

Кирил Кръстев

Модернизъм в българската литература

В последните две десетилетия в литературознанието ни излязоха на сцената проблемът и терминът за *модернизъм* в българската литература, който номинално е бил споменаван сам-там от началото на века. Парадоксално е, че *това явление е създадено в изобразителните изкуства*, където у нас не е било употребявано по същото време, и бликна свободно едва понастоящем — след средата на века, докато бе преследвано жестоко, особено като наименование, от тоталитарния режим и официалните ръководства на Съюза на българските художници, на Художествената академия и в Обединението по изкуствознание, в официозната критика. По неволя взеха да го търпят (като явление!) в чуждестранните изложби и от съпротивата на младото поколение. В същото време понятието *м о д е р н и з ъ м* с по-малко пряко основание се настани в литературознанието.

Ако искаме да датираме актуалната му проява в литературата, може да кажем, че то е от обертоновете на камбанния звън, с който *Тончо Жечев* прогласи „Българския Великден или Страстите български“ (1980) и извика и Възкресението на българския национален дух, и на *Символизма* и Модернизма, погребани от *социалистическия реализъм*. Сам *Тончо Жечев* пише студията „Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература“ (1986).

Тътнежи за това събитие се чуват още у *Симеон Хаджикосев* („Българският символизъм и влиянието на френския символизъм у нас“, 1967; „Българският символизъм и европейският модернизъм“, 1974); у *Стоян Илиев* (косвено във „Френският и руският символизъм“, 1979, и пряко в „Пътищата на българските символисти“, 1981), „Мода шантеклер“ или самобитно явление“, 1981; у *Н. Андреева* (косвено в „Поезията на немския експресионизъм“, 1983); *Светлозар Игов* „Българският символизъм“ (1982 и 1990).

Теоретичното настъпление в *следсимволистичната* територия на модернизма почва с *Розалия Ликова*: „Николай Райнов — симво-

лизъм и модернизъм в българската проза“, 1984. Темата се разглежда и от *Велика Андрейчева*, „Книга за Николай Райнов“, 1989; *Нина Андонова* в литературнокритическия си очерк „Николай Райнов“, 1980, ни осведомява, че Иван Радославов го е смятал за „символист“, но той сам не бил, нито се е признавал за такъв. Писал е статии изобщо за символизма и за модерното изкуство, за които аз говоря в книгата си „Николай Райнов — художникът“ (под печат за 1991).

Кампанията за *модернизма* се развива от *Елена Анчева*: „Литературните експерименти на Чавдар Мутафов в светлината на европейския авангардизъм“. Сравнително литературознание. 1985, № 6; *Едвин Сугарев*: „Българският експресионизъм“, 1988; *Александър Йорданов*: „Свое-чуждият български модернизъм“. Доклад на VI конгрес по балканистика, и сп. Септември, 1989, № 7; *Елка Коньтанцинова*: „Модернизъмът в българската белетристика“, сп. Пламък, 1989, № 12. Та чак и за „Постмодернизъм. . . като проблем на културата“ от *Виолета Русева* (Лит. фронт, 1989, № 32). А като общ кодекс: *Исак Паси* — „При изворите на модерната естетика“ (От Боало до Ортега и Гасет, 1987).

Значи, налице е организиран и системен литературнокритичен процес, който номинално или органично може да се свърже с лансирания обществено-прогресивен „Път към Европа“.

Понеже вече 80 години съм жив свидетел на успоредния художествен и литературен процес на века — мога да кажа, че:

1. В *българската литература* от епохата на Христо Ботев, Иван Вазов, Петко Славейков, Любен Каравелов, включително Стоян Михайловски, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов и Кирил Христов (*Вазовата епоха*), номинални явления и движения *Нова (Новаторска, модерна) литература*, и специално модернизъм, *не са съществували*. Остава да се тълкува от литературоведите новаторската семантика на стихосбирката на Стоян Михайловски „*Novissima verba*“ (*Най-нови слова*, 1889) и на романа „*Нова земя*“ от Иван Вазов, 1896.

2. Съответно в *изобразителните изкуства* от 1881 (Иван Мървичка в Пловдив, директор и професор в държавното рисувадно училище, заедно с Антон Митов) през първото и второто десетилетие на века живописното, графичното и скулптурното изкуство са в дълбок плен на академичната и етнографско-натуралистичната естетика.

Срещу това в 1903 се основава дружество „*Съвременно изкуство*“ (български *полуимпресионизъм*) — Ярослав Вешин, Никола Петров, Ат. Михов, Асен Белковски, Никола Танев, Елена Карамихайлова, Борис Денев, Иван Христов). И втори път, в 1931: дружест-

во на „Новите художници“ (които са синтетици-сезанисти — Стоян Сотиров, Иван Ненов, Кирил Цонев, постимпресионисти — Борис Иванов, Васил Иванов, и фовисти — Вера Недкова, Бенчо Обрешков).

В изобразителното изкуство название *Модерно изкуство* се явява в кратък и неясен оборот в сп. „Художник“ (1905) и „Везни“ (1919). *Инцидентно и болзливо* се явяват стилистичните ненаименовани явления *Символизъм* (Георги Машев, Гошка Дацов), *Сецесион* (Николай Райнов), *Експресионизъм* (Гео Милев, Сирак Скитник, Атанас Пацев), *Сюрреализъм* (Жорж Папазов, именуван „сюрреалист“ от Ж. П. Креспел (1962), и Андрей Наков (1973) в Париж, и от К. Кръстев (София, 1987). В България движение и понятие *Модернизъм* не се създава, то се гони от В.-Червенковия, Т.-Живковия и Светлин-Русевия режим.

3. В *литературата* — в групата „Мисъл“ на д-р Кръстьо Кръстев и „Хиперион“ на Иван Радославов влизат понятията *Индивидуализъм* (Пенчо Славейков) и главно явлението *Символизъм*, което става съкровен *златен фонд на българската поезия* (Пею Яворов, Теодор Траянов, Димчо Дебелянов, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Дим. Бояджиев, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев). Явлението *литературен символизъм* именно днес се идентифицира с *Модернизъм*.

4. Между споменатите понятия от двете области — *Индивидуализъм*, *Символизъм*, *Експресионизъм*, *Модернизъм*, *Постмодернизъм*, настъпва една усложнена и неразчетена *контаминация* на названията, особено актуална за съвременното литературознание, която е предмет на настоящата студия.

Тази интерференция и контаминация се разви приблизително по следния път:

1. Според *Александър Йорданов* (1989) кръгът „Мисъл“ е под зодията на *ницшеанството*, чийто „главен популяризатор“ (израз на Димо Кьорчев) е *индивидуалистът Пенчо Славейков*, който превежда с Мара Белчева „Така каза Заратустра“ от Фридрих Ницше. Всъщност Пенчо Славейков е идеологът на „Мисъл“, а не редакторът д-р *Кръстьо Кръстев* (за когото ницшеанецът д-р Янко Янев казваше иронично „Неговата душа не познаваше „Танца“ — в заратустровския смисъл). Според Любомир Стаматов (1987) за д-р К. Кръстев „Литературата е художествено копиране и възпроизвеждане на живота, изобщо на реалния мир“. Но въпреки нормативния му естетизъм Л. Стаматов заедно със Ст. Каролов отбелязват, че Кръстев се свързва с „модернизма“ на епохата ни, когато обявява члена на групата „Мисъл“ Петко Ю. Тодоров за „поет на *модер-*

ните блянове, изобщо „модерен поет“ — певец на воля и младост“ („Млади и стари“, 1906—1907). Изразът е на Пенчо Славейков, който в статия за Петко Тодоров казва: „Свежият лъх на немската *модерна* поезия пропъжда от душата му мухъла на чувства и убеждения, насила натъкани там от скудоумните софти на българския марксизъм“ (Мисъл, 17, 1903).

2. Въпреки тези класови позиции парадоксално е, че семафор за *новаторски път* (към „символизъм“ и „модернизъм“) в литературата ни дава социалистът *Иван Ст. Андрейчин* (1872—1934) — гимназиален учител по френски език, поет, есеист и театрал — в списанието си „Из нов път“ (1907—1910), в чийто първи брой печата статия „Из нов път. Литературен манифест“, смятан за *Манифест на Символизма*.

3. *Названието* „символизъм“ обаче за пръв път се споменава в статия от *Иван Радославов*, също социалист, в сп. „Наш живот“, 1912, кн. 2—3 и 5, редактирано от Антон Страшимиров. Христо Йорданов в Речник на българската литература (БАН, 1982) смята за *Първи теоретичен манифест на Символизма* „Отворено писмо на Иван Радославов до Петко Ю. Тодоров“ в кн. 5 на сп. Наш живот, 1912, или статията му „Бодлер или Тургенев“, пак там, а не статията-манифест на Ив. Андрейчин от 1907. Радославов, който лично е последовател на Реми дьо Гурмон, продължава да е теоретикът на българския символизъм в сп. „Хиперион“ (1922—1931), макар да няма специално литературоведско образование, както и другите двама редактори: Теодор Траянов и Людмил Стоянов. През това време на български се явяват само литературносимволистичното философско есе „Съкровище на смирените“ от Морис Метерлинк (Матерлинк) и статията „Символ и стил“ от Николай Райнов (Везни, II, 1, 1920). Другите извори са от френски и руски език, но от по-късни дати. Остава неясно каква е теоретичната им връзка с европейския кръстник на Символизма Жан Мореас (1886), гръцки емигрант в Париж, който създава термина не само за приятелската си група от *поети-символисти* Пол Верлен, Артюр Рембо, Реми дьо Гурмон, Ст. Маларме, Пол Валери, Андре Жид, но и за френските *живописци-символисти* Пюви дьо Шаван, Гюстав Моро, Одилон Редон. Този термин е жадно приет от немските художници-символисти Арнолд Бьоклин, Франц Шук, Макс Клиnger, Ханс фон Маре, англичаните Уйлям Блейк, Обри Бърдслей.

Ако приемем обаче поетичната бездна на Яворовата „Нощ“ (1901) не за символистична, а за типична експресионистична творба — не е много необосновано възражението на категоричния Гео Милев към Ив. Радославов, че „символическа школа никога не е

съществувала в българската литература“ (Везни, III, 1922), макар че той сам започна с нейно сътрудничество.

4. В тази интерференция и контаминация на явления и названия у нас се извършват три *погрешни възлови връзки*, които и досега живо обременяват литературознанието и изкуствознанието ни. Те са по отношение на *погрешната идентификация* на понятията *Символизъм* и *Модерно изкуство*; на *Символизъм* и *Декадентство*; и на *Символизма* и *Модерното изкуство* с късно изкования и безсъдържателен марксистически термин *Модернизъм*.

Важен методологичен момент е *националната специфичност* на този *лексикален и понятиен хаос*, който в епохата, с извинение и досега, се употребява без *теоретично изясняване* и *правилна периодизация и съотношение*, ad libitum, „брuto за нето“, със смесване и припокриване — по аналогична практика с лингвистиката в целия ни обществен, политически и културен живот, със смислово необпределени и нееднозначни понятия — народ, нация, класа, демокрация, хуманизъм, култура, социум и социален, партия и партийност, новаторство и реакционерство, патриотизъм и интернационализъм, образованост и интелигентност, дух, духовност и духовитост.

Затова, ако се смята, че комплицираният въпрос за самия *Символизъм* (от Ив. Андрейчин „Любов и мъка“, 1898, или от П. Яворов „Песен на песента ми“, 1906 — до Атанас Далчев и сп. „Хипернон“, 1931) е все пак до някъде изяснен, началната и финалната му точки са спорни. Литературният символизъм се смесва и припокрива с названията *Модерно изкуство*, *Декадентство*, *Модернизъм*, *Експресионизъм*, в някои случаи и *Импресионизъм*.

1. *Модерно изкуство* е най-големият камък на препъване в художественото съзнание на източноевропейското човечество — първо, по етимологични, второ, по стилистични причини. В родилните си романски и англосаксонски езици *модерен* (фр. moderne, от лат. фр. modus — mode — начин, обичай, мода) не означава нищо друго освен *нов, съвременен, сегашен, днешен, текущ, актуален*. Новата историческа епоха от падането на Византия (1453) до края на феодализма с Великата френска революция (1789) се смята за *Модерна (Нова) история*. Гимназиалното реалистично образование без класически езици се третира като *модерно образование* (вж. Larousse). Парадоксално е, че тъкмо бившият ни държавен ръководител Тодор Живков, противник на модерното и авангардното изкуство, въведе в съзнанието ни понятията „*стопанска модернизация* и *авангардизъм*“, а съчиненията му „*Съвременна България*“ (1971) бяха преведени в 40 страни с легалното там заглавие „*Модерна България*“. Терминът бе влязъл и във френската история на изкуството (вж.

L. Hourtigue, A. Michel), оттам Николай Райнов назова Ренесансовата епоха в VI том на своята Обща история на изкуството „Модерни времена“.

Въпреки това Франция не възприе етимологичното название „Модерно изкуство“ (L'art moderne), а употребява и досега семантично-смысловото „Ново изкуство“ (Art Nouveau — за архитектура), прилагателните определения *Живо изкуство* (Art vivant), *Съвременно изкуство* (Art contemporain), *Актуално изкуство* (Art actuel), притежателните названия *Днешно изкуство* (Art d' Aujourd' hui), *Изкуство на XX век* (L'art du XX^e siècle). Вярно е само, че най-напредничавото — *Авангардно изкуство* (L'avant-garde), е понятие, създадено от Шарл Бодлер в 1848. Например Дора Валие „Авангардни движения в „История на живописата 1870—1940“ (1963) и Енциклопедията „Авангардът в XX век“ от П. Кабан и П. Рестанй (1969).

Френското название за *Новата архитектура* L'art Nouveau единствено се възприе в Англия със стилистичен за нас смисъл „Модерен стил“ (Modern style — Модърн стайл), откъдето названието модерен се пренесе в изобразителните изкуства (за пръв път от Жорж Юсман/Huisman в книгата му „L'art moderne“, 1888, но в смисъл на „Съвременно изкуство“); употребява се в още две английски публикации: от Хенри Мур — „Modern painting“, 1893, и Рихард Мутер — „The History of Modern painting“, Лондон, 1916. В Париж едва през 1954 излезе „Речник на модерната живопис“.

В германските страни френското название Ново изкуство (Art Nouveau), Авангард (Avant-garde) и английското Модерен стил (Modern style) остана познато като **СЕЦЕСИОН** (Secession, от лат. secessio — отделям) поради отделянето от класичното, еkleктичното и импресионистичното изкуство на XIX век в нови форми, които тук са свободно и несиметрично, до декоративно линейни: 1. Берлински сецесион (1894); 2. Мюнхенски сецесион (1892—1896 — около списание „Младост“ / Jugend), поради което Немският сецесион се нарича и Югенд-стил; 3. Виенски сецесион 1897 (Густав Климт); 4. Пражки сецесион (Алфонс Муха).

Сецесионът, макар да е най-близък тематично и стилистично до Символизма, остава странично и непопулярно явление в българската литература и литературознание (само сецесионните по дух стихове „Изповеди“ в 1910 и рисунки на Сирак Скитник, илюстрациите на Христо Станчев към Яворовите „Безсъници“ (1907), декоративните рисунки на Иван Милев, лиричната проза и стилизираните рисунки от Николай Райнов). Гео-Милевото експресионистично

сп. „Везни“, г. I, 1919—1920, всъщност е пълно по-скоро с двадесетина сецесионни, отколкото с експресионистични рисунки!

Общо въпреки западния етимологично и теоретично изяснен смисъл на *Съвременното изкуство* и въздържанието му от употреба в нашия смислов характер в българската *литературна* и художествена критика се явява широка и безпринципна употреба на чуждото название „*модерно*“.

Както казах, първи за „модерна поезия“ и „модерен поет“ споменават Пенчо Славейков в 1903 и д-р Кр. Кръстев в 1906 за Петко Тодоров. Списание „Художник“ (г. I, бр. 19—20, 1906) помещава есеистичната студия „Модерна поезия и живописство“ от д-р Рикарда Хух, където авторката говори за модерното в Йенс-Петер Якобсен, за модерни книги и живописци. Симеон Радев намира „стремеж към модернизъм“ у българските живописци във Втората югославянска изложба в София (Художник, II, бр. 1, 1906). Пенчо Славейков в „На острова на блажените“, 1910, споменава за себе си като „Чавдар Подрумче“, че се приближава към „*модерните европейски писатели*“, но и че „има цяла бездна помежду им“. Интересно е, че Гео Милев в кн. 4—5 на сп. „Звено“ (1914) публикува първата именувана у нас статия „*Модерната поезия*“ със свои преводи от Ницше, Нервал, Бодлер, Верлен, Мореас, Самен, Верхарн, Метерлинк, Демел, Хофманстал, Рение — почти всички символисти. За Фридрих Ницше (в „Лирични хвърчащи листа“, V) казва, че е „Един от предтечите на *модерната душа*“. Обаче в собственото си сп. „Везни“ никъде той и сътрудниците му не употребяват понятията „модерно изкуство“, модерен, модернизъм.

2. *Декадентство*. Упадъчно изкуство. Докато „Модерно изкуство“ е една етимологична чуждоземска заблуда относно понятието Ново, Съременно, важен *социално-нравствен момент* е усвояване заедно със Символизма и Модернизма на западното и руското *Декадентство*. Френското явление и понятие *Décadence* — Упадък, от лат. *cadere* — падам, *cadencia* — уклон, развитие надолу (муз. каденца — завършечна част в концертна творба) — има двояка семантична стойност. Когато се явява новото, нетрадиционно изкуство, в XIX век, академиците и класиците основателно обявяват, че то е *упадъчно спрямо реалистическите традиции*, което е вярно, ново и достойно. Това название за нестандартна самобитност и индивидуалност се приема с кокетиращо и демонстративно самодоволно чувство от носителите му. Пол Верлен го самоопределя „Аз съм Империята в края на своя Декаданс!“. Става дума за блестящата, изящна и разгулна Втора империя, „Голямата епоха“ на Наполеон III. Декадентството не е идентично точно със стилисти-

ката на Парнасизма и Символизма, които съвпадат с кризата и края на капиталистическата епоха, но то е наситено с чувството за „края на века“, волунтаризма на индивидуалистичната и бохемската свобода, на прокълнатия личен живот и когато свободняците се превръщат в *les enfants terribles* (ужасните деца) на епохата. Имената на „прокълнатите поети“ са много, но като най-типични могат да се посочат авантюристите Франсоа Вийон (още в XV век), а в XIX век Артюр Рембо, джентълменът Шарл Бодлер и лирично вдъхновеният Пол Верлен, когото „всяка вечер изхвърлят от кръчмата“. Ако е въпрос за „методологичната практика“ *in vino artis* или *in vino poesia* — имената са легион из света на изкуството. Такава практика имаше и у нас — с видни и забравени имена. С „декадентско“ съзнание за литературната си продукция беше Теодор Чакърмов от родния ми град Ямбол, горещ последовател на Станислав Пшибишевски, който пиеше мускус вместо абсент. Интересен е, че в Париж по време на последната изложба на импресионистите, 1886, са излизали две краткотрайни списания „Декадент“ (*Le Décadent*) и „Декаданс“ (*La Décadence*), които са оставили неясна програмната си задача. Антон Страшимиров, който пръв е дал подслон на символистите в сп. „Наш живот“ и сам е броен за такъв, в 1907 пише с псевдоним статия „За декадентството“ и се разграничава от тях. Константин Гълъбов е писал статия „Декадентската поезия у нас“, която не ми е позната. Стоян Каролев в монументалния си труд за Пенчо Славейков „Жрецьт-воин“, т. I, 1976, споменава, че Яворов бил обвиняван, че направил завој към „декадентството“ (?) под влияние на Славейков и д-р К. Кръстев. В същата година „Речник на българската литература“ на БАН не спестява на Атанас Далчев упрека, че в стихотворението му „Дяволско“ се чувствава безспорно влияние на декадентството.

Известно е, че Символизмът, молепсан с Декадентство, обзема широко руската поезия. Вождът на руските символисти Валери Брюсов в сборниците си „Руски символисти“ (1894—1895) отбелязва, че „единични декаденти“ между тях са Ал. Добролюбов, Вл. Сологуб, а Андрей Бели, Вячеслав Иванов, Г. Чуков са се разграничили от френските декаденти. Във всеки случай А. Бели с „Арабески“ (1911), Добролюбов, Н. Мински (1890), Д. Мережковски, А. Волински и др. се броят за руски декаденти — „символисти“. Даже С. Венгеров, историк и библиограф, смята, че „символизмът е измяна на френското декадентство“ (!), вероятно Верлен и Маларме — срещу Бодлер, Теофил Готие и А. Рембо. Във всеки случай руското и френското декадентство стават мит и митология като поведение на анти-традиционно и антибуржоазно предизвикателство, чиято своята мо-

же да се види в прогресивните им революционни представители Вл. Маяковски, Ив. Пуни и др., в скандалните им облекла и боядисани лица. В малкия си есеистичен очерк за символиста Стефан Маларме в кн. 7 на „Везни“, г. I, Гео Милев диференцирано (но в кавички!) заявява за поезията му: „Тук има и „декаданс“, и „мистика“. . . „тя е може би най-благородният израз на всеки „декаданс“ — (декаданс на реалността под мистичния шум на бляновете!)“.

3. *Модернизъм*. Може да не е толкова „трагично“, че в литературознанието и изкуствознанието ни за *Съвременното изкуство* се употребява чуждоезиковото название „Модерно“ изкуство, без дори да му се придава смисъл на мода, модност. Това изкуство вече надхвърля един век и създаде сто „школи“. Обаче щедро възприехме обобщаващото наглед название Модернизъм, което не означава нищо конкретно, никаква определена стилистика и има само общ характер, не се употребява в никоя история и теория на изкуството освен в съветската, а оттам и в българската. То циркулира така леко и свободно, както „Реализъм“ (от лат. *realis* — действителен), което е школно стилистично понятие, както Импресионизъм, Експресионизъм, Сюрреализъм. (Извинете, изяснени ли са понятията Действителност и Реализъм? — Ни най-малко! А след теорията на Айнщайн за Относителността на време-пространство и на Планк за „силовото“, електромагнитно естество на „материята“, и на телескопа „Хабъл“ (1990) — никак!). Смята се, че те съществуват и се подразбират от само себе си, обикновено с творческо пренебрежение, като „извънестетически категории“. Тогава, какво представляват Големите, *Световните загадки* и проблеми, за които символистите и мистичните декаденти и модернисти хаят копнежите и стиховете си? Изкуството очевидно остава една професионално асоциативна и метафорична система, която неоправдано се взема като философско мирогледно отражение на действителността, епохата, обществото и личността. В този светогледен регистър има няколко постоянно експлоатирани сектори подобно на вселенските „черни дупки“ от колапсирано вещество, които се явяват такива и в литературния универсум — *Самота, Нощ, Дъжд, Градът* (даже у Иван Вазов с наивното му схващане за града като „Лют минотавър“, у по-новите поети като Апокалипсис), толкова характерни примерно за Яворов, Гео Милев, Лилив, Далчев.

Впрочем така е с цялата ни естетическа номенклатура — стара и нова. В досегашните *Истории на българската литература* на Боян Пенев (1930—1936), Иван Радославов (1936), Малчо Николов (1941), Георги Константинов (1943), БАН (1962—1976), Иван Богданов (1970), които обхващат „новата“ ни литература и разглеждат сим-

волистичната ни поезия и белетристика, някои употребяват названия „модерен“, „модерна“, но без всякаква теоретична основа. В „Речник на българската литература“ на БАН съществува статия само за „Символизъм“ (от Стоян Илиев и Тодорка Малчева), в нея се споменава понятие „Модернизъм“ (с. 263, 264), но липсва статия за него. Иван Богданов правилно отбелязва, че още сп. „Художник“ е благосклонно към „модернизма“ и че „литературният фронт на Модернизма е твърде несигурен... с няколко нестабилни издания („Из нов път“, „Слънчогледи“ (1909), „Бисери“ (1911—1914) и „Звено“ (1914), има глава за „модерни влияния“ и споменава десетина пъти за модернисти и модернизъм в труда си също без дефиниция.

В „Енциклопедия България“, БАН, 1984, има статия за „Модерен (спортен) петобой“, но няма нищо за Модерно изкуство, Модернизъм, нито за основното ни литературно явление Символизъм, но неговите представители все пак се споменават в големите отдели „България. Литература“ (с. 459—462) и в статиите „Лирика“ (761—767), „Литература“ (770—793, собствено до 806). В тези страници едностранно е описан класово-литературният конфликт между реалистичната, критическорелистичната и социалната и социалистическорелистичната, символистичната и „модернистичната“ ни литература и нейните теоретични и публицистични водачи. Поради изричния марксистически метод на разглеждане експлоантирани са нехарактерни критическорелистични автори и творби, като е казано, че „Елин Пелин създава характери, близки до идеите на социализма“ („Душата на учителя“, 1904), „Димчо Дебелянов има силен отзвук на социално чувство“ („Един убит“), „Звено“ (на Д. Подвързачов) е най-последователното символистично списание“, „Индивидуализмът на Николай Лилиев е смекчен от „топло съчувствие към всички страдащи“ — „самотник, отвлечен от жестокостта на своето време“ и други такива абсолютизации. Засега единствено в „Енциклопедия на изобразителните изкуства в България“, БАН, Институт за изкуствознание, т. II, 1987, има научно правдиви статии за „Модерен стил, Сецесион“, „Модернизъм“ и „Модерно изкуство“ (125—126). Трябва да се открият авторите им.

В статиите за българската литература в „Енциклопедия България“ се изтъква и *влиянето на руско-съветската литература*. Разбира се, в това и в заемането от нея на празния и неопределен термин „Модернизъм“, който не се употребява в никоя друга теория и история на изкуството, освен като понемчена руска обобщителна форма Modern-ismus само по себе си няма нищо неоправдано и осъдително, както е станало с лат. humanus (човешко), заето от Цицерон, и като Humanismus е значело само класически образова

човек, говорещ латински. Това е било трагедията на смятания от нас за голям хуманист Леонардо да Винчи, който не е знаел старолатински и затова не е бил приеман в Платоновата Академия на Медичите и е емигрирал във Франция.

И тъй трагичният въпрос е, че у нас понятието Модернизъм е възприето в съвременното му руско-съветско, марксистко-ленинско значение, в пейоративен смисъл на *упадъчно изкуство* — буржоазно-капиталистическо *Декадентство*. За това ни осведомява официално немският *Jehikon der Kunst* на Seemann Verlag, Leipzig, 1975, т. 3, с. 370, където се казва, че „Модернизъм е марксистко-ленински термин по история на изкуството“, като мисля, че малко неправилно се извежда чрез Бодлер от Шатобриан, той пък от кратката и случайна реплика на Лоренцо Гиберти (XV в.) за „*Maniera moderna*“ („нов маниер“)!

Да не бъде разбран криво. Трагедията не е, че лексикалната форма Модернизъм е дошла у нас или съвпада със съветската, респ. с марксистко-социалистическата. Познаваме добре руско-съветското *съвременно изкуство*, кръгло от Михаил Врубел (1900) и Александър Беное — до 1928—1932, когато се наложиха с физическа битка и с декрет възвръщането на реалистите передвижници и *социалистическият реализъм* на Максим-Горькиевата „Майка“, с второкачествените политически картини на Александър и Сергей Герасимови, А. Пластов, Йогансон, Лактионов. Оттогава марксистческата критика в Съветския съюз и у нас почна да обявява всяко новаторско (модерно) изкуство за упадъчно, формалистично, антихуманистично, враждебно на комунизма. Магистрален сборник на този поход срещу съвременното западно изкуство е големият илюстриран том „Модернизъм“, издателство „Искусство“, Москва, 1963 и 1973, където от авторите Мих. Лифшиц, О. Петрочук, Т. Капмина, и особено Лидия Рейнгард (4 студии) и монографията ѝ „Съвременно западно изкуство. Борба на идеи“. Москва (1983), се подлагат на унищожителна критика класиците на Експресионизма, Кубизма, Футуризма, Абстракционизма, Дадаизма, Сюрреализма, Новата вещественост, Кинетизма, Попарта и Опарта, Концептуализма, Минималното изкуство, Постмодернизма. Още в предисловието на с. 7 в този сборник *цялата съвременна художествена култура се обявява за „криза на духъвната култура, авангард на художествения регрес, враждебност на хуманизма“* (редактори Ванслов и Ю. Колпински). Съветските книжарници се изпълниха с жестоки „антимодернистични“ студии и памфлети. У нас най-усърдно им пригласяха някои критици и изкуствоведи начело с Атанас Стойков в книжката му „След заника на абстракционизма“ (София,

изд. БКП, 1970, Москва 1974). Този курс обхваща целия тритомен „Речник на българската литература“, БАН, 1976. Много са упреците за „противоречивост“, например за ранния Гео Милев, за индивидуалистични, символистични, упадъчни, модерни, религиозни, мистични, хаотични, несвързани моменти и похвати у „политически неудобни автори“ (Вл. Полянов — неспокойно и противоречиво развитие, допуска идеологически грешки; Чавдар Мутафов — представител на формализма и експресионизма).

Парадоксално звучи, че тъкмо великият естет Оскар Уайлд в „Душата на човека при социализма“ изказва мнение, че „той ще даде възможност на всички да развият себе си и да живеят в света на Красотата и човешкото добруване“. Същото, което утопичният социалист Шарл Фурие (1772—1827), преживял Великата Френска революция, смяташе, че като се съчетае промишленото общество с хуманизма, ще настъпи строй на хармонията, с производствено-творчески „фаланги“. И за което удивителният ерудит проф. Петър Бицили от Софийския университет преди и след 1944, преживял и избягал от Великата октомврийска революция, в забележителните си трудове „Елементи на средновековната култура“, 1919, и „Увод в новата и най-новата история“, 1927, изтъква, че и според Бентан „Социализмът е краен индивидуализъм, който има задача и стойност, ако даде възможност на всеки да развие своите способности и да донесе максимално щастие на човечеството на Земята“. Важна за нашето официално атеистично и богомилско общество е изказаната от П. Бицили установка, че „всяка култура произхожда от религиозна система“ и че руската е продукт на християнството, което е констатирано от символиста Вл. Соловьев и от католически европеизирания Чаадаев (1836), за когото нашият социалистически философ д-р Янко Янев бе написал проникновена книга.

Вмъкнах този пасаж за утопичния социализъм не като биографичен и онтологичен момент, но защото има връзка със *семантиката на цялата тема*, която разглеждаме — „Модернизъм в българската литература“, респ. *Индивидуализъм, Субективизъм, Символизъм, Декадентството, Сецесионът, Експресионизъм и Социализмът* като синтез на Индивидуализма с Колективизма.

Съжالياвам, че не мога да развия тук научнотеоретично и историографски явлението *Съвременно ново изкуство* (Art Nouveau), или „Модернизъм“, в изобразителните изкуства, как, кога и защо се появява (между Романтизма, Символизма и Експресионизма), което би осветило повече или изобщо проблема сравнително естетично.

Същността на т. нар. и наложено у нас понятие „*Модерно изкуство*“ е онова, което от природно-битовата сюжетност минава в пласта на *Личната душевност* или *Общочовешката психичност* и когато от реалистично имитиращия образ и език се домогне до *метафоричен и стилиен изказ*, във фигурална или отвлечена *творческа композиция*. „Модерното изкуство“ не е упадъчен етап, а голяма *еволюционна фаза на световното изкуство*, редом и въпреки миналите му шедеври.

След всички тия пояснения и установки смятам, че авторите, които се занимават с проблемите на нашия Индивидуализъм, Символизъм и Модернизъм, следва, ако искат, да се съобразят с изказаните тук основни положения.

Може да ми е дълг да се изкажа поотделно по-многобройните досегашни студии и опити по *Българския модернизъм*, с които започнах това изложение. Тази задача за мен обаче не е наложителна, актуална и по силите и свободното ми време, както за литературните професионалисти, които написаха и още пишат толкова интересни ревизионистични или откривателски студии, а и книги по този проблем. За мен, който познавам всичките сто художествени школи на Световното модерно изкуство и съм чел и съпреживял опитите за *литературни движения* и школи у нас (художествени школи липсват от омраза, гордост, неведение и съображения), мога да кажа, че днешното отчитане на литературните като големи съставки на книжовния ни процес е интересно и оправдано, макар и условно. Условно, защото:

1. Само *Символизъмът* има по-дълго и регламентирано съществуване (от П. Яворов до Иван Мирчев) с 13 видни представители и се опитва да се обособи от своя идеолог Иван Радославов към края на съществуването си като маркирано движение и школа в сп. „Хиперион“ (1922—1931). Другите му защитници са съвременни.

2. *Индивидуализмът* в смисъл на властна ницшеанска концепция се представя главно от основоположника на Новата българска поезия Пенчо Славейков, с влияния и върху Петко Тодоров, отчасти и върху болезнено жреческия, индивидуалистичен, месиански самочувствен Теодор Траянов, Николай Райнов и върху Гео Милев, който нарича Пенчо Славейков „Прометейт на нашето време“. Като психологичен субективизъм индивидуализмът е характерен за всички символисти и витални поети, даже претенциозно заявен от Кирил Христов в стихотворението „Аз“ („Аз съм! В мене е света“) и от символиста-мистик Иван Грозев („Аз есм“). Кирил Христов е единственият жизнерадостен наш поет, но в „Стълпотво-

рение“, „Тъмни зори“, „Боян Магесникът“ манифестира и като „богоборец“.

3. *Експресионизмът* всъщност беше краткотрайно литературно явление между 1919—1926, въведено от двама немски (и френски) образовани автори с различна психологична природа и изходни точки на тръгване: Гео Милев, страстен ентузиаст, който получава революционна и естетическа енергия от Европейската война, за да се свърже с Октомврийската революция в 1917, с германската Спартакиада от 1918 и Септемврийското въстание в 1923; и Чавдар Мутафов — инженер, архитект, естетично целенасочен, с изменен натюрел и тънко чувство за хумор.

Гео Милев, кръстен в експресионизма от контактите си с Едуард Мунк, пряко с Емил Верхарн, Рихард Демел, Херварт Валден, издава сп. „Везни“ (1919—1923, име заето от руското символистично сп. „Весы“), в което вземат голямо участие лично наши и чужди символисти, докато в 1922 заявява, че „символистична школа никога не е съществувала в българската литература“ и в 1924 (преди Ат. Далчев) пише най-антисимволистичната статия „Поезията на младите“, но той сам превежда Александър Блок („Дванадцать“). Личната му поезия е безспорно експресионистична — от парнаситки елегантна в неоченения му шедьовър „Жестокият пръстен“ (1920) до бароково-патетична в социалните му опуси „Календарче за 1921“, „Ад“ (1922), „Грубости“ (1923), „Грозни прози“ (1925). Единственото най-хубаво и характеризиращо го есе, което написа, „Фрагменти“, увеличава лапидарната динамика и накъсаност, но и синтеза в стилистиката на всичките му творби — от „Жестокият пръстен“ до революционната му поема „Септември“ (1924), написана според мен изцяло под влияние на футуристичната стилистика на Владимир Маяковски, чиито „150 милиона“ и „Наш марш“ превежда.

Другият ни експресионист *Чавдар Мутафов* беше конструктивен декоративен стилист, с непредвидена и неочаквана лексика, чужд на социалнополитическите пружини на Гео Милев, но емоционално надарен, което вплиташе неотклонно в своите майсторски композиции-разкази, гротески, романи, есета и критика, което в диалозите в „Марionетки“ и в критиките беше аналогично на Оскар Уайлд, но в „Дилетант“ пригласяше на буботещите експлозии на Гео Милев. Иначе, мисля, че той *изграждаше* своите творби със сизелирано и предизвикателно *усърдие*, но и с математическата технология на Едгар Алън По, чиито творби имат така вдъхновен аспект. Смятам, че такава е и поетичната технология на лиричния серафим Николай Лилиев: *най-прецизна игра и обработка с художествения материал.*

Затова Чавдар Мутафов остана спектрално най-яркото „магнитно поле“ в нашата литература, който по книжовните формули на Андре Бретон и Филип Супо и по космологичната на Алберт Айнщайн „разтегля“ и обагря имагинерно, но спектрално колоритно образа на действителността. За всяко „изискано изкуство“ е важно да знаеш и да можеш „как да го построиш“, значи освен талантливост и вдъхновение да притежаваш добра *занаятчийска сръчност*. Така очевидно, известно е и с голяма обмислена бавност, са творили Шарл Бодлер, Гюстав Флобер, у нас и пестеливият Атанас Далчев. Чавдар Мутафов ми казваше, че наистина се е повлиял от Флобер.

Скоба. Чудя се, че в по-съвременната сюита на българското новаторство не са включени от никого драматично-романтичният и психоромантичен роман „Осъдени души“ от Димитър Димов (на европейско равнище), 1945, неправилно класифициран по някои обстоятелствени декори (в началото) на „Социалистическия период“. И съвсем експериментално новаторските и уникални новели „Миллионерите на София“ от Владимир Свинтила, 1985, надминаваща по оригинални инвенции за метапсихоза и стилистика всички диaboлически и ирационално сюрреалистични опити у нас (особено „Морето на съзнанието“) със суперинтелигентското построяване на едно „Лазарово възкресяване от мъртвите“, на една обратна психична действителност. (Нещо като „изкуство на абсурда“.) Това е чисто професионално литературно майсторство-концепция, което, без да се преборва със световните шедьоври „Шагреновата кожа“ от Балзак и „Саламбо“ от Флобер, няма защо да се срамува много в тяхно присъствие.

Мисля, че *цялата ни история на Символизма и на Експресионизма* (погрешно наричани общо (поотделно или заедно) „модернизъм“ от някои литературоведи, а и от изкуствоведи) трябва да се гледа под този ъгъл като *творческо-професионална дейност*, внесена от *контактите с чужбина* и чуждестранното литературно, философско и социологично образование, в голяма степен от *преводната литература* — сиреч като фаза на *европеизиране*. Двустранно, съвместно название сполучливо намери Александър Йорданов — „Свое-чуждият български модернизъм“, с изключение на самото обобщаващо понятие Модернизъм.

Струва ми се, че Новата българска пред- и следосвобожденска литература и поезика започва всъщност със значителна фаза *Национален романтизъм* в лицето на единствения българостойностен баладичен гений *Христо Ботев*. Успоредно с него *Петко Славейков*, *Добри Чинтулов* и *Иван Вазов*. Петко Славейков създава „Бойка воевода“ (1853), „Изворът на Белоногата“ (1873), „Глас от Балкана“,

„На прощаване“, „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“. Голямо монографично изследване за него, за романтичния му дух написа Константин Гълъбов. Добрите Чингулов не може да се извади от възрожденския ни романтичен плам. Може би и Захари Стоянов със „Записките“, а защо не и Илия Блъсков с „Изгубена Станка“ (1865). *Иван Вазов*, вторият ни национален гений, след като се издължи с „Под игото“, „Епопея на забравените“, по-късно мина на романтичните „Видения на Царевец“, „Светослав Тертер“. Константин Гълъбов мечтаеше да напише „дисертация“ за Иван Вазов като *бароков романтичен автор* от рода на Виктор Юго. Вместо него Кръстю Генов се хабилитира с темата за *Български романтизъм*, но неговата номенклатура, фаза и автори не влязоха в литературната ни периодизация. А този романтизъм беше негли органична предпоставка за развитието на Пенчо Славейков („Кървава песен“), Кирил Христов, Пейо Яворов („Хайдушки копнения“), Идилите на Петко Тодоров, двойствеността на Людмил Стоянов, до Николай Райнов — амалгамирани и с вносни индивидуализъм и Символизъм.

Иван Богданов (1980—1983), който споменава за „революционната романтика на *Раковски*“, за „романтични епизоди“ в „Горски пътник“ (1857), за „романтика“ в „Нешастна фамилия“ (1860) — може би и в „Българските хайдути“ (1867) — не извежда от това и от други автори теоретична система за наш *Романтизъм*. Но той въвежда категория „Новоромантизъм“ у някои символисти — Теодор Траянов (специално с „Романтични песни“), Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Христо Ясенев, Иван Карановски, също без да установява литературна или школна система от това понятие.

Според мен като характерни *романтици* или *новоромантици* след Пенчо-Славейковата „Кървава песен“ (която Ст. П. Василев правилно определя като „Героична поема“ и се отделя от Славейковия „Индивидуализъм“) и редом с посочените по-горе новоромантици — по-точно са Стоян Загорчинов, Георги Караиванов, Николай Ракитин, Рачо Стоянов. Кирил Христов също спада и към Романтизма с патриотичния си патос, моряшкия и скитническият си живот, със своите химни и превъзходни балади („Певец на силата и дързостта“, както го определя Божидар Божилов, 1960). Но със своя обикновен и делничен стил Кирил Христов става според мен предшественик на „предметниците“ Димитър Пантелеев и Атанас Далчев, сами кръстени от символизма, първият и от Романтизма, вторият и от лапидарния експресионизъм и частичния диабололизъм у

Гео Милев. И тук категориите продължават да се преливат както в цялата ни нова (модерна) литература.

Баладично стилистичен *романтик* е и мистикът *Николай Райнов* в своите българскоисторични и източноекзотични екскурзии извън текущата съвременност, но същевременно е и ярък *индивидуалист* по дух („Между пустинята и живота“ (1919), „Светилник на душата“ (1920), „Вечни поеми“ (1928), с превода на Ницшевия „Заратустра“).

Както и да е, виждам, че правилният номенклатурен въпрос за литературните тенденции вече се „изоглави, изтърва и изплъзна“ от научен и етимологичен контрол и в практиката ни се вмъкна „модерен и модернизъм“, макар не в пейоративен, а стилистично и семантично новаторски смисъл, с което и аз се примирявам. Сега се явява даже нова хронологична трансмисия. Един професор по литература твърди, че Модернизъмът е съществувал преди Бодлеровия парнализъм и авангард, а друг — че е правилно Символизъмът да се покрива и да носи названието Модернизъм.

Характерно в края на краищата е, което се отбелязва от всички, че българските новаторски (модерни) движения и прояви — Индивидуализъм, Романтизъм, Символизъм, Сецесион, Експресионизъм, Диаболизъм — не отиват до крайностите на западните и руските им представители, остават като етично-естетични търсения, свързани с народния, социалния и сантименталния човешки живот и хуманизъм. Затова при тях по-малко може да се говори за упадък и типично декадентство.

След историчното и номенклатурно разглеждане на съвременната ни поезия и белетристика в ХХ век остава най-трудният въпрос за *обяснението на общия им трагично-песимистичен, зловещо патетичен, драматично-отчаян бунтовен дух и стил*; у някои (Лилиев) *тихо и съзерцателно-меланхоличен* и у повечето *призивно копнежен*. С този проблем и с примери се занимава Едвин Сугарев в студията си „Българският експресионизъм“, но той обхваща и символистичните прояви, смесени според нашите понятия за модерното изкуство.

Едно обикновено и вече познато социологично и етимологично разчепкване на тези настроения няма да ни даде нищо освен да припомни, че *песимистично* иде от лат. *pessimus* — лошо състояние или светоглед; *меланхолия* — лат. *melancholia*, е от гр. *melas*, *melanos* — черен, и *cholé* — жлъчка, сиреч черногледство, което от Съветската енциклопедия се определя медицински като депресивна, даже маниакална психоза по естество (най-малко подходящ например за Николай Лилиев); *патос*, патетичен, на гръцки е чисто и просто *pathos* — болезнен, оттам и патология. Старобългарското „*печал*“, печален,

означава колкото „скръб“, толкова и пека се, „потя“ се или грижа се за придобивка, печалба; а „скръб“ — режа с острие, оттам и „скрибуцам“. Ще слезем много далеч заедно с Фридрих Ницше (респ. Артур Шопенхауер) до диалога на тракийския Дионис с елинския Аполон, за да открием „Раждането на трагедията“ в драматичния хор, апострофиращ критично-философски светлото Аполоново начало. Ние имаме достатъчно този „модел“ в нашето дуалистично богомилство и в Апостол-Йоановата тайна книга, или Апокалипсис.

За нашата епоха трагичното начало е универсална съдба. То произтича не толкова от френското бягство на романтиците от (политическата) действителност след Френската революция и Наполеоновия империализъм. Имало е фолклорно Весело средновековие въпреки вещниците и кладите, както и Разгулна Англия (Merry England) след Стогодишната война, пуританите и сюжетнокървавия Шекспир (през Викторианската епоха).

Въпреки опитите за социологичното му обяснение един почти *иманентно безпричинен трагизъм започва от нордичните, скандинавски тръпки* у Хенрих Ибсен, Стриндберг, Якобсен, Григ, Едуард Мунк, спуска се по мъглите на Вълтава у сексопатолога Станислав Пшибишевски („Ти страшна и висша Красота — ти Тъга!“), минава у славяно-азиатската патология на Фьодор Достоевски и на десетки руски символисти — мистици и декаденти, и накрая след еротичното портретиране у Бодлер („Какво ми важи, че си умна — бъди хубава и тъжна“) завършва приветно у Франсоаз Саган („Здравей, тъга!“ — „Bonjours, Tristesse!“). Цялата съвременност става подвластна на *деструктивното и трагичното опиянение*, чисто формално обуздано само в гениалната пластично-образна поезия на Шарл Бодлер, автор на „Цветя на Злото“, роден в същата година с Достоевски, 1821. Поетите и писателите се нирват в неразрешимите *световни загадки* — Вселената, Живота, Вечността, Отвъдното, Небитието, Нищото, Смъртта — без всякакво научно и научно-философско образование за тях и с принципна невъзможност да ги разберат и обяснят. Поезията и белетристиката *стават една куха екзистенциално-субективна и професионална риторика*.

У българските поети и белетристи освен общата *трагично-исторична съдба* на българския народ и *моделните влияния* от контактите с чужбина — у мнозина или у всички са налице *обществени или лични трагични фактори*, или фатуми за песимистична и патетично-борческа литература. Те общо изживяват няколко национално-исторически и политически кризи и ситуации, които имат пряко или косвено отражение върху тях. Това са събития колкото с обективна, толкова и със субективна стойност, което противоречие и раздвоеност

става предмет на общественно-историческа, идеологическа и лична преценка. За да ги изброим най-общо — те включват широката регистър на националната ни исторична памет на основаването на Българската държава, революционните борби през робството, църковната борба, Освободителната война, Балканската война, Европейската война, Септемврийското въстание в 1923, репресиите в 1925, политическите преврати, съпротивата, деветосептемврийското въстание в 1944, авторитарните режими. *Трите първи десетилетия на века — с войните 1912—1918, народните въстания 1923—1925, настъплението на социализма и комунизма* — са кипящите котли на тематиката на настоящото разглеждане на Символизма и Експресионизма в българската литература.

Освен тази обща обществена постановка за движението на идеите и психиката на съвременното изкуство съществуват ред *лични, онтологични моменти* за тяхната проява и насока. Известно е, че Пенчо Славейков, „Прометеец на нашето време“ (по израза на Гео Милев) и първожрец на новата поезия, който по рождение е бил буен и весел младеж, се полупарализира от премръзване върху заледената Марица, страдание, което му става „велик учител“ за извисяване на духа („Cis mol!“). Пейо Яворов го следва с отдадения си на хайдутството живот и любовта си към фаталната за него Лора Каравелова. Димчо Дебелянов, Гео Милев и Людмил Стоянов от военнородолюбив романтизъм получават „Кръщение с огън и дух“, от което само последният успява да се съхрани. Върху Николай Райнов играе роля мистиката от семинарията и войната. Николай Лилиев е почти принуден да се отдаде на съзерцателно вглъбение от премълчани психофизиологични предразположения или изтънчена интелигентност. Нищо конкретно не се знае за душевните смущения на Димитър Бояджиев. Символистът и социален поет Николай Хрелков води тежък местен и презграничен живот. Талантливият и образован Кирил Христов поради своеобразния си характер влиза в конфликт с обществеността и емигрира. Никола Фурнаджиев, мисля, носеше някаква затаена трагика и беше най-силно преобърнат от крушението или ревизията за Септемврийското въстание 1923. Раздвоени политикоидеологични, обществени и поетични съдби преживяха Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, диаболистът Светослав Минков, които като Владимир Полянов в частния си живот живееха като елегантни денди също като Пантелей Матеев Карасимеонов („Хамалите и аз“). Атанас Далчев прекара пъстро географско битие от родния си Солун, София, Париж и Цариград. Елисавета Багряна само запази светлата си жизненост

и жизнерадост поради родния и планетарния си рефлексно-емоционален полет и поглед.

Не на последно място в символистично-индивидуалистичната, романтичната и модерната литература е залегнал трагично-песимистичният синдром от универсализираното професионално схващане от Омир до Данте, Гьоте, Шекспир, Балзак, Бодлер, Толстой, че *голяма литература се създава от конфликтния материал* както на *обществения живот*, така и на *личния поетичен свят*, и много по-малко от Анакреоновия и Кирил-Христовия чувствено опиянен модел.

На един морфолог и феноменолог не може да не направи впечатление, че въпросът за *Модернизма обхваща главно поезията* ни от трите първи десетилетия, тъй като тя е главният и съкровен националнолитературен капитал. Най-после, заслужава да се отбележи, че Българският *символизъм* (включващ начално Индивидуализма и финално Експресионизма) е едно послание на Социализма у нас, проникнало и подето от Иван Андрейчин, Иван Радославов, Антон Страшимиров, Людмил Стоянов, като форми на ранно западничество и *европеизъм* — от ученията на Пиер Прудон и Михаил Бакунин, имплицирани също с ницшеанство и може би с толстоизъм (Толстой проповядва „социализъм“, но чете и Ницше, вж. Хр. Досев, 1909). Тази първа литературна вълна на Социалистически символизъм стига и се слива с експресионизма на Гео Милев, като разраства във втора вълна от септемврийското поколение 1923—1925 — от Фурнаджиев до Вапцаров, за да се специфицира в трета голяма вълна от деветосептемврийското поколение 1944. И трите вълни с множество вътрешни конфликти и противоречия помежду си, със самобитни български елементи, а третата, деветосептемврийската — тясно свързана със Съветския съюз и официално отричаща Модернизма и Субективния Индивидуализъм, до бавното им ново проникване в нея. Това проникване става отново от западни влияния и трансформации — със свойствения еkleктизъм и закъснение на българското изкуство, не от загасналия руски авангард и соцреализъм.

Проблемът се усложни и затрудни още повече с въвеждането и на Постмодернизма в литературната територия, който се зароди в изобразителните изкуства. Мисля, че у нас за пръв път го внесе *Акциния Джурова* по повод на един наш живописец след посещения в Париж, а сега към литературата ни или като „проблем на културата“ го отнесе *Виолета Русева* (Лит. фронт, 1989, № 32). След обяснената от мен неопределена и неосмислена употреба на понятието Модернизъм — степенният или хроноличният термин

Постмодернизмът се явява още по-проблематичен. Още повече, че той, макар да добива известна модна употреба, е още по-малко обяснен семантично. Известната противница на модерното изкуство Лидия Рейнгард дава едно определение на понятието *Постмодернизъм* (1983), което е най-малко приложимо за нашата литературна практика. Бедно изкуство, документална информация за автора, концептуалност от идеи, замисли, без завършено изпълнение, протест против цивилизацията, напомнящи старите „Освободени слова“ на Маривети и Маларме, свързаните детски клечки и отпадъци на Пикасо, даващи „идея“ за вещи. От резюметата на докладите в Международния колоквиум „Субектът в постмодернизма“ в Любляна, 1989, се вижда, че „проблемът бил засегнат само повърхностно“ и се е касало до голямо разнообразие на схващанията, до освобождението от субективизма и естетиката, вмъкването на историзма и предоставянето на зрителя за лично тълкуване на идеите в „откритото“ произведение, което му се предлага. За литературата се е говорело за влиянието на Хайдегар, Кафка и Сартр (вж. А. Еревец, *Изкуство*, 1990, № 6). По лични справки с Дора Валие и Петър Увалиев-Рув с Постмодернизъм се означава формата на похвата за изграждане на творбата чрез „цитатничество“, сиреч с доработка или преработка на по-раншен мотив или творба. Ако става дума както в музикалното композиране — за „Вариации върху тема от. . .“; или при Шекспир — за развитие на драма по творби на предшествениците му, — това е стар похват. В наше време го използва Пабло Пикасо, който изчерпа всички случаи за заимствания от другите или за самоповторения и направи десетки преработки на Рубенс, Веласкес и други автори.

Оставям студията си без заключение, защото процесът се разлива диспаратно, без възможност за теоретичен, практичен и етимологичен „консенсус“, както се изразяват съвременните политики. „Ученията са много и различни, истината е една (*Doctrinae multiplex, veritas una*).“ Но без значение е и ако кибернетиката се справи статистически с проблема. Животът си тече и ако няма хартия за писане, ще има слово за хабилитиране.