

крачка: „Великият бог на изкуството — подчертава той — почти никога не е удостоявал смъртните с велики откровения в размирни времена, когато мечът е сменял арфата и кистата и спокойното проникване в предвечните тайни чрез осветяване всички лица на живота е станало невъзможно пред гърма на битвите. Изглежда, че кристализацията на формата на живота в душата на художника става по определени закони и всеки, който пожелае да пренебрегне последните, ще пражоса светлия си труд за работа без ценни резултати.“¹⁷

Димчо Дебелянов не отрича, че поетът трябва да отразява „формите на живота“, но това отразяване да „става по определени закони“, т.е. със специфичните средства на изкуството. Той не е доволен от „нашия най-стар поет“, защото последният нарушил специфичните закони на поезията и превърнал книгата си в „стихотворен бележник на политик“. Понеже Вазов „зарегистрира доста живи събития, силно преживени на времето от цял народ“, неговите стихотворения се декламирали по забавления и тържества и се пеели от учениците и войниците. Димчо Дебелянов се бори за създаването на една нова поезия, която да разкрие „предвечните тайни“ на живота. Затова след прочитането на Вазовите стихове решава, че те в наши дни не са „дело на писател, който твори висши духовни ценности“. На него не са му необходими особени доказателства, защото „убеденият в своето право само констатира“. Дебелянов счита, че Вазов е вече остарял писател. За да се създаде нещо ново, той трябва да бъде преодолян. Новите поети вече не искат да бъдат регистратори на събитията, на откритите граждански пориви, на патриотическите чувства. В хумористическото стихотворение „1910“ Дебелянов пише:

А „Сбирка“ с брани-недобрани
все жълт байрак ли ще държи?
А Вазов пак ли ще ни храни
с патриотически лъжи?

Това не са временни настроения на Димчо Дебелянов към Вазов, а негова дълбоко осъзната позиция, която изразява по различни поводи. В едно писмо до Лилиев, изпратено през 1914 г. от Самоков, той е още по-категоричен: „Изследвах първи том от Вазовите лирически стихотворения, които скоро ще ти пратя. Останах смаян от разликата между него и младите хора, която се хвърля на очи, като се разглеждат и сюжетите му, и чисто техническите похвати. С този човек като че ли нищо не ни свързва. При все това той ни е бил учител някога. И ако участва на всички учители е такава — да им се надсмиват учениците!“¹⁸

Това разграничаване от Вазов се дължи не просто от смяната на поколенията, а в името на създаването на една нова поетика, която Димчо Дебелянов нарича „Чиста поезия“. Той заявява, че е „подвиг да бленуваш за едно служене на чистата поезия, минавайки през всички бедствия на живота презрително усмихнат; когато пътищата на пазарската слава са толкова широки, възможностите за охолност — толкова големи, а душите на ония, които утре ще те ласкаят, без да са те чели — толкова нищожни“¹⁹.

Димчо Дебелянов, както и Яворов, мечтае да се издигне над „пазарската слава“ на живота и бляновете му за „чиста поезия“ завладяват неговата душа. Заедно с това понятие той въвежда в обръщение и понятието „непопулярен“. За него Пенчо Славейков е „прекрасен между прекрасните поети на България, но затова пък непопулярен между популярните... Непопулярността му се дължи естествено на характера на неговата поезия. Тя не дразни честолюбието на простата маса, непосветена в поезията, извираща из едно дълбоко, чутко сърце,

¹⁷ Звено, 1914, кн. 3.

¹⁸ Димчо Дебелянов. Съчинения. Т. II. 1969, с. 74.

¹⁹ Пак там, с. 68.

което само сродни по душа натури могат да разберат, както сам казва в своята песен на критиците. И той не ламти за тази популярност, признак в малко случаи на велики поети и в повечето на чираци и калфи в поезията.²⁰

Тук искаме да се спрем на понятието „чиста поезия“, с което много често се спекулираше в миналото. Когато нашата поезия след Освобождението започна да се превръща в професия, тя постепенно губи статуса си на дейност, равна на революционната дейност на личността. Пред новите поети възниква проблемът за защита не само на художника като такъв, но и на специфичните закономерности на поезията. Подчертавайки тези специфически закономерности, поетите символисти започват да твърдят, че поезията трябва да бъде индиферентна към социалните проблеми на обществото, че тя не бива да се влияе от „пазарската слава“ и от „патриотическите мечти“. Поетът трябва да избяга час по-скоро от това общество, в което „възможностите за охолност са толкова големи, а душите на ония, които утре ще те ласкаят, толкова нищожни“. Поетът не бива да се натоварва с някаква просветителска или морализаторска мисия, той не бива да смесва политическите и социалните проблеми с изкуството. Не бива да си въобразяваме, че целта на поезията е да регистрира живите събития — тя трябва да усъвършенствува съзнанието, да усъвършенствува нравите. С други думи, Димчо Дебелянов възприема френския вариант на символизма, според който мисията на поета няма нищо общо с разпространяването на „светлина сред народа“, че поезията, взета в нейната възвишена мисия, не бива нито да проповядва, нито да морализира, нито да назидава. Но това в никакъв случай не означава, че поезията не играе роля в обществото, напротив, тя съдържа в себе си огромни възможности за издигане на човека над самия него и за въвеждането му в един по-съвършен свят. Но тези възможности на поезията не бива да се търсят вън от нея, а вътре в нея, те изразяват нейната специфична същност, която Димчо Дебелянов формулира в едно писмо до Гео Милев по следния начин: „Аз сѐ още държа за реализма. . . вън от изкуството. Например аз бих могъл да бъда иреалист, но по чисто реалистичен начин бих си дал обущата на поправка. Не може всичко да бъде изкуство, както науката си е наука, била тя стара или нова. Например анатомията не може, уви!, да стане иреалистична лирика.“ Не бива поезията да се свежда до обикновения житейски реализъм и в този смисъл тя е „иреална“ и чужда на социалния прагматизъм. Реализмът в живота е едно, реализмът в поезията е съвсем друго нещо. Ние чувстваме голямата сила на поетическото внушение и защо това да не е убедително? Нали лириката отразява вътрешните преживявания на личността и тя не бива да се свежда до прякото изобразяване на „типичните обстоятелства“. В края на краищата поезията е условна форма за отразяване на действителността. Щом като „иреалистическата лирика“ въздейства на читателите, значи, че тя отразява вътрешните преживявания на личността. Всяка нова творческа личност има своята правда и в зависимост от значителността на тази личност се определя и силата на въздействието на изкуството, което се създава. Затова за Димчо Дебелянов понятието „изобразяване на действителността“ не е достатъчно за характеристиката на истинската поезия. Към това понятие трябва да се подходи не от позицията на житейската правда, както се предлагат обувки за поправка, а със специфичните закони на изкуството. Димчо Дебелянов не си служи с термина „идеален“, а с термина „иреален“. Затова той твърди, че държи за реализма, но „вън от изкуството“. Регистрирането на събитията не е работа на поета, той трябва да разкрива „предвечните тайни“ на живота.

В този смисъл трябва да се възприема и борбата на Гео Милев против „езуитите-философи“, която той подема в статията си „Модерната поезия“. Смысла

²⁰ Димчо Дебелянов. Т. II, с. 32.

на новите търсения в поезията той открива в сливането на модерната душа с „безсмъртния космос“, което води до създаването на една нова естетика, чиито закони Гео Милев определя по следния начин: „Не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него; не отразявай в поезията си живота, чувството и мисълта на вечността — за да бъдеш *вечен*. Бъди вечност, Всемир и безсмъртие. И за тази поезия могат винаги да се кажат думите на Рихард Демел: „Изкуството не се създава за народа, а за бога и за света, за душата на човечеството, или за душата на цветята по нивите, за всички и никой, за вечния живот или въобще за едно безгранично величие.“²¹

Гео Милев пише статията си „Модерната поезия“, когато е едва на 19 години, той е почти юноша. Той с присъщия му младежки ентузиазъм се нахвърля на „каменния зандан“ на класическата традиция, завещана от Омир и Аристотел. Той пише, че „... Модерната поезия, новата поезия, новото изкуство трябваше да се еманципира всецяло от вековните традиции на старото изкуство, ако искаше да бъде ново изкуство. И то стори това, като взе за негова основа не вече старата природа, не вече реалния свят, а един нов реален свят — света на душата — почувствуван пръв път в изкуството на Шарл Бодлер.“²²

Гео Милев не се задоволява, както Лилиев в „Шестимата великани“, с отделни наблюдения върху творчеството на френските символисти, а прави опит да изгради една по-цялостна концепция за символистическото изкуство, излизайки от историческото развитие на художественото мислене. Той много ясно долавя вътрешното движение на изкуството през вековете и процеса на все по-голямото субективизиране на лирическата поезия. В античната древност изкуството отразява социалните аспекти на личността и затова в него на първо място излизат героизмът и гражданската доблест. Поезията през епохата на Средновековието разкрива нови страни на човешкото битие, поетите откриват непознатите страни на човешките преживявания. Това непрекъснато субективизиране на поезията води до възникването на символистическата поезия. Основен предмет на символизма е душата на човека като „метафизическо понятие“. По-точно казано, това е „душата на нашата епоха — затворена в своя пространен мир и унесена по неземни блянове и преди всичко — нервна и чувствителна като мимоза, каквато са я създали цели двайсет века. То е душата, която съдържа винаги нещо „патологично“ у себе си според Ламброзо и Нордау. Тя е частицата, която живее в гърдите на всеки един от нас — като завещание и наследство от прадедите ни. Това е извор, из който извира нашата нова поезия и цялото изкуство изобщо.“²³

„Модерната душа“ е метафизично понятие, тя не може да се определи от „рационално-биологичната философия“, защото „естетиката на модерното изкуство е — както и самото изкуство — метафизика“. Следователно не става дума за някакви частични реформи, които трябва да се извършат над стиха, не става дума за някакви подобрявания и усъвършенствувания на вече постигнатото, а за цялостно преустройство на художественото познание, за една „всецяло нова естетика“, която се изгражда върху основите на абсолютния идеализъм. Истинският свят на модерната поезия е този, който се пресъздава от душата, защото животът на нашата душа е единствената поетическа реалност. Според Гео Милев дълго време поезията търпи насилието на разсъдъка и затова вече настъпва дългоочакваният момент на нейното освобождаване от опеката на рационализма. „Модерната душа“ не е нещо случайно, тя е свързана с историческото развитие на човешката личност, за нея не е толкова важно, че е мелан-

²¹ Звено, 1914, кн. 4 и 5, с. 311.

²² Пак там, с. 301.

²³ Пак там, с. 301—302.

холична, нежна, чувствителна, загадъчна, каквато я прави християнската религия. Много по-важно е онова, което е създала християнската философия, а именно — „блян към Вечното“, който изпълва модерната душа, или, както казва Стриндберг — „копнеж към безсмъртието“, или Бодлер — „копнеж към безкрайното“.

Това е най-цялостната платформа, която българските символисти създават до този момент. Вече няма никакви колебания, никакво опипване на почвата, а навлизане в самата същност на проблемите. „Душата“, „интуицията“, „универсумът“, „вечността“, „метафизиката“, „символите“ са основните понятия, въз основа на които се изгражда тази платформа. Статията „Модерната поезия“ на Гео Милев, с която се приключва последната страница на сп. „Звено“, поставя началото на един нов етап в развитието на българския символизъм. Завършва борбата на символистите за завоюване на свое място под небето, започва една нова епоха, в която те ще покажат на какво са способни. Нужно е било да се направи още нещо, за да може символизмът да се утвърди окончателно като литературно направление. Борбата продължавала и в нейните първи редици застава такъв смел воин и дързок мислител като Гео Милев.

И така Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Гео Милев, Иван Радославов доизясняват позицията на българските символисти и създават едно типично символистическо списание. Те се противопоставят на възвращащия емпиризъм, искат да създадат изкуство, което да се слее с „безкрайния космос“, да преодолеят „вазовизма“, да създадат една „чиста поезия“. За тях поезията е чужда на делничната действителност и естествените закони на живота. Те възлагат на личността на поета висока мисия, свързана с все по-голямото субективизиране на изкуството. Понеже гледат на реализма като на крайна форма на приспособяване на творчеството към „този свят“, към тукашната действителност, за тях той е противоположен на истинското изкуство, което се насочва към „отвъдното“, „космичното“, „метафизичното“, „тайнственото“. За тях реалистическото изкуство в същност изразява послушанието на изкуството пред законите на живота, безсилието му пред материалните процеси на живота. Ето защо те искат да сломят вазовската традиция и да наложат една нова концепция за изкуството. Затова има нещо вярно в твърдението на К. Константинов, че „Звено“ е „ако не етап, най-малко преход между два периода в българската литература, както времето, в което се появи то, е преход между две епохи“, че неговата позиция е исторически перспективна, че то ни позволява да прекрачим прага, отделящ поезията на „старците“ от поезията на „младите“.

КРИЗА И ЗАЛЕЗ НА СИМВОЛИЗМА

През 1922 г., когато започва да излиза сп. „Хиперион“, символизмът вече доизживява последните си години и става съвсем очевидно, че той постепенно се превръща в „мъртво“ изкуство. След Балканската и Първата световна война, по времето на кървавото антифашистко въстание през 1923 г. поетите се сблъскват с живота много по-рязко и осезателно, отколкото преди. „Изведнъж всичко се забърка — пише К. Константинов — и вкамени: пламна войната от единия край на земята до другия. Животът спря, възцари се кървав сън — дълъг, кошмарен. Гласовете замряха, хората се уеднаквиха. Трябваше да се убива и търпи, всичко бе непотребно. Наука, изкуство — те трябваше също да помагат на смъртта. . . И много цветя бяха осланени, много глави посивели преди време. Затова, когато зракът на проясняването блесна, той освети ново хаотично състояние, размътеност и безпътница. Животът се издигаше нов, с разкрити от гримаса лице, ужасен от разрушение и жаден за слънце. Всичко затыпкано, мълчано,

чувствувано и премислено прърхаше като птиче — за воля и въздух. И кипналата вълна преля в хиляди отсенки и блясъци, в експесите на един неудържим и замайващ порив. Нови форми, нови постижения и нови утвърждения. Изпелено бе всичко старо, но новото нямаше още пълен образ.²⁴

Изменилата се историческа действителност внася в съзнанието на поетите нови усещания и преживявания, непознати за техните предшественици. Вече е нямало място за възвишени полети на мисълта, за безпредметни поетически медитации, трябвало е човек да защити правото си за живот на земята, да внесе ред в тукашното си битие, да покаже, че може да съществува като земен жител, а след това да разкрие възможностите си да надзъртва в тъмните бездни на душата си. Всеки поет е трябвало да намери своето място в живота, да открие опорните си точки в него, за да може да разчита на успех. Настъпва нова преоценка на ценностите, която води до отказ от призрачните видения, поетите се ориентират към реалните стойности на живота.

Тъкмо в един такъв момент не само на разколебаване, но и на сериозно подкопаване на позицията на българския символизъм възниква сп. „Хиперион“, чиито редактори Т. Траянов и Л. Стоянов си поставят задачата да укрепят догоавашните завоевания на движението. Българските символисти вече са натрупали значителен капитал, зад техния гръб са редица списания и сборници, да не говорим за многобройните стихосбирки. В историята на българския символизъм вече са влезли списанията „Художник“, „Наш живот“, „Наблюдател“, „Звено“, алманахът „Южни цветове“, стихосбирките на Траянов „Регина мортуа“, „Химни и балади“, на Л. Стоянов „Видения на кръстопът“ и „Меч и слово“, на Ем. Попдимитров „Песни“, „Вселена“, „Кораби“, на Николай Лилиев „Птици в нощта“, книгите на Николай Райнов „Богомилски легенди“ и „Видения из древна България“, на Христо Ясенев „Рицарски замък“, на Димчо Дебелянов „Стихотворения“, на Трифон Кунев „Хризантеми“, на Иван Радославов „Идеи и критика“. Става съвсем очевидно, че българският символизъм вече е изчерпал възможностите си и е дал, каквото е можел да даде.

На друго мнение са редакторите на „Хиперион“ и по-специално неговият главен вдъхновител Теодор Траянов: „Списанието започва да излиза — споделя той, — когато духовното падение на българската интелигенция под напора на отрицателните сили взема катастрофални размери, когато за поколението, което божем творяло култура, понятието „отечество“ звучало като химера („Везни“), когато интелигенцията политиканствуваше, без да бъде политична, обсъждала е, без да разбере, че самата е подсъдима пред българската история, когато липсата на положителни идеали става страшна. Именно тогава Иван Радославов с няколко „сърцати българи“ решава да издава „Хиперион“. Както литературната задруга, така и списанието изиграха в рамките на възможното своята културно-историческа роля, която не се оспоря и от ония, които тогава бяха против нас. Мнението и преценките на „Хиперион“ бяха меродавни не само в литературата, но и в целия ни културен живот. А колко млади таланти минаха през строгата художествена цензура на редакционния съвет. Шандартът на „Хиперион“ беше много висок и всеки от писателите, когато пишеше нещо, знаеше: „Това е за „Хиперион“ или това не е за „Хиперион“.“

Мястото, което Траянов отрежда на „Хиперион“, е много неточно, то не отговаря на реалната роля, което играе в нашата литература. Докато „Звено“ изразява младостта и разцвета на българския символизъм, който, колкото и краткотраен да е, носи със себе си белезите на едно ново изкуство, то „Хиперион“ отразява застаряването на българския символизъм и окончателното му разпадане. Ако „Мисъл“ е „родилният дом“ на символизма у нас, то „Хиперион“ е неговият ковчег.

²⁴ Демократически преглед, 1924, кн. 3, с. 230—231.

Още през 1913 г. Иван Радославов споделя идеята си за характера на бъдещото списание: „Навярно и ти си съгласен — подчертава Радославов в писмо до Лилиев — каква голяма придобивка за списанието е сътрудничеството — нещо повече, — редакторството на Траянов. То би подчертало още по-силно насоката на списанието и колорита на групата около него; доволно вече с читанките-списания! Доволно сборници-списания! Нека се издигне — време е! — култът на красотата, еднакво чувствителна, еднакво разбирана от повечето хора! Само по такъв път българската литература ще има своя „ренесанс“.“²⁵

Едва през 1922 г. започва да излиза така дълго проектираното списание, което не се нарича „Слънце“, както първоначално се проектира, а „Хиперион“. Защо става тази промяна в заглавието на списанието, можем да съдим само по косвен път. През 1928 г. в „Хиперион“ излиза откъс от романа на Хьолдерлин със същото заглавие, придружен с бележка, подписана с инициала Т. (сигурно от самия Траянов, който предлага наименованието на списанието), в която се цитира характеристиката на Стефан Цвайг за героя на Хьолдерлин: „Хиперион е юношески сын на Хьолдерлин, сын за друг мир, за една невидима земна родина на боговете. . . Хьолдерлиновият „Хиперион“ е най-затрогващият, най-чистият, а също така и най-юношеският роман.“ Хиперион, мечтателят, предчувства, че „още много рано или твърде късно е дошъл на света, предчувства неизчерпимото столетие“.

Към тази характеристика на героя на Хьолдерлин Траянов добавя, че „Хьолдерлин е един от най-големите мирови поети и може би най-възвишеният романтик, когото човечеството познава. Наред със серафическия блясък на неговата лирика романът му „Хиперион“ и драматичната поема „Смъртта на Емпедокъл“ през 1900 г. учудиха света и орфическите му „Нощни песнопения“. . . Това са песните на бедния Скарданели, името, което си е наложил Хьолдерлин през време на своята четиридесетгодишна лудост. Защото наистина цялото четиридесетилетие е преживял той изключителен гений в умопомрачение, забравил себе си и забравен от света.“²⁶

Първият брѝй на сп. „Хиперисн“ излиза на 1 април 1922 г. със заглавна корица в античен стил, илюстрирана от Борис Георгиев. Две години то се редактира от Теодор Траянов и Люд. Стоянов, а останалите осем години — от Траянов и Радославов. Наскоро след излизането на списанието Траянов е назначен за секретар на търговския представител в Бреслау, където престоява до превратата на 9 юни 1923 г. и е отзован в България.

Първата книжка на „Хиперион“ не се открива с програмна статия или някакъв манифест. Очевидно неговите редактори Траянов и Л. Стоянов не намират за нужно да декларират позицията на списанието, което няма никакви колебания относно своята програма. Хиперионовци се заемат направо с реализирането на „тайните“ на символистическото изкуство. Понеже тези „тайни“ най-ясно се открояват в поезията на Траянов, неговото име заема централно място в списанието и той започва да изпълнява ролята на законодател и вожд на движението. В списанието наред с имената на Траянов, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Иван х. Христов, Иван Мирчев, Атанас Далчев, Николай Хрелков, Трифон Кунев, Николай Райнов срещаме и имената на Магда Минчева, Люба Касърова, Вера Бояджиева, Георги Караиванов, Теодор Дюлгеров, Ал. Карпаров, Иван Камбуров — Фурен, Янка Митева, Соня Вичева. . . Както виждаме, картината е доста пъстра и списанието не е чак толкова „символистическо“ и на високо равнище, както му се иска на Радославов.

Изгражда се т. нар. „хиперионово братство“, в което централна фигура е Иван Радославов. Вече знаем, че той иска да играе ръководна роля в движе-

²⁵ Г. Константинов. Едно необикновено приятелство, с. 164.

²⁶ Хиперион, 1923, кн. 1—2, с. 67.

нието и да определя съдбата на останалите. Той на предно място изтласква Теодор Траянов, а останалите членове на братството е трябвало да изпълняват второстепенна роля. В тяхното поведение е трябвало да се чувствава причастното им към клана, те е трябвало да дават да се разбере, че успехът им се дължи не толкова на техните лични качества, а на принадлежността им към групировката. Но не бива да подценяваме усилията на Радославов да обедини около себе си всички оцелели след войните символисти. В списанието откриваме явни признаци на една естетическа съгласуваност, долавяме не само усилията за утвърждаването на една школа, но и на определена естетическа концепция за изкуството. Траянов се утвърждава не само като глава на символистическото движение у нас, но и на цялата българска литература. Поетите не се задоволяват да бъдат само поети, а те излизат и със своя концепция за изкуството. Антиреализмът заема важно място в тяхната борба, но той е свързан с още нещо: хиперионовци извеждат антирационалистическите тенденции на българския символизъм до крайна степен. Ние не можем да разберем атмосферата на „хиперионовото братство“, без да се опитаме да разберем, че именно в интуитивизма те откриват двигателния нерв на цялото движение.

Още с първите си книжки „Хиперион“ придобива свой облик, той има своя идейно-естетическа физиономия. За да бъде в унисон с „универсалния ритъм“ на епохата, в него най-напред се извършва една широка пропагандна и просветна дейност, която се оказва много полезна за времето си. Списанието осветлява историческите завоевания на европейския символизъм и систематично печата статии за отделни негови представители. То изпълнява една широка програма за популяризиране творчеството на Жерар дьо Нервал, Шарл Бодлер, Стефан Маларме, Емил Верхарн, Морис Метерлинка, Жорж Роденбах, Анри дьо Рение, Едгар По, Оскар Уайлд, Данте Габриел Росети, Уилям Блейк, Стефан Георге, Рихард Демел, Райнер Мария Рилке, Хуго фон Хофманстал и др. В общи линии то успява да реализира тази си програма.

Освен това задругата „Хиперион“ в желанието си да влезе в по-тесен контакт с обществото и да събуди по-жив интерес към новите проблеми в изкуството устройва редица беседи, на които Л. Стоянов говори за „Кризата в съвременната култура“, Иван Грозев за Бодлер, Исак Даниел за модерната драма. Изнасят се сказки в университета за елинската култура и религия, за богомилското движение, много от които се печатат в списанието. Хиперионовата задруга изгражда и театър „Студио“ с режисьор Исак Даниел, основан от Теодор Траянов, Л. Стоянов и Добри Немиров. В него се изявяват артисти като К. Кисимов, Дора Дюстабанова, Олга Кирчева, Зорка Йорданова, Стефан Савов и др.

Независимо от всички уговорки, които сега можем да направим за сп. „Хиперион“, най-характерната особеност на атмосферата е била общността на идеите. Разбира се, „Хиперион“ най-много разчита на своите ръководители Иван Радославов и Теодор Траянов, но, както всяко друго списание, си има своите верни съюзници и временни спътници като Николай Хрелков и Атанас Далчев. То има и своите горещи привърженици като Монс Бенароя, К. Стефанов, Вичо Иванов, Ботьо Савов, които се доближават до основното ядро на списанието и изцяло възприемат неговата платформа. Ефимерното групиране на символистите в различни списания се заменя с едно амбициозно и солидно издание, натрупало в продължение на десет години доста голям капитал. Списанието се поддържа от колективния приятелски ентузиазъм, подхранван от идеята за обновяване на литературата. Независимо от вътрешните противоречия, които съществуват между символистите, все пак се очертават един общ дух и една обща идея, която можем да формулираме накратко като идеализъм и фанатическа преданост на естетиката на символизма. За хиперионовите братя изкуството е възвишена морална категория, истинска метафизика на живота и религия. Както представителите на кръжеца „Звено“, така и хиперионовци се противопоставят на по-

зитивизма и прагматизма, искат да избягат от света на материалната реалност. Продължавайки линията на „Звено“ и „Везни“, хиперионовци се борят против реализма в изкуството, като го свеждат до простото копиране на живота. Хиперионовци утвърждават доктрината, че поезията в своята дълбока същност е духовна и идеалистична, че тя е призвана да отразява живота на душата, че няма друга задача, освен да разкрива „тайните“ на личността. Според тях тези „тайни“ на душата се постигат чрез интуицията.

ЕСТЕТИЧЕСКАТА ПЛАТФОРМА НА „ХИПЕРИОН“

До голяма степен естетическата платформа на „Хиперион“ се определя от критическата дейност на Иван Радославов и от поезията на Теодор Траянов, но тъй като на тях се спираме по-специално на друго място, сега ще поговорим за други представители на „хиперионовата задруга“. На първо място ще споменим името на Емануил Попдимитров, който печата редица статии от теоретически характер. В статията си „Неовитализъм“ той разделя съвременните мислители в две основни направления: „привърженици на рационалистическата философия на живота и такива, които приемат ирационалната метафизика на живота“²⁷. Ем. Попдимитров публикува редица статии, в които запознава читателите на писанието с философията и естетиката на Бергсон. „Бергсоновата естетика — пише той — се оформяше в оная епоха, когато *реализмът* в изкуството, сведен до научен натурализъм над фактите от живота, беше отрекъл и провалил романтичното направление, а детерминизмът напълно бе завладял областта на философската мисъл. Тогава започна глухо да се подема реакция против крайностите на тая философска и естетическа школа и в първия отряд на това движение застана литературата. Тая реакция бе един възход по посока към душевното, към по-дълбокия вътрешен живот на художника, а не се дойде в наши дни до оная авантюристическа естетика, хаос и ултрасубективизъм, с които се характеризира най-новото изкуство.“²⁸ Ем. Попдимитров открива нещо революционно в това „възхождаше към чиста духовност направление от Маларме до Клодел, от Пюви дьо Шаван до Сезан, Ван Гог и Мунк“. Философията на Бергсон намира метафизическо и психологическо основание в „крайния символизъм и експресионизъм“, които преодоляват „естествените граници на изразните средства“. В интуитивизма на Бергсон Ем. Попдимитров намира онова обединяващо начало, чрез което изкуството достига до центъра на „интимните преживявания“ и преодолява „закостенелите принципи на реализма“. Ем. Попдимитров любопитно разсъждава за вътрешната връзка между философията на Бергсон и „вечните идеи“ на Платон: и двамата философи ни убеждават, че видимият свят е илюзия, че под него има друга действителност, а ние сме хора, които наблюдаваме „сенките в пещерата“. Само изкуството може да ни доведе до същността на битието: „изкуството на чистата психичност, алегоричното, което си служи със символ: тайнствени, магически знаци, които говорят на душата много повече, отколкото казват на слуха. Трябва да се откъснем от всичко повседневно и традиционно, за да се намерим изведнъж в светая светих на изкуството. Трябва да се оставим да заговори подсъзнанието, което в същност е едно свърхсъзнание. . . Идеалът на изкуството е магическата музика.“²⁹

По такъв начин Ем. Попдимитров извежда докрай антирационалистическите тенденции на българските символисти, за които вече стана дума. Той вярно долавя, че философията на Бергсон има по-силно влияние върху изкуството,

²⁷ Хиперион, 1923, кн. 9, с. 500.

²⁸ Пак там, 1922, кн. 9—10, с. 594.

²⁹ Пак там, с. 595.

отколкото върху самата философия. Това се потвърждава не само от творчеството на символистите Вилие Грифен, Верхарн, Метерлинк, но и от творчеството на Пол Валери, Пруст, Андре Жид, от кубистичната живопис и се достигне до романа на „потока на съзнанието“. „Чистата психичност“ е освобождаване на душата от тялото, потъване в царството на сенките, в „лоното на Аврама“, в блаженото битие. Такава концепция за безсмъртието преминава през цялото Евангелие, през Вехтия завет. Тя играе голяма роля в християнското съзнание на Средновековието и става опора за вратата в безсмъртието. Тази теория за „развъплъщението“ стои близо до орфизма и платонизма.

Под влиянието на интуитивната метафизика на Бергсон символистите елиминират съзнателната дейност на личността и искат да разкрият непосредствените си преживявания. Именно така разбира Ем. Попдимитров понятието „чиста психичност“, което за него означава интуитивна непосредственост на художественото преживяване или, както той казва, „подсъзнание“ и „свърхсъзнание“, т. е. висша форма на истината, стояща над логическите доказателства и разумните доводи. Съвсем в духа на европейските символисти Ем. Попдимитров твърди, че научните доказателства са лъжливи, че преживяванията в изкуството са толкова по-пълноценни, колкото по-малка е ролята на логиката. Става дума за потъването в безсъзнателното, за съня, за угасване на съзнателната дейност, което открива пътя на нирвана като изход от съществуващата действителност. Такава е „мистерията на Дионис“, чиято същност се изразява в следното: в транс на безсъзнателното, който настъпва тогава, когато „факелът на съзнанието“ напълно угасва, когато „дневното съзнание“ със своите грижи и мъчения на съвестта се измества от нощните видения, тогава поетът започва да реализира своята истинска същност. В момент на творчески подем художникът губи контрол над своето „аз“ и в неговата душа се втурват тайнствени сили от висш характер, поглъщащи неговата съзнателна воля. В такива мигове художникът се превръща в „автомат“, в „орган“, в „инструмент“ на свръхестествените сили. Оттук е и характерната тенденция на поетите да разглеждат своите стихотворения като продукт на нещо чуждо и надвластно или, както се изразява Ницше, като „медиум на висшите сили“ и като „битие извън себе си“.

Ако главен герой на интуитивизма в „Хиперион“ е Ем. Попдимитров, главен герой на мистицизма в него е Иван Грозев. Той е автор на доста бездарни стихотворения и пиеси, които умират заедно с появяването си в списанието. Дори самите хиперионові братя идват до заключението, че „теософът-символист Иван Грозев не е в състояние да обоснове едно толкова ясно художествено мировъзрение като символизма със своите апокалиптически видения“³⁰. В „Хиперион“ се публикува един твърде „красноречив документ“ за Иван Грозев. В заповед на министъра на народното просвещение се казва, че Иван Грозев се уговлява като учител, защото той „твърде много се отклонил от програмата и повечето учебно време е употребил за непредвидени в програмата писатели и произведения — Бодлер, Верлен, Метерлинк, Ницше. . . , което не му е дало възможност да mine предвиденото в програмата от българската литература от П. Р. Славейков до най-новото време, макар и да го е вписал в разпределението си“³¹.

Характерното за Иван Грозев като теоретик на символизма е, че той извежда една друга тенденция на българския символизъм, която, макар и да не характеризира цялостно творчеството на неговите представители, все пак е тяхна отличителна особеност. Става дума за мистицизма. В статията си „Новото изкуство“ Иван Грозев пише: „Изкуството е из Храма, и изкуството води към Храма —

³⁰ Хиперион, 1925, кн. 1—2, с. 66.

³¹ Пак там, 1922, кн. 9—10, с. 605—606.

към най-съкровения Храм: Храма на човешката душа, където се извършват най-големите тайности. И задачата на изкуството трябва да бъде да разкрие вътрешно погребания Храм, затрупан от катадневното, където лежи безмълвен нашият Бог — Мистерията, скрита в нас преди началото на вековете.³² Защо символистите искат да станат жреци и магове, ни става ясно от следните разсъждения на Иван Грозев: „Първият жрец е бил и първи поет и най-великите творци и маги на древността са излезли от светилището. Някои поети и до днес така схващат своето произведение — като жреци на чистата истина, и всяка отстъпка на делничния живот те смятат като грях, понеже с това се понижава гордото изкуство и се служи чрез него на делничните нужди.“³³ Иван Грозев търси „философския камък“ на изкуството и достига до средновековните алхимици. И той се нахвърля върху науката, която е „изкуствен строеж на грубия емпиричен ум от хитроумни хипотези и ронливи теории, някаква вавилонска кула, която рухва от най-слабото подухване на новата мисъл“. И съвсем в духа на европейските символисти говори, че съвременният художник трябва да се проникне от „неизменните праобрази“, от „вечните типове“, да разкъса „желязната верига на ума, изградена от аргументи и научни догми“.

„Храмовото“ съзнание на писателя vyplъщава паметта на човечеството, то преодолява смъртта на времето, приближава се до пълнотата на „вечността“, до абсолютната памет на епохата. Голямата творческа личност се движи в две направления — от началото към края, тя винаги е архаична и теологична, в нея се преплита цялата история на света, както пространствената вселена, тя е възел и фокус на безкрайното, на акциите и реакциите, които идват от всички епохи, тя е „огледало на вселената“, в което се отразява „целият свят, пълен с безкрайности“. Поетът е микрокосмос, точка на съсредоточието, в него се отразяват перспективите на света, ние трябва само да умеем да четем в това тъмно и тайнствено огледало, в което се пречупва цялата пълнота на битието. Универсалността на подсъзнателната дейност показва по какъв начин поетът преодолява крайното и смъртното.

Не е трудно да установим, че философско-естетическите позиции на Иван Грозев имат напълно епигонски характер. Той дословно повтаря онова, което вече знаем от Андрей Бели, Вяч. Иванов и Елис. Неговите статии са изградени от изрази и понятия, които влизат в речника на европейските символисти: „мистика“, „боговеци“, „жреци“, „магове“, „първообрази“, „свръхестествено“. Както за европейските символисти, така и за Иван Грозев историческото познание е само символизация на мистерията на духа и то винаги е ограничено от съзнанието на хората и от социалната среда. Всичко външно е само символизация на моя дух, на моя духовен път и моята духовна борба. Целият свят с неговата масивност е само символ на процесите на духа, той е екстериоризация и самоотчуждение на духа. Затова основен обект на изкуството е „божествената същност“ на човека, поетът трябва да пресъздава вечното, независимо от случайното, той трябва да скъса с „плебейството, което слугува на т. нар. нравственост“, защото „изкуството няма цел, то е цел само за себе си, то е абсолют“ и т. н.

Но българските символисти не се задоволяват само с общата констатация за мистическата същност на изкуството, а търсят благодатната почва в развитието на българското национално съзнание, където разумът не е в състояние да отговори на всички въпроси, поставени от човека. Такава благодатна почва те откриват в богомилското движение. Твърде характерна в това отношение е статията на Иван Грозев „Богомилството като мистично движение върху фона

³² Хиперион, 1922, кн. 6—7, с. 380.

³³ Пак там.

на историята“. Според него богомилите са „верни последователи на своите събратя гностиците“, те са „истински християни, които през вековете са пазели свещения огън на мистерията“. Иван Грозев отправя поглед към древния Египет и Мала Азия, където открива същите мистични братства, със същите учени и традиции, много години преди Христа и всички тези тайни общества стават ревниви пазители на „езотеричното значение на единната световна религия“, на която се опира символистическото изкуство. Те карат художника да стигне до светостта, до чистотата на първообразите и да се слее с божественната същност на света. Такова в същност е учението на йогите, на будистите и брахманите, които освобождават човека от физическия свят на привидностите и илюзията. В основата на богомилското движение Иван Грозев открива зародиша на древния гнозис, на учението за единния път на духовното прераждане. Така от социално движение богомилството за Иван Грозев се превръща в напълно мистично учение, което ни отвежда към индуската кабалистика, към средновековната мистика. Всичко, което е почерпано от природата и по съответен начин е предадено от художника, трябва да насочи вниманието ни към метафизическите и свръхестествени проблеми на живота.

Ние обръщаме такова внимание на този „умопобъркан окултист“ не защото той прави никакви открития за българските символисти, а защото неговите възгледи за изкуството напълно съвпадат с мистицизма на европейските символисти. Работата не е в това, че неговият окултизъм дразни дори и съкипниците му, а в това, че естетическите му възгледи са един естествен завършек на българския и „международния“ символизъм. Философско-естетическото съзнание на символистите от всички националности клони към религията и мистиката. Символистическото познание е немислимо без отвъдното битие, а на свой ред религиозният мироглед се изгражда върху основата на „чистата психика“. Символистите мечтаят за идеално общество, в което начело ще застане духовно развитата личност. В „хиперионовото братство“ влизат поети, артисти, художници, т. е. хора, които се отказват от земните си блага заради служенето на възвишения идеал. Задругата подобно на древните църковни хорове трябва нравствено до облагородява и духовно да просвещава. Това служене се отличава с особено достойнство, със стремеж за нравствено превъзходство, с презрение към вулгарното, а в известен смисъл и към човешката маса.

Иван Радославов е не само основен критик и теоретик на списанието, но и негов главен организатор. Може да се каже, че вкусът на критика е попречил твърде много на размаха на редактора. Ако той беше се задоволил само с ролята на първи критик на „Хиперион“, то неговият фанатизъм навярно не би попречил върху развитието на списанието и всяка негова нова книжка нямаше да подкопава почвата на следващата. Получило се е нещо съвсем логично — едни от най-добрите сътрудници на списанието, като Лилиев, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Н. Райнов, Н. Хрелков, Атанас Далчев, постепенно отпадат, а тяхното място се заема от Люба Касърова, Петър Кашмеров, Ал. Карпаров, Вера Бояджиева. . . Водаческите амбиции на Иван Радославов попречват на най-големия символист в нашата литература Николай Лилиев да се включи в него. Всичко това допринася за постепенното умъртвяване на списанието и за неговата окончателна смърт.

Разбира се, основната причина за прекратяването на живота на списанието има обективно-исторически характер. След Първата световна война както в европейската литература, така и в българската започва един нов период, който е свързан с настъпилите промени в социалния и духовния живот на народите. В „Кризата на духа“ Пол Валери заявява: „Ние, цивилизацията — ние сега знаем, че сме смъртни.“ Новото поколение не само познава как могат да „загиват вещите“, най-прекрасните, най-древните и най-внушителните, то е видяло как

и в областта на разума, на здравия смисъл и чувствата „започват да се проявяват необикновени феномени, внезапни възплъщания на парадокси, груби нарушения на очевидностите“. Пол Валери сочи убедителен пример: как големите качества на немския народ донесоха непоправимо зло на човечеството, как творческият труд и образованието са били насочени за изпълнението на „страшни замисли“. Пол Валери завършва есето си с думите: „Прощавайте, призраци!...“

Войната се отразява върху човешката психика, която се освобождава от призрачните видения, тя поставя поетите пред една нова действителност, съвсем различна от предишната. Възниква т. нар. психологически реализъм, който иска да открие тайните на човешките преживявания. Поетите откриват един нов свят, ако не съвършен, то поне крайно подновен. Тези промени, които настъпват в духовния живот на Европа, отблизо се следят от българските символисти, те е трябвало да търсят нови пътища, които им подсказва самата историческа действителност. Тези нови пътища водят поетите към социалното изкуство.

Сега, ако се опитаме накратко да обобщим идейно-естетическата платформа на „Хиперион“, можем да кажем следното: редакторите на списанието с фанатична страст утвърждават принципите на символизма. Сп. „Хиперион“ няма своя оригинална естетическа платформа, а изцяло възприема утвърдените принципи на европейския символизъм. Около Траянов се групират последните представители на символизма у нас. Радославов публикува своите статии, в които доразвива възгледите си за символизма. В лицето на Иван Грозев се засилват отрицателните тенденции на българския символизъм, които ни накараха да се спрем на някои негови статии. Може да се каже, че в „Хиперион“ българските символисти доизносват принципите на българския и „международния“ символизъм и списанието умира от прекалената си любов към школата.

РАЗЦВЕТ И ЗАЛЕЗ НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ

Стоян Илиев

ДИМИТЪР ПОДВЪРЗАЧОВ И СП. „ЗВЕНО“

През 1914 г. започва да излиза сп. „Звено“, което има твърде краткотрайно съществуване, но макар и в пет книжки, то изиграва решаваща роля в историята на символистическото движение у нас. „Звено“ напомня за френското списание „Льо симболист“ (1886), което излиза само в четири книжки непосредствено след публикуването на манифеста на Жан Мореас, но то има голяма заслуга за окончателното утвърждаване на термина „символизъм“. Георги Цанев определя излизането на „Звено“ като „началото на втория етап от развитието на българския символизъм, етап, който започва от 1913 г., обхваща Първата световна война и годините непосредствено след нея. След Първата световна война символизмът има изцяло на свое разположение: „Везни“, което започва да излиза през 1919 г., „Хиперион“ — през 1922. Ако през първия си етап той постепенно се оформява и воюва за признание — след смъртта на Пенчо Славейков (1912) и Яворов (1914), през Първата световна война и след нея Теодор Траянов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Ем. Попдимитров, а по-късно Христо Ясенев са вече признати поети, а някои дори са смятани за видни представители на българската литература.“¹

В мемоарната си книга „Път през годините“ К. Константинов представя атмосферата, в която се ражда идеята за създаването на списание „Звено“: неколцина млади поети и белетристи, които отначало посещават кафене „Средец“, а по-късно тяхното седалище става сладкарница „Цар Освободител“, се срещат, завързват приятелства, взаимно се информират върху проблемите на модерната европейска литература и заживяват с чувството, че са призвани да обновят българската литература. Те се обединяват в група, в която влизат Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, К. Константинов, Георги Райчев и Людмил Стоянов. Душата на този кръжец е Димитър Подвързачов, който си поставя за основна цел в живота да работи „за тях“, да обедини младите талантиливи поети, да им помогне да разкрият своите възможности, като им създаде трибуна, където да могат да покажат на какво са способни. Д. Подвързачов има не само прекрасен сатиричен талант, но и неизчерпаема организаторска енергия. Той притежава някаква централизираща сила, която неутрализира вътрешните противоречия на кръжеца, омекотява отношенията между младите поети, създава атмосфера на истинско приятелство и разбирателство. Писателите, които се групират около него, го срещат в различно време. Георги Райчев си го спомня като „тънко, високо момче, красиво като девица, с червеникава кожена шапка, под която се

¹ Георги Цанев. На прелома между две столетия. С., 1971, с. 141.

подават къдрици златиста мека коса. . . Като че ли някаква нимба на очарование и кротост обкръжаваше лицето му.² Лилиев за пръв път го среща в Стара Загора, когато току-що е пристигнал от Шумен и е донесъл със себе си най-новата книга на Балмонт „Литургия на красотата“. Тогава той бил вече известен поет, Иван Вазов написал хубави думи по повод стихотворението му „До пролет“: „Нищо няма ново тук, но как свежо и как с музиката на стиха в сърцето ни прониква дух на младост! Г. Подвързачов обещава.“

Николай Лилиев твърди, че не е срещал в живота си друг българин с такова безпогрешно и живо чувство за стих и за стихотворен размер като Подвързачов. Макар да не се числял към никаква литературна група, той принадлежал на своето време, което обединява Яворов с Траянов. Той бил поет „с мрачните удоволствия на своето меланхолично сърце“, за което пише: „Ах, ти нямаш съдба, твоят гений е глух.“ Той застава между Яворов и Траянов с „някакво скръбно величие“ и можел да каже за себе си като Бомарше: „Аз се смея над човешките деяния, за да не плача над тях.“

През 1908 г. Подвързачов заедно с Димчо Дебелянов решават да издават сп. „Прозорец“, което не се появява на бял свят, защото не успяват да набавят необходимите средства. По това време Лилиев и Дебелянов публикуват стиховете си в сп. „Съвременник“ и „Нов път“, а също така и в „Българин“. През 1909 г. Подвързачов започва да редактира сп. „Оса“, в което Лилиев печата стихотворенията си „Пеперуди“, „Месецът от висините“, „Светло утро“ и др. През 1911 г. Подвързачов редактира хумористичното списание „Смях“, като организира специална страница за литература, в която публикуват свои стихове Лилиев (Одуванчик), Дебелянов (Амер), К. Константинов (Душечка), Христо Ясенов, Людмил Стоянов, Трифон Кунев и др. За значението на това списание в историята на символистическото движение в България пише Иван Радославов в статията си „Литературната страница на „Смях“. В нея той открива „истински непосредствен творчески живот“, „нови трепети, смели желания, изпълнени мечти“. „Кошмарът на едно тежко десетилетие е минал — заключава Иван Радославов. — Въпросът не е само за несъмнения талант. Въпросът е за онази нова истина, която носят тия млади хора. Безцеремонно обръщат гръб те на миналото и ни говорят на един език, странен, действително, за едно изживяло се вече поколение, но тъй разбиран за нас, на който ни изглежда сега цялото дело на предшествениците.“³

В лицето на Подвързачов виждат личност, която внушава уважение към предприетото дело. Той умее да прави стъпки, необходими за момента, и умее да увлича и другите ентусиасти след себе си. По думите на Лилиев той е обладан от „оная момчешка възхита, която може да те накара да останеш полугладен редактор, вместо да бъдеш сит търговец“. В неговата личност се открояват редки качества: липса на каквато и да е корист, съвършена простота в отношенията си, абсолютно предано приятелство. Всички тези качества са толкова по-привлекателни, защото той не се отличава с някаква безхарактерност, а всяка стъпка в живота му е свързана с твърди действия. Освен това той притежава рядко умение, бихме казали, голямата дарба да навлиза в духовния свят на другите и тънко да долавя настъпилите промени в техните настроения. През 1910 г. в писмо до Лилиев той съветва: „Пишеш за прости и понятни неща, които се преживяват от всекиго може би. Тая промяна ме много радва. И, струва ми се, че ти тъкмо сега даде най-голямото доказателство за таланта си. Прочее, на добър час.“ Друг път съветва Лилиев: „Искам да ти кажа, че ти трябва завсякога да се про-

² Г. Райчев. Димитър Подвързачов. — Днес, бр. 774, 13 ноем. 1942.

³ Ив. Радославов. Идеи и критика. С., 1921, с. 20.

стиш със своите мили приятели като бай ти Метерлинк, или да ги четеш, но след като укрепиш у себе си един по-здрав възглед за живота и изкуството.“⁴

За да добием още по-ясна представа за взаимоотношенията в групата „Звено“, ще цитираме още едно изказване на Подвързачов за Димчо Дебелянов: „Колкото скромно да оценявам значението на нашия приятелски кръжец отсетне събран около списание „Звено“, за развитието на Димча — не ще мога да отрека, че изобщо ние си влияехме един другиму в най-добрата смисъл. Повечето без мене, помежду си, моите млади приятели, с които винаги съм се гордеел — вие ги знаете! — и някои от които сега са истински имена, се влияеха, насърчаваха се, ободряваха се, създаваха си топла среда на чисто съревнование. Тогава именно, сред тоя кръжец, Димчо започна да зрее сякаш с дни. Много четеше френски и руски поети, доста пишеше, но най-важното — тъкмо това време съвпадна с едно бързо порастване на съзнанието му, че да бъдеш писател не е току-тъй работа, която може да се върши с лека ръка, без особена подготовка — не, а сизифовски труд.“⁵ Подвързачов споделя „тази хубава братска радост“, когато Димчо Дебелянов създава „най-хубавите късчета, някои от които са просто мраморни изваяния“. Той си спомня как Димчо Дебелянов месеци и години е носил в съзнанието си „Легенда за разблудната царкиня“ и я „разхубавявал с резбарска изтънченост“.

Сега вече може да ни стане ясно защо Подвързачов се превръща в духовен баща на едни от най-големите поети в българската литература като Лилиев и Дебелянов. Макар Бащата да не създава такова значително творчество като своите синове, в отношениято си към него те с нищо не дават да се почувствуват, че го превъзхождат, и се отнася към него със синовна обич и признателност. Обаянието на неговата личност е толкова по-силно, защото е защитено от цялата му жизнена биография: „Аз съм от твърде ранни години свършено сам, та нямаше кой да ми даде нито особена наука, нито някаква специалност. Единственият ми учител беше моят единствен баща—Животът—уви, един пастрок баща и един учител, който и досега кълца лук на главата ми.“

Неговата скромност е удивителна: „Какво беше моето! — споделя той. — Една каручка с дръглив кон. Качили се бяха на стърчишката Николай, Гюро, Йордан. . . Напъва се, тегли едвам дръгливото конче, а пътят безкраен, губи се в далечината. . . Но профуча по едно време край каручката златната колесница на Владо Василев. . . скочиха тримата приятели от стърчишката, метнаха се в колесницата и се изгубиха. . . Видях само прахоляка след колесницата.“

В същност „златната колесница“ на българския символизъм, която „профучава“ бързо в нашата литература, е сп. „Звено“. То няма отделни стадии в своето развитие като „Мисъл“, „Хиперион“, то не познава старческата отпадналост на духа, то има само една възраст на мимолетен младежки ентузиазъм. Това, което прави силно впечатление, е домашната интимност на неговия кръжец, личната заинтересованост в общото дело, вътрешната духовна близост на всичките му представители. Всички участници на кръжеца „Звено“ са чужди на официалната фамилиарност, един за друг те са Николайчик, Димчо, Душечка, между тях няма ръководители и подчинени, няма лидери и простосмъртни. Димчо Дебелянов се обръща към Лилиев така: „Николай Михайлов-Лилиев-Одуванчик—Гений без портфейл и пр.“ Този отънък на интимността се пренася и върху страниците на списанието: когато го четеш, изпитваш чувството, че отиваш на гости в скромната квартира на Митя Подвързачов, превърнала се в духовен приют на бедните поети, като че ли чуваш възгласа на Димчо Дебелянов: „Сега отивам при Митя. Боже мой, колко е хубаво при него!“ Попадаш в

⁴ Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. С., 1967, с. 154.

⁵ Д. Дебелянов. Николай Лилиев, Георги Райчев, с. 101—102.

едно общество на изключително надарени личности, задушевно беседващи върху проблемите на модерната поезия и взаимно информиращи се за последните прояви на европейската поезия. Взаимоотношенията между тях се изграждат без всякаква външна принуда, без каквото и да е насилие, това е един доброволно изграден съюз от хора, стимулирани от обща цел — обновяването на българската поезия.

Пълното презрение към официалния вкус лишава тези поети от препитание. Те стават най-обикновени чиновници, които едва-едва изкарват прехраната си и се радват, когато на софрата им има ряпа: „У Димитрови сме — аз и Гюро — пише Димчо Дебелянов на Лилиев. — Преди малко вечеряхме заедно. Ядохме много ряпа. Сега Димитър лежи на кревата, чете стихове из Вазовите „Звукове“. Смеем се, чудим се, възхищаваме се, подиграваме се.“ Понеже приятелите им са също от света на артистичната бохема и разполагат с ограничени средства, те не могат да разчитат на нищо друго освен на някаква дребна чиновническа служба. След като с цената на много жертви продължават да пишат, идват моменти, когато започват да се надсмиват над творчеството си. През 1910 г. Димчо Дебелянов отговаря на Лилиев: „Пишеш: дай ми възможност да познаем твоето творчество. Ха! Ха! Ха! „Творчество!“ . . . Последното ми печатано произведение е за атлетическите борби в един цирк, гостуващ сега в София. Жалко е само че антрефелетата в „Ден“ не се пишат стихове. Този продукт на моето творчество на pewno много би спечелил.“

В дружбата на кръжеца „Звено“ чувството на взаимна любов е изпълнено с необикновено символично значение, то придобива висш идеен и нравствен смисъл, който се пренася и в творчеството им. Тяхната любов един към друг е сила, обличаваща хора, които искат да избягат от враждата, користа и егоизма на едно брутално общество. На тях им е приятно да мислят, че могат да се изтръгнат от това общество, да се издигнат в недосегаема духовна висота и да се отдадат на целомъдрено съзерцание на красотата. Кръгът „Звено“, макар и за съвсем кратко време, се превръща в истинско светилище за нашата литература, където звуците стават по-меки, движенията по-ритмични и тихи, атмосферата по-спокойна и мисълта изглежда по-чиста. Считайки своето приятелство за проява на вътрешно богатство на личността, представителите на „Звено“ като никои други в историята на нашата поезия показваха силата на чистотата на човешките преживявания. Това е в пълния смисъл на думата романтическа любов и дружба, която се корени в дълбочината на вътрешния свят на личността, в трудния път на търсенето на красотата.

ЕСТЕТИЧЕСКАТА ПЛАТФОРМА НА „ЗВЕНО“

В едно писмо на Подвързачов до Лилиев четем следното: „ . . . нашата цяла група не е органически свързана в едно литературно направление . . . Утешение и надежда бе за нас само обстоятелството, че сме хора почти на едно поколение (т.е. говоря за вас, младите) и че сме достатъчно близки на сантиментална основа. Така повярвахме, че можем да се сгруппираме около „Звено“. Ала разправияте около този въпрос вече създадоха една малка нервност и нови принципи, почти непримирими различия, които успяхме, по неволя, защото другояче рискувахме с цялата работа, да загладим с едно решение: не редакционен комитет, както първоначално гледахме, а единствен абсолютен редактор — моята персона, — комуто всички почти, може би наистина недостатъчно незаслужено, дават необходимата доза от доверие.“⁶

⁶ Г. Константинов. Едно необикновено приятелство, с. 158—159.

„Принципните, почти непримирими различия“, за които става дума в случая, водят до вече познатата ни картина от френските и руските символисти, а именно — до разпадането им на различни групи. Причините за „разправните“ стават ясни от следните разсъждения на Подвързачов: „На Иван Радославов — макар да заявява, че симбиозата, при известни условия, може да се осъществи — му се струва, че не може така, както сме я нагласили.“ Радославов не вярвал, че въпросната „симбиоза“ може да бъде осъществена от Подвързачов, той не можел да приеме „формалното присъствие“ на Вл. Василев и Божан Ангелов в списанието, не бил доволен, че Подвързачов е под влиянието на „десницата“, т.е. на Лилиев, Дебелянов, Хр. Ясенов и Людмил Стоянов, която щяла да управлява зад гърба му. Той иска да играе „решаващо значение“ при определянето на насоките и развитието на списанието. „По-нататък той мисли — продължава Подвързачов, — че едно младо поколение автори като нас (ти, Димчо, Людмил, Ясенов) трябва да скъса с досегашните си връзки и да иде под егидата на личност като него, който единствен ви разбира и цени (тъй той смята поне). Някой дори ме уверява, че Ив. има зъб на мене не само като „автор“, но и като редактор на Антологията, в която той не фигурира.

По всичките тези причини — и още, които не мога да си спомня сега — той се отказва от „Звено“ почти безвъзвратно, след като аз му заявих, разбира се, че правата, които иска да има в отношенията си с редакцията — съвсем из личнителни права, — никой редактор на света няма да му ги даде.“⁷

Подвързачов съжалява, че той и Йовков са направили „прекалено много концесии на този човек, само да го задържим на общо основание“. Техните спорове продължават много дни не защото Подвързачов скъпи толкова много сътрудничеството на Радославов, а защото се бои, че неговите „велемъдрия“ могат да увлекат „левицата“, т.е. Траянов, Ем. Попдимитров, Иван Мирчев, Иван Хаджиристов.

От писмото на Подвързачов стават ясни много въпроси около опитите на българските символисти да се обединят в литературно движение. Между тях има много големи различия, които няма да закъснеят да се проявят в близко бъдеще. Нашите символисти започват да се делят на „десни“ и „леви“, на по-крайни и по-умерени. Опитите на Подвързачов да смекчи тези вътрешни противоречия, като направи известни отстъпки на Радославов, не са в състояние да предотвратят разцеплението. Не минава много време и Радославов излиза със статията си „Ново записване със стари завети“, в която се разграничава от кръжеца „Звено“.

Сега искаме да обърнем внимание върху друг момент в писмото на Подвързачов до Лилиев. Става дума за водаческите амбиции на Ив. Радославов. Той иска да оглави българските символисти, да застане начело на движението и му е обидно да играе подчинена и второстепенна роля. Той има откритото желание да дава тон на движението, да стане негов лидер. Естествено, че му е неприятно Подвързачов да играе ролята на „абсолютен“ редактор на „Звено“, освен това той не е доволен и от „симбиозата“, която кръгът около „Звено“ се опитва да изгради с другите представители на литературата у нас. Той е раздразнен, че за сътрудници са поканени Елин Пелин, Йордан Йовков, Г. П. Стаматов, Добри Немиров, Божан Ангелов и Владимир Василев. Радославов иска да създаде едно чисто символистическо списание и по-късно ще се опита да направи този опит с „Хиперион“. Според него вече е минало времето за опипване на почвата и естетическите компромиси. Читателската публика у нас е трябвало да разбере, че символистите са завоювали свой терен в българската литература и сами могат да поддържат едно списание и да представят съвременната литература.

⁷ Г. Константинов. Цит. съм., с. 159.

Подвързачов е на по-друго мнение в случая. За него е по-важно да създаде трибуна за „по-голяма възможност за свободно проявление и свободна работа изобщо. Нима истинският талант се нуждае непременно от специални, строго определени условия, които да способствуват за неговото издигане?“ Затова той смята, че отказът на Радославов да сътрудничи в „Звено“ е „несериозна работа“, че бъдещето ще покаже дали „желанието му да бъде знаменосец не е по-силно от желанието му да напише неща, значителни сами по себе си“. И в този спор Подвързачов остава верен на себе си: за него е по-важно не към коя секта принадлежиш, а какво можеш да създадеш.

В края на краищата Подвързачов успява да излезе от тези противоречия и през месец април 1914 г. се появява първата книжка на „Звено“. Както останалите списания, за които вече стана дума, така и „Звено“ няма определена програма, което личи от един проект за неговото организиране: „На сегашното състояние на нашата литература „Звено“ гледа като на една преходна епоха на блуждение и изследване, която още не може да набележи големите властителни таланти на утрешното бъдеще. В такава епоха е доста смело да се говори за оформени школи на родна почва. Пък и „Звено“ споделя в общи черти оная проста, но дълбока — особено за нашите условия — критическа максима, според която най-важното не е към какво направление клони авторът, а талантливо ли е произведението. Затова, както открива страниците си предимно на младите поколения писатели, „Звено“ не смее да претендира, че издига знамената на нови школи. То ще се стреми да очисти пътя на новите таланти, без да обезценява онова хубаво, което ратниците преди тях са дали. Литературата му ще бъде едно скромно изследване, критиката му — една малка трибуна.

Тази бележка е предизвикана от необходимостта да се предупреди възможното недоумение на читателя в случаите, когато той се натъкне на едно видимо различие между преобладаващи художествени тенденции в литературния дял — и някои по-смели и новаторски за нашата книжнина критически изучавания — или наопаки.⁸

Това е проектът, който Подвързачов се готви да публикува в първата книжка на „Звено“ и споделя с Лилиев и Дебелянов. В тези предварително нахвърлени бележки не личи никакво желание за изграждането на определена естетическа програма, в тях ясно се изтъква, че списанието няма да се бори за създаването на „оформена школа“, че неговата „критическа максима“ е не към какво литературно направление клони писателят, а дали той създава талантливи произведения. В този проект и дума не се споменава за символизма, освен може би намекът, че списанието ще се разграничава от „преобладаващите художествени тенденции в литературния дял“, което е много общо казано. Също се изтъква, че в него ще се дава предимство на „някои по-смели и новаторски за нашата книжнина критически изучавания“, каквото е желанието на всички новоизградени групи, които искат да привлекат вниманието на публиката с нещо ново. Важно е също да се отбележи, че „Звено“ гледа на съвременната литература като на „една преходна епоха на блуждение“.

Независимо от всички уговорки, които направихме, мимолетното съществуване на „Звено“ говори, че то изцяло е ориентирано към европейския символизъм. Неговото основно ядро (Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Теодор Траянов, Ем. Попдимитров, Людмил Стоянов, Гео Милев) го представя със стихове и статии, с определена символистическа насоченост. В списанието излизат преводи на стихотворения от Ницше, Бодлер, Верлен, Жан Мореас, Алберт Самен, Верхарн, Метерлинк, Р. Демел, Хофманстал, Анри дьо Рение и др. Сътрудничеството на Георги Райчев, Йордан Йовков и Добри Немиров не

⁸ Г. Константинов. Цит. съж., с. 161.

е в състояние да промени неговия облик. „Звено“ изцяло е напоено със соковете на западноевропейския символизъм, но то възниква и съзрява на българска почва, плод е на българското духовно развитие, на българската художествена култура. С основание К. Константинов отбелязва, че самото съществуване на списанието изведнъж придава по-голяма тежест на тяхната група, която започва да играе решаваща роля в българската литература. Той разглежда „Звено“ ако не като етап, то като „преход между два периода в българската литература, както времето, в което се появи то, е преход между две епохи. След бурните трагични моменти, с които завърши мирният идиличен къс живот на нацията, след изчезването на поколението „Мисъл“ времето на „Звено“ и самото списание са несъмнено връзката между две епохи, символично изразени в самото име.“⁹

Символистическата ориентация на списанието особено се потвърждава от публикуваните в него статии и критически бележки. В първата книжка на „Звено“ излиза статията на Иван Радославов „Малък повод за големи въпроси“, посветена на книгата на Михаил Кремен „Схлупени стрехи“. Както подсказва заглавието на статията, в нея авторът се опитва да постави „големите въпроси“ на съвременната литература, които според него са свързани с преодоляването на реализма и утвърждаването на символистическото възприемане на света. В нея Радославов продължава линията, която начертава в статиите „Бодлер или Тургенев“ и „Градът“, излезли в „Наш живот“ през 1912 г. Но докато в предишните статии става дума повече за философско-естетическите и психологическите предпоставки за възникването на символизма у нас, сега Радославов говори за символизма като художествен метод и за неговите предимства пред реализма. Той възприема френския вариант на символизма, критикува разказите на Кремен, защото носели характерните черти на „големите натуралисти“ и на „руските реалисти“, от чието „пагубно опекунство“ се освобождават българските белетристи. Радославов се опитва да разшири фронта на символизма и в областта на белетристиката и за пръв път говори така определено и категорично за необходимостта от преодоляване на реализма в прозата: „Игнорирайки същността на художественото творчество, източниците на които са дълбоките бездни на безсмъртната и многолика душа, реализмът създаде една естетика, която няма нищо общо с творчеството изобщо. И като взема едно погрешно в основата си становище, развива идеи, логически произтичащи от него, но тъкмо затуй, също така погрешни.“¹⁰

Критиката, която Радославов прави на реализма като художествен метод, както изобщо концепцията му за символизма, не се отличава с никаква оригиналност и може накратко да се резюмира по следния начин: реализмът не е истинско изкуство, защото е само „перезпределение“ на съществуващата действителност, а не проява на творческа дейност. Изкуството е такъв творчески акт, при който се създава нещо абсолютно ново, което няма нищо общо с първичната реалност. Ако художникът не твори един нов свят със специфични за него закони, то истинското изкуство е невъзможно. Художникът не представя копия от действителността и затова е творец. За реалиста животът е затворена даденост, той се приспособява към действителността, неговото изкуство е послушно преклонение към съществуващото. „Исторически реализмът е една наистина преживелица — пише той, — най-малкото, една несвършена форма за израз на модерната творческа личност. Той е вече удобен само за ония писатели, които могат с благородно старание да ни дадат едни привидно литературни произведения, но не и едно действително художествено дело.“¹¹ И което е най-важното:

⁹ К. Константинов. Път през годините. С., 1966, с. 254.

¹⁰ Звено, 1914, кн. 1, с. 53.

¹¹ Пак там.

„Мирът на въображението и фантазията, както раят на грешника, е затворен за реалистическия писател.“¹²

Тук не става дума дори за изчерпването на реализма, а за самата му естетическа същност, която не само „се изживя като литературно направление, но и защото беше погрешен в основата си като художествено схващане, реализмът се изроди в една фабрикация на литературни произведения“¹³. Реализмът окончателно е изразходвал своите кредити, той бил вече нещо съвсем мъртво и опитите да се съживи били абсолютно напразни.

Това е единствената статия, която Радославов публикува в „Звено“. Не минава много време и той напълно разкрива картите си в статията „Ново списание — стари завети“, в която подлага на остра критика „Звено“. Той упреква неговите редактори, че нямат свое естетическо кредо, че тяхното списание „няма художествени идеи, няма кръгозор“, че е едно „случайно сборниче“, адресирано към една още по-случайна публика, а не е изразител на „идеите и художествено-естетическите схващания на оная група писатели, които са се наредили около него“. С една дума, той иска да създаде такъв орган на символизма, който да поведе борба за идейно-естетическа хегемония на символистите, да има свои адепти и съучастници, да се измъкне от еkleктизма на литературните направления и да се противопостави на реализма. Тъкмо в този смисъл е написана и статията му „Малък повод за големи въпроси“, в която се бори за окончателното доизграждане на платформата на символизма.

Статията на Николай Лилиев „Шестимата великани“ заема своето място в историята на символистическото движение у нас не с някакви оригинални възгледи за символизма, а с подчертаването на някои страни от творчеството на неговите представители. Тя е изградена от цитати, извлечени от различни автори, които пишат за френския символизъм, и Лилиев не прави никакъв опит да търси някаква вътрешна връзка между френските символисти и българските им последователи. Може да се каже, че тя има информативно-пропагандаторски характер. Това, което най-много го интересува, е да обоснове появяването на новото явление в литературата и да защити поетите, които се отхвърлят презрително с названието „декаденти“. На него му прави силно впечатление „женствената душа“ на Самен: „Той носеше в себе си една от тези души — крехка, нежна и слаба, мила, мистична и впечатлителна . . . И тази именно душа свързва грацията на неговите качества с любимите недостатъци на женския характер: страхът и един вид отблъскването от всяка действителност, нерешителността пред живота, предварителното решение за фатализъм, бездействие и изоставеност, която се забелязва в неговите стихове.“¹⁴

Във всеки случай ни в света на френските символисти, Лилиев изгражда и своя автопортрет. Когато четем изказването на Ф. Копе за Самен, а именно, че той е „поет на есента и здрача, поет на кротката и болезнена умора, на благородната печал“, че от неговите стихове лъха „слаб и меланхоличен мирис, парфюмът на прощаванията и хризантемите от Сент Мартен“, долавяме характерните черти на автора на „Лунни петна“:

Пред тебе есента въздъхва
и лека мъката счи. . .

В същата статия Лилиев превежда „Провинциално ноктюрно“ от Самен, подсказвайки ни за собствените си настроения:

Градецът безшумно заспива
дълбоко в нощта.

¹² ¹³ Звено, 1914, кн. 1, с. 54, 55.

¹⁴ Пак там, кн. 3, с. 172—173.

На старите градски фенери
сиротните блясъци мрат;
внезапно в небесните сфери
изплува луната — сребристо блестят
на белите къщи стъклата по дългия път.

Тук не става дума за някакви външни сходства между двамата поети, а за вътрешно родство на техните души, за тяхната склонност към меланхолични блянове. Тъкмо защото Лилиев открива тези особености в поезията на френските символисти, за него те са „великани“. Ето защо той брани Пол Верлен, Стефан Маларме, Алберт Самен, Шарл Ван Леберг, Морис Метерлиник и Емил Верхарн от обидното прозвище „декаденти“, питирайки известното писмо на Бодлер до френския критик Жюл Жанен: „Декаданс. Ето една дума, много удобна за употреба от невежите педагози — смътна дума, зад която се крие нашата леност и небрежност към естествения закон.“ Тази дума се използвала и за двамата от най-видните представители на една литературна школа, която тъй бляскаво завършва своята елипса и оставя след себе си в историята на всемирната литература такива великолеппи страници.

Статията на Лилиев е написана с присъщия му изящен стил, с тънки намеци и психологически наблюдения. И тук той остава верен на своята натура: не иска да натрапва възгледите си за символизма, а цитирайки редица изказвания, като се започне с Реми дьо Гурмон и се свърши с Гюстав Кан и Тибоден, дава да се разбере мястото, което символистите заемат в историята на френската литература. Неговата статия е твърде показателна с това, че той не иска да натрапва някакви естетически възгледи за символизма, а се интересува най-напред от творческата индивидуалност на споменатите поети.

Ще споменем, че през 1920 г. Лилиев печата в „Златорог“ своите „Бележки върху французката литература преди войната“, които са характерни с това, че той си дава ясна сметка за преходния характер на символизма като литературна школа: „Романтизмът — пише той — създаде съвременната архитектура на „кулата от слонова кост“, чиито непристъпни стени се издигаха от представителите на символизма. Френско-пруската война и нейните последици заставиха романтиците да напуснат временно тая кула и да слязат дори на улицата. Всесветската война възпламени душите на съвременните поети и мнозина от тях измения на своето верую.“¹⁵

Докато Лилиев в статията си „Шестимата великани“ по косвен път сочи перспективите за развитието на българския символизъм, Димчо Дебелянов се занимава с „домашните“ проблеми на нашата литература и насочва своя удар против „старците“. Той обвинява Иван Вазов, че неговият език е в състояние само да фиксира безличния аспект в човешките преживявания и за него той е „стар и слаб за нашето време“. Димчо Дебелянов продължава: „Стихът (на Вазов) не носи нищо ново дори и за самия автор. Изплитането и сплитането на отделните размерни редове не поразява дори със своята естественост, защото не се съчетава с изящество. За сизелировка на фразата и за елементарна дори музикалност и дума не може да става. Фигурите са бедни, защото са вети, а някои от тях с грубостта си биха уязвили вкуса дори със средна култура. От цитатите, посвещенията и бележките, които придружават много от стихотворенията, лъха старомодност и наивност.“¹⁶

Тук става дума за стихосбирката на Вазов „Под гърма на победите“, но въпросите, които поставя Дебелянов, имат по-общ характер. Той не иска само да констатира този толкова очевиден от негова гледна точка факт, а прави още една

¹⁵ Златорог, 1920, кн. 5, с. 443.

¹⁶ Звено, 1914, кн. 3.