов, Иван Вазов. Тук той не излиза от каноните и догмите на символизма, а от жизнената биография на тези писатели и от мястото, което те заемат в историческото развитие на нашата литература. В „малките бележки“, посветени на тях, е съсредоточена такава енергия на мисълта и чувството,

⁴⁸ Иван Радославов. Книга от мои страници. С., 1922.

⁴⁹ Хиперион, 1925, кн. 1—2, с. 67.

каквото трудно може да се срещне в голямата статия. Представяйки Любен Каравелов като класически пример на „писател в българската литература, който никога не направи компромис с мисълта си, за да го погали животът“, Иван Радославов продължава: „Той направи епоха в нашата общественост и мисъл. Той я ръководи цели двадесет години, насочва, тъкува. Той изгради нейната революционност; той създаде движението, на медалиона на което, ако на еднага му страна стои образът на Левски, на другата — неговият. Неговото сърце дава пулса на движението. Без него то почти не съществува.“⁵⁰

В есето си за Захари Стоянов Радославов се възмущава от обществото, което е забравило миналото с подвизите на героите: „Всичко като че ли ги беше забравило и съзнателно се стремеше да ги омаловажи, дори унижи. Идеализмът отстъпваше мястото на грубия егоизъм и кариеризъм, равнодушие завладяваше широките кръгове на интелигенцията и обществото. Захарий Стоянов поема големия дълг да постави срещу равнодушието и скептицизма на съвременността си делото и борбата на своите съратници и другари, отминали вече, нямащи възможност да се защитят. И в изпълнение на този висок дълг той се рови в миналото, за да го оживи и посочи.“⁵¹ Радославов се нахвърля върху това общество, което е изградено от „грубия егоизъм и кариеризъм“, и не може да понася яркото и борческото начало на живота, не търпи героичните личности, нито пък живото движение на мисълта и посреща всичко смело и ярко с тъпо недоверие и нагла насмешка. Това общество, като се приспособява към дребното и нищожното, заживява по правилата на своя тесен, еснафски кодекс, задоволява се с дребнав скептицизъм, допуска критика само в известни граници и затова на него му са особено неудобни личности като Алеко Константинов, писател, „притежаващ едно силно развито обществено чувство“, „тенденциозно осветлен“ от Боян Пенев.

Когато разглежда творчеството на Иван Вазов, той отново набляга, че Вазов не е от писателите, които се затварят в „рамките на своето поетическо и творческо самочувствие, за да изрази това, което вълнува неговата тъй богата откъм творчески заложби натура“⁵². Радославов смело нарежда писателя до Виктор Юго, отчитайки цялата относителност на това сравнение, и заявява, че българският народ трябва да се гордее с автора на „Епопея на забравените“ и „Под игото“, достигнал такава висота, което ни дава правото да го зачислим към семейството на световната литература и поезия.

Ще подчертаем, че портретите и критическите си бележки за Христо Ботев, Любен Каравелов, Захари Стоянов, Алеко Константинов, Т. Г. Влайков Иван Радославов пише в същото време, когато защитава яростно каноните и нормите на символизма. Тук той забравя за „чистото изкуство“ и на първо място изтъква обществената ангажираност на писателя. За Любен Каравелов пише: „Той е неумолим към всички защитници на чистото изкуство и неумолим най-напред за себе си: за излюбените си обществени и политически идеи той жертвува всичко друго — всичко, което кодексът на художественото творчество предвижда: форма и архитекtonика, мяра в развитието, усет към нужното и ненужното... Публицистиката на Каравелов е задоволявала една потребност на общественика, но съвсем не е един недостатък на художника“, затова той е „убеден привърженик на утилитаризма в изкуството и пренебрегвайки всяка чиста естетика, Каравелов е превърнал своята литературна катедра в обществена трибуна.“⁵³

Теоретикът на символизма, който в платформата си за изкуството на първо място изтъква неговата „чистота“, тук дори не се страхува да употреби думата

⁵⁰ Иван Радославов. Книга от мои страници, с. 19.

⁵¹ Пак там, с. 78.

⁵² Пак там, с. 49—50.

⁵³ Пак там, с. 34.

„утилитаризъм“, която е в разрез с цялата естетика на символизма и е най-омразната за всички нейни представители. Понеже не излиза от някаква предварителна теза за писателите, а от мястото, което заемат в историческата борба на народа, той създава най-хубавите страници в цялата си критическа дейност. Тук проличават младежките увлечения на Радославов по социализма и неговите връзки с Георги Бакалов и Димитър Благоев. Както е известно, в Швейцария той посещава събранията на руската революционна емиграция, възглавявана от Г. Плеханов, и влиза в тесен контакт с нея. Под влиянието на социалистическите идеи Радославов пише стихове, които публикува в „Ново време“, и сътрудничи на Георги Бакалов в „Лъчите на поезията“ и „Към свобода“. Щом той постави истината пред любовта си към Платон, той е в състояние да превъзмогне школските ограничения, които му натрапва символизмът, и тогава можем да прочетем такива редове, писани от собствената му ръка: „Животът има толкова форми на прояви, тъй е пълен с изненади в процеса на своето развитие и усъвършенствуване, че идеята да се нагоди това развитие в рамките на нашите малки и суетни мисловни построения изглежда твърде примитивна и твърде наивна.“⁵⁴ Това говори същият автор, който в „Бодлер или Тургенев“ пише, че „вн от нас няма действителност, понеже тя е такава, каквато нам се представя“, т. е. излизайки от субективноидеалистически позиции.

Не бива да поставяме в никакви рамки, в никакви „малки и суетни построения“ наследството и на Иван Радославов — цитираните думи са доказателство. Когато излиза извън пределите на „клишираното слово“ на символизма, той изпъква пред нас като критик със самобитна мисъл, която вътрешно се бунтува против каноните на символизма, намира сила да каже, че всичките томове на модернизма не са в състояние да изкупят „Епопея на забравените“. В такива мигове у него заговарва историческото чувство за справедливост и критикът Радославов става историк на литературата, забравяйки за усвоените принципи на символизма.

Независимо от това, че Иван Радославов няма оригинални възгледи за символизма, има една много положителна черта: той представя принципите на символизма в тяхната разголена същност, която европейските символисти често скриват зад разни естетически спекулации и метафизически построения. Добрал се до платформата на символизма, той държи в ръцете си доктрината, която кристализира с цялата си голота, и я размахва уверено и не без известно високомерие. Ние виждаме как тази платформа, пренесена на българска почва, се превръща в безцветна черупка, под която се натикват толкова различни индивидуалности и творчески феномени. Затова в неговите съждения за символизма често пъти дълбочината се заменя с реториката, аргументите — с проповедническите лозунги. Ако от неговите общи разсъждения за символизма се махнат формулировките, остават само люспите без рационалното ядро. В теорията си за символизма той се оказва повече ученик, отколкото учител, рупор на утвърдени концепции. Той приема естетиката на европейския символизъм в готов вид, като подарък, възприема не само идеите, но и думите, той взема от европейските символисти повече, отколкото има право да взема човек, който претендира да се превърне във вожд на една школа. Иван Радославов не можа да вникне в цялата сложност на проблемите, свързани с българския символизъм, защото той го възприема като чиста даденост и с пълно доверие. Затова през цялата си критическа дейност служи на една мисъл и не преживява заразата на други интелектуални увлечения. Желаната динамичност на духа, вечното търсене той заменя по неговите думи „с упорита последователност и неупрекна категоричност“.

⁵⁴ Хиперион, 1928, кн. 8, с. 323.