

КЪМ ТИПОЛОГИЯТА НА ФРЕНСКИЯ И НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРАТА

СВЕТЛА ГУЛЯШКА-БАЛКАНСКА

По пътя на сравнението се отразяват онези характеристики на българския вариант на символистичното направление в литературата, които му придават негови специфични особености и оригиналност. Благодарение на тях той придобива своеобразно *българско звучене* в многогласния хор на европейския символизъм, внася своя щрих в неговата многовариантност.

За тази цел ще обърнем поглед към френската литература, защото именно тя е люлката „*par excellence*“ на модернизма в европейската литература. Но при това паралелно съпоставяне на френския и на българския символизъм е необходимо да отчетем най-напред основните особености на тези две европейски литератури — почти връстници в продължителността на времето, но с твърде различна историческа съдба.

Първо: за френската литература е характерно едно последователно развитие на литературния процес, в който и символизмът има своята богата предистория.

В българската литература тази последователност е прекъсвана.

На второ място — във френската литература се наблюдава едно постоянно по-силно или по-слабо (според културно-историческия момент), но винаги проявяващо се общуване с останалите изкуства, което слага свой специфичен отпечатък върху ѝ.

В България, поради трагичната историческа съдба, тази плодотворна връзка не се проявява винаги — тя е по-скоро епизодична. Що се отнася до интересуващия ни период — появата, разцветът и упадъкът на българския символизъм, тя почти не съществува. По-скоро, в случая можем да говорим за едно разминаване на живописиста с литературата, където първата закъснява по отношение на втората и където липсват инвенции от страна на изобразителното изкуство (става дума да за периода от 1905 до 1920 г.).

Третата отлика, която трябва да отчетем, засягаща по-определено интересуващия ни период — края на деветнадесети и началото на двадесети век, е различното време на поява на символизма във Франция и в България.

Българският символизъм „закъснява“ спрямо „класическия“ френски символизъм — ако приемем за начало на българския вариант 1905 година, — с около двадесет години.

Както казахме, френският символизъм в литературата има богата предистория. Своя предистория има и българският вариант на символистичното направление. Но тя е значително по-кратка. Нейното начало и край са разположени само между две поколения творци, на границата между две столетия.

Именно върху различната предистория на символистичното направление във Франция и България се коренят много от онези отлики, на които се дължи и своеобразието на всяко едно от тях. Но и за двете направления особено важно значение има литературният развой през деветнадесети век.

Девнадесети век — векът на установяване господството на буржуазията, се оказва преломен в историята на европейското изкуство. Един цикъл на развитие, обхванал в себе си почти четири столетия, се приближава към своя край. Постепенно чувството за изчерпаност на старите форми започва да нараства: всички традиционни изкуства навлизат в стадий на коренно преустройство на своите изобразителни структури. За този първи цикъл, чийто край започва да се очертава от началото на XIX в., е характерно това, че през ренесансовата епоха, изживяна от европейските държави, той включва в себе си — от една страна — новото, нефолклорно съзнание за изкуството, т. е. изкуството не е тъждествено на живота, но му служи, като го отразява по своите специфични закони, от друга страна, със замирането на религиозното изкуство.

За втория период, заключен вече в рамките на деветнадесетия век, е характерно едно постепенно абсолютизиране законите на изкуството, което става цел само на себе си всред голяма част от неговите творци.

„Формално-логически — пише Боян Ничев („Естетически проблеми около кръга „Мисъл“) — между тези две схващания има само една крачка. Но литературно-исторически между тях лежи огромна дистанция: това са два различни етапа от историята на новото европейско изкуство.“

И наистина дистанцията между тях — това е дистанцията от Рабле и Монтен до Верлен и Маларме, от Шекспир до Оскар Уайлд, от Пушкин до Пшибишевски. . .

„Ето тази дистанция, сочи Боян Ничев, нашият литературен развой съкращава до неузнаваеми размери. . . У нас, етапите, които стоят от двете страни на това голямо историческо разстояние, толкова се приближават, че почти съвпадат!“

По-нататък, когато се спрем на оригиналните и самобитни фигури на такива български творци като Стоян Михайловски и Пенчо Славейков, които не могат да бъдат подминати, когато става дума за възникването на българското символистично направление в литературата, ще се позовем отново на това обяснение.

Съчетанието на реалистичната проникателност и поетичната чувствителност, на правдата на обективното свидетелство и правдата на субективното самоизражение, се превръщат в едни от най-острите проблеми в изкуството на деветнадесетия век.

Във Франция през този втори етап е характерна появата на теорията на „Изкуство за изкуството“ („L'art pour l'art“). Тя именно е онази първооснова, върху която се развива европейският модернизъм изобщо. Тази теория се заражда някъде около 1830 г. и обединява художници, поети, писатели от различни направления, като например Делакроа, Коро, Енгр, Готие, братя Гонкур, Льоконт дьо Лил, Флобер и т. н.

Възникването на „ларпурларизма“ във Франция е плод на съвкупното действие на множество фактори — исторически, социални, философско-естетически и психологически.

Тук поради съображения за краткост ще се спрем само върху два момента, които считаме от особено важно значение.

За пълната психологическа характеристика на деветнадесетото столетие във Франция и в Европа като централна фаза в историята на буржоазната художествена култура изобщо е необходимо да бъде изтъкната ролята на т. нар. официално направление в развитието на изкуството, което става особено отчетливо през втората половина на века. Негова основна характеристика става откритеното утвърждаване на буржоазния начин на живот. Движещата сила в това изкуство е пълната му ориентация към потребителското търсене, т. е. към задоволяването на естетическия вкус на средния буржоа, за когото тясното съприкосновение с материално-предметната страна отговаря на утилитарните му потребности и съответствува на духовния му хоризонт. И тъй като за този така наречен среден буржоа, възможността за наличие на хармония между човека и външния свят, която му се представя във

вид на непосредствена реалност (природа, предметна среда), е извън всяко съмнение, образният свят, който се рисува за него, притежава една външна правдоподобност, носи чертите на материална осезаемост, статичност и уравниовесеност. Възникналата необходимост — на новоутвърдили се начин на живот да се придаде също такъв блясък и достолепие, както на господствувалото преди това благородническо съсловие, определя онези насоки, в които се развива официалното изкуство. За да се създаде впечатление за величественост, одухотвореност и правдивост, това изкуство се обръща охотно към готови исторически образци. Така в него възникват, от една страна, класицистичният ампир, академизмът и псевдоромантизмът с характерното за последния тежнение към „историческия“ жанр, към абстрактната патетичност и мелодраматизъм, и, от друга страна, псевдореализмът — описателен, скруполюбно копиращ облика на реалността, но без стремеж да се задълбочава в нейната същност. Следствие на тази епигонска методология — плод на буржоазното художествено съзнание, е и еkleктичността на нейното стилово изражение. Така — нямащ нито твърда методологическа позиция, нито собствена стилистика, но радващ се на широката държавна подкрепа, както и на потребителското търсене, и същевременно — явяващ се за широката публика като алтернатива на сложните, заредени с интелектуално напрежение произведения на романтизма, реализма, импресионизма и символизма буржоазният практицизъм заема в културата на деветнадесетото столетие все по-значително място.

В тази връзка е необходимо да бъдат посочени (вторият момент, за който споменахме) и промените в моралното съзнание на творческата личност.

Казаното дотук дава основание да говорим за новото положение на твореца в утвърждаващото се буржоазно общество на XIX в. Негово идеологизирано отражение е „митът за художника“, превърнал се в един от устойчивите културни стереотипи на епохата. Новото положение на твореца в обществото и в културата може да бъде наречено *парадоксално*. В един такъв момент, когато позицията му в културен смисъл става напълно определена, в социален смисъл тя си остава твърде неясна, доколкото принципиално се отделя от занаятчийството, от една страна, и от административните, чиновнически функции, от друга.

В новата социална структура художникът няма свое определено, фиксирано място. А същевременно — той вече окончателно се е превърнал в свободен професионалист, а, както е известно, тези две неща лошо се съчетават помежду си.

Като професионалист творецът трябва да живее от доходите, които му носи неговата дейност. Но затова той трябва да се включи в системата на комерсиализацията на изкуството и на казионното манипулиране на художественото творчество, нещо напълно враждебно и неприсъщо на свободното служене на изкуството, станало крайгълен камък на художествената идеология на XIX век.

Влиянието на новото общество не се свежда, както е видно, само до икономическата страна на въпроса, а и до прякото влияние на господстващия морал върху художественото творчество. За да просъществува, художникът е принуден да поласкае ония, на чийто разноси живее“ (Бодлер). Така че във всички видове изкуства „добрите нравы“ на буржоазията, която може да заплаща щедро (но и да наказва безжалостно), намират своите апологети.

Така например автори като Пол дьо Кок и Скриб в своите пиеси пеят без задръжки хвалебствия на забогателия еснаф и на парвенюто, издигнало се на власт, които са и героите на деня.

Изобразителните изкуства се виждат принудени да се приспособят към този вкус. Чрез сантиментални жанрови сцени и батални изображения на „славното“ минало, чрез прикриване зад маската на митологията — повод за изображение на сладострастната голота, чрез сладникави пейзажи, правени по определени формули, буржоазията задоволява своите „духовни“ и „естетически“ потребности. За „чистотата“ на този вкус е учреден и специален държавен институт — Академията, която през целия деветнадесети век е истинска крепост на ретроградността; тя дава награди

за най-„моралните“ творби на изкуството, които далеч невинаги са и най-талантливите. Но сред тази атмосфера на груб практицизъм и лицемерие, прикривано зад високопарните фрази на официозния печат, не всички творци се подчиняват на академичната диктатура. За своето творчество те искат свобода и независимост и считат себе си за най-добрите съдници на произведенятия си. Така например Дюлакрос в своя „Дневник“ (4. II, 1857) отправя съвет към художниците да не се приспособяват към идеите на времето, защото „това е свойствено на посредствените хора“.

Но за човека на изкуството неприемането на действителността, в която живее, без надежда, че и в бъдеще би се променила, означава едно все по-задълбочаващо се песимистично световъзприемане, свързано и с тежки материални и социални последиствия. Изход от това положение за подобни творци се очертава само един: пълно себеотдаване на изкуството, бягство в неговия свят. Но за да се запази той чист, те издигат неговите принципи до степен на етични норми, заместващи девалвираните стари ценности. По този път, пише Димитър Аврамов (Естетика на модерното изкуство. С., 1970, с. 26), се стига до изкуство, „което не иска да служи нито на религията, нито на държавата, нито на политиката, нито на морала, нито на каквито и да било други, извън него лежащи цели, а иска да бъде само цел на себе си“.

Последователите на теорията „изкуство за изкуството“ са следовници на първата генерация романтици. На блудкавия лиризм на бездарните подражатели на Юго, Ламартин, Вини и др. художниците „ларпурларисти“ противопоставят своята безпристрастна дескриптивна проза, в която липсата на приповдигнати емоции се заменя от грижата за правдивост, стил и форма. Тази грижа се съпътствува от страха пред баналното и от упоритото търсене на най-експресивната форма. „Да виждаш, да усещаш, да изразяваш — това е цялото изкуство“ — пишат братя Гонкур. Да „рисуват“, да „живописват“ става идеал на цяла редица писатели и поети, нещо, което красноречиво сочи за особеното влияние, което започва да упражнява върху тях живописата. Но не академичната, официално призната живопис, която „разказва“ чрез образни евангелски притчи, митологични сцени или съвременни анекдоти, а оная живопис, която предпочита да изобразява натурата, поновому да вижда и предава съотношенията на цветовете и промените в светлината, при което да долавя изменчивия облик на нещата, на движението, несвързано само по себе си със сюжетната ситуация.

Първ Фердинанд Брюнетер заговаря за „импресионизъм в литературата“, разбирайки под това „систематично пренасяне на средствата на едно изкуство — живописата, в друго изкуство — литературата“.

У нас, в България, Освобождението през 1878 г. от петвековното робство по силата на своя резонанс в душата на народа може да се сравнява с Великата френска буржоазна революция от 1789 г. С почти девет десетилетия след нея в България се поставя началото на буржоазната епоха. Но още през първите години на нейното установяване, наред с народното опиянение от свободата, политическият живот в страната приема неизбежните си форми: либералните и консервативните правителства се сменят едно след друго, без да внасят видимо подобрене в живота на страната, а скоро след това се установява и мрачната Стамболова диктатура. Някогашните революционери и патриоти — идеалисти, се изтиквават от патриотари с чардафоневска осанка.

В нашата литература развитието на жанровете вече е изменило своя път на дидактичност и публицитично отношение към съвременността. Осъзната е необходимостта от нейното естетическо пресътворяване. През осемдесетте години се завършва голямото дело на художественото пресъздаване героиката на освободителната борба, появяват се първите черти от образа на съвременността. Патосът на литературата, свързана идейно-тематично с Възраждането, спада. Настъпва период на философско-етична преценка на съвременността, на стремеж към изразяване на големи, модерни и „общочовешки“ идеи. „Настъпва“ смяна на ветроходните платна

и българинът се впуска към голямата световна литература“ (П. З а р е в. Пано-
рама. . . , т. II, с. 62).

Литературната действителност на прелеза между двете столетия, е поляри-
зирана по направление на изостряния се конфликт: реализъм — модернизъм, из-
разяващ се (дори и израждащ се) в основни линии в конфликта между Иван Вазов
и Пенчо Славейков. А у такава самобитна и по български оригинална личност като
Стоян Михайловски, този конфликт намира своеобразен „философско-сатиричен“
израз вътре в самия него.

По това време българската живопис стои настрана от така очерталата се кар-
тина в литературния живот. Може да се каже дори, че тя ѝ е чужда. Авидяхме, че
във Франция става тъкмо обратното: писателите „ларпурларисти“ намират своя
идеал в живописата — и Флобер, и Бодлер, и Готие, и братя Гонкур, и Банвил изу-
чават изобразителните изкуства, опитват се да рисуват, някои започват своята пи-
сателска кариера като художествени критици. Всички те общуват с художниците
и се стремят да подражават на тяхното изкуство. Ако си послужим с думите на Бал-
зак, можем да кажем за този период, че „la littérature à idées“ (идейната литера-
тура) се измества от „la littérature à images“ (образната).

На прелеза между двете столетия в България, когато се начева борбата между
Вазовата линия в литературата и другата линия, чийто представител е Пенчо Сла-
вейков, подкрепян от д-р Кръстев и неговото списание „Мисъл“, в нашата живопис
все още се гради и господства академизмът. А академизирателе ренесансови из-
образителни принципи не са в състояние да отразят промените в светоусещането на
съвременния човек. Чак след 1920 година, т. е. 15 години след първото манифе-
стиране на символизма в литературата, когато последният наближава към своя край,
в изобразителното изкуство у нас се откроява ярката фигура на художника Иван Ми-
лев, близък по идеи на Гео Милев и Николай Райнов и на „експресионистите“ от
сп. „Везни“. (Вж. по-подробно: В о л я С т о й ч е в а. Синтетичният стил и твор-
ческите търсения на Ив. Милев през 1921—1925 г. — Изкуство, 1986, кн. 1).

Новият стил, към който се стреми Иван Милев и който проповядва Николай Рай-
нов (в статията си „Изкуство и стил“ от 1923 г.), трябва да бъде „синтетичен“ в проти-
вовес на „академичния“, който е определен като „аналитичен“. Пансимволистичният
стил свързва хармонично в художествения образ „всички сетивни безели на предмета,
настроението, лъхачо от него, значението му и вътрешния му смисъл. . . в съзнанието
се уяснява някак символно и мястото на тоя предмет в света, неговият духовен сми-
съл“. Поради това „синтетичният стил“ „обладава внушителност и дълбочина“, осигу-
ряващи „съпреживяване на вътрешната действителност“. Всички композиционни
елементи са превърнати в „символ, но не в разсъдъчно понятие“; сетивната сила се
свединява тясно по старомоден път в чистата и прозрачна загадъчност на вътреш-
ното. Тъй се поражда една живопис, отстояща от същите търсения в литературата
с около петнадесет години, но също като нея избягваща абстрактността и умозри-
телността и стремяща се да обедини сетивността и духовността в художествената
творба с вътрешна човечност.

През 1921 г. Иван Милев се ориентира към народния бит, обичаи,
легенди. В това отношение в литературата негови предшественици се оказват Пен-
чо Славейков и П. Ю. Тодоров. Виждаме, че българският модернизъм и в литерату-
рата, и в живописата може да включва плодотворно фолклорни елементи и мотиви.
Показателно е, че във Франция, страна, в която литературният процес се развива
последователно, интересът към фолклора се появява още в началото на века ведно
с появата на романтичното направление в литературата.

Събирането и публикуването на народната словесност, на музиката, а малко
по-късно и на предметите от народните занаяти, преместват фолклора в едно чуждо
за него пространство, където той се вижда дължен да функционира по правилата на
„високата“ култура. Фолклорните текстове започват да се разглеждат като литера-
турни произведения, стават музейни експонати, превръщат се в паметници. В струк-

турата на художествената култура се появява нова хибридна форма. В едно и също време фолклорът се оказва мощен фактор за развитието на професионалното изкуство (литература, живопис, музика и дори на архитектурата). А бързата урбанизация поражда специфичен „градски“ фолклор, в който анонимното, колективното, т. е. собствено фолклорното начало се преплита с авторското художествено творчество.

В условията на новото общество старите форми, успели дотогава да се съхранят, се виждат принудени или да се адаптират към новия тип художествена култура, или да се изродят и да изчезнат.

Интересни идеи излага Никола Георгиев („Тезиси по историята на новата българска литература“. — Литературна история, 1987, кн. 16). Начинът, по който фолклорът бива включен в литературния процес у нас, създава „нещо рядко срещано сред другите европейски литератури“. „В българския литературен процес, отбелязва той, фолклорът участва с два противоположни развойни знака:

1. Фолклорните съставки и белези биват използвани като носители на традиционни и трайни народностни ценности в творби, които с тематиката и поетиката си утвърждават същите тези ценности;

2. Нещо, което не се случва във всяка европейска литература — фолклорът бива привличан последователно в повечето развойни преломи към новаторство и модерност.

И като изброява няколко от „силните фолклорни вълни“, Никола Георгиев пише следното за интересувания ни период: „С нов тип промени и префункционализиране фолклорното бива включено в знаковия репертоар, изразител на модерни чуждестранни идеи, на нова художествена нагласа, на ново отношение към изкуството, а и към самото себе си. От фолклорния стил за пръв път се оформят поетизми... След стилового стабилизиране, т. е. някъде след 60-те години на миналия век като поетизми започват да действуват църковнославянизмите. Във връзка, но и в контраст с тях след това идват фолклорните поетизми...“

Включването на фолклора в нашата модернистична литература сочи две неща: — особено специфика на българския модернизъм;

— българския модернизъм не като отричане на романтизма, а като негово доизживяване (на това ще се спрем по-подробно още веднъж малко по-нататък).

Една от основните черти на теорията „изкуство за изкуство“ във Франция, към която се връщаме отново, е нейната аполитичност. Загрижени за „вечните“ естетически ценности, нейните адепти презират политиката, както и всички ония, които се занимават с нея. Ето например едно твърдение на Флобер: „Бъдещето не закъснява да изостава жестоко ония, които са искали да бъдат полезни и които са възпявали една кауза.“

Изразител на подобни идеи у нас, както е известно, е Пенчо Славейков. За него много по-важни от социалните проблеми се оказват „общочовешките“. Възгледът за „автономно“ творчество се изказва за пръв път именно от него.

Но в българския литературен развой подобни отделни изяви се наблюдават още през осемдесетте години на миналия век, но се открояват по-отчетливо и ясно чак през следващото десетилетие.

Така например в стихотворението на Иван Вазов „Поет и вдъхновение“, писано през 80-те години, наред с типичните за лириката му мотиви, присъствува и тяхното „отрицание“ — в името на „ново вдъхновение“, което на свой ред „омръзва“ на поета, след което съвсем внезапно Вазов заявява:

Години буйни вече бегали!
Отечество! Любов! Тез думи
за мен са сенки или глуми...
Аз търся нови идеали...

Но в края на стихотворението, решението, до което стига авторът, е един категоричен отказ да пее „с лирата съзливна“.

По-късно Вазов споделя пред проф. Иван Шишманов, че е писал това стихотворение, като гледал „с огорчение някои обществени явления“.

По същото това време, когато „царува пустота в главите“ (Вазов) — се раждат и първите естетически програми, художествени „манифести“ за „истинско изкуство“, извисено над злобите на деня. Такава е например статията „Осветление на българската поезия“, публикувана във Вазовото списание „Зора“, чийто автор се е подписал „Г. 3-ч“.

А в стихосбирката си „Италия“ Иван Вазов вече нахвърля онези „вечни въпроси“, които десетилетие по-късно ще измъчват и вълнуват Пенчо Славейков:

Кажете ми: Що е живот?
Що е човек? И кой го праща
в света за мъки, скръб и пот?
Защо той мре, защо се ражда?
Къде е висшата му цел?
Дали в задробния предел?
Или в борбите на живота?
Защо е той безсилен роб —
от люлката до самият гроб
проклет за битка непристойна?
.....

(„Ековс“)

Младият тогава критик д-р Кръстев, който все още не е „идеологът“ на кръга „Мисъл“, дава следната висока оценка на Вазовата стихосбирка: „В „Италия“ има много житейски въпроси. . . те не са ежедневни въпроси, те не са въпроси за прехрана, нито пък са въпроси от социално естество. Те са много по-скрити, по-трудни, по-дълбоки и мъчителни, те са от ония вечни въпроси на метежното човешко сърце, които човешкият дух е безсилен да реши и жалката човешка наука е безсилна да смири“ (Д-р Кръстев. — Из етюдите за стихотворната поезия на Ивана Вазова. — Критика, г. I, 1896, № 6).

Но малко след това основателят на сп. „Мисъл“ ще „забрави“, че е открил наличието на „вечни“ въпроси именно у Вазовата лирика, за да направи достояние същите тези въпроси единствено на Пенчо Славейков, когото противопоставя на прежния си любимец. По този повод Михаил Неделчев пише следното: „... литературите от сп. „Мисъл“ са се амбицирали да покажат Вазов като писател с попреминало литературно-историческо значение, затворен в тесните национални граници, без отношение към „вечните“ проблеми на голямата литература. . . В желанието си да осъществят мечтаната „европеизация“ на нашата литература, те искат да видят българското литературно поле като една „табула раза“ в тази насока. Но и тук, макар и като едно диалектическо отрицание, те са във Вазовата традиция. . .“ (М. Неделчев. Критически страници. С., 1978, с. 39—40).

Този пример идва да подчертае, че в българската литература нито едно явление, нито един метод, нито едно течение, нито един жанр, не се ражда изведнъж, ненадейно, случайно, а винаги в резултат от продължително количествено натрупване на нови художествени тенденции и елементи.

В творчеството на Иван Вазов специално през осемдесетте години на миналия век такива художествени тенденции и елементи, захванати още преди Освобождението, намират своето ненадейно прекъснато, но след това подето и продължено развитие.

Именно през това десетилетие са положени наченките на българския литературен „естетизъм“. Причината за тяхната поява е заложена в самото литературно развитие на 80-те години, което се извършва на фона на изграждането на новата социална действителност в България.

У нас буржоазните форми на управление влизат в брутално стълкновение с живите възрожденско-демократични идеали. „Ние — пише Стоян Михайловски през 1879 г. — сме ежедневно зрители на стремления към порабощение и разстройство, които ни хвърлят в тягостни недоумения“ (в „Софиянец“). Четвърт век по-късно Михайловски прави равностетка на изминалите две десетилетия: „Освободи се България. В кратко време епопеята се превърна във фарс!“ (в „Ден“, г. I, бр. 31, 1903 г.). Това критично и песимистично настроение на Стоян Михайловски намира превъплъщение в стихотворението му „Краевековно тление“ (Мисъл, г. II, 1894, кн. 11, с. 791, цикъл „Философически сонети“), чието мото на латински в превод гласи: „Всичко отива към упадък и изчезва...“

В това ново светоусещане, изразено от Стоян Михайловски, скритото автобиографично, намиращо израз в субективно-философската рефлексия, се трансформира в естетическо. Всичко в стихотворението е нарисувано мащабно-синтетично, а, както знаем, това са едни от основните белези на „модерното светоусещане“. Същевременно тази творба е първото най-ранно свидетелство за „отварянето“ на българската следосвобожденска литература към модернистичните веяния и настроения (идващи от Франция, в конкретния случай със Стоян Михайловски).

Във Франция след погрома през 1848 година, Бодлер, който преди това заедно с Шанфлори издава революционния вестник „Le salut public“ („Обществено спасение“) и който в предговора си към „Песни на пролетарския поет Пиер Дюпон нарича школата на „l'art pour l'art“ „детинска утопия“ и поддържа неразделната връзка на изкуството с морала и политиката, а в есето си „Езическа школа“ обявява пристрастието към чистото изкуство за болест, след погрома на революцията, сам, като мнозина свои разочаровани събратя по перо, става адепт на „ларпурларизма“.

Загубил вяра в социалната роля на изкуството за преобразуването на света, Бодлер, променил из основа възгледите си, смята дори, че самата идея за прогрес е „гротескова, една модна заблуда, от която всеки трябва да се пази като от ада“ (цит. по А. Касан).

Схващанията на Бодлер за прогреса, разкриват песимистичното му убеждение, че светът, в който живее, е непоправимо прогнил и че намесата на човека в него е безрезултатна.

У нас — Стоян Михайловски, който през 1879 г. беше издавал вестник „Софиянец“, за когото Иречек на 18. XI. същата година е записал в своя „Дневник“ с неодобрение: „Вестникът на Михайловски „Софиянец“... подражава на вестниците на Комуната...“, същият този Михайловски, сякаш в отговор на Бодлеровото схващане, пише през 1894 г. сонет, озаглавен „Прогрес“ (Мисъл, г. III, 1894, кн. 11, с. 31). В него сякаш се извършва онова „попадение в ритъм“ (Боян Ничев), носещо в себе си същото светоусещане, характерно за творците — адепти на „l'art pour l'art“. Разликата е, че причините за разочарованието на нашия поет се коренят в българската следосвобожденска действителност.

Ако при Стоян Михайловски можем да говорим за индивидуализъм, този индивидуализъм при такъв своеобразен поет като него е често пъти, колкото и парадоксално да звучи — „ангажиран“. За да стане ясно това, е необходимо да си припомним неговото стихотворение, носещо модернистичното заглавие „Нирвана“ („Философически сонети“, сп. Мисъл, 1894 г.), което е и първото от трите стихотворения, третиращи този мотив (Пенчо Славейков — „Спи езерото“ и П. Яворов — „Нирвана“). Мотото на това стихотворение е на латински и в превод гласи: „Смърт на паметта...“ Необходимо е обаче, преди да преминем към него да имаме предвид някои съществени неща.

Философският песимизъм на XIX в. открива за себе си мистиката на будизма и брахманизма. Интерес към източната философия наблюдаваме в трудовете на Шелинг, Хегел и преди всичко на Шопенхауер. Първият, който е почувствувал у нас песимистичната вълна, надигнала се във Франция, е Стоян Михайловски. Второто стихотворение от неговата стихосбирка „*Corrente calamo*“ (част II от „*Novis-*

si ma verba“), излязла през 1890 г. с подзаглавие „Краевековни песни“, е озаглавено „Като прочетох съчиненията на Шопенхауер“ и е с мото на френски език, гласящо: „Равнодушието е най-мъдрата добродетел.“ А четири години по-късно Михайловски пише въпросното стихотворение „Нирвана“, което е негова реплика. И така, той се оказва първият поет у нас, който създава художествено произведение по будистки мотиви.

Но преди да се обърнем към самия текст, нека цитираме написаното от Атанас Натев („Божествен размирици“. С., 1987, с. 5) за поета: „Надали бихме схванали същинския смисъл на явлението Михайловски в нашата култура, ако ни убегне трагичното му раздвоение между съблазните на „единения дух“ и невъзможността да се удържи от намеса в горчивата злоба на деня.“ И по-нататък Ат. Натев пише: „Михайловски, разбира се, не може да слее живота си, впримчен в груба, коварна действителност, с подобни духовни ламтежи на своята поезия. Все пак, драматизмът и в художническата му мисъл, и в обществената му дееспособност, бе с една и съща завкаска: утопия за себеразкрепостяване на човешката личност.“

Желание за себеразкрепостяване в сферите на изкуството и невъзможност да заглушиш в себе си гласа на действителността — не е ли това всъщност драмата на българския модернизъм, възникнал след първоначалното и бързо опиянение от Освобождението и завършил след Септемврийската трагедия през 1923 г. (Изживите му след тази дата са всъщност едно отмиране и заглъхване.)

Точно обратното се случва с френските модернисти — веднъж започналото откъсване от действителността продължава своята постепенна и предопределена от изходния момент еволюция.

Нека се спрем сега и върху самия текст на стихотворението и да видим каква е интерпретацията на този модернистичен мотив у нашия поет.

В тази творба обърщението във второлична форма посочва за един диалог между поета и неговото жадуващо покой друго „аз“. Подзаглавието на „Нирвана“ неслучайно е „Небитие“, което е и дообяснено с латинското мото „Mors memora“ („Смърт на паметта“). Тоест, в резюме — това е самият диалог и изводът от него. Но да обясним малко по-подробно.

С подзаглавието Стоян Михайловски насочва поетическия конфликт към битието и неговото отрицание — небитие. И още нещо — поетът поставя човешкото като образен център в стихотворението, и което е по-съществено — човешкото не в индивидуалистичен, а в социален план.

Какво означава за Михайловски „нирваната“ — „тази дивна, свърхдушевна и безименна услада“?

Всъщност, това е все същото р а в н о д у ш и е, срещу което поетът се опълчваше още от страниците на вестник „Софиянец“ през 1879 г.: „Равнодушието в преходни епохи и в моменти на криза, пише Михайловски, е повече от престъпление; то е самоубийство, морален упадък!“ Антитеза на пасивността, на равнодушието за него е борбата: „Да се бориш — това значи да преследваш един идеал, това е даване на доказателство за жизнеспособност.“

Кой е „равнодушният“ за Стоян Михайловски? Това е онзи, който стои безстрастен „и пред Едема, и пред Ада“ — т. е. и пред доброто, и пред злото. Употребата на тези два образа в третия стих на първия катрен се превръща в символ на моралния съд, пред който е изправен равнодушният — този, който иска да се отърве от действителността и да потърси другаде спасение от нея.

Погледът, който поетът отправя към тази отричаща битието страна е „безстрастен“. Това противоречи на индийското религиозно мислене, за което самопостигналият нирвана може да бъде безстрастен, следователно — освободилият се от земното битие не може да я наблюдава като нещо външно*. Но такъв поглед е необ-

* Виж по-подробно: Н и я И л и е в а. Навлизането на мотива „Нирвана“ в българската поезия от началото на века. — Лит. мисъл, 1987, кн. 4, с. 3.

ходим на поета, за да постави още тук темата за етичната оценка на оная „безименна услада“, т. е. за цената, която трябва да се заплати, когато се обръща гръб на битието. Цената е назована: „и нито признак на живот — в живота да не срещаш!...“, т. е. да бъдеш жив мъртвец, от ония, които поетът приживе вижда белязани „със сянката на кипариса“.

Като обръща гръб на злото и доброто във от себе си, човекът загърбва и своята човешка същност, лишава се от нея:

„Да се забравиш!... В бързия вървеж на времената
да се разсееш като дим в безкрайний свод небесен.“

Какво означава тази смърт приживе? —

„Да имаш върху съвестта си хладна плоча гробна!“... — отговаря си поетът.

Неутралната обществена позиция е равнозначна на обезличаване, на деградация, сочи отново Михайловски. За него нирваната е отрицание на живота в самия живот, тя е рушител на неговите нравствени устои. Разработвайки модернистичната тема за нирвана, поетът всъщност утвърждава обратното на онова, което се предполага в нея.

Затова кръговото повторение на началния стих звучи жлъчноиронично: „свръх-душевна услада“, т. е. услада, унищожаваша душата, заглушаваща другото значение на определението, на превъзможването на душата в нещо по-висше от самата нея.

Самобитността на Стоян Михайловски и на въведения за пръв път от него модернистичен мотив за нирвана в нашата поезия се изразява в това, че на нейното мистично схващане е поставена алтернативата за морална отговорност, за социална съпричастност на личността.

Тази алтернатива ще присъствува и в поезията на всички български поети-символисти. Тя ще предопределя личната творческа съдба на всеки от тях поотделно. Лилев сам си налага мълчание. Дебелянов, преследван от чувството за неизпълнен дълг, замива на фронта. Людмил Стоянов се обръща решително към реализма, Христо Ясенев — пръв приветствувал Октомврийската революция, загива.

За френските поети-символисти алтернативата индивидуално спасение — социална ангажираност не съществува, по-точно — тя намира противоположния отговор след погрома през 1848 година. Видяхме прелома, който се извършва с Бодлер. Същото става и с редица други творци, преживели този момент — например с Лъкоонт дьо Лил или с Рембо, който като по-млад изпада в същото отчаяние и безверие след Парижката комуна. За тези творци убежище става кулата от слонова кост, а религия — „чистата красота“.

Да се върнем отново за малко при Стоян Михайловски, за да видим до каква степен той установява връзка със следващото поколение поети.

В поетиката на Михайловски понякога (като в посочените стихотворения) се срещат черти, напомнящи модерната поезия на неговото време.

„Но в началото поетът е така „модерен“ — пише М. Неделчев (Септември, 1981, кн. 1, с. 227), — че тези, които пряко пренесоха възрожденско-просветителското от 1870 и 1880 г., не успяха да го припознаят като свой.“

На равнището на поетическата стилистика обаче тези черти у него намират своя аналог в пласт от вулгаризми, архаизми, антипоетизми. И ето че се получава един парадокс: Михайловски изобразява „модерни“ философски идеи и настроения с една отмираща за българската литература словесно-риторична техника. У тогавашния читател, както и в литературната критика се е изработил вече усет за новите принципи на поетическото слово, но не и за модерния пласт в проблематиката и стилистиката на Стоян Михайловски.

Именно поради тази „чудатост“ на поета, дължаща се както на своеобразното ни литературно развитие, така и на особеното му място на *съединително звено между три епохи* — следосвободенската, възрожденската и старобългарската, и между две цивилизации — новобългарската (с накъсаност в приемствеността на традици-

ите) и френската — с нейната последователност и непрекъснатост в развитието, — Стоян Михайловски не оказва толкова непосредствено и пряко влияние върху следващото поколение творци — поетите-символисти. Но, от друга страна, интересният „диалог“, който се води между Стоян Михайловски и Пенчо Славейков, отразен в редица техни произведения, е безспорно една основа, върху която се полага началото на модернизма в българската литература.

Появата на модернизма в българската култура и литература доскоро се свързваше с кръга „Мисъл“ и с Пенчо Славейков. Но както пише Тончо Жечев (в: „Литературен фронт“, бр. 26, 1987 г.): „Това е вярно само когато под индивидуализъм разбираме един кръжец или едно литературно движение. Но ако вземем предвид, че индивидуализмът в широкия смисъл на понятието, освобождаването на личността от предишните средновековни обвързаности, утвърждаването на нейните права и стремежи са смисълът и съдържанието на всеки ренесансов процес, трябва да кажем, че една от централните фигури на това движение у нас е Стоян Михайловски.“

Такъв е първоначинателят на българския модернизъм — „една от най-свободните моделировки на нашия провлачил се и затегнал Ренесанс“.

Творческото дело на Стоян Михайловски бележи неизбежен етап в българската литературна история. Той е първият, който не само диагностицира, но и почувствува нравствените срывове в следосвобожденската ни действителност.

Във Франция, страната, където този забележителен поет получава своето образование и с която е тясно свързан от ранното си юношество до края на живота си, индивидуализмът се изявява открито в теорията „изкуството за изкуството“. Но за Михайловски той е предварително отхвърлен. Ето какво пише Атанас Натов: „Едва що се полагаха основите на новата ни национална култура. Затова се получи така, че тъкмо Стоян Михайловски и Пенчо Славейков — сиреч — предтечата и предводителят на „младите“ по онова време, първи и най-напористо се възпротивиха на самоцелните набези в поезията ни.“ („Неприспособимият“, „Божествен размерник“, 1987, с. 8).

Докато Стоян Михайловски дори и чрез модернистичните мотиви утвърждава социалната ангажираност на човека, неговата „длъжност“ да не стои „безучастен“ пред Доброто и Злото, то Пенчо Славейков вижда възможност за най-висша човешка изява предимно на културната арена, а възможността от преврати в обществото — само в сферата на духа. Славейков, от една страна, стеснява понятието „живот“, отказва на поетите правото да свирят на „спуканата цигулка“ на социалната поезия. От друга страна, го разширява значително повече в сравнение със Стоян Михайловски, като се вглежда в обективния мир, в природата, личните отношения, етичните и естетични човешки възгледи.

Личностите на тези двама творци представляват полюсни тенденции. В творбите на първите наши индивидуалисти са изказани и болката от личната несрета, и копнежът за обич. В тях се прокрадва тъгата на личността, жадна за „човешко съпричастие“, за патриархална непосредственост, която се е озовала в една „човешка Сахара“ — (Стоян Михайловски) — страдаща от онази мъчителна самота, за която по-късно ще пише и Димчо Дебелянов.

Това почти „съвпадане“, за което говори Боян Ничев, между етапите, стоящи от двете страни на възгледа за ролята, значението и същността на изкуството, е причина от Стоян Михайловски и Пенчо Славейков да произлизат и двете противоречиви традиции в нашата литература: традицията на ангажираното (социално) изкуство и тази на неангажираното изкуство, цел на самото себе си, водеща към появата на символизма. Именно тя се оказва един „незаконнороден и нечакан плод“ (Б. Ничев) на двамата поети.

„Навярно — пише Б. Ничев, Пенчо Славейков много би се учудил, ако чуеше че е духовен баща на онова войнисто дечурлига, чийто път наричаше път на умопомрачения символизъм.“ А за реакция на предтечата — на Стоян Михайловски —

да не говорим! Та нали той люто им се беше присмивал и ги беше иронизирал, пишайки „Демонисти и упадъчници“, „За софийските декаденствуващи поетчета“ и т. н.

Другата традиция, произлизаща пак от тях, има за същност издигането на нашето изкуство на един по-висш етап в идейно-тематично и в естетическо отношение — етап, който в страна като Франция е изживян като пълноценно развитие на реализма — от Балзак през Флобер до Мопасан.

Основен в нашата литература си остава потокът на реалистичното изкуство. И точно Стоян Михайловски и Пенчо Славейков, след Вазов, имат немалка заслуга за развитието му. В това отношение творчеството им води до най-високите постижения — след тях — чак до наши дни.

Но в продължение близо на 15 години сп. „Мисъл“ (1892—1907) с малки прекъсвания става трибуна на модернистичната естетика и поетика, или, както го нарича Георги Цанев — „родилен дом на българския символизъм“. Негов духовен „двигател“ е Пенчо Славейков.

В развитието на модернистичните кръгове у нас се посочват три етапа:

1. Кръгът около списание „Мисъл“ — от началото на 90-те години на миналия век докъм 1907 г.

2. От 1907 г. започва литературната дейност на Димо Кьорчев, Иван Радославов, Теодор Траянов и целия кръг, който по-късно е наречен „Млада България“. Неговата дейност се изразява в яростно насаждане естетиката, поетиката и стилистиката на символизма.

3. След войните — в сп. „Хиперион“. Тогава обаче започва бурният, но кратък живот на българския експресионизъм, поддържан от литературния кръг около Гео Милев и неговото списание „Везни“.

От трите посочени етапа най-близък до теорията на „l'art pour l'art“ е първият. Никой в кръга около сп. „Мисъл“ (с изключение на д-р Кръстев), както и при френските творци „ларпурларисти“, не е теоретик в строгия смисъл на думата. Това са преди всичко художници, които обичат толкова по-силно своето изкуство, колкото повече ненавиждат буржоазната пошлост.

Но дейността на кръга около сп. „Мисъл“ е по-неопределена като цялостна естетическа програма, която на практика се изразява най-вече като един естетически бунт срещу „домашните“ традиции в следосвобожденската ни литература, в стремеж за достигане на европейските образци.

Френските творци „ларпурларисти“ утвърждават своето изкуство преди всичко като една сурова реакция срещу сантиментализма, залазващ в творчеството на недотам талантливите следовници на Юго, Мюсе, Ламартин и на романтизма.

Едни от техните основни принципи, които можем да посочим, са следните:

— независимост спрямо утилитарния интерес, морал и политика;

— безпристрастно изображение на действителността;

— „бягство“ в миналото и екзотиката;

— особено подчертана грижа и внимание към формата.

Като основна отлика между френския модернизъм в етапа му „l'art pour l'art“ и българския модернистичен етап, наченат от кръга около сп. „Мисъл“, можем да посочим *различното им отношение към романтизма*. Това придава и най-характерното своеобразие на нашето направление, което е посочено и от Тончо Жечев в статията му „Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература (сп. Септември, 1986, кн. 5, с. 215).

„Многократното нарушаване на органиката в разволя на националната литература, пише той, поражда многобройни следствия. Едно от тях безспорно е *липсата на обособен, цялостно преживян етап на романтизма в българската литература*.

И докато в реалистичното, органично русло на националната литература в лицето на Иван Вазов, Захари Стоянов, Алеко Константинов, Кирил Христов, Елин Пелин, Константин Величков и др. и т. н. — творят, както казваше Димо Кьорчев — „чрез вживяване“, т. е. непосредствено, без платформи и програми, без мани-

фести и зададени цели, то на *другия полюс се съсредоточава целият натрупван с векове и неизживян литературен романтизъм.*"

С други думи, чрез модерните кръгове и направления нашата литература изживя своя романтизъм със свойствената за него „болезненост и духовно напрежение“.

Така че основното, което отличава българския модернизъм от класическия френски модернизъм, е следното: българският модернизъм *не отрича, а напротив — и в трите си етапа той доизживява по своеобразен начин романтизма.*

От тази най-важна отлика произтичат и другите, не така „генерални“, но все пак съществени.

Например прекомерната любов към изкуството е причина френските художници „ларпурларисти“ да издигат в култ красотата, като я направят своя религия. У нас, през първия етап, в който се откроява дейността на кръга „Мисъл“, Пенчо Славейков предвиждаше създаване чрез изкуството на „нова национална религия“. В този меснянски стремеж на целия кръг намира израз романтическият порив, поел в себе си възрожденската съпричастност с народа.

Тук трябва да се подчертае нещо, засягащо българския писател независимо от това, какъв е той — реалист, модернист или романтик: той *никога не е отделял своята съдба от народната.* За разлика от мнозинството френски писатели него не го делят ред поколения, обособили се в различни класи и прослойки над народа. Българският писател се е разграничавал винаги и само от буржуазно-управленческата върхушка.

Именно поради това българският модернизъм никога не се затвори в тесните рамки на формализма и абстракционизма.

Френските „ларпурларисти“ в голямото си мнозинство представляват разочаровани дребнобуржоазни интелегенти, революционери-идеалисти, претърпели крушение. Отхвърляйки поради покрусата си връзките със социалната действителност, *те се стремят да ги отхвърлят тотално.* И този им стремеж намира израз в посетнената еволюция на модернизма, като слага печат и върху един от неговите етапи — френския символизъм.

Българските творци се проявяват като *забързани обновители*, които на ударите на действителността отвръщат с удари. Тук не правят изключение и поетите-символисти. Достатъчно е да припомним хумористичното им творчество, облегло се на сатиричната мощ на един такъв творец като Стоян Михайловски и положило основите на една трайна традиция в нашата литература — от Смирненски — до наши дни.

Затова, когато разглеждаме някои от направленията в българската литература, основен за нас трябва да бъде принципът за приемственост (в най-широк смисъл) в диалектическото и постъпателно литературно движение.