

ЛИТЕРАТУРНО-ПЕРИОДИЧНИТЕ ИЗДАНИЯ НА БЪЛГАРСКИТЕ МОДЕРНИСТИ И НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

АЛЕКСАНДЪР ЙОРДАНОВ

Различните противоречия в естетическото реализиране на българския модернизъм, разнообразието и сложността на художествените идеи, които той утвърждава, затрудняват научното му описание като едно социално-естетическо цяло. „Вътрешната“ борба между представителите на отделните „изми“ в него поставя допълнителни препятствия пред проникването в социално-естетическото единство на явлението. От друга страна обаче, в условията на ускореното литературно-обществено развитие в началото на века „самоунищожаваният се дух“ на модернизма не е така ясно изразен. Редица частни изследвания върху литературно-художествените текстове на модернизма разкриват не толкова протиповостта на явленията, колкото приемствеността на равнището на поетиката и художествените идеи. Същото явление се наблюдава и на равнището на теоретико-естетическото развитие на литературната критика на модернизма. В рамките на 10—15 години (от появата на „прочувственото“ есе на Димо Кьорчев „Тъгите ни“ до статиите на Гео Милев на страниците на списание „Везни“) се разгръща почти цялостно теоретико-естетическата платформа на модерното изкуство. Отделни факти, които се наблюдават извън границите на този период, имат или „чисто“ популяризаторски смисъл (каквто е случаят с някои статии на Иван Ст. Андрейчин), или обобщително-исторически (например студията на Иван Радославов „Българският символизъм. Основи — същност — изгледи“). В този максимално съгъстен и динамичен исторически отрязък се наблюдават интересни идейни и стилови противоречия в литературната критика. Но единството в нейното „изразяване“ се ражда на основата на общите естетически идеи, от сходното отношение към основните проблеми на литературния процес и обществената действителност.

Литературната критика на модернизма изразява тази културна общност на възгледите в три аспекта:

- 1) като общност на естетически идеи и социална съдба на техните носители;
- 2) като общност, изградена в конкретни национални условия с всички произтичащи от това специфични промени в отношението спрямо „чуждия“ естетически опит;
- 3) като самосъзнание на тази общност за отграничаване от традицията в литературно-исторически смисъл, на основата на модернизма.

Същевременно при решаването на задачите, които налага конкретният литературен живот, и при съхраняването на основните аспекти на културната по-

литика на модернизма критиката обогатява своето теоретико-методологическо състояние, променя осезателно понятийния си апарат, като полага усилия да изгради една нова критическа поетика. Този теоретико-методологически процес не е самоцелен. Той се осъществява едновременно с новия прочит на националната литература. Критическото самосъзнание на модернизма в този смисъл е неотделимо от общата идейно-естетическа ориентация на равнището на естетико-философските възгледи и литературно-историческите представи.

Стремежът на модернистичната критика да се сроди с изкуството е по същество стремеж тя да се с а м о з р а з и като част от модерната художествена култура, а не като обособена област на познанието.¹ Владимир Василев иронично репликира Иван Радославов по повод неговата „Българска литература“, че дори от „Танганайка гол да се стръси пред него един дивак, първият му въпрос би бил — не е ли от символистическата раса“².

Поставила акцента върху сродяването на критиката с изкуството и по-конкретно с определена естетическа насока в него, модернистичната естетическа теория става изразител на н о в а гледна точка спрямо националното литературно развитие. Колкото и Иван Радославов да се опитва да тълкува литературната критика като „духовно творчество“, освободено от догмите на „разума“, от школите и принципите в изкуството, той, повече или по-малко последователно, подчинява всичките си идеи на покорилата неговото естетическо въображение символистична естетика и поетика и с различна категоричност, но със завидно постоянство оценява проявите на българската литература през призмата на символизма. Литературнокритическото изразяване на Гео Милев е дълбоко повлияно от естетическата теория на немския експресионизъм и Оскар Уайлд. Първият критик на модернизма — Димо Кьорчев — остава здраво свързан в своята критическа практика с идеите на индивидуализма и макар да отрича писателите около кръга „Мисъл“, той използва за това свое „отрицание“ именно техните естетически идеи.

В този смисъл модернистичната литературна критика е стеснена в своята естетическа ориентация. Нейният оценъчен и интерпретаторски апарат е почерпан от концептуалната система на модернизма. Литературно-художествената практика на модерното изкуство налага и адекватен критически израз на тази практика, критиката се сближава с изкуството не само на равнището на идеите, но често, както е при Гео Милев например, и на равнището на стила. В социално-естетически аспект тази критика изразява и сложната ситуация на обществения организъм, „всеобщото“ разтрогване на връзката личност — общност, дълбоката противоречивост на социалните взаимоотношения, „декадентската“ ситуация на човека. Неслучайно, когато разглежда развитието на съвременната литература, Владимир Василев категорично се разграничава от модернистичната гледна точка не само в изкуството, но и в критиката. В статията „Между сектанство и демагогия“ той се противопоставя на една от основните черти на модерната критика — нейната амбиция да оценява изкуството само по отношение към собствената му естетическа система: „Прилагането на естетическия и идеен критерий на експресионизма за всички дела на изкуството — минали, сегашни и бъдещи — е невъзможно, довежда до абсурд. Дотам, докъдето е довело теоретичите на експресионизма у нас: всичко, което се явява под знака на „реализма“ — макар отбелязано и със знака на най-голям талант, — е глупост; всичко, което носи етикета „експресионизъм“ — откровение.“ Критиците „традиционалисти“ противопоставят на модерната гледна точка идеята за неразривната връзка в изкуството между минало, настояще и

¹ Имам пред вид не толкова „практическото“ осъществяване на тази „особеност“, колкото „съзнанието“ за нея.

² В л. Василев. Един вид българска литература. — Златорог, 1936, 282—283.

бъдеще, за неговата национална стойност. „Защото в изкуството — продължава Вл. Василев — няма вчера, няма днес. Шекспир е толкова съвременен, колкото и Толер. В една кореспонденция за съвременната английска литература Т. S. Eliot казваше в „Mercure de France“: „Настоящото се състои от много Минало и от малко Бъдеще. Нямаше тогаваш явления и личности да се поставят вън от време и пространство, щеше да се подири историческата верига, в която всички следват, и да се подири българският дух, частица от който носят в творчеството си и наглед най-противоположните.“³ Така не само Вл. Василев, но и останалите представители на критическата национална традиция се противопоставят на „двойното счетоводство“ в българската литература, срещу „дуалистичното обяснение“ на тази литература. В това противопоставяне е тяхната сила и тяхната... слабост. Единствената идея според тях, която може да ни даде убедително познание за българската култура, е идеята за единството на „националния дух“ в литературата, докато „школата е юзда за една млада литература. Тя внася в нея дух на ограничение, на едностранчивост.“

Модернистите наистина правят героични опити да скъсат с „единствения закон“ на литературното развитие — приемствеността. Те не го отхвърлят напълно, но го признават само там, където той изразява движението на модерното художествено творчество. Тяхното съзнание е изцяло пленено от мисълта да се „взриви“ старото изкуство и като птицата феникс из пепелта да се сътвори новият храм на българската литература. За тях миналото на българската литература е нещо, което трябва да се преодолее, превъзмогне. От Иван Ст. Андрейчин и Антон Страшимиров с техния повик към „нова естетика“, която да „хвърли кожухчетата“, до дълбоко концептуалното желание на Гео Милев да види българската литература излязла „вън от себе си“ е заключена основната стратегия на българския модернизъм, амбицията му да загърби традицията, да се утвърди като н о в о и з к у с т в о. Как ще се постигне това утвърждаване, какви национално-специфични идеи за изкуството то ще изрази и наложи, са въпроси, които не вълнуват особено нашите модернисти или поне не в такава степен, в каквата те отекват в съзнанието на един Боян Пенев например.

В „Основни чърти на днешната ни литература“ и в „Нашата интелигенция“ Б. Пенев не е далеч и от най-модерните блянове, които блуждаят в главите на българските модернисти. В първата на „трезвия реализъм“ на нашата литература той противопоставя опита на полския модернизъм. В „Нашата интелигенция“ като „далечен идеал“ посочи „примиряването в себе си“ на „немската предметност, добросъвестността и гъбината на немската мисъл с живия френски стил“, пожела да види противопоставянето на „руския нравствен идеализъм на грубата българска практичност“, да победи „сухия догматизъм със свободните форми на английското творчество“, да осмисли и облагороди нашия „ограничен индивидуализъм“ с широката „общественост и универсалния дух на Франция“.⁴ Умът просто се побоява да помисли, какво би станало, ако българската литература се бе вслушала в тези „желания“, в това мъчително и богомолно изречено „да бихме могли“. Справедливо Тончо Жечев отбелязва, че това е „най-лекият... път“. Обратният е по-труден, защото той изисква „новите пътища, идеи, хоризонти на българската литература... да се откриват и извличат на нейната историческа и социална почва, върху задълбочаването, разширяването и укрепването на собствената ѝ колеблива традиция.“⁵ Но въпросът е за светогледно-естетическия характер на тази „традиция“. Дали тя,

³ Вл. Василев. Между сектантство и демагогия. — Златорог, 1923, № 2, с. 113.

⁴ Б. Пенев. Нашата интелигенция. — Цит. по: Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. Варна, 1978, с. 135.

⁵ Т. Жечев. Боян Пенев. — В: Б. Пенев. Изкуството е нашата памет, с. 16.

както твърди и Боян Пенев, се изразява чрез един-единствен естетически модел — реалистичния, и дали в нея, също като национално специфични, битуват и други естетически закономерности, и други насоки и „традиции“.

Отхвърлената от модернистите традиция е „реалистичната традиция“, която според Иван Радославов „няма нищо общо с творчеството изобщо“.⁶ За разлика от Боян Пенев и „традиционалистите“, които търсят излаз „напред“ за цялата българска литература, модернистите значително стесняват нейния терен, разграничават я в естетически смисъл и са готови да продължат само онези нейни страни и тенденции, в които откриват родствено на модерното светоотношение към действителността (например романтизма). Затова така често те „объркват“ понятията и възгледите си, затова при тях понятия като индивидуализъм, символизъм, модернизъм, неоромантизъм, декадентство взаимно се допълват и като цяло са израз на стремежа към формиране на т р а д и ц и я, на нов естетически светоглед в българската култура. Техният бунт срещу традицията има елиотовски смисъл. За тях традицията е жива дотогава, докато системно се нарушава. (Иван Радославов с огромно вътрешно удоволствие ще напише към края на 20-те години, че със символизма вече никой не спори, защото той вече се е осъзнал като „национална традиция“.)

От друга страна, проследявайки литературно-периодическите издания на нашите модернисти, се налага изводът, че те успоредно със своите „надоблачни“ цели и задачи изпълняват и чисто просветителска мисия в националната култура, че съдействуват извънредно много за цялостното обогатяване на тази култура. Дори в най-своенравните си, художествено причудливи мечтания нашите критици-модернисти остават здраво свързани със задачите на българската култура, всички те носят у себе си духовната мая на Българското възраждане, тяхното потекло, родовата им памет⁷ влияят върху хоризонта на идеите им, който рядко се прояснява в тотално светогледно отрицание на „всички ценности“. Макар и да изричат понякога между редовете това отрицание, то звучи „по нашенски“, свързано е с „близките нам неща“, с националната история и съдба, с духовната характерология на българския човек, с нравствените черти на интелигенцията ни. Често това е „отрицание“ заради самото „отрицание“, защото така трябва, така правят „другите“. Думите в него не тежат със страшна сила, те са по-скоро метафорични означения, характеризиращи конкретната личност, която ги реди, отколкото думи-манифести, думи-програми. Всяко изследване на националните модерни идеи и възгледи, което не отчете метафоричността и символността на естетическите домогвания, вътрешната им парадоксност и противоречивост, рискува да се размине с истината за тях. Защото неизвестно кога у нас е уседнала трудно оборимата представа, че модерно и национално взаимно се отричат, че модерният (или индивидуалистичният) светоглед е противоположен на представата за националната традиция, за духовна общност, свързваща цялата ни култура. За формирането на тази представа немалка вина имат и самите модернисти, които изхабиха много критически фойерверки, за да докажат тази „истина“. Като заедно с това многократно и с критическото си, и с поетическото си творчество показваха точно обратното: че и най-модерната насока на мисълта е дълбоко национална по своя характер, че тя изпълнява и е насочена към определени национални културностроителни задачи и цели.

⁶ Ив. Радославов. Малък повод за големи въпроси. — В: Ив. Радославов. Идеи и критика. С., 1921, с. 118. Критическият патос на Радославов срещу реализма е силен само в ранните му статии. По-късно той променя значително своето отношение към „реалистичната естетика“.

Парадоксално или не, но непрестанната загриженост на българските критици-модернисти за националната ни култура върви редом с твърденията, че „у нас няма литература“, „няма критика“, че всичко трябва да се започва на чисто и отново. Но независимо от това, какъв смисъл влагат в понятието „традиция“ българските модернисти, по какъв начин се противопоставят на нея, техният „спор“ не е дълголетен, не е спор в нихилистичния ницшеански смисъл. Септемврийското въстание и последвалите го събития са своеобразна граница и в движението на националната модерна критика. След 1923—1925 г. тя вече не е толкова „модерна“, нейното изразяване става по-промислено, по-концептуално, съобразено с националната литературна специфика като цяло, с ролята на културата в живота на народа. Но въпреки това, нека отново повторим, критическото изразяване на модернизма е изразяване през определена, стеснена, естетическа призма, то е изразяване на ч а с т спрямо ц я л о.

Когато Иван Радославов се опитва да обясни „новото“, което настъпва в българската литература, той, както и неговите съратници, вижда това „ново“ не само в естетически, но и във философски план. За него символизмът е едно „повръщане към онова гледище във философията, което слага нашето познание не върху основите на мамещия разум, а върху гранитните основи на познанието чрез интуиция“⁷. Модерната литературна критика се утвърждава върху основата на интуитивната философия, стреми се да освободи съзнанието от сковаващите рамки на методи и принципи в критическото познание, да го очисти от попълзновенията на „научната анатомичност“ и същевременно (тук е нейният парадокс!) отново му предлага „методи“ и „норми“, анатомизира го, ограждайки го дедуктивно от онези области и страни, които не отговарят на „модерната“ интуитивна концепция за изкуството. Ето как и къде Людмил Стоянов, един от най-дръзките отрицатели на реалистичното изкуство, на традицията и позитивистичната култура, съзира „пътеводната звезда“ на „неоромантизма“: „Нашата епоха е несъмнено една от най-бурните в историята. По своята грандиозност тя напомня края на античната цивилизация. Тя чертае предела на два свята. Тя е най-високият гребен на вълната, що разделя спокойния бряг на миналото от бурното и неизвестно бъдеще. Назад е жестокото царство на рационализма, царството на машините и лагера на оръжията, а напред — кой би могъл да каже какво вижда замъгленият му поглед. . . Културата се разпада. Тя се движи по линията на залязването. . . Културата се разрушава от своите собствени противоречия. Бергсон във философията, Айнщайн в науката, Шпенглер в обществената мисъл — всички тия деца на културата убиват своята майка. Че тя въздигна в култ съкровищата на абстрактната мъдрост, прогони душата от своите великолепни храмове от камък и я окръжи с леда на рационалното, дето замръзнаха всичките ѝ благоуханни цветя. И душата дигна бунт. Тя разруши клетката на културата, разби всички форми и подири път за едно истинско и пълно освобождение. Чрез „интуицията“ на Бергсона тя придоби своята първоначална свежест и сила. Чрез принципа на релативността на Айнщайн тя се почувствува спасена от веригите на ортодоксалната наука, а Шпенглер ѝ показа безбройните възможности на нови проявления.“⁸

Не само Л. Стоянов, но и останалите представители на модерната критика у нас често разсъждават върху променената ситуация в изкуството след Бергсоновия „преврат“ във философията. На дилемата рационално — интуитивно познание, разум — чувство, обръщат внимание Антон Страшимиров (който вижда в модернизма „едно отвърщане от идеите на Бюхнера и Молешота“), Емануил Попдимитров (посветил отделна книга на естетиката на Бергсов),

⁷ Ив. Радославов. „Песни“-те на Емануил п. Димитров. — В: Иден и критика. С., 1921, с. 78.

⁸ Л. Стоянов. Пътеводна звезда. За неоромантизма. — Хиперион, 1923, № 1, 52—53.

Николай Райнов (търсещ общото и различното между „западното“ и „източното“ изкуство), Гео Милев (свързвайки експресионизма с интуитивистичната нагласа на творческото съзнание). За нашите модернисти бергсонизмът е добре дошъл. Той придава философски блясък на естетическите им възгледи за цялостната, интуитивна проява на „творческия дух“, който не може да се затвори в определени граници. С помощта на Анри Бергсон всички те се противопоставят на предходното литературнокритическо поколение, отричат „догматичността“ на д-р Кръстев и кръга „Мисъл“, отхвърлят всичко, което е създадено под „властта на разума“. Иван Радославов свързва появата на символизма с края на позитивизма и с времето, когато знанието започва да се подхранва от идеи, които „означаваха един поврат към възгледите на субективния идеализъм, чрез ултраиндивидуалистичните концепции на Ницше най-главно. Тези философски идеи проникваха все повече и повече в разширяващата се литературна и духовна реакция срещу владеещата рутина, скъсах се рутините и традиционни похвати на реализма, за да ги заменят с поставяне проблемите на духа като предмет и същност на едно художествено произведение, заедно със символа като неизбежно и характерно средство.“ За Радославов символизмът в изкуството е това, което „бе субективният идеализъм срещу позитивизма в познанието ни за нещата“⁹.

Ориентацията към естетиката на Бергсон и философията на Ницше, към песимистичната мисъл на Шопенхауер и декадентските излияния на Пшибишевски, към мистично-религиозната отговорност на мисълта на руските философи Вл. Соловьев и Н. Бердяев е до голяма степен з а к о н о м е р е н процес в националната критическа култура. В манифестни статии и не само в тях нашите модернисти поставят в различни контексти идеите на интуитивната философия и философията на живота, разсъждават за същността на „модерната душа“, за личностното битие на изкуството, за подсъзнателните сили на творчеството, за духовното, антипрагматично начало в обществения и културния живот и т. н. Същевременно къде от неразбиране, къде съзнателно те внасят редица корекции в тези „философски спекулации“, приемат невинаги главните и основните им характеристики, променят същността им, за да изразят типично национални светогледни и философско-културни представи. Те не са слепи следовници на чуждата мисъл, а нейни тълкуватели. Не безрезервно я приемат, а с цялата си духовна противоречивост, със съмненията и колебанията, които им налагат българският обществен живот, нашата литература и култура. Затова и когато се проучва характерът на тяхното критическо изразяване, не е достатъчно само да се акцентува върху „чуждото“ влияние. Необходимо е да се посочва винаги конкретно и детайлно къде тяхната мисъл безрезервно се приобщава към „чуждото“ и къде тя се отклонява от него. Подобно проучване би показало именно своеобразието в техните естетико-философски и литературно-исторически възгледи, би предпазило от прибързани изводи и оценки за тяхното творчество. Същевременно проследяването на всички тези особености е невъзможно извън тяхната естествена среда на поява — литературно-периодичното издание. Критическите текстове на българските модернисти и до днес остават пръснати във вестници и списания, несбрани на едно място, несистематизирани, а до голяма степен и непроучени. Нашата задача в същност е да посочим някои от тези текстове с оглед характера на модерната литературна периодика.

⁹ Ив. Радославов. Българският символизъм. Основи — същност — изгледи. — Хиперион, 1925, № 1, 16—17.

В периода 1907—1923 г. у нас се появяват издания с подчертан л и т е р а т у р н о а н т о л о г и ч е н характер, в които проблемите на литературата изместват от сцената на културното ежедневие въпросите на социалната действителност. Модернистичните издания херметизират литературната проблематика, откъсват я от обществено-политическата действителност, актуализират литературната критика като критика с а м о върху литературния текст, развиват не толкова интерпретаторската, колкото естетико-концептуалната област на критическото изкуство. Към тези общи белези на модерната литературна периодика могат да се добавят и няколко по-частни.

Литературно-периодичните издания на нашите модернисти започват да ди а л о г и з и р а т или само помежду си, или да вземат отношение само към проблемите на изкуството, но не и към социално-политическите възгледи на времето. Проблемите на културата постепенно изтласкват на заден план проблемите на политиката и общественото развитие. Вниманието към литературната творба създава ситуация на общочитателски интерес към литературното издание. Българската интелигенция в началото на века заживява в омаята на литературата, нейният житейски и социален стил на поведение в определен смисъл се о л и т е р а т у р я в а, започва да наподобява духа на самата литература. Кафенето измества площада, литературният разговор — политическия спор, обичта към книгата — житейските неуредици, художественото творчество — социалната професия. С други думи, литературната периодика спомага за формирането на н о в т и п о т н о ш е н и е към българската култура, като съзира в нея единствения възвишен момент в живота на нацията, която през същите тези години изпитва разочарованието на собствената си социално-политическа, военна и правова неуреденост. От гледна точка на критик като Иван Мешков подобна промяна е социално-икономически обусловена, но по същество тя е и „плод на едно обществено-психологическо заболяване“¹⁰.

Първите прояви на модерното критическо изразяване са свързани със списанията „Из нов път“ и „Наш живот“. Пропагандатор и популяризатор на символизма, Иван Ст. Андрейчин е оставил в съзнанието на следващите поколения една твърде противоречива представа за собствената си личност. Най-често неговото име съвременниците преплитат с вицове за „сладкото безделие“ сред цигарения дим и прахта на Армeнското кафе. Критическите отзиви го рисуват като „демонична натура“, „отчаян пиеница“ и „женолюбец естет“. В отговор на подобни представи Андрейчин пише статията „Заблуждение“, в която нарича себе си „обикновен човек“, здрав не само физически, но и душевно. Сам дилетант в поезията и критиката, той пише статия против дилетантите в изкуството. Презира „купената любов“, но същевременно информира българското общество за връзката между наркоманията и „пламенната любов“. Обича да изтъква собствените си заслуги и заедно с това пише едно прочувано есе срещу „психологията на самохвалството“. В статия за Любен Каравелов вижда историята на нашата литература като „един стар град“ с тесни и криви улици, „без никакъв план“. Опитва се да анализира пиеси от Ибсен, Хауптман и Зудерман. Въстава срещу „популяризацията на изкуството“ и пръв издига глас в защита на „свободния стих“. Точно този манифест на свободния стих е и първата проява на „едно ново изискване“ в литературата ни. Втората

¹⁰ И в. М е ш е к о в. Ляво поколение. От гимназията до окопите. 1907—1917. С., 1934, с. 28.

част на манифеста започва с думите: „Аз се обръщам към нашите млади писатели. . . Елате, млади писатели, на които принадлежи бъдещето, елате да си създадем нова естетика. . .“¹¹ Каква трябва да бъде тази естетика, Андрейчин естествено „не знае“. Но същия манифестно-високопатосен тон притежават и останалите негови статии — „Из нов път“, „Анекдот и символ“, „Нашата поезия“, които характеризират първия етап от развитието на „модерната“ критика. Етапа, когато тя по-скоро е пропагандатор на твърде неясни и объркани мисли и идеи, които се реят от отрицанието на „формулата“ „изкуство за самото изкуство“ до безкомпромисното твърдение, че „ние трябва да се стремим към индивидуализъм в литературата“.

За символистичната поезия списание „Из нов път“ има „посредническо-просветителски характер“¹². Приносът му към литературната критика е още по-скромен. Затова пък през същата 1907 г. на страниците на „екзотичния“ алманах „Южни цветове“ се появява една странна статия, написана от активния сътрудник на Страшимировото издание „Наш живот“, а преди това и на Благоевите издания „Ново време“, „Ден“ и „Общо дело“ — Димо Кьорчев. Това е „дълбоко прочувствено есе“ „Тъгите ни“.¹³ В „Българска литература“ Ив. Радославов оценява високо заслугите на Кьорчев за утвърждаване „новото самочувствие“ на „възхождащото“ символистично поколение: „За да се завоюват позиции за всяко литературно направление или движение. . . , потребен е център. . . Тази празнота запълни критическата дейност на Димо Кьорчев, чрез когото по такъв начин възхождащото поколение осъзнаваше своето собствено дело и го правеше по-близко и разбрано за съвременниците си. Борбата по такъв начин от философско-идейна и етична добива литературно-художествено основание.“¹⁴ Със статии като „Из миналото“, „Литературната критика“, „Едно ново изискване в литературата“, „Индивидуализмът в нашата литература“, „Основните страни на художественото творчество и тяхната оценка“, в критическите си портрети за Теодор Траянов, Трифон Кунев и др. Димо Кьорчев полага основите на философията и естетиката на символизма. Този преход в критическото изразяване на епохата се извършва на страниците на списание „Наш живот“, а най-завършения си израз намира в споменатото есе „Тъгите ни“, което можем да приемем и за начало на новото, модерно, критическо изразяване. От него тръгва една тенденция, чието ярко продължение откриваме в критическото творчество на Гео Милев. Най-характерните черти на тази тенденция са следните: сближаване на основата на езика между поетическия и критическия стил, между поетиката на символизма и поетиката на критиката, фрагментиране на критическото познание, утвърждаване на една национално своеобразна концепция за личността, в основата на която са заложени философско-естетическите идеи на Фр. Ницше и Пенчо Славейков, отрицателно отношение към реалистичната естетика, загърбване на прозата за сметка на поезията и т. н. Най-важният белег на тази тенденция, съотнесен към особеностите на литературнокритическото изразяване, е първият. Той определя това изразяване като част от цялостното естетическо реализиране на модерната творческа личност. Той „превръща“ критиката в естетика, отграничава я от позитивистичната умереност на мисълта, от филологичността на анализа и я утвърждава като свободна, артистична игра на ума и сърцето. „Всичко — пише Димо Кьорчев, — каквото може и трябва да се каже за едно художествено произведение, трябва да бъде само лично чувство и разбиране на критика. То не бива да е нито някакво разправяне,

¹¹ Ив. Ст. Андрейчин. Свободният стих. — В: Ив. Ст. Андрейчин. Мълчанието на пошта. Мозайки. С., 1905, с. 150.

¹² Ст. Илиев. Пътищата на българските символисти. С., 1981, с. 43.

¹³ Т. Траянов. Литературно съратничество с Димо Кьорчев. — Хиперион, 1929, № 1—2, с. 65.

¹⁴ Ив. Радославов. Българска литература. С., 1935, с. 181.

в което се прозира възгледа или метода на една известна школа, нито усилие да се дресираща художника така, както е потребно някому.¹⁵

Същата концепция за литературната критика защитава и Симеон Радев на страниците на списание „Художник“ в появилата се по същото време студия „Д-р Кръстев като литературен критик“. Списание „Художник“ е еkleктично издание, то не следва определена критическа програма. Но някои от възгледите, които се застъпват в него, са близки до тези на българските модернисти. Отзивите на Теодор Траянов за Артур Шницлер (определен като „хипермодерен“), на Христо Силянов — „Ст. Шибишевски за новата драма“ и най-вече споменатата студия на Симеон Радев показват една от насоките, в които блуждае художествено критическата концепция на списанието. От една страна, това е типично балканската любознателност и възхита пред „чуждото“ и „модерното“. От друга — не по-малко типичното за тогавашната ни култура нихилистично отношение към предходниците. В конкретната си критическа практика Симеон Радев е далеч от всичко „модерно“. Негови любимци са Елин Пелин и Г. П. Стаматов. Но „заслугата“ му за изграждането на „новата“ критика, както отбелязва още навремето Иван Радославов, е в защитата на критическото „въображение“ и „вкусът към красотата“ за сметка на „сухата логика“. За историята на нашата критика студията на С. Радев е важна не толкова с тезите, които тя застъпва, колкото със своя с т и л, с начина, по който се прокапват определени възгледи. Подражавайки на Жюл Лъометр, С. Радев заема отрицателна и консервативна позиция спрямо делото и критическото творчество на д-р К. Кръстев. Изневерявайки същевременно на своя френски учител, който „осмива“ френските символисти като „тъмни“ и „неразбираеми“, Радев започва настъпление срещу крепостта „Мисъл“, противопоставяйки й именно модерните френски поети.¹⁶

Година преди появата на студията „Д-р Кръстев като литературен критик“ от страниците на списание „Наш живот“ активно се пропагандират идеите на модернизма. В кн. 1 на списанието от 1906 г. Антон Страшимиров отпечатва статията „Литературната критика у нас“. Според Страшимиров критиката не е въпрос на „професорство“ в литературата, а на „изключителна дарба“. Затова и „произхождението на литературния критик и на поета е еднакво: поетически натюрел“. Истински голям критик за Страшимиров е Белински, защото „не привежда никакви правила“. Литературният критик е „по натура поет — с пълна съзерцателност на художник — и се различава от другите служители на изкуството само с това, че у него логическото мислене навива на образното, и то само като негово продължение, като произходящо от него — от образното мислене“¹⁷.

В статия като „Литературен живот“, „За декадентството“, „Два мира“, в бележките си „Из живота и литературата“, в наблюденията си върху нравите на българската интелигенция и редица други Страшимиров се опитва да обясни основните насоки в националния литературен живот и пазейки собствената си черга, да утвърди от страниците на „Наш живот“ някои от основните идеи на българския модернизъм. Тенденцията към „чисто“ литературен профил

¹⁵ Д. Кьорчев. Литературно-философски фрагменти. С., 1933, с. 354.

¹⁶ Към биографията на статията „Д-р Кръстев като литературен критик“ можем да добавим любопитното обстоятелство, че тя е написана по внушение на Александър Балабанов. Преди това С. Радев не е познавал критическото творчество на д-р Кръстев. За „две седмици“ той „изучава“ книгите на Кръстев и написва статията, както сам признава, „с голяма леснина“. Колко измамна е била тази „леснина“, личи от самата студия. В нея Радев в стремежа си да „унищожи“ Кръстев застъпва близки до неговите идеи — например идеята за „субективните настроения в критиката“, които д-р К. Кръстев развива далеч преди Радев в студията „За тенденцията и тенденциозната литература“.

¹⁷ А. Страшимиров. Литературната критика у нас. — Наш живот, 1906, № 1, с. 47.

на списанието се запазва от „Наш живот“ само няколко години. В по-късното си „възраждане“ (1910—1912) списанието отново възвръща своя ярък обществено-литературен характер, отново на преден план излизат проблемите на общественно-политическото ни развитие. Най-вярно е доловил духовния портрет на Страшимиров от тези години Минко Николов: „Личността на Страшимиров е една от изразителните фигури на прехода към индивидуализъм с някои особености на българската обстановка и национален менталитет. . . У него настъпва смесение на понятията, вавилонско стълпотворение на иденте, объркване на критериите. Той се оставя на всяка нова вълна да го понесе, сменя без драматизъм увлеченията си. Колкото шумно декларира, толкова бързо и изостава платформите си. „Върховното“ в художествената мисъл на своето време той намира едновременно в социалното бунтарство на Горки и в декадентските откровения на Пшибишевски. В главата му владичествува хаосът.“¹⁸

„Хаотичен“ е и обликът на списание „Наш живот“. Въпреки че то пропагандира нови възгледи за изкуството, въпреки амбицията, с която се списва неговият критически отдел, въпреки преводите от чужди критики и „поучителния“ тон на самия редактор към „младите“ то не оформя своя критическа концепция, налага на вниманието отделни критически индивидуалности, но не и цялостно присъствие в литературната критика. Другото име след Димо Кьорчев, което се „ражда“ на страниците на списанието, е Иван Радославов. През 1912 г. в „Наш живот“ се появява статията на Радославов „Градът“. Това е една от първите изяви на този критик, който през следващите две десетилетия остава винаги в центъра на критическите борби. „Градът“ утвърждава творчеството на „младите“ — Дебелянов, Лилиев, Стоянов, Янев, Константинов, Траянов. Имена, които в годините след свършека на „Мисъл“ звучат все още непознато на широката читателска публика. При това Радославов свързва тяхната поява с промените в социалната типография на родината, със залеза на традиционните патриархални ценности и изгрева на новото социално „чудо“ — града, който „лъха на парфюм“ и „измества вече здравеца и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа“. За Радославов това „изместване“ е „несъмнен факт“, който трябва да намери своето социално-психологическо обяснение. За него е безспорна истина, че „с доброто старо време е вече свършено“, че градският тип култура, който започва да се създава, открива нови перспективи пред българското изкуство. В този исторически момент според Радославов нашата литература е на „кръстопът“, тя изживява „декаданс“. За разлика от по-късните си теоретико-критически екскурзии ранният Радославов не откъсва творчеството на „младите“ от това на техните предходници. Той търси „съединителното звено“ между „една поезия, която си отива, и една такава, която се ражда“. И още тук се опитва да даде отговор и на въпроса за чуждите влияния в българската литература. „На тези — пише той, — които упрекват в неоригиналност и подражателство младите, може да се отговори: нима е възможна литература и творчество вън от пространството и времето, т. е. вън от всякакво влияние?“ Пак в „Наш живот“ Радославов публикува и своя ярък критически манифест — отвореното писмо до П. Ю. Тодоров „По повод Тургенева“. Интересна е бележката, с която редакцията придружава това писмо (написана от Антон Страшимиров): „Авторът на предлаганата по-долу статия, Ив. Радославов, български преводач на Бодлера, е един от идеолозите на крайния модернизъм (декадентство). Макар да увлече вече няколко генерации на български писатели, модернизмът у нас още не намира своя теоретик и не е застъпен в критиката. Опитите на Ботю Савов (ста-

¹⁸ М. Николов. Антон Страшимиров. — В: М. Николов. Избрани съчинения. Т. 1. С., 1968, 77—78.

тиите му върху Траяновата „Regina mortua“ и „По пътя на съдбата“) и това писмо на Ив. Радославов идат да запълнят тази празнина. Към тази материя „Наш живот“ във втората си годишнина (1906—1907) пристъпи с няколко псевдонимни статии. Въпросът е узрял (на Запад той вече е на изчерпване) и възможната полемика сега ще бъде повече от навременна.¹⁹

За формирането на новото литературно поколение и за историята на нашата литературна критика от особено важно значение е списание „Звено“ (1914). То започва своето кратко съществуване в затишието пред Първата световна война. В „Път през годините“ Константин Константинов справедливо нарича „Звено“ „преход между два периода в българската литература, както времето, в което се появи то, е преход между две епохи“²⁰. От писмо на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев научаваме интересни подробности за взаимоотношенията в „приятелската група“, която участва в „Звено“. Към писмото Подвързачов прилага и проект за „редакционна бележка“, който документира различията във възгледите на творците около „Звено“. Човек с по-умерени и трезви преценки за литературата, с по-голяма проникателност и познаване на българската читателска публика, Подвързачов предлага сравнително широка естетическа платформа на списанието (в критическия отдел са поканени да участвуват Вл. Василев и Б. Ангелов), нещо, с което категорично не се съгласява Иван Радославов, който има амбицията да бъде единственият „идеолог на крайния модернизъм“. Преди появата на „Звено“ Радославов пише в писмо от 30. X. 1913 г. на Николай Лилиев, че жадува за едно списание, което би извършило „ренесанс“ в българската литература и би подчертало „по-силно насоката си“. Сватата, избухнала в „Звено“, е въпрос, който тук не ще засягаме. Можем само да споменем, че Радославов, който взема участие още в първата книжка с „манифестната“ си рецензия за „Схлупени стрехи“ на Михаил Кремен („Малък повод за големи въпроси“), по-късно написва и най-острата статия срещу „Звено“ — „Ново списание — стари завети“, в която атакува редакцията за това, че тя „най-нешастно съчетава и Михаил Кремена и Николай Лилиева...“ (т. е. реализма и символизма). По-важни за нас в случая са промените, които се извършват под влияние на модернизма и „новата“ естетика в националната литературна периодика — характеризирането на бавното, но неотклонно движение към списания с „чисто“ модернистичен облик, с конкретна и твърда естетикотeorетическа платформа, каквито не закъсняват да се явят след войните. В този смисъл „Звено“ е все още опишването на почвата, сондирането на общественото мнение, първото цвете в букета на модернистичната национална литературна периодика. В споменатата „редакционна бележка“ Подвързачов пише: „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... 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.“²¹ Подвързачов изказва и опасенията си от едно

¹⁹ Наш живот, 1912, № 3.

²⁰ К. Константинов. Път през годините. Ч. I. С., 1961, с. 269.

²¹ В писмо до Николай Лилиев Димитър Подвързачов пише: „...стана съвсем ясно, че нашата цяла група не е органически свързана в едно литературно направление. (Ако и да зная това отдавна, се пак мене ме хваща леко хумористично настроение, като съм принуден с толкова

възможно „видимо различие“ между „художествените тенденции в литературния дял“ и „някаои по-смели новаторски“ критически „изучвания“. Близки до неговите възгледи за „Звено“ са и желанията на Николай Лилиев и Димчо Дебелянов. В „Звено“ Лилиев отпечатва статията „Шестимата великани“, която „заема своето място в историята на символистичното движение у нас не с някакви оригинални възгледи за символизма, а с подчертаването на някои страни от творчеството на неговите представители“²². Спирайки се на поезията на Пол Верлен, Стефан Маларме, Алберт Самен, Шарл Ван Леберг, Морис Метерлинк и Емил Верхарн, Николай Лилиев отграничава понятията „символизъм“ и „декаданс“, като се опитва да защити своите „великани“ от обидното според него прозвище „декадент“. В „Звено“ излиза и отзив на Дебелянов за стихосбирката на Иван Вазов „Под гърма на победите“. Отправна точка на неговия „анализ“ е идеята за творческата индивидуалност и следвайки я, Дебелянов стига до отричане на Вазовата поезия, защото той е „стар и слаб за нашето време“. „Стихът на Вазов — пише Дебелянов — не носи нищо ново дори за самия автор.“ А от цялата книга „лъха старомодност и наивност“. Че това не са случайни критически наблюдения на един млад поет, „объркан“ от общия модернистичен дух на списанието, проличава и от едно писмо на Дебелянов до Николай Лилиев от същата 1914 г. „Изследвах — пише Дебелянов — първи том на Вазовите лирически стихотворения. Останах смаян от разликата между него и младите хора, която се хвърля на очи. С тоя човек като че нищо не ни свързва.“

След статията „По повод Тургенева“ Иван Радославов „дебютира“ в „Звено“ с рецензията „Малък повод за големи въпроси“. Подобно на Лилиев и Дебелянов, а преди тях и на Димо Кьорчев той е на мнение, че „Схлупени стрехи“ на Кремен е плод на „пагубното опекунство на руския реализъм“, една творба, която е лошо наследство, „завещано нам от изминалото десетилетие“. В нея според Радославов има „много правда“, но „малко поезия“, което е резултат на „заблуджението“ на автора като „реалистичен писател“.

Днес справедливо се отнасяме скептично към антиреалистичните тиради на нашите модернисти. Но за да разберем пълноценно техните „нови“ идеи за художественото творчество, безспорно трябва да отчитаме и този „антиреалистичен“ художествен комплекс. Иван Радославов например подобно на Димо Кьорчев отъждествява реализма с „имитацията“ на действителността. През 1914 г. за него сякаш не съществува голямата реалистична традиция на XIX в. Само така можем да си „обясним“ твърдението му, че „реализмът създаде една естетика, която няма нищо общо с творчеството изобщо“. Пълната обърканост на критика по отношение на „реализма“ и „антиреализма“ проличава в завършека на неговата рецензия, където той отправя към лоното на символизма и Шекспир, и Сервантес, и Юго, и Зола. Да разграничи естетическата функция на символа в символистичното и реалистичното изкуство, да отдели функциите на многозначността от тези на имитативността на творбата за Радославов е еднакво невъзможно. Всеки типичен образ в художественото

важност да говоря тези неща.) 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 сантиментални основи. . . . Сетне се намеси в тази работа Ив. Радославов и я докара до доста печален край. . . . Той заявява, че не допуска дори да му се иска да поправи една дума в заглавието на оно-ва, което напише за „Звено“. Той заявява, че иска безусловно всичко, каквото напише, да бъде печатано. Той се обижда от формалното присъствие на Вл. Василев и Б. Ангелов в нашата поканка. . . . По-нататък той мисли, че едно младо поколение като вас (ти, Димчо, Людмил, Ясенов) трябва да съзча с досегащите си връзки и да иде под егидата на личност като него, който единствен ви разбира и цени (той тъй смята поне).“ — В: Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. С., 1967, 158—160.

²² Ст. И л и е в. Цит. съч., с. 170.

произведение той тълкува като символ и това е достатъчното основание магията на символизма да се разпростре едва ли не върху цялата човешка цивилизация. Затова и ни най-малко не се смушава, когато твърди, че реализмът е „една наистина преживелица, най-малкото, една несвършена форма на израз на модерна творческа личност“. И ако втората част на това твърдение все пак носи частица истина, доколкото модернизмът в различните си школи и направления действително съдържа елементи на естетически спор с реализма, то първата е скарана както с историческата истина, така и с конкретната художествена действителност в българската литература през десетилетието, когато се появява списание „Звено“.

Радославият скепис спрямо реализма обаче бледнее в сравнение с темпераментното, живо и искрящо от исторически аналогии и остроумие критическо слово на Гео Милев в статията „Модерната поезия“, появила се в последната книжка на списанието. След „Литературно-художествените писма от Германия“, отпечатани през 1913 г. в списание „Листопад“, младият поклонник на Ницше и Демел се появява отново в нашия печат с една статия, която заедно със своите модерни идеи за литературата носи и нов стил на критическо изразяване, който веднага отделя Гео от неговите съмишленици в критиката. Отличителни белези на този стил са експресивността на словото, тенденциозното търсене на противоречиви идейни внушения, сближаване между езика на поетическото изкуство и на критиката, фрагментарност на критическото познание, алогичност на съжденията, разрушаване на историческите връзки в системата на критическото мислене, изключване на понятието за „времето“ като придърпващо критическия текст към определена историческа реалност и, не на последно място — универсализирането на частни естетически закономерности. С други думи, не само по отношение на застъпваните възгледи, но и като с т и л статията на Гео Милев „Модерната поезия“ е наистина „най-цялостната платформа“, която българските символисти създават „до този момент“.²³

Почти по същото време, когато на страниците на списания като „Наш живот“ и „Звено“ се проправят нови пътища в българската литература, когато осезателно се променя стилът на критиката и през отворения широко „навън“ прозорец нахлуват непознати идеи и представи за изкуството, започва упоритото и трайно възражение срещу похода на „пантеистите и манияците“. В националната култура естетическите схватки постепенно се превръщат в част от една много по-сложна, много по-дълбока и съдбовна идеологическа и философска борба в името на нови социални идеали, на нови решения на прастария конфликт между света на имащите и света на нямащите.

През 1915 г. Георги Бакалов, който запазва приятелството си с поетите-символисти, повторно издава брошурата „Българската литература и социализмът“, в която подлага на остра критика увлечението на младите по модернизма. За него това е бягство от реалността, страх от „разкриване на действителността“, а „класата, която се бори и има всичките обективни основания да е уверена в своето бъдеще, няма какво да се бои от художествено разкриване на действителността, защото от последната тя черпи своите идеи и чувства, защото целият обективен ход на действителността води към осъществението на нейните идеали.“²⁴

От страниците на списание „Демократически преглед“ един друг критик, чиито пътища се разграничават от тези на социалистическата критика, защитава упорито здравите реалистични традиции на българската литература и остро въстава срещу „модерните пантеисти и манияци“. Вземайки повод от сти-

²³ Ст. Илиев. Цит. съч., с. 182.

²⁴ Г. Бакалов. Избрани произведения в четири тома. Т. I. С., 1963, с. 383.

хосбирката на Сирак Скитник „Изповеди“, Владимир Василев подлага на унищожителна критика онази „модерна литература“, за която „действителността е сън и сънят действителност“ и призовава младите поети да се вгледат дълбоко в реалния живот и от него да черпят вдъхновение.

Истинското съствяване на „съвестите“ започва в годините на войната, в „окопните“ мигове на живота. „В окопите — пише в „Ляво поколение“ Иван Мешев — ние за пръв път изпитахме чувството на виновност пред работническата трудова класа, която едничка там подхрани у нас социалния инстинкт... Бедияшки синове на дребната буржоазия, ние чувствахме, че не можем и не трябва повече да бягаме в усамотението от обществено-политическия живот, от класовите жестоки борби.“²⁵

Краят на войните и Октомврийската революция е край и на „усамотението“, на бягството от дилемите на „живия живот“. Но осъзнаването на новите задачи, които поставя историята, проникновеното вглеждане в противоречията на обществената действителност не настъпват изведнъж. Това е продължителен процес на идейно израстване, на преодоляване на естетическите „заблуди“. Процес, който обхваща периода от 1917 до 1923—1925 г. Литературната критика, макар и да продължава своето развитие в идейното русло на модернизма, постепенно се социологизира, все по-настойчиво започва да свързва естетическите проблеми със социалната психология, да разглежда художествената творба в нейната по-широка социална многозначност. Модерният естетически светоглед започва да се усеща и като недостатъчен, отстъпва място на едно по-реалистично отношение към проблемите на литературата и обществената действителност. В този период се появява и списание „Везни“.

В спомените си за Гео Милев несправедливо забравеният днес писател Димитър Хаджилиев припомня, че „Везни“ е извикано към живот във „върховия момент на изграждането“ на една нова насока в българската култура, която е резултат на новите „повеи“ в изкуството. „Везни“ — припомня афористично Хаджилиев — се роди като буря, живя като стихия и умря като последно цвете в листопада на залязващия модернизъм.“²⁶

В писмо до баща си Мильо Касабов от 3. VIII. 1919 г. Гео Милев пише, че „Везни“ трябва да бъде „по-особено“ в сравнение с останалите литературни издания, които имат „литературно-политико-финансови и пр.“ задачи: „Аз искам списание, каквото днес няма в България; нещо средно между „Мисъл“ и „Художник“, но най-вече прилично на някои модерни европейски списания: вътрешно смислено и дълбоко, външно — семпло, но все пак красиво.“²⁷

За амбицията на Гео Милев да превърне „Везни“ в идеен и художествен орган на българския модернизъм свидетелствува и едно негово писмо до Людмил Стоянов в навечерието на появата на списанието. „Везни“ трябва да бъде „нещо като списание на българските модернисти“, в което те трябва да дават само „най-хубавото“, което са „измудрили“.²⁸ А в писмо до Иван Радославов от края на ноември 1919 г. Гео Милев изказва съображенията си около евентуалното участие на Емануил Попдимитров в списанието, тъй като „Везни“ е „модернистично“ издание, а Попдимитров от известно време се бил обявил „май за реалист, пише за някакво здраво, незабучено с мистични пари изкуство и пр.“²⁹

Почти едновременно с „Везни“ започва своя дълъг живот и списание „Златоторг“. Достатъчно е да съпоставим изискванията към двете издания на тех-

²⁵ Ив. Мешев. /Цит. съч., с. 88.

²⁶ Д. Хаджилиев. Със спомените си при Гео. — В: Г. Милев. Възпоменателен сборник. С., 1936, с. 34.

²⁷ Г. Милев. Съчинения в три тома. Т. 3. С., 1976, 375—376.

²⁸ Пак там, с. 381.

²⁹ Пак там, с. 387.

ните „главни“ редактори, за да проличат както отликите, така и отделните сходства в идейно-естетическите им програми. В спомените си Владимир Василев пише: „Златорог“ почна да излиза през 1920 г., след Първата световна война. В литературата ни бе настъпил хаос. Отричаше се всичко от миналото и най-големите ни имена (както се почне от Вазов), като им се противопоставяха нашите епигони на модните тогава западноевропейски течения — символизъм, експресионизъм, диаволизъм и пр. Връзката с миналото, с всичко създадено дотогава, бе скъсана, художествените мерки понижени до най-ниска степен.“ Според критика „обединителната рамка“ на неговото списание е „най-хубавото независимо откъде идва то“.³⁰

В писмо от 1956 г. Василев отново се връща на темата за идейно-художествения облик на списанието. Неговата цел е била да „възстанови“ художествените критерии и „да продължи“ (както тогаз се казваше) здравите традиции на българската литература. „Затова и то не е могло да бъде поставено под знака на една литературна школа — на това се противопоставяше чувството за духовна автономност у писателите, на които най-много държах. Остана като обединителна рамка: ще приема всеки, щом е талантлив, от който фронт и да иде. Едно изискване за качество, което не значеше обаче, че възвеждаме качеството в някакъв самостоен принцип на оценка, тоест независимо от същината, от съдържанието. Естествено няма да даваме работи, които дават извратени представи за живота, противонародни и пр. Но не поставяме на авторите определени сюжетни задачи.“³¹

Ясно е, че става дума за две относително противоположни концепции за облика на литературното списание и за неговата роля в литературния живот. Списание „Златорог“ се утвърждава като списание-а н т о л о г и я, в което още в началото започват да съжителствуват най-разнообразни естетически и художествени възгледи. Заедно с реалистичните разкази на Йордан Йовков свое място в първите годишници намират и диаволично-експресионистичните творби на Георги Райчев. На страниците на „Везни“ Николай Райнов пише статии за функциите на символа и стила в изкуството на модернизма, а от страниците на „Златорог“ читателите се запознават с неговите реалистични произведения — „Сиромаш Лазар“, „Маршалът и детето“ и др. Почти едновременно в двете списания сътрудничат един от най-ярките представители на модерната белетристика — Чавдар Мутафов („Бал“, „Приказка в рококо“, „Дилетант“). Не по-различно е положението и в поетическите раздели на двете списания. Гео Милев и Владимир Василев неведнъж публично се възмушават от тази „нетичност“ на своите сътрудници.

Възпитаници на духовния кръг „Мисъл“, закърмени с неговите идеи за самостоятелността на творческата личност в изкуството и същевременно за дълбоко народностните корени на българската литература, критиците на „Златорог“ Б. Пенев, В. Василев, М. Николов, Б. Йоцов, Сп. Казанджиев, а в по-късните години В. Пундев, Г. Цанев, Г. Константинов, П. Динеков и др. остават докрай идейни привърженици на реалистичното изкуство. Въпреки различните нюанси в изразяването на своите възгледи те се насочват към един максимално широк прочит на националната литература, утвърждавайки на първо място реалистичната естетика. Духовната широта на списание „Везни“ е от друг порядък. Това е разнообразието в границите на идейното движение на модернизма — осмислянето на литературното развитие през призмата на отделните модернистични насоки в изкуството. Показателен в това отношение е начинът, по който двете издания поставят литературните въпроси още в пър-

³⁰ ЦДИА, ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 541.

³¹ Пак там, а. е. 540.

вите си книжки. Отиравната точка привидно е една и съща — променената обществена действителност след войните. „Войната — пише Гео Милев — повиши у нашата публика интереса към литература и изкуство.“³² До същия извод стига и Вл. Василев: „Войната още виса над нас с тежкото крило на един кошмар. Ний не можем да познаем де сме и в пълна дезориентираност гадаем посоките на утрешния ден.“³³ А в „История и народ“ Спиридон Казанджиев недвусмислено подчертава: „Тая революция (става дума за Октомврийската революция — б. м., А. Й.) ние преживяхме не с любопитството и със сметките на западноевропейеца, а с едно увлечение, като да се касаеше за лична душевна и политическа криза — толкова тесни бяха духовните връзки на нашата интелигенция с културния живот на Русия и толкова голяма беше симпатията ѝ за освободителното движение на тая братска земя! Каквито и форми да взема отношението ни към съдържанието на руската революция, все пак у нас тя отключи един афект от голямо политическо, бих казал, историческо значение. . . Истини, които лежах в основата на политическата и социалната действителност, загубиха изведнъж своята убедителност и се превърнаха в лъжи.“³⁴

За Гео Милев и Людмил Стоянов литературната действителност след войните изисква отрицание на литературното минало и насочване на изкуството в нови „посоки и цели“. В кн. 2 на „Везни“ Гео Милев категорично заявява, че „посоката и целта“ това е „брегът“ на „чистото изкуство“. „Трябва — пише той — българската литература да излезе вън от себе си: вън от традициите на националното, съвременното и популярното.“ Към подобно „излизане“, което да „унифицира“ българската литература с „другите литератури“, са насочени „стремленията на една група български писатели, които сивата мъгла на епитетите нарича „модернисти“.“³⁵ Гео Милев говори за изостаналостта на българската литература, за необходимостта тя да се сроди с всички, които правят „усилия“ към „унифицираното“ изкуство и отричат „националната традиция“. Най-пълно неговите естетически възгледи са отразени в статиите му „Фрагментът“, „Родно изкуство“, „Небето“ и в кратката история на българската литература. По неговия път, при това с още по-драстични заключения за безсмислието на „реалистичното изкуство“ и на националната традиция в литературата безропотно върви Людмил Стоянов, доказателство за което е статията му „Две основни течения в българската литература“.

Пътят на „Златорог“ е по-различен. Статиите на Боян Пенев „Основни чърти на днешната ни литература“ и на Владимир Василев „Нови опити в романа“ са своеобразен естетически спор с позициите на списание „Везни“, колкото на пръв поглед позицията на Б. Пенев да е близка до тази на Гео Милев. В „Нови опити в романа“ Вл. Василев критикува българските писатели за тяхната „отчужденост“ от „съвременната действителност“, за „неспособността“ им да овладеят художествено живота, анализира няколко съвременни романа от гледна точка на тяхното „отражение на живота“. „Писателят — пише той — не може да се роди вън от живота, независимо от него — да се яви като метеор или да избухне ненадейно във въздуха. Непременно той олицетворява един негов духовен стадий.“

По-същото време във „Везни“ Гео Милев определя по следния начин „целта“ на изкуството: „... не отразяване на Света през Аз в изкуството — което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света на изкуството — което изкуство е: Космос, Вечност, Абсолют.“³⁶

³² Г. Милев. Съчинения в три тома. Т. 2, с. 135.

³³ Вл. Василев. Маршът на победата и на смъртта. — Златорог, 1920, № 1, с. 45.

³⁴ Сп. Казанджиев. История и народ. — В: Сп. Казанджиев. Пред извора на живота. Второ доп. изд. С., 1943, 47—48.

³⁵ Г. Милев. Съчинения в три тома. Т. 2, с. 140.

³⁶ Г. Милев. Пак там, с. 177.

На този възглед Владимир Василев отговаря по следния начин: „Аз не мисля, че българското изкуство ще се развива изключително под знака на експресионизма. Заедно с Чавдар Мутафова — ний имаме Елин Пелин, Йовкова, Райчева, Николай Райнов; задават се и още, със съвсем други шапки. . . Да не мислим. . . , че ще замръзнем на тоя духовен полюс. Подмолите се виждат още сега: изкуство, в което формата е тъй анархична, че вместо към Космоса води към Нищото. . . . Поиска ти се да се стръсиш на земята, да усетиш камъните ѝ, иде ти да захвърлиш всякакви духовни астрономи и под небесния купол да се почувствуващ тъй, както се чувствува она на нивата, за когото звездите са звезди, а не не знам какви космоси.“³⁷ Към подобен възглед, наречен от него „оварваряване“, Гео Милев ще се върне едва след изпитанията на времето, след зала на „Везни“. Но без да навлизаме повече в културния диалог между двете списания, можем да заключим, че в един и същи исторически момент те предлагат две насоки в развитието на националната литература, утвърждават и два модела на критическо изразяване, които имат различна съдба в по-нататъшната история на нашата критика.

И все пак въпреки естетическите си крайности „Везни“ внася един нов, борчески дух в националния литературен живот. Привидно то е по-затворено в рамките на собствената си естетическа концепция. Но само привидно. Неспойното критическо перо на Гео Милев реагира на всички културни прояви у нас, стреми се да следва извивките на литературния живот, а към края на своето съществуване все по-осезателно насочва вниманието си и към парливите проблеми на обществената действителност. Докато обратното, „Златорог“ все повече се самозатваря в „чистата“ литературно-философска проблематика, все повече се превръща в антологично издание. Пътят на списание „Везни“ е път към списание „Пламък“, към голямото духовно и идейно разширяване на естетическия кръгзор, път към социално-гражданското утвърждаване на творческата личност. В последната си годишнина „Везни“ трасира този път чрез статиите на Гео Милев „Българският народ днес“ и „Възвание към българския писател“.

Пътят на „Златорог“ отвежда списанието далеч от обществените проблеми на времето, до такъв тип усамотение от „живия живот“, за който не можеха да мечтаят дори и най-песимистично настроените спрямо действителността сътрудници на „Везни“. И това разграничаване на пътищата е един от интригуващите културно-исторически п а р а д о к с и на националното литературно развитие. Списанието, което утвърждава на своите страници реалистичното изкуство, което се отнася пренебрежително и критично към всякакви модернистични „фантазии“, остава извън обществената и политическата актуалност на времето, далеч от бурните трепети на обществения живот. Стремешът на „Златорог“ да заеме „средна“ позиция между идейните и социалните движения на времето и същевременно да стане изразител на единството в националната литература, да създава „голямо“ изкуство и заедно с това да бяга от „злобата на деня“ в този смисъл е стремеж антиобществен. Защото времето, в което съществува списанието, е време не само за литература, но и време на остри класово-социални стълкновения, на рязко разграничаване на идейните позиции, време на дълбоки духовни преломи в историческото битие на народа и нацията. Политическите събития идват и отминават, без да намерят отзвук на неговите страници. Нещо повече. В програмната статия „Между сектантство и демагогия“ се открива фронт срещу всички „идейни“ движения на времето, които търсят спасителен изход от несретите на социалната действителност.

³⁷ В л. В а с и л е в. Между сектантство и демагогия. — Златорог, 1923, № 2, с. 112.

Вниманието, което отделихме на естетическата насока на списание „Златорог“, е обусловено от обстоятелството, че въпреки „практическата“ и теоретическата неприязън към модернизма на неговите страници излизат някои критически текстове, които с основание можем да причислим към критическото наследство на българските модернисти. През първите четири годишнини тук се появяват статии, които имат пряко отношение към творчеството на поетите-символисти. Освен споменатите работи на Вл. Василев трябва да прибавим и неговите литературнокритически портрети за Димчо Дебелянов и Николай Лилиев, отзивите му за „16 поеми от Верхарн“ в превод на Гео Милев, за стихотворенията на Димитър Бояджиев и др. Активен сътрудник на списанието през тези години е и д-р Константин Гълъбов. Някои негови мисли за литературната критика, изразени в статията „Критиката като творчество“, са близки до тези на критиците-модернисти. Гълъбов печата и отзиви за „Жестокият пръстен“ на Гео Милев, есето „За експресионизма“, както и рецензии за Стефан Георге, за немската експресионистична антология, разглежда проблема за реализма и експресионизма в изкуството и т. н. Пак към същия контекст се отнасят и статиите на Николай Райнов („Живописен и декоративен стил в разказа“, „Художествени школи“, „Пейзаж и пейзажисти“), Сирак Скитник („Изкуството ни през войната“, „Художникът и видимостта“, „Тайната на примитива“ и др.), Чавдар Мутафов („Пейзажът и нашите художници“, „Линията в изобразителното изкуство“), Николай Лилиев („Французката литература през войната“, „Рихард Демел“, „Стогодишнината на Бодлера“, „Днешните френски поети“), Спиридон Казанджиев („Поезия и мироглед“, „Дадаизмът в изкуството“, „Българските преводи на „Тъй рече Заратустра“, „Индивидуализмът на Пенчо Славейков“).

Най-близко до естетическите идеи на модернистите са статиите на Боян Певев „Основни чърти на днешната ни литература“ и „Нашата интелигенция“. На страниците на „Златорог“ излизат и някои преводни статии, които също утвърждават естетико-философските принципи на модерното изкуство. През първата годишнина тук се появява откъс от книгата на Анри Бергсон „Смехът“ под заглавие „За изкуството“. Популяризират се възгледите на Бенедето Кроче за литературната критика, превеждат се статии на Рихард Демел и Жорж Дюамел, печата се критическият портрет на Стефан Георге за Хайнрих Каспар и др.

Всички тези факти, заедно с благосклонното отношение на редакцията към творчеството на Ч. Мутафов, Вл. Полянов, Г. Райчев, Н. Лилиев, Н. Райнов (модернистичната поема „Христофор Колумб“), Й. Стратиев, Й. Стубел и др., чието творчество повече или по-малко се вписва в различните течения на нашенския модернизъм, показват не само „еклектичността“ на списанието, но и действително широките литературни машаби, в които се излива националната модернистична вълна. Пак в „Златорог“ излизат по това време преводи на Ж. Дюамел, К. Едшмид, А. Жид („Пасторална симфония“), Ж. Жироду („Сбогом на войната“), М. Пруст („Споменът“), откъс от драмата „Електра“ на Хуго фон Хофманстал, стихотворения от Анна Ахматова, Иржи Волкер („Балада за очите на огъня“ — една от първите ярки прояви на социалистическия реализъм!), Ст. Георге, Ян Каспрович, Райнер Мария Рилке.

В годините след Първата световна война българският модернизъм завоюва свое място в литературната периодика и заедно със собствените си периодични издания увлича в своята орбита и издания с неприязнено отношение към всякакви „модернистични блънувания“. През 1921 г. излиза и първата критическа книга, в която въпросите на символизма, на новите насоки в критиката, свързани с модерното изкуство, намират едно по-системно отражение. В писмо от 7. II. 1922 г. Емануил Попдимитров вижда в „Идеи и критика“ на Иван Радо-

славов „ведрина на мисълта“ и категорично заключава: „Ти изложи пролегомените в развитието и бъдещето на нашето изкуство.“³⁸ Макар за „Идеи и критика“ на Радославов да излизат и не твърде ласкави отзиви (Гео Милев), тя задържа вниманието на литературната общественост, защото „формулира“ нова концепция за същността, задачите и целите на литературната критика, пречупени през зрителния ъгъл на символизма. Статиите на Радославов „Имаме ли литературна критика?“, „Творци и критика“, „Основната задача на литературната критика“, „Нещо за школите и литературния критик“, „Още една основна задача на литературната критика“ са сред първите опити у нас да се изследва критическото изкуство в собственото му развитие и своеобразие.

След излизането на „Идеи и критика“ Иван Радославов заедно с неразделния си спътник в литературата Теодор Траянов започва да издава списание „Хиперион“ — „погребалното ложе“ на българския символизъм.³⁹ Тук намира убежище последното издихание на българските символисти, с неизтощими, но обречена енергия Радославов, Траянов, Л. Стоинов, Иван Грозев, Ем. Попдимитров, М. Бенароя отстояват принципите на символизма. Още с първите си критически изяви „Хиперион“ се самоизключва от обществено-политическата динамика на времето, затваря се в илюзорните „чисти“ проблеми на изкуството, става отново изразител на позната и остаряла вече тенденция да се формира „нова насока“ в националния литературен живот. През 1925 г. Ив. Радославов публикува в списанието студията „Българският символизъм. Основи — същност — изгледи“, един сравнително цялостен опит за история на националното символистично движение. Характерно за „Хиперион“ е, че продължава по л е м и ч н а т а нагласа в литературния живот. Най-често неговите критически стрели са насочени към списание „Златорог“, а тонът на нападите прескача допустимите норми на толерантност. Днес, от дистанцията на годините, няващите полемични пристрастия не звучат така остро, възприемаме ги дори „анекдотично“, но те характеризират открития дискуссионен стил на епохата. Критическите текстове на Радославов и Людмил Стоянов най-често са рожба на полемиката, те отреагирват бързо, но не и винаги задълбочено на различни литературни въпроси, превръщат критическото изразяване в публицистична игра, която измества постепенно от погледа важните и наложителни задачи на националното литературно развитие. Критическата рубрика на „Хиперион“ най-често се поддържа от „идеите и критиките“ на Радославов. Но полека-лека идеите избледняват и остава само „критиката“. И това е напълно естествено, след като списанието се появява в такъв момент от развитието на нашата литература, когато символизмът слиза от пиедестала и започва неговото бавно и хладно естетическо отрицание. Списанието се затваря в рамките на „школата“ и нейната българска редакция, проявена най-силно според „хиперионовото братство“ в поезията на Теодор Траянов. Това води до постепенно израждане на модерната естетика в посока на мистицизма и окултизма, до тотално скъсване на връзката между изкуството и действителността. За това спомага и идейната ориентация на редакторите и сътрудниците към интуитивната философия на Анри Бергсон и мистично-религиозната мисъл на Николай Бердяев. Още в първата годишнина излизат преводи на Бергсон („Съзнание и живот“, „Що е изкуство“) в превод на Ем. Попдимитров, който написва и книга за популяризиране възгледите на френския философ — „Естетиката на Бергсона“ (1923). Превеждат се статии от К. Ерберг („Изкуството бунт“), Ф. Сологуб („Поетите — ваятели на живота“), Н. Бердяев („Смисълът на историята“), С. Киркегор („Лиафалмата“), Ж. Дюамел („Назначението

³⁸ ЦДИА, ф. 741, инв. оп. 1, а. с. 11. Писмо от 7. II. 1922 г.

³⁹ Ст. Илиев. Цит. съч., с. 292.

на поета“), портрет на Х. Хенкел за Освалд Шпенглер, есето на К. Балмонт „Романтици“, студията на Е. Р. Курциус за Мигел де Унамуно и т. н.

Тези факти от преводния раздел на „Хиперион“ безспорно имат значение за изграждането на неговата естетическа платформа. Заедно с Радославов активно участвуват в критическата насока на списанието Л. Стоянов, И. Грозев, Б. Савов, М. Бенароя, К. Стефанов, П. Росен, Ем. Попдимитров. И днес привличат вниманието статиите на Л. Стоянов „Славословие на словото“, „Пенчо Славейков — човекът и поетът“, „Пътеводна звезда. За неоромантизма“, „Николай Лилиев — Епилог на един спор“, „Революционна поезия“. От значение при проучването на модерното критическо изразяване са статиите на Иван Грозев („Новото изкуство“, „Шарл Бодлер“, „Богомилството като мистично движение на фона на историята“), Исак Даниел („Българската драма — опит за психологическо изследване“), Ботю Савов („Скитско и славянско в българската литература“), д-р Я. Янев („Иреалността в изкуството“), отделни статии на М. Бенароя, Ем. Попдимитров, П. Росен, К. Стефанов.

Това, което отличава „Хиперион“ от останалите периодични издания, е сравнително единната система от критически възгледи както по отношение историята на българската литература, така и по отношение проблемите на естетиката и литературната критика. Да се обяснява обаче тази единност само с пристрастието към модернизма едва ли е най-правилно. По-скоро тук си казва думата личното обаяние на идеолозите на списанието Траянов и Радославов, които подбират своите сътрудници твърде „грижливо“ и допускат до себе си само онези от тях, които споделят възгледите им. Оттук и интересното обстоятелство, че въпреки масовото критическо присъствие в „Хиперион“ малко са истинските критически текстове, които надхвърлят „личните интереси“ на духовното сдружение. Критиците на „Хиперион“ в преобладаващата си част пропагандират принципите на символизма чрез надживяна вече критическа поетика, стилово не се различават от доминиращите позитивистични принципи в критиката, въпреки че на „теория“ непрестанно мечтаят за нов тип критическо изразяване, основано върху „интуицията“ и „метафизичното“ надникване в „безкрайността на душата“.

* * *

Приключвайки наблюденията върху „модерната“ литературна периодика с оглед на някои страни и особености на критическото изразяване, могат да се направят няколко по-важни извода.

За разлика от многостранината обществена ангажираност на литературно-периодичните издания от 80-те и 90-те години списанията на нашите модернисти актуализират и многозначно интерпретират предимно литературни проблеми. През периода 1907—1923 г. идеите на модернизма стават притегателна ос за българската литературна критика. Утвърждава се ново поколение литературни критици и ценители на изкуството, което реализира и нови идеи за литературната критика. Най-ярките представители на това поколение, отбелязващи неговите възлови етапи, са Димо Кьорчев, Иван Радославов и Гео Милев. Те разнообразяват жанровата и стиловата система на литературната критика.

Ако към споменатите периодични издания прибавим и тези с по-краткотраен живот и значение като „Земя“, „Хиацинти“, „Изгрев“, „Лебед“, „Crescendo“, „Парнас“, „Златно руно“, „Синият понеделник“, „Пан“ и редица други, стигаме до извода, че през периода една значителна част от националната литературна периодика (без марксистическите издания) притежава определено модернистична насоченост и играе важна роля в националния литературен живот.

Изключение от това „правило“ не правят и списания като „Демократически преглед“, „Слънце“, „Наши дни“, „Пролом“ и някои други, които имат по-скоро обществено-стопански и политически характер. Цялостното проучване на всички тези издания би показало още по-пълно своеобразието в литературно-критическото изразяване на епохата, би разкрило по-точно връзката между личната естетико-критическа позиция и идейно-естетическата платформа на литературната периодика. Особено важна е задачата да се проучат литературно-критическите, литературноисторическите и естетическите възгледи на българските модернисти — нещо, което може да се постигне само след детайлното познаване на литературно-периодичния печат. Далеч от изчерпателността, тук само поставихме някои въпроси и без претенцията за пълнота на отговорите се опитахме да изтъкнем отделни белези, сходства и различия.