

СТРАННАТА ОДИСЕЯ НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

В началото на XX в. българската поезия представя твърде пъстра панорама от имена, тенденции и постижения. Изминали са само няколко десетилетия от Руско-турската освободителна война, донесла отново свобода на измъчения български народ след почти петвековно чуждоземно иго, и малко повече от половин столетие от възникването на новата българска поезия. На прелеза между двете столетия още са живи някои от първостроителите на новата ни литература. Вазов е в разцвета на творческите си сили, самобитен влог в поезията правят К. Величков и Ст. Михайловски. Те принадлежат към поколението, чиято ранна младост съвпада с освободителната епопея и творчеството им е своеобразен мост между две исторически епохи.

Междувременно още през 90-те години в литературата навлиза младо поетическо попълнение, родено в годините около Освобождението и разгърнало таланта си в условията на свободния живот. Сред немалобройните представители на това поколение творци се открояват трима поети, сложили сериозен отпечатък върху новата българска поезия — Пенчо Славейков, Кирил Христов и Пейо Яворов. Колкото и да са различни те като темперамент и поетическа индивидуалност, общото помежду им е в това, че и тримата търсят нови хоризонти за българската поезия, стремят се да я издигнат до равнището на тогавашната европейска поезия. П. П. Славейков учи шест години в Германия и бива силно повлиян не само от немската класическа поезия, но и от идеалистическата естетика, преподавана в тогавашните германски университети. Неукротимият темперамент на К. Христов го отвежда на младини в Триест, Брюксел, Лайпциг (там той се сближава с Пенчо Славейков) и Прага, където влиза в контакт с литературите на съответните страни. Вече утвърден като един от първенците на българската поезия, Яворов пребивава известно време във Франция и това му дава възможност да усвои френски език и да се запознае с модните литературни направления.

Би било наивно обаче да обясняваме възникването на модернизма у нас само с чуждите влияния, колкото и очевидни да са те. К. Величков беше приобщен към италианската и френската култура, Ст. Михайловски получи висшето си образование във Франция, но нито единият, нито другият се присъедини към модернизма на тогавашните млади.

В плана на българската култура важна предпоставка за модернистичния шумр в началото на столетието е дейността на оная литературна групировка, която е известна в литературната наука под наименованието „кръга около „Мисъл““. В продължение на 15 години (1892—1907) с малки прекъсвания сп. „Мисъл“, издавано от университетския преподавател д-р Кр. Кръстев, играе твърде съ-

шествена роля в литературния живот у нас. „Знаменитата четворка“ около сп. „Мисъл“ включва освен д-р Кръстев П. П. Славейков, П. Тодоров и Яворов.

Организатор на тази групировка е преподавателят-ерудит и литературен критик д-р Кр. Кръстев. Връстник на Пенчо Славейков, той завършва висше образование и защитава докторат в Германия, където изпада под въздействието на модната тогава идеалистическа естетика на Фолкелт, Ланге и Гроос. Започнал критическата си дейност още като студент с възторжена студия за поезията на Вазов, през последното десетилетие на XIX в. д-р Кръстев рязко изменя насоката на естетическите си търсения. Постепенно сп. „Мисъл“ се превръща в своеобразна трибуна на модернистичната естетика и поезика, която акад. Г. Цанев не без основание нарича „родилен дом на българския символизъм“.

И ако д-р Кръстев е моторен двигател на кръга около сп. „Мисъл“, негово сърце и душа е П. П. Славейков. Той става естетически съмишленник на д-р Кръстев, защото също е получил образованието си в Германия, но освен всичко друго младият Славейков е и творец с безспорен поетически дар. Заемайки позиция на отрицание на „остарялата“ Вазова поезика, д-р Кръстев противопоставя на именития писател Пенчо Славейков, когото величае като творец на бъдещето.

Характерна за кръга около сп. „Мисъл“ е известна крайност на съжденията и нетърпимост към творците, които не споделят разбиранията му. С изключение на Яворов, който остава, общо взето, безразличен към литературните разпри на епохата и търси отговор на разпъващите го въпроси в освободителното движение за освобождение на Македония, а по-късно — в творчеството си, членовете на кръжеца около „Мисъл“ влагат много енергия и злост в отрицанието на своите литературни противници.

Така в началото на столетието творческата, естетическата и обществената дейност на авторитетната група около сп. „Мисъл“ създава обективни предпоставки за възникване и утвърждаване на българския символизъм. Макар да съществува голяма неяснота в терминологично отношение, литературната действителност на прелеза между двете столетия е поляризирана по направление на изострящия се конфликт **р е а л и з ъ м — м о д е р н и з ъ м**, персонифициран в лицето на Вазов и Пенчо Славейков.

Литературният кипез в началото на столетието въвлече в сложни взаимоотношения три поколения — на писателите, преживели възторга и опиянението на освободителната епопея, на следващото ги поколение, организирано се около сп. „Мисъл“, и на най-младите поети, дебютирали през първото десетилетие на XX в., които съставят сърцевината на българската символистична школа през следващото десетилетие. Тези три поколения изпитват взаимна неприязън, продиктувана не от лични чувства. Вазовата поезика бива отричана и от индивидуалистите около „Мисъл“, и от дебютиращите символисти. Кръгът около сп. „Мисъл“ бива отричан и от символисти, и от писателите от демократично-реалистичното направление. Най-сетне младите символисти са отхвърляни както от Вазов, така и от естетите-индивидуалисти около „Мисъл“. По същото време, когато Вазов, ръководен от възрожденския си демократизъм и разбирането си за обществената функция на литературата, отрича в знаменития си предговор към стихосбирката „Легенди при Царевец“ (1910) символизма и декадентството, с присъщата си рязкост и категоричност П. П. Славейков осъжда младите символисти: „В последно време се е повлякло по тоя път — пътя на умопомрачения символизъм — цяло едно войнство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса — фризура. Това войнство увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова и Христова. . . Всичко родено за живот и отдавна вече умряло в Европа, днес влиза на мода у нас.“

От своя страна теоретикът и историкът на българския символизъм Ив. Радославов актуализира конфликта между „млади“ и „стари“, мотивиран от д-р Кръстев в книгата му с изразителното заглавие „Млади и стари“, като включва в групата на „старите“ довчерашните „млади“. В програмната си статия „По повод Тургенева“, написана под формата на „открито писмо“ до Петко Тодоров и отпечатана в списанието на А. Страшимиров „Наш живот“ през 1912 г., той и отпечатана в списанието на А. Страшимиров „Наш живот“ през 1912 г., той пише: „Вие твърде много принадлежите на миналото. И въпреки влиянието на новото, вие и другарите ви от старото поколение чувствувате твърде много симпатии към това „здро̀во и непроменено“ изкуство. . . Ние, обаче, не напразно идем след вас и в гърдите ни може да има повече от две души, но във всеки случай не само две. Ние принадлежим без остатък на времето си. Ние идем в душата си с новото, готови да го дадем, готови да изгорим с него.“

А преди Ив. Радославов Димо Кьорчев, първият критик на новото символистично направление, припомня „не без гняв“ времето, „когато Славейков и д-р Кръстев опустошаваха с литературните си недоразумения вкуса на българската публика“.

Само един подробен анализ на естетиката на българския модернизъм около началото на столетието би дал възможност да се изброят кривулиците на литературния процес от оная епоха. Липсата на терминологична яснота както тогава, така и в по-късните литературно-исторически изследвания са допълнителна причина за неустановеността на редица изходни положения в българската символика. За съжаление понятията модернизъм, индивидуализъм, декадентство, символизъм, неоромантизъм и др. се използват предимно синонимно и взаимозаменяемо, независимо от това, че в тях се влагат съществени нюанси.

Без да анализираме подробно тази терминологическа неразбория, нека приемем априори, че в кратката история на българския модернизъм се разграничават два ясно обособени, макар и застъпващи се периода: индивидуализъм (1892—1910) и символизъм (1905—1930). Индивидуализмът е свързан главно с естетическата и творческата платформа на групата около сп. „Мисъл“. По-неопределен като естетическа програма, по същество той наистина е естетски бунт срещу реалистичните и демократичните традиции в българската литература и е белязан с печата на нищеванския индивидуализъм и волунтаризъм, оказал силно въздействие върху личността и делото на П. П. Славейков. Дейността на групата около „Мисъл“ подготви появата на символизма още през първото десетилетие на XX в. и в този смисъл може да се разглежда като пред-символистичен период независимо от посочените вече противоречия между двете творчески поколения. Въпреки тези противоречия близостта между индивидуализма и символизма в рамките на по-общото понятие модернизъм е несъмнена: и двете течения се основават на идеалистическата естетика и в българската литература са реакция спрямо реалистично-демократичните традиции, преобладаващи в нея до този момент, а така също и спрямо кълновете на зараждащата се социалистическа литература. По същество и двете течения са индивидуалистични, провъзгласяват приоритета на надарената творческа личност, призвана да създаде и утвърди нови творчески светове. И Пенчо Славейков в статията „Душата на художника“, и Д. Кьорчев в програмната си статия „Тъгите ни“ изхождат от позициите на индивидуализма. За П. П. Славейков „художествените произведения са преди всичко откровения на индивидуалитета на художника и ний мислим, че в това е именно най-голямата им ценност, значение“. Теоретикът на ранния символизъм Д. Кьорчев застъпва тезата за самоусъвършенствуването на „свободната личност“, разбирана в духа на Ницше и Пшибишевски, и противопоставя безволевото декадентство от Верленов тип на нищеванското декадентство, като не скрива симпатиите си към последното.

Може би тъкмо поради тази близост в идейно-естетическите платформи на индивидуализма и символизма нашата литературна наука и досега спори за началото на символизма. Според едни изследователи програмно стихотворение на българския символизъм е „Песен на песента ми“ (1901), предвещаващо нравствено-психологическата криза на Яворов, разразила се след първия му „македонски“ период (1902—1903); според други за начало на българския символизъм трябва да се приеме стихотворението на Т. Траянов „Новий ден“, отпечатано през 1905 г. в списанието на П. Генадиев „Художник“, един от ранните органи на символизма у нас.

По-прави ми се струват ония, които отдават предпочитание на стихотворението на Траянов. „Песен на песента ми“ от Яворов също е програмна творба и едва ли случайно поетът я е поставил в началото на стихосбирката си „Безсъници“ (1907). Но тя е по-скоро програма на Яворовия индивидуализъм, пък и на индивидуализма в българската поезия въобще. В нея поетът се отрича от младежката си социална лирика и дава тържествен обет да се заключи в света на собствените си преживявания. Въпреки че в българската литература няма по-пламенен поклонник на Ницше от П. П. Славейков, не той, а Яворов изрича в стих най-страстната апология на индивидуализма в изкуството:

И ей ме днес: погледай, връх е — самота.
И ти се върна, моя красота!
Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми — живот,
където пепелта лежи
на всички истини — лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пеш
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

В пароксизма на възбудата си Яворов достига до поетически солипсизъм, до отрицание на обективно съществуващия свят.

В сравнение със стихотворението на Яворов „Новий ден“ на Траянов е съвсем обикновено пейзажно стихотворение, каквито са били печатани с десетки в началото на столетието:

Под глух тъннеж просторът цял трепери,
звезди отскачат в пътя замъглен
и през разтворени железни двери
сред златен прах пристига новий ден.

Подава своята празна чаша, гледа
дали нектар зората ще налей,
а тя целува го, изчезва бледа,
далек се само нейний плащ белей.

Образността на това кратко стихотворение е подчертано романтична, в нея няма нищо от онова, което символистите назовават „душевно състояние“, лежащо в основата на характерния за направлението „вътрешен пейзаж“. Но това стихотворение заема възлово място в историята на символизма не само защото е една от най-ранните творби на направлението. В отличие от демонстративната програмност на Яворовото стихотворение „Песен на песента ми“ програмността на „Новий ден“ е скрита, подразбираща се. Не е необходима особена проникателност, за да се схване, че стихотворението не е само пейзажно, то символизира настъпването на „нов ден“ и в литературата.

След 1905 г. в поезията навлизат творците от поколението, родено след 1880 г. Техен „доайен“ е младият Т. Траянов, който по време на публикацията на „Новий ден“ е 23-годишен. По-възрастен от него е Д. Подвързачов, наричан Башата (р. 1881 г.), но неговото място в символистичното поколение е сравнително доста скромно. След Траянов идват по-младите от него Н. Лилиев (р. 1885 г.), Ем. Попдимитров (р. 1885 г.), Д. Дебелянов (р. 1887 г.), Л. Стоянов (р. 1888 г.), Хр. Ясенов (р. 1889 г.) и Гео Милев (р. 1895 г.), който е пръв представител на постсимволизма (следсимволизма), осъществява връзката между него и следващите го модернистични направления (експресионизъм, имагинизъм, футуризм).

В особено положение се оказва Яворов, който не се побира в рамките на нито едно от модните тогава литературни направления: той не е нито индивидуалист с индивидуалистите, нито символист сред символистите. Творческа индивидуалност от голям мащаб и с европейско значение, в началото на столетието той остава самотен и недоразбран въпреки големия му авторитет и популярност сред читателите. Сред цеховата обособеност на литературните групировки в началото на века, когато всяка от тях се стреми да изтъкне и наложи свой лидер, Яворов е недолюбван и от литературната критика, и от представителите на отделните направления. Към края на живота си П. П. Славейков го причислява към символистите не без известна неприязън, както видяхме. Дори в по-късна епоха, когато издава своята „История на българската литература“ (1930), теоретикът на направлението Ив. Радославов пак не сдъмва да даде върна оценка на Яворов и го подценява за сметка на Пенчо Славейков.

Макар че стои между отделните групировки и е безразличен към техните разпри, с модернистичното си творчество от втория период Яворов е по-близо до поетиката на символистите, отколкото до тази на Пенчо Славейков или на К. Христов. Типологически погледнато, неговото отношение към българския символизъм е подобно на отношението на Бодлер към „същинските“ френски символисти. Той е голямата фигура в преддверието на направлението у нас, без която вероятно то не би изглеждало така, както ни изглежда днес. Поради това една антология на български поети-символисти не може да не започва с Яворов, макар самият той да се е разграничавал от тях.

Основна характеристика на българския символизъм е неговата закъсненост. Ако приемем за рождена дата 1905 г., закъснението му спрямо „класическата“ школа на френския символизъм е точно 20 години, а по отношение на останалите национални школи — 10—15 години. Своя късен апогей символизмът у нас достига в навечерието на Първата световна война, в 1914 г., когато започва издаването на сп. „Звено“. По това време в Европа е вече полегнала вълната на символизма и тревожното предвоенно време е родило нови (наистина краткотрайни) художествени направления: унаимизъм и симултанеизъм във Франция, футуризм в Италия, акмеизъм в Русия, имажизъм в Англия и др. Опустошителната стихия на войната поражда естетическа реакция на общоевропейски литературни и художествени течения като дадаизма и експресионизма. Когато след войните Траянов започва да издава последния орган на символистите сп. „Хиперион“ (1922—1931), българският символизъм е вече идеен и естетически анахронизъм и в рамките на българската поезия.

Закъснялостта на българския символизъм спрямо европейския е обусловена от общата късниялост на българската литература през XIX в. по силата на специфични културно-исторически предпоставки, резюмирани в предложения от Г. Гачев термин „закъсняло-ускорено развитие“. В българската литература не съществуваша обективни предпоставки за възприемане на декадентството и символизма още по време на възникването им. През 80-те години, когато във Фран-

ция започва литературният кипез на символизма, литературата в туку-що освободена България е изправена пред съвършено различни задачи: осъществяване на национално обединение и художествено осмисляне на освободителните борби и на Руско-турската освободителна война. Едва ли е случайност, че през първото десетилетие след Освобождението водещите български писатели разработват с патриотично въодушевление тъкмо тези теми. П. Р. Славейков, Ив. Вазов, З. Стоянов, К. Величков, Ст. Михайловски, М. Георгиев доразвиват и задълбочават традициите на доосвободенския критически реализъм. Едва ли е необходимо да се тълкува всеизвестният факт, че идейно-естетическата проблематика на зараждащия се тогава френски символизъм остава чужда на писателите от по-старото поколение, въпреки че мнозина измежду тях са контактували непосредствено с френската литература.

Важно е да се подчертае, че закъснялостта на нашия символизъм не е само обективен исторически факт, установен от съвременната наука. Тя е била и субективно осъзнавана от пионерите на символизма като чувство за недостиг на литературна традиция, за прекъснатост на културно-историческите процеси, като усещане за литературна „недостатъчност“, която трябва да се превъзмогне. Именно тогава се поставя с огромна настоятелност въпросът „ние и света“, породен от необходимостта българската култура да се приобщи отново към световната след цели столетия откъсване. Естествено това не е специфично български проблем, в един или друг момент той се изправя пред всяка малка нация, но особена острота е придобил за българската култура по силата на специфичните исторически обстоятелства.

Осъзнаването на тази литературна „недостатъчност“ е характерно още за първите манифести на символизма. В резултат от това в твърде оскъдната естетическа литература на българския символизъм доминира негативният патос, анализът надделява над синтеза. Ето какво четем в „Литературен манифест“ на Ив. Ст. Андрейчин, печатан в издаваното от него сп. „Из нов път“ през 1907 г.: „Безредица отдавна се е настанила в нашата литература. . . Школи ний нямаме. . . Литературна традиция ний също нямаме. . . Па и тази дребна, негодна и ограничена традиция, пренесена от чужбина у нас, е взета не из общата скровищница на изязната всемирна литература, а грабната от сиромашката каса на близки съсед, които са крезовци само защото имат някой и друг грош повече от нас.“

За ранните теоретици на нашия символизъм не стои въпросът, дали да се подражава на чужди символизъм или не, а как да се подражава. Тезата на френския възпитаник и страстен поклонник на френската култура Ив. Ст. Андрейчин е, че трябва да се черпи направо от извора, т. е. от френската литература, а не чрез посредничеството на чужди литератури. В цитирания вече „Литературен манифест“ на писателя за първи път се изтъква несамостоятелният, подражателският характер на българския модернизъм: „Декадентството и символизмът поизпъстриха страниците на нашите списания и книжки и породиха размърдаване и подражание. Но те влизат в нашата литература с чужди образ. Писателите и критиците не ги познават и говорят за тях с комично недоразумение. . . Онова, което е родено във Франция и е дало плодове чрез усилията на цяла плеяда таланти, се пренася у нас чрез Русия и Германия, където климатът го издребнил и променил.“

Така тезата за подражателния характер на българския символизъм, вкоренена в нашата литературна наука за цели десетилетия, намира опора още в програмните статии на ранните теоретици на направлението. Неоспоримият факт, че символизмът възниква най-напред във Франция, разпространява се в Западна и в Централна Европа и в Русия и едва след години намира почва и у нас, беше неправомочно абсолютизиран и немалко допринесе за „заклеймяването“ на символизма като „упадъчно“ и „реакционно“ направление в годините на култа,

когато социологическото опростителство „замрази“ за известно време развитието на литературознанието у нас. Във връзка с това е уместно да припомним, че романтизмът и критическият реализъм също са оказали въздействие върху българската литература чрез неизбежното влияние на класическите образци. Но в случая със символизма формално основание за подобни квалификации имаше, доколкото френският, а по същество и европейският модернизъм и символизъм сам осъзнаваше себе си като литература на упадък и залеза. Широко известните френски синоними на модернизма — *décadance* и *fin de siècle* в достатъчна степен внушават това усещане за безвъзвратен упадък. (Нека припомним, че Верлен стана един от кръстоносците на новото направление с прочутия начален стих на стихотворението „Униние“ из сборника „Някога и неотдавна“, 1885 г. „Je suis l'Empire à la fin de la décadence“ („Душата ми е Рим при сепия упадък“, прев. П. Симов), в който аналогията между епохата на късния императорски Рим и „края на столетието“ е изведена като типологическо сходство.)

Но докато европейското декадентство се опиваше от идеята за залеза на човешката култура, от безволево сибаритство и малко перверзна изтънченост, българският символизъм не можеше да стигне да подобни състояния по естествен път. И тъкмо в тази парадоксална ситуация, която правеше подражанието на чуждите образци у нас неорганично и нерядко смешно, е заложена дълбоката самобитност на българския символизъм. Пренесен на българска почва в началото на века, символизмът се разви у нас като специфичен вариант на общеевропейското направление със свой самобитен и ценен влог в развитието на българската литература.

Когато преди петнадесетина години за първи път беше лансирана идеята за самобитността на българския символизъм, тя беше посрещната в научните среди с удивление, близко до неверието, така парадоксално изглеждаше тогава. Та за каква самобитност може да става дума при едно безспорно подражателно явление, привнесено отвън, от чуждите литератури, носещо странното уханье на екзотика и упадъчност? През изминалите около две десетилетия обаче бяха написани толкова изследвания и издадени толкова книги върху проблематиката на българския символизъм, че с основание може да се говори за *символистика* като особен дял от литературната наука у нас. Натрупан е значителен по обем и изследователски материал, посветен на символизма, на типологическите му прилики и отлики със западноевропейския и със славянския модернизъм и символизъм и на контактологическите му връзки с тях. Тези изследвания по безспорен начин доказват тезата за самобитността на българския символизъм в сравнение с другите национални варианти на това направление. Впрочем днес вече никой не оспорва тази теза и съвсем неотдавна тя беше предложена на абсолютните от специалността българска филология като тема за писмен държавен изпит.

Най-напред трябва да се посочи, че *декадентството* като крайна форма на изява на някои особености на символизма и модернизма в европейската литература не съумя да се развие в българския символизъм. Това усещане за безвъзвратен упадък беше свързано със засилена и нерядко болезнена еротика, с апология на „свободната любов“, с възхвала на уродливото и извратеното, със своеобразното им естетизиране. Европейският модернизъм възприе голяма част от тези мотиви чрез творчеството на гениалния предтеча на символизма Шарл Бодлер. Той е съзателят на особена естетическа категория — „странната красота“, намерила естетическо превъплъщение в творбите от единствената му стихосбирка „Цветята на злото“.

Заети като модна новост, тези мотиви не са непознати и за българския символизъм, но остават извънлитературен елемент в него, свидетелство за неасими-

лирано литературно влияние. Един от редките образци на агресивна еротика е стихотворението на третостепенния символист Димитър Бабев, което започва с печално популярния стих:

Ти гола си и гола ли ще дойдеш?

Мотивът на „мизогинизма“ (женомразството), който получава особена изразителност в творчеството на Пшибишевски и Стриндберг като доразвитие на библейския мотив за извечната греховност на жената, почти не се среща в поезията на българския символизъм. В Славейковата поема „Фрина“ и в Яворовите „Царици на нощта“ се оглежда по-скоро гютевско-романтичната концепция за „вечно женственото“ начало, която не е без връзка с античната представа за „калокагатията“ и не е лишена от определен еротичен момент.

Хилядолетните патриархални устои на българина и традиционната му нравствена чистота намират особено характерен израз в интерпретацията на любовната тема от българските символисти. Макар че най-често е облечена в графаретни символистични одеяния, най-характерна нейна реализация е несбъднатата любов, л ю б о в т а - к о п н е ж. Срещу един единствен декадентски вариант на любовната тема у най-големия майстор на интимната лирика в нашата поезия — Дебелянов („Лъст“), има десетки негови стихотворения, в които любовното чувство е напълно земно и реално, освободено е от декоративната стилизираност и графаретност на символистичния шаблон.

Поредицата от любовни „портрети“ у Ем. Попдимитров („Лаура, „Ема“, „Лисхен“, „Клара“, „Ефросина“, „Ирен“) издава романтична чувствителност и има твърде малко общо с поетиката на символизма.

Яворовият „демонизъм“ е до известна степен литературна поза и изисква специално разглеждане, но няма съмнение, че произходът му е „байронически“, т. е. той е неромантичен по същество. Но „демонизмът“ у Яворов е свързан и с дълбоко трагичното му светоусещане, с обесията на смъртта, която го преследва натрапиво до края на дните му и го сближава с поетиката на Бодлер. С Бодлер го сближават и натрапчивите мотиви на гниенето и тлена. Но у Яворов те не се появяват под влияние на аналогични мотиви от „Цветята на злото“, а издават типологическа близост и сродство в натюрела. Докато Бодлер естетизира безобразното обаче, у Яворов то е отблъскващо и ужасяващо.

Едва ли ще бъде пресилено да се каже, че Яворов е единствената дълбоко трагична фигура сред българските модернисти, която носи от люлката до гроба своето тъмно страдание и зародиша на преждевременната си гибел. Такъв образ споделя чертите на гения и е донейде естествено да остане недоразбран от съвременниците си. Един сроден нему дух — Гео Милев, успя да го оцени по достойнство, изтъквайки страданието у Яворов като еманация на духовна енергия от дълго спотаявано народно страдание. Няма съмнение впрочем, че Яворов е не само най-големият поет на българския символизъм, но открояваща се фигура сред панорамата и на европейския модернизъм.

Друга съществена черта на европейския символизъм е у р б а н и с т и ч - н а т а тема, която като цяло е нехарактерна за българския символизъм. Порождението на късно буржоазната цивилизация, символизмът е свързан с пейзажа и атмосферата на големия капиталистически град. Урбанистичната тема беше въведена най-напред от Бодлер във визионерските му „Парижки картини“ (из „Цветята на злото“) и в „Малки стихотворения в проза“. По-късно тази тема подхващат и Рембо, Маларме, Бржезина, Блок, Брюсов и др. У белгийския символист Верхарен градът-метрополия придобива кошмарно-символични очертания, превръща се в „град-октопод“, който изсмуква човешките тела и души.

Урбанистичната тема е нехарактерна за българския символизъм по проста причина, че буржоазна България от началото на века е слабо развита, предимно земеделска страна с незначително градско население. По онова време и сто-

лицата е по-скоро провинциално градче за европейските машаби със своите 40—50 хиляди жители. Затова, когато иска да внуши представа за съвременния му голям град в стихотворението си „Ирен“, Ем. Попдимитров пише следния стих: „ехтеше тълпата пред мене в стохилиадний град“. (Именно липсата на усет към урбанистичната тема, разбираана в декадентско-модернистичния смисъл на думата, е попречила на поета да напише: „ехтеше тълпата пред мен в милионния град“.)

У Дебелянов темата е интимистки обагрена в антологичното стихотворение „Спи градът“:

Спи градът в безшумните тъми.
На нощта неверна верен син,
бродя аз — бездомен и самин —
а дъждът ръми, ръми, ръми. . .

Уместно е да се посочи, че при българските символисти градската тема обикновено е свързана с мотива на самотата. Така е в „Ирен“ на Ем. Попдимитров, така е и в „Миг“ на Дебелянов:

Тъжен и морен,
аз плувах самин из тълпата огромна
на някакъв град огрешен и позорен.

Но и подобна интерпретация, най-често срещаната в българския символизъм, е по-скоро специфично народностна, отколкото декадентска. За нашите символисти, синове и внуци на балканджий, скъсването с природата и родния край е равносилно на измяна и нравствено престъпление. Самотата в големия град е за тях възмездие за тази измяна („Пловдив“) на Дебелянов. Затова неслучайно поетът се връща в елегията си към родния край, откъдето черпи упование и сила. (С тези трайни особености на народопсихологията ни ще си обясним твърде сходната трактовка на темата за изоставения роден край в лириката на днешното „априлско“ поколение, чиято поетика няма нищо общо с поетиката на символизма.)

Единствената модернистична интерпретация на градската тема в нашия символизъм е седемчастният цикъл на Лилиев „Градът“, навесян, както е известно, от тригодишното пребиваване на поета в Париж и писан още там през 1911 г. Финалът на този цикъл:

— О, призраци в нощта, бездомни мои братя!, вече предвещава тълкуването на темата у Смирненски, който заема много от трафаретната символистична образност, но я изпълва със свършено ново, революционно съдържание. Твърде сходно звучи неговият възклик „Братя мои, мои бедни братя“ от цикъла „Зимни вечери“.

Всёобщо признато, макар и недостатъчно мотивирано, е мнението, че българският символизъм е по-з е м е н, по-„реалистичен“ в сравнение с останалите варианти на направлението. Това твърдение намира опора преди всичко в народопсихологията на българина. В борбата си за оцеляване през дългите и мъчителни робски столетия той се е вкопчил здраво в земята, слял се е с природното, освободил е душевността си от мистични и религиозни наслоения. Известно е, че българското православие е свършено различно от руското и по идеологическо съдържание, и по психологически пълнеж. В руския символизъм идеята за „руската душа“, разбираана в славянофилски и религиозно-ортодоксален смисъл, както и концепцията за „Третия Рим“ заема определено място, докато в българския символизъм православнието не играе никаква роля.

Пряко свързан с подобно абстрактно-метафизично разглеждане на „народната душа“ е и м е с и а н и з м ъ т, характерен за някои славянски варианти на

направлението. Силни месиански струи откриваме в руския и полския модернизъм, където те се явяват естетическа трансформация на библейския мит за „богоизбрания“ народ, осъден чрез страданията си да изкупи греховете на човечеството. Месиански мотиви у нас се появяват единствено в поезията на Траянов в годините на войните и националната катастрофа, но те са наистина уникално и напълно обособено явление в поетиката на нашия символизъм.

Все още чака своя изследовател въздействието на Ницше върху българския символизъм. Известно е, че П. П. Славейков проправя път за влиянието на немския философ и естет у нас. Преди смъртта си на фронта Дебелянов чете и слуша френското издание на книгата на Ницше „Тъй рече Заратустра“. В периодиката от онова време и в личната кореспонденция на символистите името му се споменава най-често с одобрение. Трябва да се отбележи обаче, че въздействието на Ницше върху нашата творческа интелигенция е твърде несъществено и повърхностно. В художествената си практика българският символизъм никога не достига до апология на а м о р а л н и я и н д и в и д у а л и з ъ м на „свръхчовека“ в ницшеанския смисъл на думата. У нас са немислими творби като „Деца на Сатаната“ от Пишибишевски и „Санин“ на Арцибашев. Ницшеанската тога, която намята често П. П. Славейков, никак не приляга на П. Ю. Тодоров и затова идилията му, възхваляващи самотния свръхчовек („Слънчова женитба“), озвучаващи декадентските мотиви на Пишибишевски за „свободната любов“ („Една“) или разработките на темата за неразбрания гений („Касандра“), не се нареждат сред творческите му сполуки въпреки значението, което им е придавал самият писател. Нека добавим, че те са изключение в художествената практика на българския модернизъм.

Индивидуализмът, присъщ на европейския модернизъм, се реализира в българския символизъм главно чрез темата за болезнената самота. „Песен на песента ми“ от Яворов е своеобразен манифест на отказа от социално заангажирано творчество и провъзгласяване на българския „ларпурлартизъм“ в условията на модернизма. Ала специфично за българския символизъм е психологическото изживяване на самотата. Докато за европейския декадент тя е естествено и дори предпочитано състояние, за българския модернист тя е болезнена и мъчителна. Типологическото сходство между „Не пей ми се“ на Петко Славейков и „Песен на песента ми“ (непосочено досега от критиката) е в краха на индивидуалистичния бунт. Лирическото кресцендо на Яворов носи в себе си белега на самоопровержението. Във философски смисъл самоопровержение е и финалът на творбата, където лирическият персонаж рисува картината на своето самоизгаряне:

Ще дъхна аз и с кървав пламък
ще пламне тук дърво и камък.

Така или иначе „Песен на песента ми“ е сред малкото творби на българския модернизъм, в които самотата е представена като екстазно състояние. Обикновено лирическият герой страда и се измъчва от нея. У Дебелянов се натъкваме на образцова интерпретация на темата за мъчителната самота в широко известното стихотворение „Победен“:

Аз пак съм сам и пак ридай
в сърце нестихналата жал,
по радости некусени,
по недостигнат роден край,
в калта захвърлен идеал
и блянове покрусени.

Двукратната употреба на наречieto „пак“ не само подчертава честата повторяемост на астенични психологически състояния, но слага знак за равенство между самотата и риданието.

Правейки равностойност на постигнатото от собственото му творческо поколение в началото на 20-те години, Лилиев прави тъжния извод за краха на индивидуализма и естетическия експеримент. Със забележителна творческа (а нека добавим — и гражданска) доблест той пише в едно от последните си стихотворения:

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежда окрили,
и ето ни безродни, и ето ни сразени,
пронизани от знойни тропически слънца.
Ръцете ни са празни, и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода,
пред морните ни стъпки залязва навсегда
звездата на живота. . .

Досега почти не е обръщано внимание на тази странна и нехарактерна за символизма мултипликация на лирическия субект от „аз“ в „ние“. Но това е в същност диалектиката на взаимоотношенията между личността и социалната среда. Самотата е болезнено състояние за лирическия герой, тъй като българинът от началото на века още не е скъсал напълно с традиционния патриархален морал, основан на колективизма и ограничения „суверенитет“ на личността. Наченките на отчуждение у нас тогава са много по-незначителни в сравнение с напредналите страни и самотата е по-скоро болест, проклятие, отколкото привилегия на избраница.

У нас не се създават условия и за изкристализиране на декадентския тип в живота. Фигури от типа на Бодлер, Лотреамон, Уайлд, Шибишевски, Вишпянски, Блок и др. у нас са наистина немислими. За европейското декадентство болестта и здравето се превръщат в равнозначни или взаимозаменяеми понятия, вдъхновението търси стимули в болезнената възбуда, все едно дали тя иде от болестни изживявания или от опиати. Бодлер дава „модел“ на по-сетнешното декадентство чрез книгата си „Изкуствените райове“ (1860), а няма да открием никаква тайна, ако добавим, че концепцията му за „странната красота“ е несъмнено повлияна от неизлечимата му болест, отвела го в гроба на 46 години.

Българският символизъм създаде типа артистична бохема, който има твърде малко общо с класическия европейски декадент. В отличие от кръга около сп. „Мисъл“, близък до образа на немските романтични кръжоци, символистичната бохема се отличава с подчертана демократичност и жизнерадост. Това са „отворени“ кръгове, които се събират по бирарии, кафенета и гостилници, където пропиват оскъдните си грошове, говорейки за литература и изкуство. „Бохемството“ на тия млади и артистични люде не е било декадентско, то се е изразявало в откритото предизвикателство спрямо традиционния еснафски морал, който е отричал прахосническото и безгрижието пред утрешния ден. Декадентството е дълбоко песимистично и трагично по своята природа, докато бохемството е жизнерадостно и оптимистично. Тази принципна психологическа отлика (колкото и сумарна, приблизителна да е тя, тъй като не съществува отчетлива граница между двете явления) внася съществено различие и в поетиката на българския символизъм в сравнение с европейския. Хуморът и сатирата са противоположни на идеалистическата природа на символизма. (Интелектуалната ирония на О. Уайлд е явление от съвършено различен разред, свързано с особеностите на английския естетизъм и „дендизъм“.) За българския символизъм хуморът и сатирата са съвсем равностойна и понякога до-

ри алтернативна на резигниращите състояния изява, свързана с отреагирането на бохемски настроения. Почти няма голям български поет-символист, който да не е писал хумор и сатира. Дори Лилиев, чийто лирически натюрел сякаш е противоположен на хумора, също е автор на няколко хумористични миниатюри. Най-значителното изключение в тази насока е Яворов, чиято едра фигура не се вмести в очертанията на школата. Но дори и у него (особено в ранния му творчески период) откриваме стихотворни сатири, заредени с жлъчна ирония и унищожителен сарказъм.

В хумористичните си творби (най-подходящ пример в това отношение представя поезията на Дебелянов) българските символисти отреагирват бохемски настроения, докато сатирата им е свидетелство за социалната им отзивчивост. При всичките съществени и несъществени различия между индивидуализма и символизма като два диалектически допълващи се, ала различни етапа от развитието на българския модернизъм, още една обща тяхна черта е несъмнената им демократичност, разбрана в най-широкия смисъл, както и опозиционността им спрямо натрапения на народа ни монарх и буржоазното управление. В този смисъл творби като „Опак край“ на П. П. Славейков, „Рондел на един малък цар“ на Лилиев и „Орден“ на Дебелянов се нареждат сред образците на талантива „политическа“ лирика в българската литература, колкото и парадоксално да изглежда това за поетическото направление, провъзгласяващо открито принципа за „безполезността“ на изкуството и невмешателството в политиката. Така ще си обясним и чисто естетическия парадокс, че Лилиев и Дебелянов, които твърде малко се влияят от Пенчо Славейков в „сериозната“ си лирика, са му задължени като поети-сатирици.

Така че хуморът и сатирата, създадени в рамките на направлението у нас, са още една самобитно българска особеност, която едва ли има подобен отзвук в някоя друга национална школа на направлението.

В рамките на сложния комплекс „творческа личност—социално обкръжение“ самобитна черта на българския символизъм е и интерпретацията на темата за родината. Символизмът и декадентството по начало са космополитични, безродни. Общо „отечество“ на символистите е прословутата „кула от слонова кост“. Типът декадент се възприема в Западна Европа като наднационално, а до голяма степен и извънвременно явление, подобно на разбирането за рикарството през Средновековието. В този смисъл аналогите с античността, подети от миналия през школата на парнасизма Верлен, съвсем не са случайни и мотивират наличието на античния пласт в поезията на символизма и в модерностното изкуство въобще.

Този космополитизъм се изявява и в липсата на чувство за родина до такава степен, че за мнозина символисти националната принадлежност не оказва съвсем второстепенен въпрос. Така например полякът Ст. Пишибишевски пише и публикува повечето от творбите си на немски език, а гъркът Йоанис Пападиамантопулос се „превръща“ във френския поет Жан Мореас, автор на първия символистичен манифест (1885) и основател на романската школа (1891) в рамките на френския символизъм.

Българските символисти притежават изключително развито и дори болезнено чувство за родина. Почти няма техен представител, който да не е оставил стихотворение на тази тема в отличие от представителите на западноевропейския модернизъм, за които тази тема е нехарактерна. Дори „нестандартният“ Яворов, който се съпротивява на всякакви схеми, е автор на едно от най-проникновените стихотворения за отечеството в нашата поезия, в което идентифицира родината със словото:

Не си ли ти на майчино слово,
що най-напред погали моя слух,
не си ли откровителния дух
на словото — на битието вечно ново?

Особено се изостри това чувство за родина у символистите по време на войните независимо от факта, че не всички съумяха да се ориентират правилно в сложността на драматичните събития. Тяхното родолюбие обаче беше съкровено и дълбоко, то се изяви като някакво непобедимо родово чувство отвъд наслоенията на школата и лустрото на нерядко показния индивидуализъм. Ето какво пише Лилиев в стихотворение, печатано в разгара на Първата световна война (1916):

Не знаех твоя мир ли любя
и твоята безбрежна шир,
но знаех, ако те изгубя,
че ти ще станеш мой кумир,
и тръгнах гузно след тълпите,
безсилен да ги отрека...

И докато творбата на Лилиев е още едно свидетелство за кризата на индивидуалистичното съзнание в условията на върховни изпитания на народа, в стихотворението си „Родина“, писано почти по същото време, Л. Стоянов стигна до изстрадания поетически афоризъм:

Без мене ти си пак велика,
ала без теб какво съм аз...

Самобитността на българския символизъм проличава и на равнището на поетиката, макар че изследванията в тази насока все още са в начален стадий. Вече можем да приемем като безспорно твърдението, че и като субективен стремеж на поетите, и като обективен резултат нашият символизъм е от песенно-мелодичен тип. Той не достига нито до херметичността, превърнала се в самоцел за Маларме, нито до философската концептуалност и мащабност на руските символисти.

Ако приемем вече установеното в научната литература за символизма двуделение на символите на универсални и индивидуални, трябва да посочим една съществена дихотомичност на символистичната поезия по линията концептуалност — сугестивност. Универсалният символ обикновено е свързан с някаква идея, близък е по своята структура до алегорията. Многозначността на индивидуалните символи пък най-често е свързана със сугестивна неопределеност, целяща създаването на особена емоционална атмосфера. Смислът на творбата остава неясен, но в замяна на това тя излъчва неповторимо очарование на едно смъртно чувство.

Символизмът е лирика на деликатните чувства и състояния, на сложните нюанси и преливания в настроенията и изживяванията, за които той изнамери и съответен език — с неимоверно богато поетическа лексика, с гъвкав и усложнен синтаксис. В това е и най-голямата заслуга на нашия символизъм, който превърна българския стих в съвършен инструмент за изразяване на сложни психологически състояния. „Внушаващата магия“ на символистичната поезия според Бодлер е неотделима от нейната музикалност. „Музика преди всичко!“ — заявява и Верлен в програмното си стихотворение „Поетическото изкуство“. Коммуникативната функция на думата започва да губи своя приоритет в лириката на символистите, отстъпва място на евокативното ѝ въздействие, т. е. на способ-

ността ѝ да предизвиква образи и усещания. За първи път при символизма се отделя толкова голямо място на фонетичната, звуковата страна на думата, тъй като тя е важен музикализиращ елемент. Затова в поезията от онова време нахлуват толкова много странни, екзотични, архаични думи, които носят определен семантичен ореол и същевременно имат и безспорна евокативна сила. Известно е колко важно място заема в лексиката на българския символизъм пластът на старобългарските думи и русизмите, внасящи особена приповдигнатост и сакралност в поетическия слог.

Общото впечатление от българската символистична поезия е, че тя представя по-к о м у н и к а т и в е н тип изкуство в сравнение с повечето от националните модификации на направлението. С твърде незначителни изключения тя е достъпна и за масовия читател и това е една от характеристиките на дълбоко присъщата ѝ д е м о к р а т и ч н о с т. Тази демократичност е не само естетическа, но и социално-психологическа категория в българския символизъм. Въпреки преживяваната от повечето символисти драма на самотата и отчуждението те не са имали бит, принципно различен от този на останалата интелигенция, а по същество и от този на народа, от чиито недра са излезли.

Един по-подробен анализ на поетиката на българския символизъм без съмнение би доказал, че в нея се различават три различни пласта — н е о р о м а н т и ч е н, собствено символистичен и импресионистичен, които са в сложно равновесие с преобладаване на един от трите признака не само у отделните автори, но понякога дори в рамките на конкретна творба. Тази диалектика е особено осезаема, когато започва разпадането на символистичната поетика у символисти и постсимволисти по време на войните и след това.

След многобройни литературнокритически превратности на символизма беше съдено да заеме мястото си в системата на националните духовни ценности. Историческата му значимост в перспективата на българската литература не е само в забележителното усъвършенстване на изразните възможности на стиха, но и в непреходните му хуманистични ценности, в съкровената изповедност — свидетелство за драматичните противоречия на една епоха, когато творецът за първи път у нас се оказва изгнаник сред меркантилното буржоазно общество. И без да е необходимо да реставрираме остарялото и негодното, което е присъщо на всяко литературно направление, трябва да повторим истината, че като цяло символизмът е един от органичните етапи в развитието на българската литература, допринесъл с върховете си постижения за извисяването на родната поезия и представящ неин самобитен влог в световната лирика.