

КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ III



**Изданието е част от научен проект, финансиран с конкурс
на Фонд „Научни изследвания“**

© Институт за литература, 2009
© Издателски център „Боян Пенев“, 2009
ISBN 978-954-87-12-57-6
© Едвин Сугарев, Елка Димитрова,
Цветанка Атанасова, *съставители*, 2009
© Александра Чаушова, *художник на корицата*, 2009

Институт за литература
Българска академия на науките

**КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ III**

Съставителство и редакция:
Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова



Издателски център „Боян Пенев“
София, 2009



СЪДЪРЖАНИЕ

1. БЪЛГАРСКИЯТ ПРОЧИТ НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО

- Иван Ст. Андрейчин.** Морис Метерлинк и декадентството в литературата („Мисъл“, 1899) / **9**
- Николай Лилиев.** За шестима великани („Звено“, 1914) / **15**
- Гео Милев.** Кандински („Везни“, 1919) / **24**
- Гео Милев.** Стефан Маларме („Везни“, 1919) / **26**
- Людмил Стоянов.** Велики падения: Артюр Рембо, Оскар Уайлд, Пшибишевски („Везни“, 1920) / **29**
- Николай Райнов.** Художествени школи („Златорог“, 1920) / **31**
- Константин Гълъбов.** За експресионизма („Златорог, 1921) / **54**
- Спиридон Казанджиев.** Дадаизмът в изкуството („Златорог“, 1922) / **58**
- Константин Гълъбов.** Реализъм и експресионизъм в литературата („Златорог“, 1922) / **65**
- Боян Дановски.** Футуризм („Хиперион“, 1922) / **70**
- Гео Милев.** Артюр Рембо („Везни“, 1922) / **73**
- Иван Грозев.** Шарл Бодлер („Хиперион“, 1923) / **75**
- Иван Перфанов.** Новото немско изкуство („Златорог“, 1924) / **88**
- Янко Янев.** Художествена изложба в Карлсруе („Златорог“, 1924) / **95**
- Людмил Стоянов.** Зенитизъм и зенитисти („Хиперион“, 1924) / **98**
- Николай Лилиев.** Райнер Мария Рилке („Златорог“, 1924) / **101**
- Емануил Попдимитров.** От натурализъм към символизъм („Листопад“, 1924) / **103**
- Чавдар Мутафов.** Експресионизмът в Германия („Демократически преглед“, 1925) / **118**
- Иван Радославов.** За литературните направления и школи изобщо – и у нас („Хроники“, 1927) / **121**
- Константин Гълъбов.** Експресионизмът и чарът на луната („Стрелец“, 1927) / **125**
- Кирил Кръстев.** Романски или славянски футуризм? („Стрелец“, 1927) / **129**
- Николай Райнов.** За футуризма („Литературни новини“, 1928) / **135**
- Николай Райнов.** Дада („Златорог“, 1928) / **138**
- Николай Лилиев.** Хуго фон Хофмастал („Златорог“, 1929) / **142**
- Александър Обретенов.** Конструктивизъм („Хиперион“, 1930) / **150**
- Николай Райнов.** От кубизма до конструктивизма („Златорог“, 1934) / **157**

2. ПОЛЕМИКИТЕ ОКОЛО МОДЕРНИЗМА

- Димо Кърчев.** Индивидуализъм в нашата литература („Общо дело“, 1904) / **169**
- Иван Радославов.** Малко теория и малко спор („Родно изкуство“, 1914) / **185**

- Гео Милев.** Сборник „Сняг“ („Везни“, 1921) / **190**
Гео Милев. Боян Пенев и Пенчо Славейков („Везни“, 1921) / **195**
Гео Милев. „Идеи и критика“ от Ив. Радославов. („Везни“, 1922) / **199**
Иван Радославов. В отговор на няколко недомислия („Хиперион“, 1922) / **204**
Стефан Младенов. Декаденти и семковщина („Листопад“, 1924) / **208**
Николай Райнов. Декаденти и семковщина („Листопад“, 1924) / **237**
Людмил Стоянов. Революционна поезия (статия първа) („Хиперион“, 1924) / **240**
Людмил Стоянов. Революционна поезия (статия втора) („Хиперион“, 1925) / **246**
Иван Радославов. Идеи и критика. Как те пишат история („Хиперион“, 1925) / **255**
Атанас Далчев, Димитър Пантелеев. Мъртва поезия („Развигор“, 1925) / **259**
Моис Бенароя. Отговор на една критика („Хиперион“, 1925) / **264**
Иван Радославов. Една „Антология на българската поезия“ („Хиперион“, 1925) / **270**
Атанас Далчев. Нашата критика („Стрелец“, 1927) / **274**
Владимир Василев. Хулиганството в литературата ни („Златорог“, 1927) / **278**
Иван Радославов. По-добре късно – отколкото никога („Хиперион“, 1927) / **321**
Атанас Далчев. На един литературен критик („Пряпорец“, 1928) / **327**
Иван Радославов. Тъй рече... Николай Райнов („Хиперион“, 1930) / **337**

3. РАВНОСМЕТКИТЕ ЗА МОДЕРНИСТИЧНИЯ ПРОЕКТ

- Кирил Кръстев.** Началото на Последното („Crescendo“, 1922) / **345**
Кирил Кръстев. Манифест на дружеството за борба против поетите (1926) / **355**
Кирил Кръстев. Кръстопът („Изток“, 1926) / **359**
Иван Радославов. Идеи и критика. Делото на българския символизъм („Хиперион“, 1928) / **361**
Павел Спасов. Перспективи („Хиперион“, 1930) / **365**
Иван Радославов. Настояще и перспективи („Хиперион“, 1930) / **372**
Иван Радославов. „Хиперион“ и българската литература („Хиперион“, 1931) / **376**
Сирак Скитник. Утрешното изкуство („Златорог“, 1931) / **387**
Атанас Далчев. Размишления върху българската лирика след войната („Философски преглед“, 1933) / **393**
Георги Константинов. След Лилиева („Златорог“, 1933) / **399**
Владимир Василев. Поети на смирието (Отражение на войната върху поетическия мироглед. Емануил Попдимитров, Трифон Кунев. Пречупване на символизма) („Златорог“, 1936) / **406**
Атанас Илиев. Импресионизъм и експресионизъм. Ликвидационни бележки („Златорог“, 1938) / **431**

БЕЛЕЖКИ / 435

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ-РЕЧНИК / 465

1.

**БЪЛГАРСКИЯТ ПРОЧИТ
НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО**



Иван Ст. Андрейчин

**МОРИС МЕТЕРЛИНК
И ДЕКАДЕНТСТВОТО В ЛИТЕРАТУРАТА**

Когато във Франция натурализмът доби гражданство и стъпи здраво на нозете си, той се помъчи да завладее повече области от държавата на печатното слово. В романа и новелата той нямаше съперници, ала на сцената още се даваха надутите драми на романтиците и драматическите машинации на Сарду и Скриба. Натуралистите искаха да завладеят и тази област. Те основаха Théâtre Libre и започнаха да дават пиеси с реалистично направление. Тези пиеси се отличаваха със своята грубост, която често пъти достигаше до безсрамие, а най-много с педантическа вярност на декорациите, сценичната наредба и с еднообразната игра и говор на актьорите, които ги изпълняваха. Опитът на този театър не излезе сполучлив. Той наистина даде много забележителни произведения и успя да накара зрителите да почувствуват истинността на драматическото възпроизвеждане, ала със своите груби и чувствени пиеси той скоро ги разомая и ги убеди, че реалистичният калъп не е по-добър от другите.

И Théâtre Libre, в силата на нещата, полека-лека и почти незабележено премина от реализма към символизма.

Натурализмът черпеше своята храна от живота на буржоазията. Започнал да разравя язвите и да ги изнася досущ голи пред света, той не се спря пред нищо. Той вършеше своята работа с такъв съкрушителен анализ, щото сполучи да подкопае вярата в съществуването на каква да е обективна истина и да опълчи срещу си оная обществена група, чийто живот подложи на своя скалп.

Тогава представителите на тази група се отвърнаха от натурализма. Дори някои негови привърженици започнаха да отстъпват от него и тръгнаха по други пътища, в началото още неопределени. Започна се реформа във всички области на словото. За тази реформа във Франция най-вече спомогна литературното влияние отвън. Явиха се пионери на северната и руската литература. Произведенията на Ибсена, Бьорнсона, Елиота, Достоевски и Толстой започнаха да пъстрят литературния пазар и тихо да вършат своята преобразователна работа. Главно Ибсен извика француския театър, който тлееше в нищожество, да служи на идеи, да изобразява борба между стремления, що служат за изказване на различни погледи върху живота и доброто. Той извади на сцената лица, които искат да

се освободят от вътрешни необходимости, създадени в тях от рождението или възпитанието – да тръснат от гърба си оня товар, с който обществото ги е натоварило. В своите художествени похвати Ибсен се явява символист, ала неговият символизъм е изразен в конкретни жизнени форми на действията и чувствата.

Много естествено беше да се премине от анализа към синтеза. Само с него можеха да сторят опит за съединяване несъединимото и за обгръщане на това, що не може да се обгръне. Картината на действителния живот уплаши буржоазните писатели, и те се отвърнаха от него. Те се обърнаха към сами себе си и започнаха да дирят изражения, с които да предадат най-интимната страна на личността и най-дълбоките трептения на душата, когато тя се сблъска с външния свят и застане пред великата задача на живота.

И по този начин се роди символизмът и декадентството.

Морис Метерлинк е един от представителите на това направление в литературата. Той е белгиец и е роден в 1862 година. Първата му литературна работа е сборник от стихове – *Les serres chaudes*, и двете малки драми – *Les aveugles* и *L'intruse*. В 1896 г. се яви драмата му *La Princesse Maleine* и френската критика обърна внимание върху му. За тази драма белгийската Академия му определи награда, от която той се отказа. След това напечата още няколко такива малки драми, една от които е и преведената в тая книжка от „Мисъл“ – *Intérieur*.

Какво нещо е символист и декадент? С малко думи не може да се отговори определено на този въпрос, при всичко че това направление има много свои представители и много теоретици. Декадентството има дори свои герои в литературата. Романистът Юисман нарисова в романа си *À Rebours* един такъв тип и аз ще се възползувам от неговото описание, за да отговоря по косвен път на въпроса.

Като съзнава неясно страха от всичко банално и дребнаво, героят на романа си нарежда земен рай посред варварско общество, където го е захвърлила съдбата. Той живее усамотено, като се задоволява от обществото на книги и художествени вещи, що удовлетворяват неговия изтънчен вкус. Той досущ е равнодушен към политиката, защото според него на светската сцена недомислени актьори разиграват лоши комедии. Той може да бъде религиозен, защо не, но общенародната религия го отблъсква и затова той се надява, че след гибелта на днешната култура бъдещото поколение ще бъде спасено от някаква нова, митическа вяра. Той презира всички стремления, защото не довеждат до никакъв идеал, който според неговото убеждение заслужава изгубеното подире му време. Впрочем той презира и себе си, защото се чувства слаб и безсилен, а това

съзнание изпълва неговото съществуване с горчивина и тъпа тегота. У жената той не цени здравата и силна хубост, а презрялата, есенна, истерична хубост с мъртвешка бледност и уморени очи, що скриват тайна омая. Той изучава времената на отпаданието като историк. Той чака края на тази цивилизация, която умира от изтощение, и около себе си гледа само варвари. От писателите той обича Апулея и Петрония от римляните, а от французите – Бодлера, Гонкура, Верлена, Маларме и Вилие. Той е поклонник на изкуството и заедно с Гонкура определя красотата тъй, че на образованите хора не се харесва по инстинкт. Уважаваното от него изкуство говори с друг език, а не с оня, с който говори общепризнатото. То се обръща само към избраници с изтънчени души и остава чуждо към настроенията и възренията на тълпата. Особено внимание той обръща на обонятелното чувство. Всекидневно се заобикаля с пресни цветя, ала не с рози и кремове, а със силно миризливи отровни растения.

Има ли нужда да се продължи това описание на декадентския тип? Струва ми се, че ще бъде безполезно, ако не излишно. Общото понятие може да се сглоби и от тези малко думи, а всестранно запознаване може да се постигне само като се изучат всичките произведения на символизма. Впрочем това не е тъй страшно и непостижимо, както изглежда за непосветените. Декадентството и символизмът са дали досега малко ценни произведения и стига човек да се запознае с творенията на Стефана Маларме, Мориса Метерлинка, Реми де Гурмона и Марсея Швоба, за да може вече да си състави едно определено понятие за това литературно направление.

Впрочем тук трябва да направя една уговорка. Изброените са само френски писатели. А декаденти и символисти имат и немците и русите... И ако си сторите труда да четете и тях, нещо ново едва ли ще намерите – за същността на школата, а не за онова, което лично може да даде всякой талант.

Още една уговорка. Когато се говори за декадентство и символизъм, не може да се отминат с мълчание творенията на Мориса Метерлинка. Обаче, ако изучи човек само него, той няма да има пълно понятие за тази нова струя в литературата.

И Метерлинк бяга от действителния живот. Той сякаш не вижда онова, което се върши около него, той сякаш няма нищо общо с вълненията, тревогите и борбите на обществото. Той сякаш е човек от друго време, или по-добре той сякаш е възрастно дете. В неговите малки драми се изреждат тъмни митически крале, кой знай от кое време и от кое царство, зли крадци, за които разказват приказките, невинни детски убийства, влюбени княгини, що пътуват със своите доилки по незнайни земи, за да

дирят там орисани любовници... В неговите малки драми се дочуват звуци от камбани, от черковни музики, от пеющи калугерки... От тях вее някаква тайнственост, от чийто мрак се донася шумоленето на вятъра, скриптението на стайни дъски, когато се ходи по тях, и бучението на кръвта в ушите... В тях четете за някакви неуловими чувства, що съединяват безгласната нощ с нашите души, или ни карат да предумещаме станало нещастие.

В тези усещания има доста незнаен страх, за да не задремем, когато четем Метерлинка. Той не приспива, не... Но той също и не буди. Той прави само да изпитваме онова, което няма име и което не може да се оформи и да се преживее съзнателно.

Ала често неговото художество докарва усмивка на устата ни.

Защо?

Защото неговите похвати са детински. Онова, което има да каже, той го казва досущ безхитростно. Неговите драми са от едно действие, неговият език е съвсем прост... Той е дори много еднообразен; Четете *La Princesse Maleine* и вий ще намерите страници, където се изреждат едни и същи изречения, само че не са изказани по различен начин. И ако това ви се покаже глупаво, не трябва да забравяте, че децата и глупците винаги тъй изказват истината.

И още друго нещо ще сторите, когато четете Метерлинка: ще поклатите недоволно глава. Вий ще питате: защо поетът ни говори по този начин? Защо не върви по отгъкания път, а дири нови начини, за да изкаже онова, което мисли? Зер, от неговите произведения вее нещо увехнало, изморено, разпокъсано, безплътено вълшебно... Сякаш пред нашите очи се изреждат някакви безпокойни души, или по-добре откъснати душевни парчета, които, въздишайки, минават покрай нас и се скриват в тъмнината...

Обаче такава питане няма смисъл. Именно това е новото, което символизъмът и декадентството вмъкнаха в литературата. Декадентите са фиданки на изсъхнали дървеса. Те са деца на един умирающ свят, който линее в убийствена несериозност на едно безкрайно раздражено време. И този свят е обзет от последните конвулсии на една религиозна треска.

Може ли тогава да се искат тези неща с друг език, с друго художествено построение?

Това е възвръщане към тъмното време на суеверията и тайнствеността – сè такъв тъмен тайнствен език подхожда, за да се изрази то. И собствено у декадентите и символистите новото не е в онова, което ни говорят, а в начина, по който ни говорят за това „непознато“ ново. С такива средства и с такъв език още никой не се е опитвал да изкаже и да потърси невиди-

мото. А най-главно у Метерлинка този език е достигнал своето съвършенство.

И ако много време считаха тези „нови хора“ в литературата за лъжци и шарлатани, то е сè заради този техен тъмен език. У тях думите не значат това, което са сами по себе си – не, те са символи на нещо, което само писателят може да отгатва и ония, които са посветени в тайната. Детинските блянове на символиста и декадента са една нова религия и тях не можем да разберем и приемем чрез разума. За да влезем в царството на тези неуловими сенки, които надничат зад редовете на техните произведения, ний трябва да вярваме сляпо, дълбоко и несъзнателно. Зер, това е „божествено откровение“ и само избраните души могат да почувствуват неговото величие и сила.

В съзнанието на децата непознатото взема образ на същество като тях. У декадентите то взема образа на дете или кукла. И сам Метерлинк с едно чудно съзнание нарича своите драмички „игра на кукли“. Мигар децата не смятат куклите си за живи същества? Тогава не е ли се едно дали непознатото излиза от устата на една кукла, или от устата на жив човек...

Впрочем Метерлинк е най-ясният от всички декаденти. С малко повече усилие вий ще разберете или поне ще угадите тъмните му мисли. Но у другите декаденти... Например опитайте се да разберете това:

„Задрямал в гъстогорист сън, обичах ли аз бляновете? Моето съмнение, натрупване на старата нощ, се свършва в безбройни тънки клончета, които, останали сами същинска гора, доказват – уви! – че аз самичък съм видял своето тържество в лъжовния идеал на розите.“

Това е цитирано от най-забележителното стихотворение *L'après-midi d'un faune* на Стефан Маларме – царя на декадентската и символическа поезия. И вий може би ще си помислите, че това е една поетическа глупост, която ни се дава за нещо тайнствено. Обаче такава мисъл не съдържа самата истина. Декадентският поет не говори с думи, той говори със символи и ако вий имате техния ключ, ще разберете онова, което сам Маларме разбира. Могат ли всички да се похвалят с разбирането на Апокалипсиса? Достъпни ли са пророците за всеки смъртен? В „святая святых“ на религията не се влиза с отворени очи – там се влиза със сляпа вяра...

За един символист буквата *a* е израз на черно, *e* на бяло, *i* на синьо, *o* на червено, *ю* на жълто.

А пък черното е черковен орган, бялото арфа, синьото цигулка, червеното тръба, жълтото флейта.

Органът изразява еднообразие, съмнение и простотия; арфата – спокойствие; цигулката – страст и молитва; тръбата – слава и овация; флейтата – простодушие и усмивка.

И по същия начин за символиста е точно определено онова, което изразяват различните отсенки на звука, на тембъра, на шарката и на чувството...

Не усещате ли, че започвате да вниквате в тази религия? И ако сега поискат вашето мнение за скритата мъдрост на едно декадентско произведение, вий навярно няма да го наречете глупаво, без да се замислите. Защото няма вече да разбирате думите сами по себе си, а ще търсите символа, когото въплъщават. Декадентите казват, че мисълта не може да се каже с думи. Те искат поезията да се преобърне на музика. И именно по това направление те направиха една истинска реформа във френската прозодия Старият стих, който беше задоволил толкова гениални художници, не бе сгоден за техните цели и те го измениха. В техните песни той получи необикновена хармония. То вече не е стих, то стана дивна музика, която смая читающия свят.

Това е една истинска заслуга на символизма. Но той има още една. Посредством него французката мисъл и естетика се обогатиха с нови елементи. С цял ред произведения той начерта умственото направление, което се отрази твърде различно в изкуството и нравствеността на новото време. Той внесе много нови неща във френския език.

Сега вече символизмът и декадентството, са на залязване. Техните таланти носители дадоха всичко, каквото можеха да дадат, и един по един си заминаваха в страната на „незнайното“. Ония, които останаха след тях, тръгнаха по различни пътища. Те не съществуват вече като школа; те се отдалечиха твърде много от своите издирвания на нови чувства и разните им отсенки. Сега те казват: „Nous voulons la nuance encore, pas la couleur, rein que la nuance; la nuance seule fiance le rêve au rêve et la flûte au cor.“ (Не шарката, а нейната отсянка искаме ний, нейната отсянка; само отсянката може да събере блян с блян и флейта с валдхорна.) Те пак си останаха поети на тайнственото и непознатото, ала повече от други път започнаха да се различават по своите мировъзрения, темпераменти и по оня кръг читатели, който всякой от тях има.

А Морис Метерлинк още върви по своя път. Вижда се, че още не е изпял своята песен...

Сп. „Мисъл“, г. IX, 1899, кн. I.

Николай Лилиев

ЗА ШЕСТИМА ВЕЛИКАНИ

В едно писмо до именития френски критик Жюл-Жанен – Шарл Бодлер пише: „Декаданс. Ето една дума, много удобна за употреба от невежествените педагози – смътна дума, зад която се закриля нашата леност и небрежност към естествения закон“. Тази дума се изговаря винаги когато се споменат имената на двама истински поети – *Пол Верлен* и *Стефан Маларме* – двамата най-видни представители на една литературна школа, която тъй бляскаво завършва своята елипса и оставя след себе си в историята на всесветската литература такива великолепни страници!

Живели през втората половина на XIX столетие, свидетели на една война, не по-малко ожесточена от Балканската – имената на тези прославени поети, освободени към 1870 г. от връзките, които са имали с „парнасистите“ – придобиват значение и смисъл едва към 1885 г., когато „идеята за декаданс“ прониква ненадейно във френската литература и събужда вниманието дори на академическия свят. Романът на Хюисманса, чийто герой чете, разбира и обича Маларме – е вече отпечатан, „бедният Лелиан“, както сам се нарича Верлен, е предал в ръцете на света своите най-нови книги „Прокълнатите поети“ („*Les poètes maudits*“) и „Някога и неотдавна“ („*Jadis et naguère*“) – и каква по-ярка манифестация за новата поезия от новото „*Art poétique*“, което иска от стиха на поета „*de la musique avant toute chose*“ („Музика преди всичко“)! – Младежта, пламенната младеж, в която се разискря душата на вчерашното дете, способно да долови и най-тънките усети у човека – акламира бурно гения на своя обичан учител и след смъртта на Леконта Дьо Лил – Пол Верлен бива избран за „княз на поетите“ („*prince des poètes*“). Но безгрижната птица на щастие, която преспива под стрехите на всички хора и безшумно отлетява, щом се разпусне денят – се изгубва безследно по своя вечен и неведом друм – и поетът, който открива цяла провинция от чувствувания в бездънната и заплетена човешка душа – умира изоставен почти от всички още в първите дни на 1896 г.

Роден на 30 март 1844 г. – Пол Верлен напуска от ранни дни родното си място Мец и заминава с баща си за Монпелие. Но защо да разправам трогателната история на поета, когато тя е известна на всички ония, които се интересуват и четат? Мнозина съзират в живота му минути на безумни

падения, но не тези ли падения правят още по-продължителни и несдържани нашите възклици пред чистия творчески гений на поета, който стига надзвездни висини и прозира тайните, които се димлят „отвъд сребровъздушните стени на кръгозора“? – За Верлена остават особено верни думите на Мориса Барес: „Златната ябълка, която феята постави в люлката на това малко момче, беше отровна.“

От произведенията на този велик поет лъха голяма нежност и топлина, която се излива в такива изящни и звънки стихове, каквито даже френската лирика преди Верлена не познава. И прав е Жюл Леметр, като пише: „Това дете“, както не само той нарича Верлена, „има музика в душата си и в известни дни слуша гласове, които никой преди него не е слушал“. И ако е вярна мисълта, как „нашата душа е като изоставена цигулка – тя чака музикант, който да смогне и изтръгне от нея цялата хармония, която съдържа“ – аз бих казал, че Верлен е този музикант. Той ни учи да обичаме, тъй както героите ни учат да страдаме. „От него действителните поети получиха първите максими за независимост“ – бележи някъде Сен-Пол Ру льо Манифик, а Анатол Франс брани, както всякога с голямо изкуство, прославеното име на „прокълнатия поет“: „Не трябва да се съди за този поет като за един разумен човек. Той има идеи, които ние не притежаваме, защото той е едновременно и много по-голям, и много по-малък от нас. Той е безсъзнателен и е от ония поети, които се срещат по един на век... Той е безумен, казвате вие; аз го вярвам напълно. И ако аз се съмнявах, че той е такъв, бих разкъсал страниците, които съм написал. Наистина, той е безумен. Но забележете, че този беден безумец е създал едно ново изкуство и че се има надежда да се каже един ден за него това, което се казва днес за Франсоа Вилон, с когото можем напълно да го сравним: „Той беше най-добрият поет на своето време.“

След смъртта на Верлена за „княз на поетите“ бива избран *Стефан Маларме*, скромния учител по английски, който като дете мечтае да замести Беранже, като юноша препечатва „Ватек“⁴¹ от Бекфорда, превежда поемите на По и по-късно става идеен изразител на цяло поколение поети, които всеки вторник изкачват стръмната улица („*gug de Rome*“), за да поднесат любовта и уважението, което хранят към своя „*maître*“. – От тези поети някои са вече именити и заслужава да бъдат споменати: Анри дьо Рение и Франсис Виеле-Грифен. – Техните имена се свързват неволно с името на Маларме, който минава за родоначалник на „идеята за декаданс“. И Реми дьо Гурмон, за когото цялата литературна история не е нищо друго освен картина на редица умствени епидемии – е съгласен да приеме думата декаданс и даже да създаде от нея един от ключовете на виолата, ако тази дума съдържа наистина всички очарования и преле-

сти на есента и здрача, които ни предлага творчеството на Маларме. Той характеризира това творчество по следния начин: „В Лувъра, в една смешна колекция, има случайно едно чудо, една Андромеда, слонова кост от Челини. Една изплашена жена, цялата нейна плът, помътена от ужаса, че е обвързана: де да се отлети? – и това е поезията на Стефана Маларме. Неговата поезия не представя широко човешко съкровище, изложено пред изненаданата тълпа, тя не изразява общи и силни идеи, които галванизират лесно народното внимание, затъпено от труд; тя е лична, свита като ония цветя, които се боят от слънцето; тя има мирис само вечер; тя разкрива своята мисъл само пред близостта на една сърдечна и истинска мисъл. Нейната свенливост, недостъпна почти, се покрива с много була наистина: но има голяма нежност в тази грижа да се избегнат очите и ръцете на популярността. Да отлетиш, къде да отлетиш? – Яснотата – ето кое създава достойнството на класическите литератури – и ето кое ги прави тъй ясно досадни. Има много малко тъмни френски писатели. Да предпочетем блатата, които пъкат от живот, пред чаша бистра вода! Безсъмнено, понякога човек е жаден; е, добре – нека прецеди водата! Литература, която се харесва изведнъж на всички – е решително без каквато и да било цена; трябва, щото паднала от горе, да се пръска като водопад от камък на камък, докато протече най-после в долината и стане достояние за всички хора и за всички стада.“

Роден в Париж на 18 март 1842 г., този поет, комуто е даден голям „дар на интелигентност“, умира пак в Париж, на 9 септември 1898 г. – Един от слушателите и учениците на този „дълбок и чуден артист“ – Теодор дьо Визева – говори, че „всеки един от неговите стихове според неговото убеждение трябваше да бъде едновременно пластичен образ, израз на мисъл, изяснение на чувство и философски символ; той трябваше да бъде още мелодия и също така откъслек от цялостната мелодия на поемата, подчинена на правилата на най-строгата прозодия, така щото да образува свършено цяло и да бъде като артистическо преобразуване на състояние от цялостна душа“.

Духовният син на Шарля Бодлер и на Стефана Маларме – *Алберт Самен* – се е родил в Лил на 4 април 1858 г. Неговото име е свързано с основаването на „Mercure de France“, дето се печатат плодовете на неговите първи сигурни стъпки в областта на лирическата поезия. И наистина, биографията на този нежен и искрен поет представя интерес след 1890 г. По-рано той е посещавал групата „Nous autre“ („Ние другите“) и заедно със своите приятели вечер, освободен напълно от канцеларската работа на чиновник в „Hôtel de Ville“, е рецитирал в „Chat Noir“ свои стихове. Едвам към края на 1893 г. Самен се решава да отпечата първия

свой сборник стихове „Градината на инфантата“ („Au jardin de l’Infante“) – в ограничено число екземпляри. Франсоа Копе пръв открива на публиката новия „поет на есента и здрача, поета на кротката и болестна умора, на благородната печал“, от чиято книга ни лъха „слаб и меланхолен мирис, парфюмът на прощаванията и хризантемите от Сен Мартен“. В 1897 г. се явява нужда от ново издание на книгата, която френската академия след година награждава с премията Аршон-Денеруз. Фердинанд Брюнетер чрез Жозе-Мария дьо Ередия разкрива за младия поет страниците на „Revue des Deux Mondes“ и в 1898 г. последва от същия автор нов сборник стихове: „Aux flancs du vase“ („По стените на вазата“). На 18 август 1900 г. Алберт Самен умира в Маниле-Амо, дете е бил на лечение. – След смъртта се отпечатват сборник *Разкази*, пиеса в стихове „Полифем“, която се играе отначало от théâtre de l’Oeuvre, после стига до сцената на „Comédie Française“, дете също така се играе с голям успех. Послесмъртно издание е и сборникът стихове „Le Chariot d’or“ („Златната кола“) – книга, излязла от ръката на един съвършен артист. Аз си позволявам да превода изцяло една елегична пиеска, онасловена „Провинциално ноктюрно“.

Градецът безшумно заспива
дълбоко в нощта.

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

Морната нощ се промъква през клонки потайни...
Късната нощ, сред която мерцай светлина.
Пусто и мрачно е в тия квартали незнайни;
спри се, душа, тук – пред стария мост, в тишина,
дъхай мириса на кротката речна вълна!

Мълчание ледно – не моето бедно сърце ли трепти?
Самин съм. На моите стъпки отекът кънти.
Мълчание в мойто сърце – и звънти полунощ!

Край тъмните стени на манастир
листата вятърът ласкай безспир.
Пансионерки... Сиротини те...
Със сини панделки по пелерините...
Туй паркът е на Юрсюлините.

Като въздишка през решетките
ветрец прохладен преминава.
И там, сред мрака на беседките,
звездата кротка ти се струва,
че грей сапфирна – и будува.

О, под керемидений покрив, от лунния блясък пленен,
девиците с техния чист сън, навееен от нежни крила –
и с техния нарамник светъл – на кръглите шийки скрепен –
и техните бели тела там в безгрешните бели легла!...

Часът монотонен е тука от час монотонен сменен
и спи край брега на живота невинност в мир свят и блажен...

Безкрайно печално, пустинно –
под светлата тиха луна
разстила площадът старинен
с тържественост и тишина
парламентните сгради старинни.

На ъгъла свети прозорец – и там,
де лампата бди и пилей светлина –
под нежната тъкан, стъкана от нейния плам,
понявга пробягва замрежен ликът на жена...

Открехва се прозорецът едвам;
жена се появява мълком там –
ръце простира към простора ням.

О, тайна пламенност в нощта на запустените страни!
Сърца, които с плам горят! Коси, низпаднали в безреда!
Гърди, томени от желания, смразени от ръката бледа!
И умолителен призив, заглъхнал в глухи далнини!
Аз призовавам вас в нощта – о вий, любовници пленени,
чиято плът ще се стопи като ненужната факла –
които плачете сами над гиздавите си тела –
о вий, родени за любов и от любовен блен люлени,
вий ще заспите някой ден тъй девствени във гроб студен!

И моята душа безмълвна на тоя ъгъл тих застава
и гледа трепетна натам, където сянката минава.

Завесата сред вятъра трепти.
Угасва лампата... Часът един звънти –
И никой, никой, сам си ти!

Поетът Леон Боке в своята книга за Самена отбелязва следното: „Всичко, което се отгатва, внушава, но едва долавя: смътните пламенности, изнемогвания, мъгливите хоризонти на нашите блянове, божествените дрезгавини на сърцето, тъмното чувство на самотата, безпокойството на часовете, отредени за размисъл, – всичко, което ние чувствуваме в известни възвишени минути да влече душите към нашето човечество, Самен е смогнал да го направи доловимо и да ни внуши неизвестното и таинственото, които спят у нас... „Има женствени души“, беше казал някога Алберт Самен. Той носеше в себе една от тези души, – крехка, нежна и слаба, мила, мистична и впечатлителна... И тази именно душа свързва грацията на неговите качества с любимите недостатъци на женския характер: страха и един вид отблъскването на всяко действие, нерешителността пред живота, предварително решение за фатализъм, бездействие и изоставеност, която се забелязва в неговите стихове.“ – От тука до осветения принцип от Едгара По, какво „Няма красота без известна странност, без известна доза таинственост“ – има само една крачка. Но о този принцип се е придържал по-скоро друг един поет, чието име неволно изпъква в паметта ви, щом се говори за Самена. Думата ми е за фламандеца *Шарл Ван Лерберг*, който се е родил в Ганд на 21 октомврий 1861 г., ученичествувал е с Грегора Льо Роа и Мориса Метерлинк, работил е за славата на млада Белгия и е умрял в Брюксел – на 21 октомврий 1907 год. в същата лечебница, дето някога се е приютявал и Шарл Бодлер. Произведенията на Лерберга се изчерпват с два сборника стихове, няколко драми и разкази. Един от теоретичите на „символизма“ – Алберт Мокел – пише в своята книга за Лерберга следните думи: „Символист в истинския смисъл на тази дума, той виждаше линиите, цветовете да се образуват в неговите очи като редица малки картини, които той изглеждаше със свободна грация.“ И действително той е предоставял на нещата „грижата да изказват чувството или мисълта, която биха могли да извикат“. В едно от своите писма Шарл Ван Лерберг говори: „една ангелска душа не би ме заставила да обърна глава, ако тя не е загъната в красота. За мене ангелът не е нищо друго освен чиста форма, *гиздава девица* с която аз обличам своите мисли. Голям фламандец съм аз в това отношение.“ Неговото излюбено мото е: „Обичай само красотата и нека тя бъде за тебе цялата истина!“ – Със своята книга „*La Chanson d’Eve*“ („Песента на Ева“) той доказва на дело, че обича красотата пред всичко останало. За тази книга Верхарен има великолепно думи, – той намира, че след „*La Chanson d’Eve*“ „свободният стих“ има вече право на съществуване.

Приятелят на Ван Лерберга – *Морис Метерлинк* – познава шумната слава на големите писатели. Роден в Ганд на 29 август 1862 – той живее

сравнително по-дълго време в Париж, обича спортните игри и бокса и се радва на големите успехи, които имат пиесите му по целия свят. Даже у нас пиесите на Метерлинка са се явявали в няколко превода, които са позволили на всички четещи да знаят нещо за автора на „Пелеас и Мелизанда“. Преди обаче да бъде „драматург“, Метерлинк е отпечатал сборник стихове „*Les Serres chaudes*“, който сборник обръща вниманието на публиката след отпечатването на „Княгиня Мален“, след като Мирбо е поместил вече във „Figaro“ похвална статия за новия автор. И в своите стихове, които по справедливата бележка на Едмона Пилон са канава за по-разпространени произведения, – по-късно реализувани в драми – Метерлинк изпъква като поет, призван да изтръгне благословията на всички „изгладнели за красота и величие“. И за творчеството може би на никой велик писател не са се изказали толкова различни мнения, колкото за Метерлинка – него сравняват с Шекспира и Ибсена, а Камил Моклер намира, че Марк Аврелий е истинската фигура, която извиква Метерлинк сред празната литература.

Друг белгийски поет, който има значително влияние в англосаксонските и славянските страни и който също така не е завършил още своето грандиозно дело – е *Емил Верхарен*. Този велик лирик на двете Фландрии, които дадоха на човечеството драматурга Морис Метерлинк, „наивния мистик“ Елскан и тънкия „рисувач със златен молив, който вижда в образи, а неговите образи са символи“, както духовито определя Лерберга друг един белгийски поет – Алберт Жиро – „иска за поета пълна свобода в избора на неговите средства за израз“ и оформя по следния начин своята мисъл: „Аз мисля, че поетът – стига само той да не се вострастява в дидактическите писания – има една-единствена цел: да се изразява със своите страсти, своите чувства и своите мисли в такава форма на изкуство, каквата сам си е избрал. Той трябва да намери тази форма по-скоро в себе си, отколкото в установените правила и официални прозодии. Всичко, което един истински поет възприема – се отразява в цялото негово същество, в неговите кости, в неговите мишици, в неговите нерви, благодарение на едно заразително чувствование, което се предава от нещата на душата му. Това вярно и внезапно съобщаване извиква в цялото същество на поета трепет, особена динамика и именно това вътрешно и дълбоко движение ще му подсказва ритъма на неговите стихове. Римата или съзвучието служи само да подчъртае този ритъм, да го определи, да му даде своя архитектура. По своята природа даже поетът е екзалтиран. Силом, докато той пише, неговите страсти и мисли обличат един богат, топъл и върховен живот; те се издигат до величие; те се хармонизуват в своята собствена мощ и така постигат красотата. И тъй непосредната цел на

поета е да се изрази; посредната цел е да постигне красотата.“ Аз мисля, че Емил Верхарен е този истински поет, който се изразява едновременно и постига красотата – и оттам иде това дивно съчетание на двата главни начина, по които може да се поетизува – за което говори Алберт Мокел в своята книга за Верхарена: „Може да се поетизува по два главни начина. Единият – класическият – възстановява пред нас, така да се каже, очебийна пластична хармония; другият, познат на средните векове, принадлежи на една по-проста литература, на сънищата на германските страни; той има своите наивности, добродушна усмивка – очи, които се възхитяват, и говори сякаш без да мисли думите, които проникват дълбоко душата ни; той събужда в нас невидима хармония, създадена от нашите чувства. Емил Верхарен съчетава в себе едновременно по малко и от двата начина, като се отвръща с жестокост, чупещ и разкъсващ с един удар мраморната хармония на образите и една по-прозрачна тъкан на мечтания, за да ги слее в една светкавица: *пароксизмът*. Поетът на пароксизма не се спира почти никога, за да съедини планове чрез грижливо наредени етажи, да моделира кривите линии на една скулптурална група. При се това той пленява най-много със своите несвободни планове, с остротата на краската, с образите. Като поет на внушението и на простите думи, той иска от четеца да досвърши чрез своето чувство видението, което той е създал. Но даже обектът на това видение, вместо да се ражда лека-полека в подмладената душа, с безмълвието и с разведрената музика, се тълпи чрез грамади мрак, набраздени от пронизителни светлини. Това е вик сред дима, от внезапен страх, свистение сред мрачните; това е неочакван героически призив, който звъни заря на заспалия войник и с удар, изтръгнат от неговите сънища, го отвлича с крясъци сред трясъка на боя. Това съвсем не е хармонична красота. Сигурно. – Но то може да бъде Величествено.“ Този елемент на величие, който се чувства доста силно в поемите на Верхарена, прави от този белгийски поет, – роден в Сент Аман, близо до Анверс, на 22 май 1855 г. – най-възвишен виртуоз на френското слово, какъвто Франция не помни от времето на Юго. Но Емил Верхарен, който познава черните сплинове на самотата, който е разхождал своята тъмна меланхолия край Темза и Сена, – принадлежи към оная „упорна раса, която иска, след като е искала вече, се повече и повече“ – и смогва сред безумните погроми, които преживява, „да присъедини към фламандските равнини гиздавото човешко царство, рожба на неговата идеалност и изкуство“, и днес „цяла Европа говори чрез неговия глас и този глас се издига над века на нашото време“. Последните му творения прибавят нови цветя към изpletения венец. В една от своите последни книги „Les Plaines“ („*Равнините*“) той слави Фландрия, „широките

равнини край бреговете на Шелда и намира в тия усмихнати пространства, натежали от богати жътви, нов мотив за екзалтация¹. Така този голям лирик остава верен на своя девиз „*Toute la vie est dans l'essor.*“ („Целият живот е в подяема“).

¹ „Ватек“ е преведен и на български от покойния Стр. Кринчев.

² Монахини.

Сп. „Звено, г. I, 1914, кн. 2–3.

Гео Милев

КАНДИНСКИ

КАНДИНСКИ (1866, Москва) е фокус на всички пътища в развитието на съвременната живопис. Голям естет на новото пластическо изкуство, той лелее в своето творчество зародишите на всички нови течения: по един ослепително логичен път той е преминал всички степени в последователното развитие на основния принцип на всяко изкуство: *простотата*. Той сам казва за себе си: „Моите картини показват, че целта ми е останала една и съща, и с течение на времето е добила само повече ясност, и че цялото мое развитие като художник се състои в *концентриране на средствата* за постигане на тази цел, които се отърсваха постепенно от всичко странично, подробно и излишно“. – „Моята цел е: да създам чрез средствата на живописиста такива картини, които да живеят като *чисто пластически (художествени) същества* свой самостоятелен, интензивен живот. Моята лична особеност е способността – да освобождавам звука на вътрешното чрез ограничаване на външното. Краткостта, сбитостта е моят най-любим начин на израз.“

В своето развитие от 1902 до днес Кандински е довел принципа на опростяването, краткостта и намаляването средствата до последния логичен предел: *до последния възможен минимум*; в този смисъл той е фокус на цялата съвременна живопис – най-чист олтар на нейния принцип: *простотата*. Започнал с колоритните ефекти на *неоимпресионизма* (той е страстно влюбен в колорита) – Кандински тръгва по пътя на едно естетическо отлъчване от веществото, от формата, която владее още в импресионизма, и достига до удивителния минимум от средства – *боя и линия* (първичните елементи на живописиста) – които му доставят абсолютния *експресионистичен* художествен израз. Това е последното стъпало на живописиста: живопис, освободена от оковите на външната, близко понятната форма, освободена от необходимостта на реалистичната алегория. До този последен резултат Кандински е стигнал по един свършено независим път и това именно му дава мястото и значението на нов Колумб в изкуството, подобно Mallarmé – с чиято естетика неговата (на Кандински) естетика е в пълно единоподушие. Абсолютно музикалното *слово* на Mallarmé е идентично с абсолютно музикалната *краска* на Кандински. Кандински е епоха в модерната живопис. По неговите стъпки вървят Карл

Бауер, Щукенберг, Мухе, Арнолд Топ, Гончарова, Нел Валден и др. Кар-
тината „Песента на Волга“ е от началния му неоимпресионистически
период.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 6.

Гео Милев

СТЕФАН МАЛАРМЕ

Всемирната поезия не познава друг учител, около когото – с искрено страхопочитание – да са стояли събрани всички поети на едно младо поколение, заслушани в пророческите му думи: както някога във времената на великите учители – Буда, Платон, Исус, Апостолите. Сряда, салон Маларме: забулен от дима на своята знаменита лула – неговите бавни думи са разкривали видението на едно ново Изкуство: откровение на бъдещето.

Името *Маларме* е – епоха и начало: епохата на Символизма; началото на *постигнатия художествен идеал*.

Делото на Маларме е – дело и желание: неговата поезия и неговата естетика. Делото на Маларме – стихове и проза – е устрем на неговото желание към образа на абсолютната поезия – абсолютното Изкуство.

Поезията на Стефан Маларме е възвръщане на художественото творчество към първоизточника на всяко творчество: космосът и космическите елементи: идеите. Неговите поеми чрез нагледни образи, съчетани от звук и видение – довеждат душата непосредно пред лицето на Безкрайното. Тук има и „декаданс“, и „мистика“. Бялата и здрачна поезия на Стефан Маларме е може би най-благородният израз на всеки „декаданс“ – (*декаданс на реалността* под мистичния шум на бляновете!)

Живот и дело са едно у Маларме: художественото видение.

Видението е бяло изваяние. Красота сред прозрачност. Безплоден метал – безстрастно злато; безплодно:

– злато девствено, без мирис,
в жестокия свой блясък, в своята бледност,
едни с мраза безплоден на метала – –

„Идеята за девствеността“ – логичен плод на Еклезиаста и всяко обезверяване на Действителността – крие в себе си смисъла на изкуството; нещо повече: на всеки висш живот: безплодно, безцелно: Съм. Битие без социално приложение: Абсолют:

– Нито искам аз,
човешко нещо – мрамор аз. – –

„Идеята за девствеността“ – презрение на всяка материална действителност – се доразвива и слива с идеята за смъртта: последната безплодност, последния абсолютен. Това е образа на живота у Маларме – и образа на Изкуството. Животът и Изкуството са едно: красота в себе си – и една тяхната цел: смърт в себе си.

От това гледище диалогът „Иродиада“ е средоточие в поезията на Маларме, образно формулирана в стихотворението „Prose pour les Esseintes“, което един критик (A. Thibaudet) нарича l'art poétique на Маларме. В диалога „Иродиада“, в идеята за девствеността, са включени всички художествени извори и всички елементи на художествено творчество, от които Маларме създава своята поезия: изискаността на стиха и езика, склонността към старинното, любовта към жилището със старите мобили (и бягството от живия лазур на външната природа) и най-сетне: самовластието на Словото в поезията, като единствен път за постигане на стилизиран художествен ефект.

Простолюдната легенда за Маларме е стилизирана в епитета „тъмен поет“ (un auteur difficile). Това казва Емил Фаге, Брюнетер заявява, че „не можал да го разбере“, а англичанинът Edmund Gosse се „мъчи“ да го разбере ... Маларме е „тъмен поет“ за ония, които не могат да видят, и искат да видят в художественото произведение само известен факт. За Маларме, обаче, – от художественото гледище – е презряно намерението на художника – поет, живописец, музикант – да изобрази в своето творение веществен факт; не факта – а смисъла, душата на факта: идеята. Това – по примера на музиката – той иска да изобрази само чрез едно истинско художествено средство: *словесния образ*; Словото – като съчетание на известно *пластично видение* (понятието) и самия звук (музиката) на словото. Съчетанието на ред такива *словесни образи* създава (материализира като видение) идеята. Така че: една поема на Маларме изглежда като произволно съчетание на много откъслечни – без видима логична връзка – словесни образи, които обаче, тънкото чувство – интуицията – свързва в едно цялостно видение: словесен образ на една идея. Художествената техника в поемите на Стефан Маларме е основана, така да се каже върху музикалния закон на контрапункта; защото по друг начин не може да се изрази – или събуди – известно видение из кръга на Абсолютното.

Към тази (мистична в основата си) цел е бил насочен устремът на Маларме. Неговото дело е борба за завоюване на тази цел: поемите му, а също и естетическите му статии. Те – естетическите статии на Маларме – не са тълкуване на „тъмната“ му поезия, а – борба за своето изкуство: борба за неговото освобождение из оковите на слепия веществен реали-

зъм. В критическите статии на Маларме се намират златни букви за всяко антиреалистично изкуство.

Затова Стефан Маларме стана средоточие на оная литературна школа, която излезе в открита борба срещу реализма – плод на материализма на 19 век: Символизма – а днес, когато тази школа не съществува вече, остана – Маларме – като първоизточник на цялото съвременно изкуство – тласък на неговото сегашно и бъдеще развитие. Безбройните школи в днешната поезия и живопис, събрани под общото име Експресионизъм, черпят от Маларме сила за своя устрем към общата, последна цел на изкуството: постигнатия художествен идеал.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 7.

Людмил Стоянов

**ВЕЛИКИ ПАДЕНИЯ:
АРТЮР РЕМБО, ОСКАР УАЙЛД, ПШИБИШЕВСКИ**

На тая тема „писателят“ г. Антон Страшимиров държа на 23. IV. сказка в салона на „Славянска Беседа“. Основната мисъл на г-н Страшимирова (формулирана крайно неясно) бе, че в житейската драма на първите двама писатели и в естетичното *credo* на последния се криел зародиша на онзи „нравствен кризис“, който разяждал съвременните поколения. Г-н Страшимиров приведе куп извехтели мисли, отдавна плесенявали в старите руски списания, развити, при това, по един своеобразно- несполучлив начин, за да докаже нещо-си, което и за него е тъмно като халдейска клинопис. Какво е крив Артюр Рембо (Rimbaud, и не Римбо!) – един любовитен, но в всеки случай твърде невинен епизод в френската литература, – какво е криво това „гениално дете“, (а не „Шекспир – дете“), както го нарича Пол Верлен (а не Виктор Хюго) за „нравствения кризис на съвременната цивилизация“, за нас остава напълно необяснимо. Още помалко ни разкрива това неговата поема „Пияният кораб – Bateau Ivre – (а не „пияната лодка“!), която не е нищо повече от едно великолепно художествено произведение, цитирано, за жалост, от г-н Страшимиров в някакъв чудовищно-варварски превод. Биографичните данни за Рембо, съобщени от сказчика, бяха в по-голямата си част неверни. Рембо никога не е бил и не е умрял като „хамалин“, и не е скъсвал напълно връзките си с Европа. Напротив, установено е, че попаднал под тропиците в африканска Арабия – в пустините и девствените гори на Харрара – (заветна неговата мечта!) Рембо е водил кервани, търгувал е с кафе, аромати и слонова кост, с което е спечелил завидно богатство. Някои негови доклади в Парижкото Географическо Общество са му доставили популярност, а туземците са му отдавали възторжена почит. Там той е прекарал 10 (а не 15) години. Върнал се е в Европа поради някаква рана в крака, от ампутацията на който умрял в Марсилия, 1891 г., (P. Bergichon, *La vie de J. A. Rimbaud*, P., 1897). Г-н Страшимиров трябваше да се потруди да разучи темата си, а не да занимава своите слушатели с тенденциозни измислици и явни лъжи.

Съвсем наедно и въпреки всяка историческа истина бе обрисувана също и жизнената драма на Оскар Уайлд. (Г-н Страшимиров казва: Оскарт Уялд). В осъждането на Уайлда на затвор сказчикът вижда един симптом

за „нравствената безпътица“, в която тъне днешното човечество. Наистина, днес това не би посмял да допусне и най-яркият лондонски филистер. Дори в Англия тия неща са вече история, г-н Страшимиров! Животът на художника – какъвто и да бил той – не може да хвърля сянка върху неговите творения. Тенисон бе напълно добродетелен мъж, но това не пречи на лирата му да издава посредствени ноти. Расото на Франсуа Вилон е зацапано с кръв, но „Баладите“ му от това не губят нищо от своята прелест. Бенвенуто Челлини бе гениален авантюрист, а Паганини – убиец. Владимир Соловьев нарича живота на Лермонтова „свинство“ – нима това може да намали нашето възхищение към неговите поетически създания? – *Пред абсолютната неприкосновеност на творчеството, житейските грешки не геня бледнеят, като свецита пред слънцето.*

Впрочем, тезата на г-н Страшимиров бе не само невярна, но и безсмислена. Верлен и Рембо – родоначалници на „декадентството“, Ибсен и Нордау – представители на символизма! Това г-н Страшимиров говорил още като студент в Германия, но не искали да го чуят. И едва след петнайсет години *в Европа разбрали неговата мисъл!*

За Шибишевски г-н Страшимиров има само думи на отвращение – един еремиев плач за гибелното въздействие върху „младото поколение“ на книги като „De profundis“. Той, „писателят“ – защитник на „морала“ в изкуството, на „здравия смисъл“, на „положителното в живота“, на „нравствените истини“! Едно тъй пълно самоотричане не би могъл да направи никой уважаващ себе си художник! Защото, наистина от гледището на „морала“ всяко изкуство е „безнравствено“. Само в борбата си с „моралните истини“ то черпи сили за нови завоевания. Да му се натрапват същите „морални истини“, за угода на „младежта“, значи да му се нанася удар право в сърцето.

Дързък в невежеството, г-н Страшимиров бе също куриозен в мисълта. Неговата сказка, в края на краищата, бе една манифестация на умствена босота и едно „падение“, макар и не „велико“.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 9.

Николай Райнов

ХУДОЖЕСТВЕНИ ШКОЛИ

Няма голямо значение фактът, че художествените школи са в повечето случаи плод на изкуствен дележ. Без такъв дележ мъчно бихме се оправили в сложната мрежа от стилни, технични и чисто формални признаци, по които сме принудени да следим за художествената цена на дадена творба. Поне две школи са възможни всякога: реализъм и символизъм – и техните отличителни склонности намираме в още най-ранни времена, без да се гледа на това – как са били наричани тия две художествени посоки. Художникът може да гледа по два начина предмета на своята творба – или като наблюдател, или като съзercател. В първия случай той е в известна степен сам участник в това, що съставя предмета на художественото наблюдение, и негов дълг е да отрази наблюдаваното, колкото е възможно с по-голямо доближаване до действителния му вид. Той бива погълнат от предмета на своята творба. Признаците, без които е невъзможен реализмът, се налагат от самата цел на наблюдателното творчество: вярност, живост, пластичност; най-голямото, което може да сподели реалистът при отразяване художествения предмет, е простотата. Но в изкуството – като върховна лична проява на създателя – простотата не е самоцел. Тя е средство за постигане стил. Природа на наблюдението – на какви и да е стилни стремежи.

Има и друго гледане: съзercанието. В този случай художникът не участва в онова, що се твори въвн от него. Никой го не задължава да отразява предмета с оглед към действителния му образ. Той сам поглъща предмета на своята творба. И като художествено средство в този случай творецът избира симбола – графичен, живописен, скулптурен. Тъй като художникът се явява като творец на нова действителност, а не като отразител на дадената въвн от него, той трябва да бъде убедителен чрез творбата си. Средство за убедителност е стилът. Затова той трябва да гони стилност. Съзercателното творчество налага внезапност на образите, новост на съчетанията, пряснота на замисълта; в този случай не е потребна ни пластичност, ни живост. Монументалното е мъртво; стилната творба прилича на цвета от метални жици и скъпоценни камъни; реалистичното изкуство поднася вместо това, росна китка, не лишена от благоухание, но с жизненост, която се мери на мигове. В повечето случаи реалистичните творби

стават много скоро любопитна собственост на музеите и градиво за художествена история; те губят онова значение, що им придава за късо време модата и – ако може да става дума за истинската полза – тя се заключава в някои сложени или разрешени задавки; но, наред с това, реалистичните творби предлагат на културната история въплътени битови образи, чието художествено значение не надминава всякога чисто историчната им ценност.

Всеки дележ на школи, освен споменатият, стои на изкуствена почва и се оправдава само от нуждата да се разберат по-добре творци, които предлагат на историята и критика толкова прилики, колкото и отлики. Такъв дележ има само временно значение и затова по-големите имена се изплъзват от подобни изкуствени граници. Към каква школа да отнесем Рембранда, Бердслея, Мецнера, Хокусая, Чурляниса? Като представители на архаизма, да речем, споменават Ван Гога, Гогена, Мещровича, Билибина, Ръориха... Оправдано ли е това? Като предава форми и положения, тая школа предпочита религиозната условност; в такива случаи примери се вземат от старите икони, от безименните стенописи, от народното художествено творчество, от дивашката скулптура, от предисторичните начатъци на изкуство. Изпълнението бива нарочно грубо, понякога наивно, с оглед към постигане маса. Композицията е геометрична – или симетрична, или полусиметрична. Масата си остава най-важният елемент – и натам е насочено художественото търсене на твореца. Колоритът е неестествено условен, багрите кряскаат, лепят се на петна, отделят се пред картината. В скулптурата се предпочита постигане стил с прави линии и с едри форми, без да се гони прилика с природата. Движенията на фигурите добиват монументалност – като последица от крайната простота, дори условност, на позата. Но те са изразителни. Мигът става вечност. Архаизмът се не бори с времето; той не дири движение, избягва разказ, не се мъчи да победи пространството. Изразът на фигурата в лице или движение се доближава до студеното, ужасното, величественото, тържественото, небивалото. Тая школа се не грижи да предава тънки чувства или редки, изключителни състояния на душата. Нейната област е по-скоро метерлинковското „всекидневно трагично“. Художникът въплътява образите на вселенски сили в човешки фигури, каквито можем да видим в редом край себе си. С най-прости дадени той слага или разрешава вселенски задавки. Затова в повечето случаи във фабулата (ако я има) участва мит или първобитна приказка. Чъртите са остри. Анатомията – обща, предадена като скелет от стилизувани телесни петна. Дори фонът на такива стенописи или живописи е условен: или синьо, или златно, или черно; понякога – условен пейзаж, като на „Мона Лиза“ или на ранните фламандски

икони. Стремешът на художникът е да не изпъква в любопитна подробност (както правят примитивистите) а да постигне цяло; и това цяло трябва да лъха на векове на древност, не от определена епоха – „на смърт – или на безсмъртие,“ както пише Гоген. При пейзажа вълните, дърветата, облаците, цветята, листата, украсите на човешката премяна, перата на птиците и други подобни се предават условно и традиционно. Перспективата бива или много обща, или (в повечето случаи) никаква. Първообрази, служещи за извори на архаистите, са творбите на ранното византийско и романско изкуство, началото на готиката, славянските стилове, предисторичните начатъци, творбите на некултурните народи (особно татуировката и накитите) и някои исторични стилове: египетски, асирски, индуски, японски, китайски.

Такива са началата на една от най-заслужилите школи. Тя още опитва възможността да се внесе символ с чисто стилни цели, макар, че някои от нейните представители дадоха и нещо повече: внесоха символни начала. Но и в техните творби символът е още неясен, неопределен точно и, дори когато за него може да се говори с увереност, все още, той се доближава до алегорията, дори до емблемата. И да го установим, все ще можем установи главно два рода символ: символ на понятие и символ на настроение. Същинският символ още липсва: символът на душевното състояние, което предава космична за мисъл или загадка.

Но и тъй недостатъчно да се определи работата на архаистите, пак някои имена между тях ни се виждат спорни. Ако намираме там Пол Гогена, защо липсва Анри Матис, който разви началата на своите учители – та дори стигна до новокласицизъм? Па и много от творбите на спомнатите носят съвсем други следи, предлагат много лутаници и търсене, представят много неувереност, която би била неуместна при уверениите и точни начала на школата. Следователно – названието трябва да не е добре намерено, трябва да е много широко и отвлечено, за да търпи и творци, чиито работи се отричат взаимно.

Изглежда, че теоретиците, които поддържат правилността в подобен дележ на школи, може с повече увереност и сигурност да говорят за класицизма – още по-точна школа, чиито стремежи гонят формална хубост в изкуството. Тука няма нищо, за което човек трябва да се досеща; всичко се вижда, защото в класичната анатомия е важна анатомията на пръстите, а не – на „това между пръстите“. За представители на класицизма минават, освен големите скулптури на древна Гърция, и няколко по-стари или по-нови творци, все близки по душа на формалната хубост, дори някои – много сухи и студени: Микел Анджело в скулптурните си творби, Канова и Торвалдсен, Огюст Роден в първия период на своята работа,

Енгр в живописата – и още много други. Под името новокласицизъм същите стремежи създадоха школа, чиито представители са още живи. Но – новокласицизмът е само пречистен класицизъм, който се мъчи да отстрани недъзите в творческото постигане, станали свои на школата още времето на Енгра и Луи Давида, когато тая посока е била същински лъжекласицизъм.

Началото на всеки класицизъм в изкуството – с представка или без – идат от началата на класичното изкуство, от Гърция. Класицизмът е бил потребен във всички времена, когато се е налагало възраждане: това е неговото исторично оправдание; всякога, щом изкуството са отбие в нови пътеки и начене да дири, формата остава назад, отпада, изменя се, обуславя се. И ония, на които е мила формата, въстават; но те не могат противопостави на новото нищо определено, вън от признатата хубост на класичното. И те сочат класичното хубаво за пример, а природата – за извор, като забравят всякога, че и класичната хубост е също тъй условна – и че формалният идеал всякога обезличава и художника и модела му. Но класицизмът има и художествено оправдание. Ако е потребно формално изкуство – а много пъти времето го е настойчиво искало – не може без външна мярка за хубавото: по-призната и безспорна мярка за художествена хубост от античния канон няма. И по следите на природата художникът отмеря признаците на хубавото – пак с една условност; защото племенните отлики на античния модел не съвпадат достатъчно с художествения канон.

Смешно е да се говори за „безусловна хармония“ в багри, линии, поза, форми и композиции при тая лъжлива опора – една условна мярка, която е взета и призната само затова, че е твърде прочута. Но – класицистите твърдят, че в техните творби всичко е насочено да се предаде естествено – идеализувано, сиреч – еднакво хубаво за всички, формално хубаво. Те изучават грижовно и в цяло, и в подробности, като отнемат от природата понякога най-присъщото ѝ, защото дразни общия вкус. Всичко трябва да бъде „удобно за окото и приятно за душата“. Композицията е свободна. Идеал и тука е „безусловната хармония“ в строежа на цялото. И тука всичко трябва да бъде приятно; хубавото да се гради от цяла редица едва забележими подробности – като древните торсове, чиято ос е мъчно да се определи анатомично в точна черта. Изпълнението е точно, изучено, грижливо. Маса няма и – при тия условия – не може и да има; тя се забравя (в никоя от творбите на Гърция няма маса) – в облага на съвършената форма и на хубавата линия. Аксесоари се избягват, дето може, за да се не дели любопитството на погледа от фигурата. Допуска се в обилие излишната драперия – за да стане сякаш по-мъчно постигането на

анатомична точност. Фигурите не стоят, не седят; те позират. Голямата лъжа – не съвсем художествена – минава от древна Гърция във Възраждането и в съвременността, за да направи от художника угодник. Изразът – и в мимика и в пластика – е сладък, приятен, повече от приличен. И в този случай той бива естествен до поза или скован по древно подобие. Замислите са общодостъпни – лесни за разбиране, още по-лесни за възпяване; скромни, добродетелни в повечето случаи, те намират най-удобно предмет в древната митология или в свещената история. Алегории, обикновени понятия, нравствени схващания, повърхностни чувства, пози без особено значение, малко мит: това е не особено дълбокото „съдържание“ на това изкуство. Животът е леко идеализиран, с достъпна трагичност и разбрани външни борби. Гладки линии, грижлива анатомия, външна форма; ако има пейзаж, той трябва да бъде, естествено, изучен по натура, но също тъй идеализиран. Между другото, класицистите не пишат много пейзажи; те държат за свой обичен предмет фигурата, като смятат, че вън от нея ще им липсва изразност.

Класицисти са мнозина от художниците на Възраждането. Те са по-здрави класицисти от новите им съименници. Все едно – и в тях, и в новите – вредом намираме строга перспектива, преломяване на живота през кристалина на едно оптимистично око. Колоритът лежи върху хармония, постигната с помощта на допълнителни тонове и с разсипване на сложните багри в съставни. Най-силен представител на школата е Микел Анджело – толкова силен, че избягва по художествен устрем често вън от границите на школно определяне и понякога се равнява по сила с модерните художници. У него трагичното добива вътрешно осмисляне, макар и да се кърми често отвън – с подражателно изучаване на древни паметници. Но неговите статуи издават дълбоко схващане на трагичното и позите добиват волева изразителност. Фактът, че неговите подражатели не са смогнали да бъдат същински ученици на изкуството му, защото стигат до карикатура, доказва, че е мъчно да бъде сложен в реда на класицистите, колкото и да желаят това теоретиците на школата.

Първообразите на класицизма идат от древна Гърция – в скулптурата, от Гърция и Рим – в архитектурата; в декоративното изкуство и в живописата – от Помпея. При толкова безспорни образи и при такива точни подражания изглежда, че е лесно да се осмисли теоретично потребата от подобна школа. Но развоят на изкуството в най-ново време отрича възможността на художественост във всяка формална хубост; този развой се гради на ново разбиране за хубавото; гиздащото лице на бездушна хубавица от картините на Антоан Вато е толкова нехудожествено, колкото и лицето на древните Афродити – Книдски, Милоски, Медицейски – защото

последните изразяват приятно сплитане на форми, оживени от недостатъчната жизненост на избрано отвлечено понятие. Формалната хубост излезе лъжа, лишена от художествено оправдание; общоприетата мярка за хубаво се сблъска, подкрепяна толкова века от мнозинството, с истинската мярка: за да бъде дадена творба хубава, тя трябва да е художествена; сиреч – да бъде одухотворена бездруго от вътрешния тласък на творческа замисъл, чужда на всичко общопризнато – от лична творческа идея.

Разбира се – дори се налага това разбиране – че класицизмът като школа е нещо зле съчинено. Някои художници – признати класицисти като Микел Анджело – с повечето си творби надминават исканията на школата и затова би трябвало да смятат за отстъпници или поне недоволници. А други – като Бьоклина – в своите живописни композиции работят сякаш точно по тия искания, но все не биват наричани класицисти. Вън от това, у всички големи майстори се намират елементи на класицизмът, но непосредствената работа на гения носи толкова стихийен и разнообразен отпечатък, че школата се бои да ги признае за свои, за да не отрече сама себе си. Малко ли класицизмът бихме намерили в Тициано, в Рафаело, у Веронезе, дори – у Франц Халса? Но редом с очевидния стремеж към външна художествена приятност, в техните творби проличават и други, по-дълбоки искания, чиято свобода ги отведнъж прави чужди на такава школа. Заслугата на класицизма за общия вървеж на изкуството състои в това, че се внесе едно вдълбочаване във формалната хубост – онова, което наричаме (по липса на друга дума) краснопис, сиреч художествена приятност, хубаво петно, игрива линия, замах – елементи, които стигнаха завършване, и – като логична неизбежност – опорочаване в сецесиона, стилът на сетното безстилие. Все пак, ако склонността на класицизма към приятност се изроди в художествено безсилие, в същинското изкуство по малко краснопис не е вредна; не липсва краснопис у Бердслея, у Муха, у японците, у Дица, както не липсва у Франц Халса, у Веласкеца, у венецианците; дори нови художници като Константин Сомова дължат своята стилна тънкость, при липса на дълбочина – изключително на краснописа и кръшния замах.

Цената на класицизма се не корени в неговите школни начала, които са били още на времето спорни, а – в появата му като реакция, като определен бунтовен стремеж; формата отпада, художниците се увличат от сух догматизъм, който ги накрай отчайва; страшното чакане в края на средновековието – напомнящо в по-ново време копнежа към свобода през XVIII век – кара художниците да тъпчат на едно място. На прага на Възраждането борбата за форма – като едничък път тогава да се извоюва свобода за художественото творчество – роди точно определени стремежи

към класицизмът към установена художествена мярка, към канон за хубавото – проверим в природата по жив модел. Но отсетне, когато формалното изкуство с толкова много и големи имена даде излишък на техничен опит и формата почна вече да свързва свободата на творящия дух, начена да му тежи, класицизмът стана от само себе излишен. Неговата школна цена стана цена исторична. Формата е плът на изкуството, необходима потреба; не ще се яви никога школа – да отрече нуждата от форма; но да се издигне формата в идеал – значи да се отрече съществената цел, да се замени с второстепенна. В изкуството трябва да има духовно вдълбочаване, инак и най-широките живописни задавки ще останат само разрешени външно.

Исканията на класицизма се ограничават донякъде и вдълбочават: така се създава друга школа – сантиментализъм. Представители на тая художествена посока са Буше, Вато, Мурило, а в по-ново време Миле, Сомов, Сегантини, Кариер – художници, чиито картини се толкова силно отличават, че наглед и дума не може да става за никакви общи дирения, сближаващи художниците. Някои от тях (Буше, Вато) изхождат направо от лъжекласицизма и биват наречени сантименталисти дотолкова, доколкото се отдалечават от класичния идеал, за да си позволят малко вдълбочаване в леките чувства, начеващи от радостта, доволството и идиличната обич, и свършващи с повърхностната скръб. Други (Кариер, Сегантини) се издигат до чисто изкуство, като се откъсват от външното като живописна основа, за да се вдълбочат още повече; душевните настроения намират в техните картини най-добрия си израз. Затова и те се отдалечават от сантиментализма, за да преминат било в реализъм, било в импресионизъм.

Сантименталистите гонят гладко изпълнение, картините им са грижливо близани с четката; само на Сегантини може да се посочи като на художник с чисто модерно изпълнение; неговата техника крие дори тайни, благодарение на които постига силна изразителност. Тия художници не гонят маса. Най-важно за тях е линията и изразът. Линията е лека, приятна, гладко и спокойно устремена; тя се не натрапва на окото, защото е слята с формата и пряко подчинена на композицията. Израз и композиция са тясно свързани, за да изразят чувство или настроение. Формата има сетивна цена – като външен белег на определено чувство. Мечтателната скръб и спокойният унес биват най-много обичани. Всичко е умерено, забавително, любопитно, идилично или замислено. Но тревога няма, движенията са спокойни, скръбта не минава никога в трагизъм. Дълбоки замисли и стихийни преживелици не биха имали тук място. Ако има разказ (малцина сантименталисти го избягват: негли едничък Кариер), той

се взема от живота – лекия живот на чувствата, на повърхностните настроения и на поривите от средна сила. Трагичното е неудобно и безполезно тук. Същинската цена на тия творби се дължи на тяхната приятна непосредственост, особно силна у Сегантини и Миле.

Сантиментализмът е също изкуствено скована школа, както и класицизмът; всъщност, онова що ги дели, е вдълбочаването във формата, при също на сантименталистите. Но само от това различие, което не е основно, не може да се изведе школно начало. Може би, ония, които са нарекли с името сантименталисти група художници, в нищо не приличащи един на друг, са взели за съществен признак случайната обща черта в картините на тия художници – женственото, обичливото, приятно изразителното. Но това не е начало на школа; такива признаци може да сближат и най-големите врагове по художествена цел.

Като противодействие на класицизма с неговите издънки, като съмнение в ценността на формалното изкуство, се явява романтизмът, а сетне – реализмът. Романтизмът като школа също тъй е съмнителен. Но за реализма не може да се каже същото; той е същинска школа, защото дава истински начала (все едно – дали са правилни от гледна точка на изкуството), без да ограничава художествената свобода. Реализмът има много представители. трябва да се признае: тая школа е най-силна от всички в западното изкуство. Погледите са още насочени към нея, макар че минаха най-славните ѝ празници отдавна. Реалисти са всички испанци, повечето северняци, повечето немци, много руси и поляци. Домие, Зурбаран, Мьоние, Ленбах, Ван Дайк, Ге, Либерман, Грьобер, малките холандци. Когато се пише фигура, реализмът настоява да предава неповторимостта на човешкото лице; затова реалистите са добри портретисти. За да се постигне това, потребна е целност и простота. За реалиста са важни нагледните подробности, образуващи онова, що се нарича характер на фигурата или предмета – бил той дърво, риба, пейзаж, облак или блато. Изпълнението е подчинено всецяло на тая главна нужда. Дъбът не само трябва да бъде дъб, а не бряст или габер – но да дава впечатлението тъкмо от тоя дъб, що живописва художникът, а не от някой друг. Тая портретност еднакво важи и при фигурна композиция, и при мъртва природа, при пейзаж и при битова сцена. Реалистичният пейзаж за пример не е лиричният пейзаж с настроение на сантименталистите, а бива или битов пейзаж, дете е най-важно действието на фигурите, или същински портрет на къс природа. Макар че импресионизмът излиза от чисто реалистични начала, все пак реалистичният пейзаж не е импресионистичен; реализмът може в пейзажа, както и в другите художествени родове, да цени или личното, или общественото, или индивидуалното, или битовото. Додето импресионистът скъпи

светлината и простора, невидимата обвивка на предметите, реалистът цени или битовата удобност и приспособеност на пейзажа, или онова лично, неповторимо, което се среща в изгледа и придава на предметите сред него особни отношения. Стремежът да се предава личното или битовото вече разделя реалистите на две; но и в двата случая все имаме реализъм, независимо от това – дали се повече цени лично или обществено. Стремежът на пречистения реализъм, както го намираме у Репина, Ге, Щука, Болдини, Келера, е насочен към живост и характерност, към предаване личност у човека и в природата. Редом с тоя реализъм стои реализмът на холандците, който се стреми да изобразява бита и ония особености на бита, що го правят индивидуален. Вторият реализъм е същински реализъм; първият крие романтични стремежи и затова го наричат пречистен. Романтизмът е завършък на тоя стремеж, защо го се прекланя пред личността и пред личното, като дири разказ и драматично дори там, дето те наглед липсват.

Вътрешната ценност на реализма е в откровеността: да се повери на платно чувството за лично или за битово в дадена натура, да се обясни то или просто да се внуши с нагледните средства на художествен израз, да се вдълбочи прякото преписване на природата и да се оправдае то – ето опората на реализма. Тая откровеност, простота и нагледност съставят безспорна заслуга на школата. Подробностите се дават характерно, петната може понякога да бъдат общи и работата широка, но всякога трябва да личи замах и смела увереност, придаващи художествена хубост – а не естествена – даден къс природа. Затова композицията е проста, обща, лека, разбрана, естествена. Избягва се всичко търсено, колоритът бива всякога естествен, със слаби подчертавания, багрената хармония се постига с оглед към действителното разполагане на шарките. Идеализуване се не допуска, освен – като слабо подчертаване, с контрастна цел. Предметите се оживяват дотолкова, доколкото е потребно да се отличи тяхното отношение – като подчинени на един главен предмет.

Изразът на фигурата играе първостепенна роля. Затова се особно подчертава; но тогава трябва все да се пази вътрешна връзка с околните форми и с естествената обстановка. Стремежът на реалиста е – да предаде живота такъв, какъвто е, но вдълбочен в своите особености. Затова и реалистите първи създадоха типове; от личното в човека те минаха към типичното, от портрета към типа във фигурната композиция. Реализмът не е чужд понякога на тенденция; много реалисти в стремежа си да се откъснат от външната бездушност, се устремяват към реалистично иносказание: тъй, алегоричните на Франц Щука нямат никаква друга цена, освен реалистична; те са подробности от външния свят, чието вдълбочаване ги

прави по-общи; но това не са символи. Техниката на реализма е старата техника за жанрови картини и за битов разказ, малко пречистена, добила повече нагледност, приближена повече до съвременността. На тая техника понякога е присъща суровост, а понякога ѝ не липсва краснопис. И реалистите не са всякога обективни.

При идейния, пречистения реализъм идеята се всякога изразява по необходимост с къс разказ, с положения, движения, изрази на лицето, с външни аксесоари; затова идеята личи отведнъж; напусне ли преписването на природата с чисто живописна цел, реализмът изменя на себе си и се отдалечава в пътеката на романтизма. Все пак, благодарение на такива склонности, сухата и подробна техника на едновременния реализъм в ново време се поддава на силни модерни влияния. И, въпреки това, реализмът настоява – в художествената творба да личи страната, времето, лицето, дрехата, дори навиците на фигурата, която дава себе си за сюжет на тая творба. Затова реализмът има само един учител: природата – изречение, повтаряно съзнателно от мнозина художници от Веласкеца насам.

Реализмът се изражда в натурализъм, когато отрече съвсем нуждата от пречистване на художествените средства. Тогава художникът гледа на своя предмет студено, отчуждено от каква да е тенденция, обективно, почти научно. И тогава се ражда най-нехудожественото изкуство – студентното и безразлично изкуство на всички сухи натуралисти. За натуралиста не е важно, що пише: дали апостол, жътва, езеро, светия или черен хайвер; важно е само – да се напише тъй, че по нищо да се не отличава от модела. Тая живопис е безразлична; тя нито не харесва, нито се възмущава; не учи, не одобрява, не кори; тя е безчувствена и дори техниката ѝ се налага всеки път от живописваната природа. Самата мазка на четката представя разнообразие, защото трябва по необходимост да следва безспорното разнообразие на природата откъм живописни дадени. Към натурализма са често отнасяли искането на цветната фотография. Но и натурализмът е все нелишен от малко лично в работата, ако не в разбирането; затова цветната фотография остава и тук басня, макар че натуралистите не творят, а вършат живописен превод – от природата на платното, превод с безспорни достойнства и недостатъци. Никакви замисли, преди всичко. Но затова – толкова сетивна хубост, толкова измама на зрението, че цветните впечатления добиват по вътрешно съседство чисто осезаемо, слухово, мирисно и вкусово значение. Рибата трябва не само да личи по своята сребриста багра, по кръвта си и по жилките на своите перки, а да бъде и плъзгава, леплива, мокра, да мирише на морска сол или на коприва. Подобие то трябва да стигне до пълно сходство – чрез сближаване на зрителни впечатления с такива от друг род. Косата трябва да се състои

от косми, а не от тъмни петна. Облакът на последното поле трябва да бъде тъй ясен, както и човекът – на първото: тяхното пространствено отношение трябва да гони тъждество със същинското им отношение, вън от перспективните измами. Но, редом с тия недостатъци (от чисто художествена гледна точка това са недостатъци), натурализмът има и достойнства. Преди всичко – самостоятелност на живописната задавка. Наистина, от стремеж да се предаде робски по вярност природата, често у натуралистите чувствуваме тежест на материала, но това се изкупва със стремежа им да дирят колкото се може по-широко живописни възможности.

Цената на натуралистичното творчество се крие в еднаквото отнасяне към линия и форма; маса няма, разбира се; цялата творческа работа на натуралиста се свежда към точен превод от природата с оскъдните средства на реалистичната техника. Но – живописната цена, макар и външна, зависи от подчиняването на линия и форма под искането на композицията. Натурализмът не е дал композитори, защото подражава природата, без да си позволява собствени композиционни задавки. Любим род е мъртвата природа – и при наредата на рибите, зеленчука, плодовете и други художникът се осмелява за единствен път да композира – с ръка, а не с четка...

Отсъствието дори на първоначален психологизъм, привързаността към даденото отвън, сляпата покорност на естествената багра: това създаде от всички реалистични посоки накрай пак формално изкуство. Ако класицизмът издигаше като завет древния общоприет канон за хубост, реализмът, в борба с него, издигна външната хубост както е дадена; ала външната хубост, дадената хубост, не е художествена хубост: последната трябва да се създаде, а не да се препише. Затова и реалистичната мърка за хубаво се оказа лишена от значение в художествено отношение. Най-големите вътрешни дадени, що поличават у реалистите, са чувство за лично, чувство за епоха, чувство за място... редица слаби опори, на които не би се никога облегло истинското изкуство. С реализма свършва производното изкуство, предлагащо на художника изключително външна работа, в която душата почти не участва. У реализма има много живопис, но малко изкуство.

Яла не всякога реализмът си остава фотографичен. Има и романтичен реализъм. Той е праг на реализъм към романтизъм, пак някаква издънка на сантиментализма – с повече вдълбочаване и психологизъм. Исторично, романтизмът е отпор на лъжекласицизма; теоретично, тая школа се бори с веществото, като го уравновесява чрез движение. Това движение се явява като първа нужда за художника-романтик, защото той гледа на света като на движение, а на дадената природа – като на следа от това движение. Човешката фигура трябва да изразява силно чувство, борба,

трагедия, широка замисъл. И у Салватора Роза, и у Дьолакруа, и у Гойя, на и у Фрагонара дори личи това търсене да се оправдае динамично даден сюжет, щом се избира за художествено възпроизвеждане. Същински сюжет на романтизма не е вече външната природа, а – вътрешната, сиреч състоянията на душата, изобразени с доста неестествена изключителност. Но душата и в романтичното изкуство се явява само в съзнателните си прояви – явява се най-външното от психологизма, неговата кора. Макар и достъпни по замисъл за всеки зрител, тия картини предлагат вече разработен разказ, който ги прави по-любопитни. Движението добива повече чар, благодарение на факта, че се стреми към ясно дадена цел. Но тая достъпност в същото време пречи на романтичните картини да се освободят от неизбежната условност – да задоволяват и обществени нужди, да споделят известни възгледи, да разрешават външни въпроси: неща, свързани по необходимост с всеки разказ. Па и композицията се от това заплита, усложнява и губи простата си яснота. Много фигури раздвижват платното, пейзаж трябва почти всякога, борбата трябва да се предаде и чрез контраст на багри, а не само чрез положението на фигурите; тия мъчнотии в свързването на замисълта с елементите на живописен разказ понякога правят много изкуствени романтичните творби. Но – един основен въпрос: школа ли е романтизмът? Предлага ли той на художника определено отношение към възпроизводимата природа? Не, такова нещо няма. Най-големият от романтиците на новото време, Ван Гог, се отнася към природата също тъй, както се отнасят архаистите, затова го и смятат за архаист. Но ако дирим извора на неговия романтизъм, ще го намерим в темперамента му, а не в художнишкото му убеждение. Неговата живопис има лиризм и характерност, тя страда от обилие на патос и на живописност, от липса на нареда и на пластична хубост. Но това са качества на темперамент, а не последици на убеждение. Техниката му е бурна, той дири стремително яркост и сила на баграта, затова предпочита чистата шарка, служи си с багрени топки, резки чърти, понякога дори стига до барелеф с маслена багра. Той е преживял влиянието на натурализма и това влияние се чувствува вредом в първите му работи. Но, макар и даровити плодове на богат темперамент, картините му не изразяват никакви школни начала. Защо тогава Морис Дени, Анри Матис, Гоген и други го наричат романтик, дори – възродител на романтизма? Очевидно, романтизмът е по-скоро склонност, отколкото убеждение; по-скоро чувство за движение, отколкото стилно търсене; по-скоро риторика, литература, драматизъм – сиреч сюжет, отколкото отмерен поглед върху сюжета. Романтизмът не е школа. У всички по-големи майстори има романтизъм, както има и класицизъм, но с това те не стават ни романтици, ни класици.

Романтиците дадоха преднина на историчната картина, на народописната композиция, на религиозната сцена. Ала те не изразиха убеждение. Външният ефект върви у тях редом с възрастащата нужда от движение; картините им са неспокойни и бляскави. У тях виждаме празници, шествия, борби, сражения. Позите са живи, фигурите се уравновесяват по жест и често изразът е поръчан; движенията са повечето пъти свободни, подчинени не толкова на композицията, колкото на разказа; те са рядко естествени. Недоволството на личността изглежда да е главна идейна опора. И тука намираме повече ефект и литература, отколкото вдълбочаване в избрана вътрешна област. Често намираме нескрита тенденция, винаги – подчертана субективност. Композицията е главно средство за изразяване – и романтиците са все силни композитори, защото са длъжни сами да съчиняват картината, понеже в природата и живота не могат я намери никога готова; онова, което им трябва, в природата е разкъсано; те се принуждават да го сберат и обединят. От това се налага и необходимостта – да се внесе пластика в живописата; перспективата е широка и точна, пейзажът – неспокоен; фигурата дели и въздух и небе с дърветата – еднакво подчинена с тях на композицията. Аксесоарите са богати и бляскави, понеже трябва ефект и външен разказ. Но те се използват свободно, не всякога с оглед към исторична вярност; романтиците не са археолози и точността не е добродетел на тяхната разкошна живопис. Затова историчните стилове им служат като сюжет, а не – като закон; те не стилизират никога; никога се не домогват до синтез. Гамата на съзнателния психичен живот, свързан винаги с явленията на външния живот, се разбива на отделни тонове, които се отново се съчетават в изкуствено съзвучие. Тоя живот – достъпен за аналитична работа – черпи своите причини и хвърля своите последици във външните явления : наивно гледище, недостатъчно зряло, за да легне като стъпало на художествен метод. Романтизмът не завеща на днешното изкуство друго, освен мътната буря на духа в епохата, когато точното познание се не беше родило. Негли затова и романтизмът няма определени първообрази, годни за пример на учениците и следовниците му: всеки майстор ги намира, дето му харесат.

Импесионизмът е като убеждение естетично вдълбочаване на реализма. За да се опознае художествено природата, ателието не е достатъчно; академизмът на ателието отдалечава художника от пресните и многобройни условия на светлина, въздух и среда, при които кипи природният живот. Вглеждането в промяната на багрениите петна, която се дължи на средата, породи в художниците на миналия век съмнение в безусловността на багрите. Баграта е нещо случайно, въздухът не е всякога безцветен, небето не е синьо, дърветата не са зелени, пръстта не е – Terra di Siena.

Важната творческа работа на Клод Моне, Едуар Мане, Писаро, Сезан, Дега, Уйстлер и други, след дълго изучаване, внесе „нови мотиви, слънце, изкуствени осветления – внесе всичката живописна страна на съвременния живот в областта на изкуството“ – по думите на един от теоретиките на импресионизма. А след тях вече Съора се опитва „да замени импровизацията от натура, повече или по-малко произволна, с обмислен метод. От него начева новоимпресионизмът. Но и за тия по-нови следовници на художествената посока, както и за родоначалниците на импресионизма, изкуството е все „израз на усещането“, все е „превъзнасяне на личната чувствителност“. Най-важно е в природата едно избрано кътче, върху което се спират поразени очите на художника. Всичко около тоя кът е лишна подробност и то трябва да се яви на картината неизучено, а само загатнато. Изпълнението дири точност – що се отнася до посочения кът; то става мъгливо за останалото. Тая точност се постига с багрени жици, петна, цветен пунктир, едри точки, ивици, багрени късчета с неправилен изглед. Колоритът трябва да бъде изразителен: формата сама по себе не съществува – тя е измамна видимост и предаването ѝ е възможно само в нетрайните граници на багрено петно. Затова и всяко цветно петно се разлага на много късчета и се предава чрез много багри – прости, не смесвани, чисти и ярки: те трябва да се смесят едва за окото, а не на платното, за да имат сетивна сила. Такива картини трябва да се гледат само от раздалеч. Потребно е, във от това, да се предадат ефектите на светлина и въздух: мъгла, здрач, пладнешно слънце, полумрак на завесите, морско небе, вечерен въздух, игра на топлина над узрелите ниви... А за да се предаде настроение; потребно е да се потърси душата на въздуха и светлината, както тя влияе върху предметите и ги разтапя в себе си: нова задавка, която би била немислима преди два века.

Откъм сюжет, импресионизмът е фотография на настроения, доколкото реализмът е фотография на предмети. Но в тая фотография има вече творчество: изпълнението е свободно, ала внезапно и склонно винаги да дири замах, да поразява с неочакваност, да изненадва с мазка и полага не петно. Импресионизмът има вече метод; това течение застъпва анализа – и неговите опити да даде разумни граници на творчеството не останаха безплодни. Импресионистите са изследвачи: за тях природата не е чудо, а творба по дадени закони; такова трябва да е и изкуството. Колоритът е най-важно средство; затова – от времето на големите венецианци никога живописата не е виждала толкова големи колористи. При рисунката е важна оная линия, която носи движение; правите черти постепенно изчезват, за да сторят място на игривото трептящо петно. Сюжетите не се много избират: легнала жена, черна котка, гореща улица, чепка грозде върху зелен-

ясано подносче – важат толкова, колкото някакво разпятие, мъжка глава или вонещо бласто... Най-голямо внимание се отдава на пейзажа и на портрета; затова тая школа ражда силни пейзажисти; пейзажът добива обективна хубост във от чувството за лично или характерно, що гонеше в него реализмът. Негли най-безспорна заслуга на импресионизма е това, че създаде завършена симфония от багри.

Импресионизмът не можа да се завърши; негови продължители са новоимпресионистите, носители – по думите на Гийом Аполинера – „на по-благородно, по-умерено, по-културно изкуство“. Новоимпресионистите смятат, че са смогнали правилно да поставят естетичната и психологична проблема на изкуството. Морис Дени, макар да нарича себе си класик, определя по тоя начин разрешаването на основния въпрос – въпросът, доколко е потребно да се преписва природата и доколко – да се твори: „От гледна точка на субективността ние заменихме идеята за природата, разглеждана през темперамента, с теорията за еквивалентността или за символа, ние утвърждавахме, че вълненията или настроенята, извиквани от определено зрелище, възбуждат у художника съответни тям пластични средства за израз, без да стане нужно да се обръща той към преписване на първоначалното зрелище; че на всяко състояние на чувствителността ни трябва да отговаря обективна хармония, способна да го изрази.“ Въпреки съблазнителните изрази – „символ“, „теория за еквивалентността“, „обективна хармония“, новоимпресионизмът (класицизмът на Дени) няма нищо общо с експресионизма, който е чист символизъм, ако го погледнем не като стил, а като естетично убеждение. Сам художникът дава с голяма яснота творческия път, както се той привижда на хората от новоимпресионистичната школа. „Изкуството не е вече само зрително усещане, което ние предаваме, не е повече или по-малко изтънчена фотография на природата, ами е създаване на нашия дух, комуто природата служи само за повод. Вместо да работим около околото, ние търсим в тайнственото огнище на мисълта, както казваше Гоген. По тоя начин въображението става отново, съгласно с Бодлеровото желание, ръководна способност. По тоя начин ние освобождавахме чувствителността си – и изкуството, вместо да бъде препис, ставаше субективна промяна на природата. От обективна гледна точка, декоративната, естетичната и рационалната композиция, за която импресионистите и не мислеха, защото противоречеше на стремежа им към импровизация, ставаше уравновесяваща тежест, необходим поправител в теорията за еквивалентите. Додето последната позволяваше в областта на експресиата вси средства за предаване – дори и карикатурните – вси преуголемявания на характера – обективната промяна принуждаваше художника да създава от всичко Хубост.

Изобщо, експресивният синтез, символът на усещането, трябва да бъде в едно и също време и неговото ярко изображение, и заедно с това, предмет, създаден да радва окото.“

Ясно е, че новоимпресионистите се съзнателно стремят към стилна цена на творбата си. Те тласкат изкуството към експресионизъм, но сами не успяват да завършат пътя му и да набележат исканията на новото творчество. Те все още не могат да стигнат до синтез, но техните картини вече добиват декоративна цена. Теоретично, основната проблема на изкуството – отношението на художника към природата, не робско отношение, а творческо, властническо – е разрешена. Само липсата на художествен опит и силното теоретично увличане от „учението на еквивалентите“ попречи на новоимпресионистите да минат стръмната преграда; затова те не стигнаха до експресионизъм, който е художествено въплътяване на възгледи, близки тям по разбиране, а се задоволиха с нищо неизразяващата вече дума „класицизъм.“ На това се дължат и възхищенията им от някои архаисти – от Пол Гогена, да речем, в чиито картини те намират „плоскости, наистина равни плоскости, дето се уравновесяват декоративните петна“. Те обичат „не толкова грациозното, колкото съзнателното“ в творбите на Гогена. И следните думи на цитувания вече теоретик обобщават напълно разумно началата, за които новоимпресионистите не намериха в себе си сила – да ги претворят в художествена практика: „Не да възпроизведеме природата и живота чрез приближаване или с изкуствени похвати, а – наопаки – да изразяваме своите вълнения и блянове, като ги предаваме с помощта на хармонични форми и багри: ето в какво се заключаваше, според моето твърдо убеждение, новостта в слагане – поне за наше време – на художествената проблема; и тая представа е плодотворна дори и в наши дни. Тя се заключава в дълбочината на естетичните учения от вси времена, и няма изкуство, което да не е символично.“

Анри Матис е негли най-изразителен завършител на новоимпресионизма. Той се стреми към синтез, но преди това минава дълъг аналитичен път. Без анализ не може да се изхвърли излишното, което вреди на художественото цяло. Додето Морис Дени, Русел, Бонар и Вюйар се задоволяват с изящество и тънност, Матис се стреми към здрава постройка, към схематичност на впечатлението, а не само – към съдържателност. Макар и ярък, неговият колорит, както признава Мерсеро, си остава спокоен; и той като Сезана постига изпъкналост чрез точност на багрите. Хаотичността на импресионистите се избистря в методична и разумна работа; чувството се предварително преценява, като се дирят съзнателно най-подходните съответствия, които биха го предали. Съора и Синяк бяха вече „извлекли от началото за разлагане на тоновете всичко възможно“,

когато новоимпресионизмът чрез съзнателна работа почна да преминава в символизъм. Но французите немаха сила да създадат експресионизъм: той израсна след грижите на чужди хора; той завърши замисленото от Климта, Мунха, Вигеланда и други – чрез творческата работа на Кокошка в портрета, на Кандински в пейзажа, на редица графичи и декоратори – в декоративното и графическо изкуство. Но и днес още, въпреки обилния художествен опит на източните стилове, въпреки обновителната работа на новоготиката и новобизантизма – тая художествена посока стон незавършена напълно. Още много живописни и декоративни възможности се откриват неизползувани; още много примери се сочат непоследвани.

Поуката от новоимпресионистите не е голяма. Според Александър Мерсеро, главната задача на художника е – „да построява, да размества и да композира твърдо, сиреч не въз основа на случайна среща, на бегло впечатление, на мигновен проблясък, а според художнишката си воля, пълна със съзнателност. Единството и разнообразието са слени тук в могъща хармония. Единството се изразява в това, че ни едно поле не противоречи на друго, ни една линия не отрича друга, но всека част се схожда с цялото, помага за неговото съвършенство и се крепи на това, че придава по-голяма ценност на цялата картина. Единството на картината се проявява и в това, че форма и багра стоят в толкова тясно съотношение, че не може да се наруши хармонията на една от тях, без да се наруши и хармонията на другата, и че всяка промяна в едната област трябва бездруго да се придружава от равнозначеща промяна в другата. А разнообразието се изразява в това, че всяка част е строго поставена на припадащото ѝ се място, сиреч осветена е съобразно с основното значение, що ѝ се придава. В картината няма нищо, което би спирало погледа само върху една подробност, в ущърб на цялото; всяка част, съобразно с формата и големината си, има особна багра и стои по особен начин; композицията е всякога подчинена на размера на платното, а фонът се винаги явява като равнодействаща по багра на сюжета“.

Малко по-настрана от тия общи течения стои едно тясно течение, което не е школа, а по-скоро вкус, силно подчертан избор, преценка на онова, що минава за голямо в историята на изкуството, от една особна гледна точка. Примитивизмът на Росети, на Бърн Джонса и на Ръскина не е школа: той е само ясно посочване на художествен идеал, особен вид сантиментализъм, не дорасъл до ширина на школа. Той изхожда от флорентинските примитиви – от Ботичели, от Липи, от романските стенописи, от ранната готика. И форми, и положения, и линии: всичко е твърде условно. Един модел позира вредом, не писан от натура, а доловен по спомен или преписан от посочените първообрази, малко по-модерно

стилизуван, с подчертана тънкость на израза. Аксесоарите и подробности биват строго, но условно изучени; драпериите са тежки, пейзажът е рисуван листче по листче, композицията е сложна, претрупана, обединена само от позата на главната фигура. Главно внимание се обръща на чаровно мечтателната линия, замислена, вдълбочена, религиозно пречистена от всяка вещественост. Експресията се предава, следователно, с грижливо и тънко изучаване, с изразителен характер на анатомични подробности, особено в главата и ръцете. Идеалът е условен: ангелски, неземни лица, с грижа за изящно моделиране; леки, летещи гънки; до земята обаче одеждата се допират с тежки и твърди дипли. Колоритът е светъл, празничен, чист; багрите се отличават с прозрачност; има много злато, цветя, коприна, кадифе, скъпоценни камъни, накити. Сюжетите, дори и когато граничат с външния живот, се разглеждат с религиозна преданост и много чувство, като библейски теми. Преобладава езотеричното иносказание, философската алегория, митичният сюжет, свещената история. Сякаш над цялото течение витае духът на кроткия подвижник от Асизи. Картините на примитивистите предават тънки чувства – наистина, еднообразни, обаче любопитни и близки до религиозното изстъпление. Негли единичното течение от живописци-християни на запад. Работата им е грижлива; те предпочитат миниатюрата – не по размер, а по изпълнение. Пейзажният фон се изпълнява напълно условно, с тежка перспектива, обременен с подробности. Гладкото изпълнение – търпелива и предана работа, лишена от замах, рядко краснописна – върви твърде много с чисто религиозните начала на школата. Но теснотата на замисли и еднообразието на форма прави течението догматично, сухо, донякъде и ограничено. Живопис, създадена от отшелници.

Влиянието на примитивизма се не разля в широки граници Това течение бе бунт срещу техничното съвършенство на тогавашното изкуство, богато откъм разнообразие на форми, а празно откъм замисъл. И то свърши своята работа, като повлече подире си малцина. Неговото значение за новото английско изкуство изглежда да е голямо: примитивистите върнаха времето на орнамента и на съзерцателния стил, възродиха миниатюрата и опресниха приложните изкуства. Но това значение си остана местно: то не мина Ла Манш.

Все пак, примитивизмът и новоимпресионизмът са наченки на изкуство със символни стремежи. Символизмът – ту като убеждение, ту като стил – не е никога липсвал у големите майстори. Най-важните исторични стилове на изток се създават въз основа на символно схващане. Затова реализмът и символизмът – не всякога ясно утвърждавани – са спорили за първо и най-лично место в досегашното изкуство. Чие ще бъде предимство-

то в бъдност, мъчно е да се каже: в тая област пророчествата са били всякога опасни. Но негли ще да са прави цитуваните преди думи, че всяко истинско изкуство е символично. Символни елементи намираме още в Индустан, Китай, Персия, Япония, Тибет и Египет; има ги у Хиеронимус Босха, у Обри Бердслея, у Густав Климта, у Едвард Мунха, у Густав Вигеланда, у иконите на вси християнски народи, у древните миниатюри; орнаментната творба на вси стилове е творба строго символна. Безспорната ширина на символизма (все едно, дали неговият стремеж ще се оформи като експресионизъм, или ще се затвърди под ново име) позволява работа с всички стилове, допуска любопитен стил еkleктизъм (творбата на Климта и Бердслея доказва това), помага за сполучливо сплитане на съвременност с исторично минало, тъй като работи повече с творческото видение, отколкото с готови природни елементи, следователно – осигурява богата и самобитна стилност. Според неговите стремежи, потребно е да се стилизува свободно, широко и просто; исканията на всички стилове, които историята ни е завещала все още безсмъртни – въпреки векове живот – се повтарят и от новия символизъм, усвоил художествения опит на арийците. Технично погледнато, тая школа предпочита графичния израз пред живописния и скулптурния – белези, които намираме и в творбите на архаистите, също близки по стремеж на символизма. Налага се също тъй декоративно отнасяне към сюжетите, когато стане дума да се изпълняват. Затова символизмът е досега едничко течение, което примирява линия с форма и ги подчинява под масата – с цел да постигне стил. Затова и сюжетът се не цени по неговото живописно богатство, а само с оглед към психологичната му стойност. Редом със състоянията на голата душа (едничка възможност за личността да преживее в сливане с космичното дълбочината на едно колективно битие), най-важни сюжети са проявите на вселенската душа, доколкото борческото видение може да ги отрази. Затова още Климт предаваше символно душевните движения със стилизуване на анатомията; оттук идат гърченията на тялото, тръпките на линията и спазмите на формата. Дълбочина, простота и художествена, а не външна, хубост: тия са най-крайните искания на всяко изкуство. Потребно е художествено да се оправдае всеки разработван сюжет, а това не може да се постигне инак, освен чрез предаване силата на преживелицата в съответни образи. Тия образи ще трябва да носят бездруго символен характер, ще трябва да носят белег на космичност. На това се дължи техничната простота, фронталната перспектива, плоското стилизуване, отричането на всяка пластика и бягането от предаване пространствени отношения.

Още Матис пишеше: „Преди всичко, аз гоня експресия и изразителност... Експресията у мене се не заключава в страстта, която ще се изрази

на лицето, или в мимолетното движение, но в цялата композиция на картината: в местата, що заемат телата, в пространството около тях и в пропорциите... Това, което не е полезно в картината, вредно е тъкмо поради това, че не е полезно. Творбата се крепи чрез хармонията на общото... Има два способа да се изобразяват нещата. Единият ги грубо показва, другият ги изкусно извиква, като отбягва буквалното възпроизвеждане на природата, постига по-голяма хубост, по-дълбока внушителност. Да погледнем египетските статуи: те ни се струват неодялани, но ние чувствуваме в тях изображение на тялото, надарено с движение, и – без да се гледа на неговата неподвижност – одушевлено“. Матис е съзнавал потребата от яснота и той е търсил школата не само като техника, а и като естетика. За жалост, във времето, когато е писал цитуваните редове, експресионизмът ще да е още начевал с несмели крачки. Затова и много от Матисовите „Бележки на художника“ звучат уверено и определено – като пророчество, но не намират навсякъде нагледна опора. Все пак, той се стреми към синтетизъм, дири стил, а не разказ.

Цената на художествените школи, както се разбра от късия очерк на сравнително изложените начала, не е в техничните завоювания, а в онова приближаване до художествената истина, което прозира в начина да се поставя проблемата за изкуството. Преди да бъде техника, школата е естетика, сиреч преди да разреши един въпрос, тя трябва правилно да го постави. Академизмът постави много зле основния въпрос за мярката на хубавото: тая мярка се диреше или в признатия канон, или в суровите форми на природата. Но и последните, за да станат годни за работа в изкуството, трябва най-напред да се преценят от художествено съзерцание, да добият човешки вид. Негли има безусловна хубост някъде; но тая хубост подлежи на условно предаване и в близостта на последното до безусловната хубост лежи цената на истинското творчество. Условността трябва да се налага от стремеж към синтез, да се ограничава от дирена маса и да се определя от търсене стил. Това е последният урок от борбата между досегашните художествени школи.

Има ли у нас такива школи?

Нашето старо изкуство предлага големи стилни ценности, но никой от съвременниците не ги е подирил, за да се опре на художествено предаване и да се добере до възможния български стил. Досега не е никой потърсил още осмисляне на своето творчество чрез преценка на нашето, на родното; за жалост, влиянията са идвали все отвън. Първите ни художници след възраждането (нашето възраждане) бяха ту романтици, замислящи исторични картини при пълна липса на исторични изследвания по съответните епохи, ту реалисти, живописци на портрети с оскъдни средств-

ва, повече годни да постигнат характер – прилика с модела – отколкото да разрешат живописна или психологична задавка. Сетне, при нуждата да се закрепят на платно народният бит, живописците изпаднаха в фотографична народопис, не всякога близка на художествения поглед, музеят пази тия опити – пазари, жътви, драндари, селянки, сватби, селски сцени, ръченици... В тях не може да се говори за изкуство, защото са негодни дори и като художествен разказ. Творбите на един от по-големите покойници, Ярослав Вешина, макар и не лишени от чувство за композиция, от познаване на зимния пейзаж и от живописни стремежи, не стоят още на височината на същинско изкуство. Портретът намери по-добри майстори: Цено Тодоров, Н. Михайлов – и да се постигне повече вдълбочаване в личното, повече вникване в душата на модела, а не само в характера на чъртите, тоя род ще бъде застъпен добре. Пейзажът е най-широко застъпен. Три четвърти от нашите художници излагат пейзаж; имаме лиричен пейзаж – у К. Щъркелова, импресионистичен – у Н. Танева, романтичен – у Ал. Мутафова; нежен беше пейзажът на покойния Н. Петров – със стремеж да се откъсне от веществената хубост и да се доближи до мелодията на тоновете, без чувство за живописаното място, почти без пространственост; с чисто живописна цена беше пейзажът на Б. Денева – първият същински пейзаж у нас. Нито романтични, нито реалистични стремежи – някаква умерена среда личи в по-сетнешните работи на Д. Гюдженова и Н. Кожухарова на наши митологични теми; чувството за колорит, безспорно у първия, би го издигнало негли високо в друга област, но в тая и двамата отстъпиха победени; приказната живопис дири наистина собствена среда, собствена техника, особен колорит, особено отношение между линия и форма; в живописата то е илюстрационно изкуство, ако се не разглежда символно, а – само като разказ; тия мъчнотии не намериха у нас своя Врубел – да ги победи. В иконата и в фигурната композиция Стефан Иванов създаде работи, които търсят продължител; но, принудена да задоволява вкуса на мнозинството, неговата икона не потърси доближаване до примитивите на нашата някогашна иконопис, дето има великолепни образци.

У нас има, вън от неоформения академизъм на училището, който е повече програма и теория, отколкото школа, някакъв своеобразен реализъм с романтични стремежи – много недостатъчен, неотхранен с художествени опити, неподкрепен от традиция, незаседнал като убеждение в душата на художника. Принудени да подражават не всякога на достойни образци, нашите лъжереалисти не смогнаха още да създадат типове, да изобразят на широко нашата битова действителност, да затвърдят своята дълбока обич нито към земята ни, нито към човека ни. Оставено да се

развива само, неподкрепвано както трябва, нашето изкуство е все още длъжно да гони и изпълнява поръчки, да обучава, да прехранва. У нас имаше опити за дружна художествена работа – няколко дружества, от които най-много вяра заслужи „Родно изкуство“ – най-здравото от тях. Но и в него творците не са се събрали, сплотени от никакви школни начала – нещо невъзможно още у нас. Все пак, членовете на това дружество може да съзнават, че у нас не ще може да се говори за безусловно изкуство, додето не обновим и своето разбиране, па и похватите на своята работа, чрез съзнателно приобщаване с родното изкуство. Корените на подобна работа трябва да се дирят в паметниците на нашата художествена старина – в иконописните и стенописни примитиви, в стила на резбарските творби, в архитектурните останки, в миниатюрата и ръкописната украса. Оттам ще се извлекат началата на безспорен български стил; българска композиция, българска колоритна хармония, българско взаимоотношение между линия и форма, българско стилизуване на природни елементи, българско тълкуване (често апокрифно – и затова много самобитно) на познати сюжети, български канон за фигурата.

Не ще съмнение, не може да се пожелае никому пряко подражаване на паметниците, макар че това не е нито нехудожествено, нито вредно; ала все с по-дълбоко вглеждане на художника ще се наложи да потърси стил и да се откъсне от безличния израз, толкова натраплив по сегашните ни изложби. Тогава реализмът, ако ни е толкова свойствен, ще стигне пречистване и нашите художествени творби ще добият не само временно и не само мастно значение, каквото имат сега. А ще дойде време, може би, да се откъснем и от реализма – и да се издигнем до по-високо схващане на художествените задавки: кой знае?

Освен реализъм – нашенски полуреализъм – друга школа не е властвувала над изкуството ни. Правеха се опити да се намерят у нас художници импресионисти, симболисти, дори експресионисти... Неколцина, недостатъчно обучени и напуснали релсите, минаха за експресионисти... Наивно е да се мисли, че експресионизъм има у нас. Още го няма в книжнината ни, а може ли да го дирим в пластичните изкуства? Уместно е да посочваме стремежи към архаизъм и симболизъм – общи стремежи, незакрепени още – но недостатъчно е стремежът към стилна цена да бъде смятан за верен белег на експресионизъм. От тая гледна точка, работите на Сирак Скитника издават любопитни признаци. У него са явни клонетите към свободно и дори модерно изпълнение, очевидни са примерите на големи архаисти, безспорни са стилните граници на синтетично изкуство, което не желае да бъде безлично. Особено – при детинското състояние на нашето декоративно изкуство... Ние нямаме още ни един декора-

тор, освен – изпълнители на марки, акции, винетки и корици – изпълнители по остарял шаблон... Декоративната живопис на Сирак Скитника, при по-голяма широчина и повече четливост, би дала начало на българско декоративно изкуство, което начева не по крив път. Но – декоративното изкуство се не задоволява с тесните рамки на проект; то иска стени, стъкла, широки полета за орнамент... При тия неохолни условия, в които сме поставени, скоро не ще го имаме. А трябва нашето изкуство да спечели повече стил, по-висока декоративна цена, повече монументалност. Без това ще са суетни надеждите ни – нашите творби да ни надживеят. Плахата работа на нашия художник, все още плащан по-зле от надничар, не ще добие независимостта да наложи на гмежта свой вкус, свое разбиране за хубавото, свой художествен идеал. Художникът ще бъде заставен да уважава вкуса, що му поръчва и плаща... цената на неговата работа ще бъде все цена на материала и на работните дни; той не ще създаде същинско изкуство, защото само занаятът е рожба на нуждата; изкуството е дете на охолността.

Додето нашето изкуство не добие вътрешно оправдание, не заживее с дълбоко интимните въпроси на личността, не подири извор в душата, не заслужи стилно право да съществува – суетно ще е да се мисли за художествени школи у нас. Ние, не ще съмнение, не можем да минаваме отсега нататък през класицизъм, романтизъм, реализъм, натурализъм, импресионизъм, символизъм... Някои от художниците ни ще бъдат склонни към коя да е от тия школи, ще се учат от нейните майстори, ще подражават, додето излязат на свой път. Други ще смятат тия школи за някакви временни затвори на вдъхновението, ще им отричат правото да притежават действителен художествен опит, ще настояват, че природата е единичък учител. Трети пък негли ще подирят опора в нашето родно изкуство, доколкото ни го е завещала старината, и оттам ще се борят със своята творческа личност за стил... Все школи, в същинска смисъл на думата, у нас няма да има – дотогава, додето се не роди чисто наше изкуство, мощно да преодолее временните и местни граници чрез дълбоко заспалия творчески гений на племенното – додето се не създаде родно изкуство.

Сп. „Златорог“, г. I, 1920, кн. 9–10.

Константин Гълъбов
ЗА ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Експресионизъм – едно изкуство, за което започва да се говори и у нас. А то е толкова старо, колкото самото изкуство. Експресивно е изкуството на децата, експресивно е изкуството на дивака, експресивно е изкуството на източните народи (особено на старите египтяни), експресивно е изкуството на средновековния иконописец: експресивно е въобще всяко изкуство, за което възпроизвеждането на външния свят е нищо, отражението на вътрешния свят напротив – всичко. В такова едно изкуство формите на нещата се явяват деформирани от душата на твореца – разрушени и свързани отпосле в едно ново единство, отлично от онова, което имат те извън нас. Така възпроизведени, нещата са чужди на действителността, но те са пълен израз (expression) на това, което сме ние.

Като течение, с определени искания и тежнения, експресионизмът започва да се оформява едва в най-ново време. Въставайки срещу импресионизма и неговото възпроизвеждане на външния свят като елементарно зрително впечатление (impression), а не като израз на съкровено в нас (expression), това ново течение е нещо повече от въставане срещу гибелното „овъншняване“ на изкуството. То е бунт срещу човека на новото време, с неговото губене в действителността и повик към вътрешно съсредоточаване. Изгубил своето суверенно чувство по отношение на външния свят, „човекът вика за своята душа“ – също и изкуството вика с него в безднената тъмнина, вика за помощ, вика за пленения човешки дух: ето по-широкото значение на експресионизма (Х. Бар).

Ала това, което е дал до сега експресионизмът, е в повечето случаи само една многообещаваща усмивка. Своята тежка дума той още не е казал. Признаването на едно направление в изкуството, казва Франц Ландсбергер, не включва още и признаването на всяко отделно произведение от това направление; то означава само, че тук се крият възможности, и работа на великия художник е да спомогне на тези възможности да узреят и да се превърнат в действителност.

Експресионизмът, такъв какъвто е той днес, крие в себе си не една опасност, от отстраняването на които зависи неговото бъдеще. Така Ландсбергер, чиято книга (*Impressionismus und Expressionismus*, Leipzig, 1920 Verlag von Klinkhardt, u. Biermann) подхвърля на една безпристрастна

преценка импресионизма и експресионизма, вижда най-голямата опасност в пълното игнориране на действителността от страна на тъй наречената „абсолютна живопис“. Да градиш само върху възпроизвеждането на действителността, значи да „овъншняваш“ изкуството, но да градиш от друга страна само върху самостоятелната изразна стойност на боята, значи да смесваш живописиста с музиката.

Привържениците на абсолютната живопис се позовават на музиката, в която отсъства също всяко възпроизвеждане на действителността и която е все пак най-чистият израз на душата; да се пренасят обаче тъй въздействията на едно изкуство в областта на друго не е възможно без да се забравя, че всяко изкуство си има свои собствени предпоставки.

Що се отнася до боята, с която си служи главно абсолютната живопис, то нейното въздействие е твърде различно от онова на тона. Боята в действителността ние не виждаме никъде иначе, освен свързана с предметите, а тонът, напротив, се чува всякога откъснат от неговия възбудител: кой дири птицата в клоните, чиято песен слуша? Това има за следствие, че ние не се лишаваме охотно от предметното свързване на боята и в изкуството. Не е необходимо непременно боята да бъде свързана с един предмет от действителността; тя може да бъде свързана, както в орнаментиката, и с една абстрактна фигура; необходимо е само нейната предметна форма да не бъде много мъглява, защото иначе зрителят бива обхващан лесно от известно неспокойствие, като че ли е изгубил нещо и трябва да го дири.

Това неспокойствие се увеличава от една друга особеност на боята. Способността на боята да въздействува на човешката душа, не е отричал никой, след като Гьоте ни я описва тъй майсторски; от тогава насам, обаче, е направено вярното наблюдение, че анализът на отделните цветни тонове диферира извънредно много (Макс Рафаел). Така Хебел отбелязва в своя дневник: „Студено ни е, когато гледаме една маса, треперим пред една фигура, снегът е бял, призраците човек си мисли бели и т.н.“; но за други бялото е боята на невинността, на радостта или дори на скръбта, в зависимост от нашите асоциации. Тъй че зрителят получава чрез боите не едно определено преживяване, а само една догадка.

Независимо от това, боята сама по себе си не може да бъде изживяна емоционално поради нейната силна привлекателност за окото. Боята се схваща като елемент на живота, в противовес на угасящата боите тъмна нощ, и в това празнично-радостно въздействие се крие също причината за нейното използване в декоративните изкуства. Никак не е чудно тогава, защо не един зрител на абсолютната живопис изказва желание да притежава картината като килим, отказвайки се да гледа на нея като на

истинска картина и да я възприеме в тежестта на нейното значение. Разбира се, едно такова отнасяне игнорира напълно желанието на художника, който е мислил своята боя като израз на определено емоционално съдържание, но декоративното въздействие на боята пречи твърде често на този израз. Тонът, напротив, е много по-податлив на одухотворяване, и, въпреки благозвучността, която може да има сам по себе си за ухото, той се подчинява много по-лесно на своята емоционална изразна стойност.

Ясно е, прочие, защо живописца се е придържала винаги о действителността: защото чрез нея тя е бивала спасявана от многочислеността, която може да има нарисуваното с бои.

Друга опасност за експресионизма се крие, според Ландсбергера, чийто мисли възпроизвеждаме тук, в произвола при използването на действителността. Чрез нейното деформиране, художникът, вместо да отдалечава зрителя от външния свят, го тласка с цялото му въображение именно към него. При твърде силно деформиране зрителят комбинира сам разнисканите части и върши това, което правят децата при „скритите картини“ (Ето кучето! Де е ловецът?), когато в същност съзнанието му е трябвало да бъде откъснато от предметното, за да се отдаде всецяло на емоционалното въздействие. Отдалечеността от действителността може да бъде толкова опасна, колкото и близостта до нея.

Експресионизмът, който слага вярно акцента в изкуството върху израза, рискува да възвиси твърде много чисто емоционалното в нашето съзнание и по такъв начин да го рационализира. Независимо от това, при едностранчивото акцентирание на израза, чисто формалният момент бива изтласкван на твърде заден план. „Това е хубаво, което произтича от една вътрешна душевна необходимост“, казва Кандински; но според това верую би трябвало да чувствуваме като хубав и всеки характерен почерк. Разбира се, не е необходимо красотата в изкуството да се свързва с красотата на нарисувания предмет; излишна е също така и красотата на средствата – на линиите и боите, щом като емоционалното съдържание иска да бъде техен единствен господар; от известна благовидност, обаче, художественото произведение не трябва все пак да бъде лишено: безобразността на фигурите, линиите и боите, която си позволява експресионизмът, отблъсква окоето на зрителя и пречи на съсредоточеното съзерцание. Да се определят по-отблизо тези чисто формални принципи, от които не бива да се лишава никое художествено произведение, е работа на естетиката: достатъчно е тук да кажем само, че те съществуват и че в значителните произведения на експресионизма биват също тъй следвани, както и в художествените произведения на всяко време. Един неудържим стремеж към израз взема, обаче, връх над формата в днешния експресионизъм;

затога нека не забравяме: ако в едно художествено произведение трябва да бъде чуто виждането на непосредственото, на елементарното, то то трябва да ни звучи като музика...

Сп. „Златороз“, г. II, 1921, кн. 3.

Спиридон Казанджиев

ДАДАИЗМЪТ В ИЗКУСТВОТО

В осмата книжка на Die neue Rundschau от 1920 година Рихард Хюлзенбек, един от основателите на дадаизма, печата автобиографична бележка, в която разказва историята на това движение в изкуството и се опитва да разкрие неговата същност. Предаваме тук свободно тая автобиография, смятайки, че за интелигентния читател, който се интересува от духовните прояви на днешното време и преди всичко от изкуството, дето те са най-непосредно отразени, дадаизмът е един от симптомите, които характеризират в известно отношение съзнанието на времето, неговите колебания, лутания и търсения.

Хюлзенбек нарича дадаизма истинска рожба на нашето време и смята, че дадаистите най-добре са разбрали смисъла на това време. Ония, които се дразнят от дадаизма и гледайки на него от високо, наричат последователите му негодници, а учението им – глупост, са според Хюлзенбек недостатъчни психолози; те не са научили нищо от механическия характер на днешната цивилизация. Особено добре поличава това, според него, кога сравним дадаизма с неокласицизма в изкуството. Неокласиците смятат, че и днес още най-хубавото, що може да стори един поет, е да подражава на оня образец, който в Германия носи колективното име Гьоте. „Геният“, оня вечен, неуловим и само в някои общечовешки личности набелязан флуид, и любовта на олимпийците – те са идеалът на неокласиците. Тия хора все още мечтаят за спокойствие и хармония на форми, за сетивно лесно уловимия свят със синьото небе и ясно очъртаните на хоризонта къщи, за палати и храмове с празнични колонадни зали, за сентенции, които прилягат на всяко положение в живота. Тия неокласици никога не са липсвали и преди Гьоте; те са оня тип хора, които никога не са разбирали своето време и – поради недостатъци в личността си – не са можели да го разберат. На света те са гледали всякога от кабинета и зад книгите си и поетът е бил за тях винаги някакъв самопонятен абсолютен, преклонението пред който е било също тъй самопонятно. Днес те имат същото това архаично схващане, характерно за някогашния античен свят, според което поетът трябва да играе ролята на пророк. Те са слепи да видят, че ние живеем в Германия, не в Атина, че песните на Омира, въпреки несъмнената им красота, изглеждат като гротескен шум при условията, в

които ние живеем, шибани непрекъснато от камшика на интелекта; те не виждат че целият оня хармоничен, мелодичен, формален свят е загубил всякакъв смисъл за нашето време и че днес той може да представя само филологически – в най-добрия смисъл на думата – интерес.

В противоположност на това връщане към идеалите на античния свят – дадаизмът се гордее, че е дете на днешното време, което по пъстрота и фантазни възможности остава ненадминато от всички времена преди него. Дадаистът иска от поета и художника да е промислил до върха на пръстите си проблемите на времето. Той иска от него да е ухото, което долавя смисъла на епохата, и ръцете, които посягат към Архимедовия пункт на новата генерация, в който пункт го поставя някаква непонятна и неузнаваема съдба. Дадаистът влиза в нещата и в опасностите на нещата не отрича никое изискване на деня; той е в пълния смисъл на думата съвременен човек, чиято вяра в днешния ден означава един нов наивитет. Той иска да направи светлото утро вечно, ония часове, когато предметите имат още резки и ясни очертания, когато се чувствува още мъглата на нощта, и когато силата и определеността на нещата растат. Дадаистът никога няма да разбере как може да се жертвува животът за някакъв „идеал“ – бил той Античното, Религията или (дори) Изкуството. Докато животът трябва да се живее, той няма да разбере това. Дадаистът е оня човек, който съобразно устройството на мозъка си и възможностите на своя опит обхваща с най-голямо проникване – като свое чувство и логика – и голямата книга на живота, и безкрайно фантазното *Seга* с хилядите му върхове и бездни, и човешкото битие с телешкото печено, с мъките и със смъртта. Проявите на живота губят за дадаиста различията в своите значения; тия различия се дължат на някаква случайна морална, икономическа или естетическа класификация. Всъщност всички неща имат едно и също оправдание и техният порядък не е иманентен – те са символи на един неразгадан бог и арабески върху една завеса. Дадаистът се смее на света – и той чувствува в себе си една особена суверенност за това. Хюлзенбек намира, че от основаването си до днес дадаизмът е изменил твърде много своя мироглед. Днес той не строи никаква система, с която да насилва света, той не застава твърдо, а напротив, дава такъв простор на чувството за дистанция, че сам излиза вън от себе си, без това да му вреди. Дадаистът е напълно еластичен човек. От една страна, той пази правата на своята индивидуалност, от друга – готов е да заличи всички нейни контури и да се отдръпне в себе си. Той няма никакво чувство на отговорност по отношение на някаква система или идея; той е свободен от всяка илюзия и мрази всички колективни инстинкти. Дадаистът не е търговец и не е херой, а по-скоро философ на днешната механизирана епоха.

Но той не е и пасивен зрител, не е естет, Оскар Уайлд, Попенберг; неговата религия е Активността и тайната му е в бързото превръщане на всички живи сили. Дадаистът съжалява твърде много, че кога има да се върши нещо, трябва да се взема една посока и да се поддържа един план, и че щом човек тръгне, трябва да си постави цел. В шума (бруитизма) и симултанността той си създаде примитивните символи за движението. Той е истинският индоамериканец, за когото говори Фридлиндер в своята „Творческа индиферентност“. Дадаистът има голямо отвращение към постиженията, към завършените изпълнения. Да пишеш хубави стихове, е – според него – да имаш една мозъчна гънка съвършено развита. Тоя талант е само количествено различен от играта на въже или от столарството. При това в живота може без поет, но без столар – не. Дадаистът е добър психолог; той може да разбере в даден момент мотивите на една човешка постъпка и да се съобрази, ако е потребно, с тях. Той носи бележите на собственото си разложение ясно пред очите на всички и знае съвсем точно, че води само ефимерно съществуване. Това обаче не му причинява никакво страдание, понеже той отрича вечните ценности и дори на собствената си смърт гледа само като на дума. По тая причина дадаистът обича да се отдава на опасности; на това се дължи неговото вярно чувство за страшните положения, при които се рискува с глава; затуй също той разбира и дълбокото значение на силата в света. Представата, която свързва с думата „дада“, той ще вдигне сам, когато му се стори, че е дошло време за това; дори краят на дадаизма ще бъде едно решение на централния дадаистичен съвет – един съвършено суверенен жест. Дадаистът знае, че времето, когато е разсеяно, се нуждае от силни етически акценти. С интуитивната сила на човек, който е разбрал в себе си края на едно развитие, той вижда как цезаризмът, като край на европейската цивилизация, иде сигурно във формата на нова религия, нова научна система – или като император, „помазан от бога“; той вижда пропастта, отворена пред него, и се готви, с веселото самосъзнание на един рицар, да скочи в нея, ако това трябва да стане. Дадаисти ще има винаги, сир. хора, които са окачили последната си илюзия в гардероба, които с риск за живота си изминават девствения лес на културата, търсейки – по дирите на една първична примитивност – да стигнат до един нов вид щастие. Дада е лепетът на детето и същевременно последното учудване на диференцирания човек пред одушевеността на една машина. Дада е издигането на света в едно трансцендентно съзнание; космическата музика на Протагора и същевременно гласът на пастиря из селските улици.

След тая културно-психологическа характеристика на дадаиста Хюлзенбек разправя историята на дадаизма.

В 1916 г. Хуго Бал и Еми Хенингс отворили в една тясна и тъмна улица в Цюрих кабаре „Волтер“, което станало люлка на дадаизма. Това кабаре се превърнало в скоро време в литературен център за всички ония, които войната изхвърлила далеч извън границите на техните отечества. Тук рецитирали стихове, танцували, пеели песни и разисквали върху възможностите на най-младото изкуство. Кабарето „Волтер“ станало един вид „опитна станция“ за проблемите на новата естетика. Най-интимни сътрудници на тая станция били освен Хюлзенбека още румъните Марсел Янко и Тристан Цара, а също немският художник Ханс Арп, който бил дошъл от Париж, дето виждал картините на кубистите Пикасо и Брак.

Цара познавал добре изкуството и литературата и имал връзки с цял свят. Кабаристите били в писмени сношения с футуристите в Италия и знаели добре *Pittura e scultura futuriste* от *Vocioni*. Бал познавал от Мюнхен Кандински и неговите приятели, с които проектирал в навечерието на войната да основе експресионистически театър. Впечатленията от всички тия страни се преценявали с най-голямо увлечение. Общо, предпочитало се абстрактното, непредметното изкуство. Кандински и Пикасо били признати за големи личности, докато Маринети с неговия футуризм и с крайния му национализъм не допадал на радикал-пацифистичното настроение на кабарето. Арп особено бил голям противник на футуризма. Правел им впечатление начинът, как кубистите разрешават практическия проблем на изобразяването, оставяйки перспективата настрана. За тях било ясно, че кубистите откъсват образа от пространството, изнасят го напред като релеф и така го превръщат в математически символ, който трябало да има непосреден духовен израз. Кубистите, според тях, напускали „предметността“, смятайки, че перспективата и пластиката на нещата са израз на един граждански морал, от който човек трябва час по-скоро да се освободи. Те виждали също, че и експресионистите, особено в Германия, не можели да се освободят от трите измерения на нещата. Експресионистите разтапяли контурите и разбивали академически „екзактната“ анатомия, но – за чувството на кабаристите от „Волтер“ – те оставали наред път. А тия кабаристи искали на всяка цена нещо ново.

Думата Дада кабаристите открили случайно, търсейки име за една от новите си шансонетки. Те чувствували, както разправя Хюлзенбек, една нова енергия, и думата Дада почнала да упражнява върху тях някаква особена сюжестия. По-късно те наричали с това име всички опити, които представяли в кабарето, и разбрали че Дада трябва да стане основен импулс на голямото интернационално движение в изкуството. Кабарето почнало да издава свой лист „Кабаре Волтер“, дето публикувало първите си схващания за дадаизма. В края на 1916 Хюлзенбек напуска Швейцария.

Тристан Цара се разделил с Бал и кабарето престанало да съществува. През 1917–18 Цара се опитал чрез публикации и соарета и чрез една галерия „Дада“, която уредил, да популяризира дадаизма. Бал съвсем се отдръпнал от изкуството. В началото на януарий 1917 Хюлзенбек дохожда в Берлин и намира тук едно положение, което по нищо не приличало на положението в Цюрих. Лишенията били големи, империята се клатела и дори най-шумните вести за победи на бойните полета не можели да снемат от лицата на хората маската на грижите и опасенията. В Цюрих, дето нямало никакви купони, изкуството все още можело да се превърне в идилия и игра. По песните и романите тук човек можел да се отврати от войната. В Берлин обаче сърцето изтръпвало в страх, хоризонтът потъмнявал, по улиците се срещали твърде много хора в черно. Дадаизмът се озовава тук при съвсем други условия. В областта на изкуството той заварва тук експресионизма, настанен някак официално. Интимността на тоя експресионизъм, неговият копнеж към мистиката на готическата църква и проповедите му за човешчина – се посрещали като някаква облекчаваща реакция срещу ужасната смърт в окопите. Народът търсел спасение и го намирал в експресионистичното изкуство, което обещавало висша наслада на последователите си, наслада в откъсване и абстрахиране от нещата. Дадаистът в Берлин, казва Хюлзенбек, стана изеднаж свидетел на един интересен психологически процес – той можеше да наблюдава как „духът“, с неговото сложно изкуство и култура, се третираше като някакъв утилитаристичен фактор. Хората, които заминаха на фронта с Гьоте в раницата, искаха да си „починат“ от него. За дадаиста обаче изкуството не е пристан за почивка и не може да бъде средство за удоволствие. Дадаистът видя в експресионизма едно стъписване и бягство от твърдата ъгловатост на нещата. Той сам обаче беше човек, който се е борил горчиво с живота и обичаше да гледа опасността в очите. Първият дадаистичен манифест, който съчиних по настояване на моите приятели, беше насочен против експресионизма.

В тоя манифест Хюлзенбек пише, че изкуството, и по посока и по изпълнение, зависи от времето, в което живее, и че художниците са творения на епохата. Най-високо ще е онова изкуство, което носи в себе си хилядите проблеми на деня, което личи да е изхвърлено от експлозията на последната седмица, – и най-големи са ония художници, които всеки час изтръгват месата на тялото си от стихийния поток на живота, с разкъравени ръце и сърца. Експресионизмът не задоволява очакванията ни за едно такова изкуство. В борбата си срещу натурализма той се върна към абстрактно патетичните жестове, които предполагат един безсъдържателен, удобен и неподвижен живот. Сцената се пълни с някакви царе,

поети и фаустовски натури, и бездейните глави се въодушевяват от теорията на някакъв мелиористичен мироглед, чийто детски и психологически наивен характер е тъй свойствен на експресионизма. Омразата към пресата, омразата към рекламата, омразата към сензацийата – издава хора, за които собственият стол е по-важен от шума на улицата. Оная сантиментална съпротива срещу времето, което не е по-добро или по-лошо, нито по-реакционно или по-революционно от всяко друго време, оная слаба, безжизнена опозиция, която поглежда към молитвите и тимияна – те са качества на една младеж, която никога не е разбирала да бъде млада. Експресионизмът, донесен от чужбина, а в Германия станал очакван на тлъста идилия и добра пенсия – няма нищо общо със стремежите на дейния човек.

След тоя манифест внушението на думата Дада почнало да действа в Германия повече, отколкото в страните на съглашението. На 12 април 1918 дадаистите в Берлин дали в Сецесиона първата голяма пропагандаторска вечер, дето Хюлзенбек говорил подробно върху целите на дадаизма, Елза Хадвигер декламираше футуристични стихове, а Георге Грац – свои. Раул Хаусман говорил върху новото съдържание на живописата. Желанието, което въодушевявало дадаистите на тая вечер, било не да дадат „истинско изкуство“, а да си послужат с изкуството за пропагандиране на една революционна идея. Целта им била да разрушат художествената и културна идеология на една спокойна класа, и то с нейните собствени средства. Ние търсехме, казва Хюлзенбек, да разбием понятието постижение (Leistung) в духовното ведомство на една уморена буржоазия с всички средства на гротеската, иронията и сатирата; в това понятие ние виждахме една безгранично несправедлива класификация. За нас духът не живее само в художествените постижения на един поет; за нас беше абсурдно да искаме да правим хората по-одухотворени и по-добри, тъй като ние не виждахме как, чрез какви интелектуалистически манипулации, може да се диференцира метафизическата цена на един „одухотворен“ и една поливалка например. Наречекоха това „болшевизъм в изкуството“, нарекоха ни луди и не разбраха какво собствено искаме; най-малко ни разбраха, разбира се, „одухотворените“, които в най-добрия случай намериха Дада за твърде весела работа и казаха, че най-дадаистични щели сме да бъдем, ако сами бихме се посмяли над нея. Бедните! не чуваха гласа на страшния съд, който – колкото и парадоксално да звучи това – внимателните дочуваха ясно да иде откъм дадаизма. Тоя глас крещи в голямата релативност на нещата и идеите, в маскирането и агонията на вярата във всяка форма, в „заялването на запада“. – Масата се почувствува като улучена в сърцето. Нашите грамадни манифестации станаха опасни

за живота. В Дрезден публиката нахлу на сцената и се опита да ни нападне със столове. В Лайпциг ние говорихме пред три хиляди слушатели, пазени от 30 войника. В Прага с мъка можахме да укротим голямото множество слушатели. С какво възбуждахме така хората? Как уреждахме нашите вечери? – Ние следвахме тактиката на директното нахвърляне върху публиката. Водехме се от съображението, че е в голяма степен възпитателно да се покаже на публиката, която идеше при нас от любопитство и от жажда за сензация, колко утилитарно и грубо мисли тя, когато иска да си купи за десет марки „изкуство“. Ние искахме да докажем с най-груби средства на тая публика, която идеше при нас със свирки, барабани и бастуни, че нейната представа за изкуството и духа е само една идеологическа надстройка, която тя иска да си купи с пари, за да може да оправдае пред себе си своите ежедневни хитрини. Искахме да ѝ посочим един нов примитивен свят, в който интелектът се е разпаднал и е сторил място на елементарните импулси, в който сложната символика на мелодията е заменена с шумове, и в който – най-сетне – животът е една радостна и стихийна хаотичност от множество воли. За тая цел еднаж ние използвахме симултанното стихотворение и шумовия концерт. Симултанното стихотворение се говори на сцената едновременно от множество лица. Теоретически то биде изнамерено в Париж, а по-късно Тристан Цара го изпълни в Цюрих. Шумовият концерт иде, доколкото знаем, от Маринети, който в Италия в Scala „е [...] re[...]veil de la capitale“ го е инсценирал за пръв път с барабани, шевни машини и детски въртележки. Ние произнасяхме на нашите вечери манифести, в които се обръщахме направо към публиката, пеехме и танцувахме, и – винаги, с оня революционен дух, в който се появяваше нашата увереност в психологическата цена на изкуството. Отдалеч виждаха обаче само „лудостта“, с която аз на всеки случай нямам нищо общо.

Хюлзенбек завършва своята автобиографична бележка с пълна вяра в победоносното шествие на дадаизма в света. Той казва, че дадаизмът проникнал вече в Америка и Австралия, а в Париж отдавна празнувал своя триумф.

Сп. „Златорог“, г. III, 1922, кн. I.

Константин Гълъбов

РЕАЛИЗЪМ И ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРАТА

Миналата година излезе на немски една интересна книга от Friedrich Märker върху съвременната литература: *Zur Literatur der Gegenwart* (Albert Langen, München, 1921). Авторът на тази книга ни запознава по един твърде прост начин със съществената разлика между реализма и експресионизма, като дава после и художествена преценка на онова, което е създадено от по-видните представители на тези две течения в Германия и другаде. За него разликата не се крие там, че реалистът ни говори за „земни“, а експресионистът за „неземни“ неща; не в стила, не и в мировъзрението, а – в преживяването. Преживяването, казва той, бива предхождано от всекидневното гледане и слушане; ние виждаме предмети: стол, маса, къс хляб – и ги забравяме, без да изживеем каквото и да било при това. Нищо не изживяваме и когато разглеждаме тези предмети с намерение да ги купим, обръщайки внимание на техните качества. В този случай гледането се извършва наистина с едно живо участие – но това участие е интелектуално; то е участието на човек, имащ предвид само своята материална изгода. Такова гледане и установяване на особеностите, несъпроводено от никакво изживяване, лежи в основите на *механическият реализъм* (Хайнрих Ман: „Богините“, Карл Щернхайм: всички драми и разкази). Нека си представим обаче, продължава Меркер, един гладуващ, който намира внезапно къс хляб; този гладуващ ще запомни и цвят, и форма, и мирис за през цял живот – той ще изживее хляба в неговите особености, ще има онова изживяване, което лежи в основите на *истинския реализъм* (Г. Хауптман: „Тъкачите“, Ханс Йост: „Слама“, Клабунд: „Небесната стълба“).

Току-що споменатото изживяване се отнася до особеностите на тялото. – Но да си представим друг човек, който долавя с чувство, че хлябът е за него нещо повече от приятна храна: – че той му запазва живота. Несъмнено този човек изживява и значението на хляба. Не съзнава ли обаче това значение, не е ли то за него вече нещо самостоятелно, за което би могъл да говори и без да споменува за особеностите, той би ни разказал за хляба тъй, както и другите, реалистите – но в неговия тон би трептяло страхопочитание, и той би казал може би: свещения хляб! Като примери за този вгълбен *реализъм* Меркер привежда Шекспировите трагедии,

Гетевия „Фауст“ I ч., „Братя Карамазови“ на Достоевски, а из по-новата литература – „Благословение на земята“ от Кнут Хамсун.

Да си представим по-нататък човек, който иска да отдели значението от сплетението му с тялото – който иска да има значението като нещо самостоятелно. Неговото творчество е творчество на *обезпльтяващия експресионизъм*, чиято характерна черта е одухотворяването на телесното (Стриндберг: „Към Дамаск“, Хазенклевер: „Синът“, Райнхард Зорге: „Просякът“).

Крачка напред – и ние се намираме пред *романтизма* и *абстрактния експресионизъм*. Тази крачка е направена, като си представим, че умиращият от глад изживява непосредно значението на хляба, но тъй че значението става предмет на неговото съзнание. Той остава равнодушен пред това, че хлябът бил кафяв и кръгъл, но бива дълбоко покрусен от откроеването за жизнєсхраняващето в хляба. Изживяно като нещо самостоятелно, значението е отделено за него от тялото, то е абстрахирано. Както за мнозина душата живее след смъртта свой собствен безтелесен живот, тъй и за него значението е нещо, което живее и което може да бъде изживявано и без тялото. Ето защо, когато говори за своето преживяване, той не ще се губи в рисуване на цвета, формата и миризмата; тях той може би съвсем не ще спомене или, ако ги спомене, ще говори тъй равнодушно, както оня, който само вижда, или както би говорил преценяващият купувач; но затова пък той ще се изкаже толкоз по-дълбоко и по-екстатично за значението на хляба. Върху това непосредно изживяване на значението, което има един предмет; върху това сляпо (по отношение на телесното) изживяване почива една част от романтизма и една част от експресионизма – абстрактният експресионизъм. Особеният стил на този вид изживяване е малко или много свободният от предметност израз. Неговите творения действуват чрез мелодията или екстатичния ритъм на словото. Те не говорят на окото, не говорят на сетивата, а непосредно на душата. Като примери Меркер дава: за романтизма – „Химни на нощта“ от Новалис, за абстрактния експресионизъм – няколко стихотворения от Франц Верфел, драмата „Рай и ад“ от Паул Корнфелд и „Един род“ от Фриц фон Унру.

Следното стъпало от стълбата, по която ни води Меркер, е *интелектуалният експресионизъм*. – Да си представим един философски одарен човек. Без да е гладувал, без да е изживял хляба, той ще познае значението му за човека и ще каже, може би, същото за него, каквото би казал и гладуващият, който е проникнал до религиозното значение на хляба; но той ще говори – без огъня на преживяването. Ще ни убеждава само в своята мисъл за значението, ще ни подбужда към мислене, но не (което е последен смисъл на поезията) към изживяване. Ето защо, започне ли такава една философски одарена глава да се изказва в поетични форми – а

това за съжаление днес се среща твърде често – из нейното изказване излизат само бастардни рожби, при които в най-благоприятен случай човек съжалява, че техните често пъти хубави и дълбоки мисли не са намерили своята подходяща форма: философската проза, проповедта или есето. Интелектуалният експресионизъм е най-разпространеният експресионизъм. Негов отличителен белег е, че като си служи с всички традиционни форми, изпада в реторичност – там, дето трябва да покаже чувство! (Драмите на Георг Кайзер, Райнхард Гьоринг и Кокошка, драматическото стихотворение „Белият спасител“ на Герхард Хауптман, някои стихотворения от Верфел, драмата „Отвъд“ на Хазенклевер и всички стихотворения на Теодор Дойблер).

Едностранчивото отношение към живота, насочено – както при обезпелтяващия, абстрактния и интелектуалния експресионизъм – само към смисъла, се намира под знака на една „слабо сетивна“ или предимно духовно одарена натура. Да вземем обаче един човек, чиято сетивна и духовна сила на преживяване е еднакво развита – един човек, който е способен да изживее както значението на хляба, тъй и формата, цвета. Разказвайки за своето преживяване, той не ще говори нито като жадния за наслада, нито като пастора, който проповядва в неделя за „хляба на живота“. Той, който е изживял хляба, ще говори тъй, че всички ще го видят пред себе си като свещен потир, убедени, че тук, при този хляб, се касае вече за нещо съвсем особено – па макар и той да е бил един къс хляб като всички други. Из тази двустранна сила на преживяване изниква един особен вид поезия, равна по значение на вгълбения реализъм, една поезия, която ни предава дълбокия смисъл в едно живо обрисувано тяло; Меркер я нарича *пансимволизъм*. В творбите на вгълбения реализъм значението лежи като свръхдействителен блясък върху едно живеещо само по своите собствени закони тяло; или то припламва само на едно място; като окото, което откроява душата на човека. Тук, в този фокус, поетът съзнава значението; но неговата светлина, разляна и по останалите части на цялото, съвсем не е момент на съзнанието. Затова в творбите на вгълбения реализъм не всички сцени се явяват свързани със смисъла. При пансимволизма, напротив, всяка сцена е свързана непосредно с него. Значението е навсякъде момент на съзнанието; всичко е превърнато съзнателно в символ. Но както вгълбеният реализъм се намира пред опасността да изпусне значението, тъй пансимволизмът се намира пред опасността да даде преднина на значението, като занемари тялото.

Този изключителен интерес към смисъла, това занемаряване на тялото характеризира стила на *класицизма*, който представя, според Меркера, стъпало към пансимволизма. Наистина класицизмът се опитва да даде на

духовното едно пластично тяло, но той моделира това тяло повече с духовната, отколкото със сетивната сила. Неговата телесност остава всякога хладна, стъклена. Като примери за класицизма Меркер привежда: „Валенщайн“ от Шилер, „Ифигения“ от Гете и „Гигес и неговият пръстен“ от Хебел, а като примери за *класическия експресионизъм* (синтетизъм) – драмата „Кралят“ на Ханс Йост, драмата „Свободни слуги“ на Ханс Франк и, под резерва, „Игра“ на Фриц фон Унру. Какво разбира обаче под „класически експресионизъм“ или „синтетизъм“, това авторът не обяснява отблизо. – Идеал на класицизма е въплъщението на смисъла в едно пластично тяло и този идеал бива постигнат от пансимволизма. Тялото, което класицизмът взема като съсъд за смисъла, може да бъде оприличено на нафората от причастието – то не действа на сетивата ни, а само на духа; тялото на пансимволизма напротив, действа и върху сетивата; то съединява в едно сетивната сила на всекидневния хляб с чистата символичност на бледата нафора. То е като земята: сетивно цъфтящо и все пак проникнато от мистична духовна сила, като земята – един видим жив потир: един символ на невидимия Вседух. Творението на пансимволиста е като съвършения човек нещо средно между животно и Божество: едно единство от сетивност и духовност. Като примери за пансимволизма, в който Меркер вижда крайната цел на новата поезия, са приведени: лириката на Райнер Мария Рилке и романът „Арарат“ на Арнолд Улиц, който има голям успех.

Това са различните прояви на реалистичното и експресивното творчество, прояви, на които Меркер се спира, изхождайки от преживяването. Но понеже едно творение не зависи само от способността да преживяваме, авторът казва между другото: бащата на поезията е силата да се преживява, майката – силата да се въплъщава, сиреч способността да изразиш едно преживяване тъй, че да бъде изживяно то и от четеца.

След тези общи разсъждения, които са най-интересното в цялата книга, Меркер преминава към разглеждане на отделни писатели и творения. Изказани са при това мисли, които са поучителни за мнозина у нас.

Теодор Дойблер казва в едно свое стихотворение: „Брезата не е годеница, но не е и жена.“ Това е, разбира се, твърде сполучливо. Но: да кажеш нещо вярно за духа на нещата, не е още поезия. Само преживяването дава дихание на словото, само то го прави живо, само то го прави поезия. Дойблер обаче е имал, когато е видял брезата, само едно хрумване, не преживяване. Той казва за брезата нещо нежно, но той не говори нежно за нея, а с дефиниращ, равнодушен тон. Дойблер има свръхсетивно око; той вижда навсякъде значения, вижда без мъка смисъла на дърветата, смисъла на земята, разбира хода на времената и народите, смогва да даде

смисъла на звездите, да обрисова вярно и без мъка всичко: телесно и духовно, – но той не смогва да даде на своите стихотворения творческата искра, огъня на чувството.

По-голямата част от поетите-експресионисти надценяват духа и презират тялото, земята, жената. Понеже тяхната духовна диспозиция е едностранчива, те са изгубили разбирането, усета за сетивното, за природата; смогват само да преживеят (или да измислят) смисъла, духа – но за красотата и особеното на тялото са слепи. Вместо да почитат тялото като потир на духа, те го мразят като препятствие и възлизат в екстази на абстрактна духовност. В безформена самотност те възрастват до горящата Всеобич, но първият човек, когото срещнат след това, първият предмет, който видят, възпламенява в тях отново омразата. Тъй напр. „Графът Чудовище“ в Корнфелдовата драма „Рай и ад“ чувства любов към жена си само когато тя е далеч от него; види ли я, той се затваря в себе си. Това е трагизмът на най-младата писателска генерация: тя гори в екстази на Всеобичта и не може да обгърне, любейки, нито един-единствен човек; тя е слънчево озарена от знание за всички неща, а не познава добре един-единствен предмет. И затова нейните творения са пълни с абстрактни фрази за човечеството и „за човека въобще“, без да е даден всякога един жив човек. Тя прави дълбоки откровения за много неща, но не смогва да възпроизведе творчески никакъв предмет. Тя е като отрязан клон, който ще възцъфти в още няколко цветчета, но не ще върже никога плод.

По-справедлива критика на дезертирането от действителността надали е правена други път. Без да отрича експресионизма по принцип, Меркер въстава само срещу безжизненото в него, верен на старата истина, че няма изкуство без преживяване. Изкуството на бъдещето е за него толкова малко експресионизъм, колкото и реализъм. То е пансимволизъм – идеалното равновесие между телесното и духовното. Позитивната стойност на един поет е всякога сумата от неговата сила да преживява и силата да възплъщава. Един поет е велик, защото изживява необикновено дълбоко значението на нещата – макар и неговото изживяване на телесното да е по-малко силно; друг поет превъзхожда останалите, защото преживява и възсъздава живо тялото – макар и неговите проблеми да не са тъй дълбоки. Най-велик, гений е обаче поетът, който представя нещата като нещо всекиму познато, но тъй, че из света светих на техните глъбини да припламва едно откровение...

Книгата на Меркера заслужва да бъде прочетена от мнозина наши писатели. Тя е едно убедително демонстриране на „старите“ истини.

Сп. „Златороз“, г. III, 1922, кн. 6.

Боян Дановски

ФУТУРИЗЪМ

Помните ли изкуството преди 20 години? Преобладаващото тогава изкуство? Тихи носталгии в тихи лунни нощи, любовни въздишки в любовни залези. Тъжни воали върху пейзажите на художниците. Тъжни усамотения в душите на поетите. А покрай тях, незабелязано от тях, растеше, дишаше, бухтеше един нов гигант: машината. Моторът проникна в тъмните усамотения и ги огласи с железните си викове. Моторът наруши идилията на пейзажите и върху фона на любовните залези се откри гордия, безчувствен фабричен комин. Бруталният мотор завладя най-сетне и единственото, последното царство на поета, подарено му от Юпитера с такъв благороден жест: небето.

Новият гигант създаде един нов закон: бързината. Мислите, работата, животът и любовта усилиха до неузнаваемост темпото си. Мозъкът се превърна в динамо с десет, петстотин, хиляда конски сили (у нас има мозъци – ветрени мелници), а нервите – в електрически жици. Токът течеше без отдых, повличаше със себе си всичко и оживяваше материята. А изкуството?

Един човек поиска да го подчини на общия закон: изкуството трябваше да бъде и то бързо, светкавично, брутално: да се вслуша в дишането, в пшкането, в пеенето на материята: да скъса с носталгичното минало, да бъде изкуство на бъдещето: *футуризм*.

*Нека дойдат добрите подпалвачи с пръсти, миришещи на карбол!
Ето ги! Ето ги! Подпалете библиотеките! Отклонете каналите, та да потопят музеите!*

Изкуството на бъдещето трябваше непременно да се роди в страната на развалините и на музеите: в Италия. Да отрече развалините и музеите. Защото развалините бяха станали убежища на сухи, любопитни англичанки, и музеите – на дремещи имитатори. Сухи любопитни англичанки и дремещи имитатори не са изкуство.

Футуризмът – така и такъв – бе създаден от Ф. Т. Маринети няколко години преди световната война. Световната война бе революция на техниката: и дойде твърде рано. Футуризмът бе революция в изкуството: и дойде твърде късно. Твърде късно, защото войната го пресече, отклони го. По-голямата революция заглуши по-малката.

Миналата година, през една дъждовна вечер, отивах в Trianon с Маринети и младите му последователи. Тази негова постоянна свита е надгробната плоча на някогашния футуризм. Възторжените му предишни сподвижници го напуснаха и тръгнаха всеки по свой път. Паоло Буци, смелият фантазьор на елипсите и спиралите, написа патриотична поема за Гарибалди и прескочи няколко века назад, възстановявайки романтичния епос на Ариосто. Алдо Палацески забрави *пожарището*, Корrado Говони – *Електрическите стихове*, Лучано Фолгоре – *Песента на моторите*, и станаха и тримата разбрани и признати – даже от професорите по литература – лирици. Бруно Кора случайно попадна на историческия роман и създаде най-хубавия роман, написан в Италия след войната: *Il Toro*. Един гениален художник – първия художник на футуристите – Умберто Бочони, остана на бойното поле. Един отломък от футуризма, след дълги лутания попадна в прегръдките на Негово Блаженство Папата: антифилософът, ужасният Джовани Папини стана скромен католик. Папини е вярно огледало на двете революции: бунтът най-напред, срещу всичко старо – в живота, в изкуството, във философията. Бунтът на *трескавото безсъние, на опасния скок, на шамара и юмрука, на огъня, омразата и бързината*. И най-сетне – кървавият бунт, който изчерпа всички сили на душата и я хвърли, уморена, грохнала, в подножието на Христовото Разпятие.

Тъй че остана единствено Маринети, обиколен от бездарни младежи, с които даваше нея вечер футуристично представление в Trianon. Нямаше нищо ново в това представление: ярки декори, синтетичен театър, остроумие, еквилибризм, еротика, скорост, всичко това доведено до максимум интензивност – бяха вече познати. Тази публика, която в 1912 година взе Маринети от съда (съдеха го за романа *Mafarka il futurista*, обвинен в порнография) и го понесе на ръце из улиците на Милано, с песни и виковете: да живее Маринети! Да живее футуризма! – бе изстинала и към Маринети, и към неговата религия. Беше изпълнила театъра не за да одобрява или отхвърля, но просто да се весели и да се наслаждава на собствения си рев. Революцията (сякаш за да оправдае научните изследвания на Сава Раковски) беше се разпаднала на своите съставни етимологически елементи: рев на улицата.

Впрочем: рев в театъра.

Критиката също даде едно време симпатии на новото течение, но сега се надава общ уплашен вик: *назад към благоразумието!* Безполезен вик, защото сам Маринети се е върнал доста назад. Авторът на избухливата книга *Цанг-Тумб-Тумб* пише романи с правилен синтаксис и драми с несполучлива психология. *Футуризмът не съществува вече*, футуризмът

отмина. Защото всяка буря отминава. Остават семената, които вятърът е раздрусал. А футуристите оставиха много семена, пръснати из целия свят, обещаващи големи и разкошни растения: дори в окървавената руска земя. Дори в далечното, слънчево отечество на Хокусай.

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922–23, кн. 6–7.

Гео Милев

АРТЮР РЕМБО

Цялото дело на Рембо е създадено на 15, 16, 17, 18-годишна възраст. Идно дете – дръзко, невъзпитано, амбициозно – , един истински гамен, който идва от дълбоката провинция, за да покори Париж и света:

Така Рембо – богопризван авантюрист – се втурва ненадейно сред полираната литература от онова време, вдъхновен от гордост и презрение: носи със себе си бунт и оставя раздор:

Racine – peuh! Victor Hugo – pouh! Homère – oh! lala!

Сам изгаря току-що напечатаната своя книга, неспирно викан от далечния глас на кръгозорите: Англия, Холандия, Скандинавия, Кипър, Арабия, Абисиния, Етиопия – камилар в пустинята, търговец на слонова кост, фабрикант на куршуми за Менелик...

Един хаос, в който се зараждат цели слънчеви системи: така, едва на 19 години, Артюр Рембо се отказва от поезията. Когато, в 1891 г., той издъхва в една болница в Марсилия, възвърнал се от дълги странствания, – никакъв шум не повдига тази смърт. Верленовите славословия за него в книгата „Poètes Maudits“ (Прокълнати поети, 1884 г.) му бяха създали само ограничена известност.

Своето пълно и истинско значение поезията на Рембо добива едва днес. Един хаос, от който се ражда звезда едва след половин век. Една гениалност, която едва днес добива своята правда.

Иронията на Виктор Хюго (1871): „един Шекспир – дете“, се превръща днес в истина: отрицаш, разбиваш, презираш всичко, Рембо изпревари развитието на литературата с половин век. Неговата поезия внася бунт във всяка симетрична красота, във всяка мелодична музика – за да включи в себе си законите на една нова красота и ритъма на една нова музика: красотата на контрастите и музиката на дисонансите: сложната хармония на свръхлогичния слух: това, което днес се нарича Експресионизъм.

Двама поети от епохата на символизма сочат пътищата, в които едва днес тръгва поезията – не, цялото изкуство: „една художествена форма, възприемчива за всеки смисъл“: Рембо и Маларме.

И двамата бяха чужди и неразбрани за времето си. Техният идеал бе по-голям от времето. Тяхното слово, като всяко пророческо слово, отиваше отвъд времето.

Геният има един отличителен белег: че изпреварва времето си: Артюр Рембо.

Сп. „Везни“, г. III, 1921–22, кн. 20.

Иван Грозев

ШАРЛ БОДЛЕР
Публична беседа

В света бездимно и без пламък горят човешките безкрили души и тъпо-безболезнено изтляват, из ден в ден, под едно небе, що тежи над тях като проклятие – пепелно-оловен саван, над който те не могат да се възмогнат. Обаче, избраните души като Бодлера, възкрилени и могъщи се блъскат в сивото мълчание на това безответно небе и дирят отвъден път; във всяка илюзия те дирят ръководна светлина и във всяка лъжа – истина. Надарени с нов инстинкт, с един нов вътрешен орган на възприятие, те усещат, че тоя живот, безреден и хаотичен, не може да бъде Живота, който трябва да е хармония и красота. Техният девиз е: *фантазията стои по-горе от действителността, илюзията – по-горе от истината*. Защото фантазията е отображение на онази голяма неизменна Действителност, що стои зад всички временни прояви, за която днешното човечество няма още очи; а „истината“ – тя е нещо относително. Тази истина е мъртво окаменяло понятие на догматизиращ ум, докато илюзията е по-близко схващане на вечно неуловимата безусловна истина – тя е плод на едно непосредно прозрение и преживяване на самата същина. На илюзиите на поета ние можем да вярваме, защото те са израз на живот, но „истините“ на учения сме готови да отречем, тъй както и сам той ги отрича, дори в минутата, когато ги утвърждава. Ученият умува над смръзнали форми и стига до отрицание. Днешната наука не се ли самоотрича в лицето на Айнщайна, който прогласява теорията на относителността? Само по пътя на творческата илюзия нашият дух прониква в областта на тайната и оттам изтръгва непознати съкровища. И вчерашните наши блянове и илюзии са днешни смръзнали факти – ценности, с които ние живеем, докато, неутолени, не се обърнем изново към нивга непресекуващия тайнствен източник. Някога четяхме в романите на Жюл Верна за подводния кораб, и това ни се струваше поетическа измислица и утопия, а днес? Най-смелите наши мечти ще станат действителност. Бодлер се е движил между две действителности – из тоя омагьосан свят на злото той се е възмогвал към друг един мир, който вечно отстъпва, -към едно небе, на което човек вечно възлиза, и което под стъпките му става земя. И света за поета приема нов вид: зад всеки предмет дебне призрак, и зад всеки мираж се крие същина, която той долавя и въплъщава в поетически образ. Живота става

за него видение, а сънят – действителност. Зад едемски красоти се подкрадва разтление, и зад чаровна плът се озъбва отвратителен скелет.

В Океана на Майа, в морето на Великата Илюзия, душата на Бодлера е трирема, що гони своя блажен остров вечно-отстъпващ..... Капитан е Смъртта:

О Смърт, старий капитане, време е! – Да дигнем котва! Тази страна ни дотегна, о Смърт! Да се приготвим! Ако море и небе са мастилено-черни, нашите сърца, които ти познаваш, са изпълнени с лъчи!

Налей ни от твоята отрова, за да добием сила! Колкото и да прегаря от тоя огън мозъка ни, ние желаем да избродим до дъно бездната – Ад или Небе, – що важи? В дъното на Неведомото, за да открием новото (La voyage)

Човекът на днешния век е вечен скитник по черни морета, който никога не достига своята Колхида.

Обаче... кой е този печален и чер остров, що се изпречва пред духовния взор на поета? – Това е Китера, прославена страна в песните, островът на нежни тайни и на празниците на сърцето. Това ли е неговият блажен остров – островът, към който са устремени на всички влюбени лекиите трошливи ладии, управлявани от Смъртта?

Там някога, над смарагдови морета, е витаел като благоухание чаровния фантом на античната Венера и с любовна притома нежно е гнетял душите; над зелени мирти и над розови градини въздишките на сърцата са се клъббели като тамян... Но днес – Китера е вече пустинна страна: там не стърчи бял храм посред тайнствени лесове, където млада жрица, влюбена в цветята, с таен пламък в кръвта, да пристъпа към неговите чертози, а сега – там за ужас на поета, се издига бесилка...

Диви птици са накацали върху своята плячка; те с ожесточение кълват един обесеник – разложен вече труп – и впиват нечисти кълвунни в кървавите стави на мършата. Очите – две зеющи дупки; корема – изтърбушен, червата провиснали през бедрата; хвъркатите джелати, претъпкани с отвратителни лакомства, превърнали жертвата си на евнух...

В подножието на бесилката – глутница ревниви четвероноги с издигнати муцуни стръвно душат и се въртят наоколо; един по-голям звяр в средата се движи като главен джелатин, заобиколен от своите помощници.

И поетът се обръща към обесеника:

Обитателю на Китера, рожба на едно тъй прекрасно небе, ти мълчливо понасяш тези оскърбления, изкупвайки безстидните си обреди и грехове, поради които ти се отказва гроб.

О смешен обесеник, твоите мъки са мои мъки! При вида на твоите люлеещи се членове аз почувствувах, като при повръщане, да възлиза към зъбите ми дългия поток от злъчка на старите скърби.

Пред тебе, окаян дявол на тъй скъпия спомен, аз почувствувах всички клъвове на стръвните гарвани, аз усетих челюстите на черните пантери, що някога тъй разкъсваха месата ми.

– Небето бе очарователно, морето – гладко; но за мене вече всичко бе почернено и окървавено... Уви! – в тази алегория аз погребях, като под тежък гъст саван, сърцето си.

На твоя остров, о Венеро! аз не намерих друго, освен една символична бесилка, където висеше мря образ...

– О Боже! дай ми сила и кураж да гледам без отвращение своето сърце и труп (Un voyage à Cythère).

Вцепеняваща халюцинация, страшно видение на поета, което е в едно и също време и кошмарна действителност и жестока приказка, от която настръхват косите, и световна алегория, и символ на лична трагедия.

Подобна поетическа концепция намираме и в стихотворението *L' Amour et le crâne*:

Любовта е седнала върху лоба на човечеството и върху тоя трон, безстидната, с нагъл кикот, весело надува сапунени мехури, що литват из въздуха, сякаш да се присъединят към мировете на ефирните пространства.

Крехкият светъл шар се взема бързо, пръсва се и изплюва своята нежна душа като златен сън.

Аз чувам лоба при всеки шар да се моли: „Кога ще се свърши тази дива и смешна игра? това, що твоята жестока уста пръска и пилее из въздуха, чудовище-убийца, е мозъка ми, кръвта ми и плътта ми!“

Бедно човечество, опито от виното на блуд и гинещо от собствените си язви! Целият свят се е превърнал на вертеп, където се служи черна литургия, където се принасят кървави жертви, и върху трупове се разиграва диво юдино хоро, водено от Смъртта.

Нейните безднени очи са от пустота и мрак, а нейният череп, артистично украсен с цветя, нежно се клати върху крехки прешлени...

– О чар на небитието, безумно натруфен!

Под нейния покровителствен грамаден скелет тече като сън празника на живота и се разиграва шабаша на чувствени наслади. Нейният подигравателен кошмар не изчезва нито при звука на цигулките, нито при пламъка на свещите. През кривите ѝ ребра се вижда, как се гърчи ненаситна аспидна. Но кой от смъртните чува нейната подигравка? Само силните се опиват от чаровете на ужаса. Бездната на нейните очи, изпълнена със страхотни мисли, излъхва шемет, и благоразумните танчари не ще могат без горчива погнуса да съзерцават усмеха на нейните тридесет и два зъба.

Прочее, кой не е притискал към своите обятия скелет, и кой не се е хранил от онова, що принадлежи на гроба? Що важи парфюма, дрехата или накита?...

Баядерко безноса, кажи на тези заслепени танчари: „Горди очарователки, въпреки вашето изкуство да си служите с пудра и червило, вие всички чувствувате смъртта!

О скелети живи, омирисани на мускус, Антиноевци повехнали, гладколики денди, полирани трупове, побелели съблазнители Ловеласи, световния пръстен на мъртвешкия танец ви увлича в непознати места!

От студентите пристанища на Сена до горещите брегове на Ганг, стадото на смъртните скача и пада в изнемога, без да види през една дупка на покрива тръбата на Ангела – мрачно-зеюща, като чер тромблон¹.

При всички климати под слънцето, Смъртта се пленява от твоите кълчения, о смешно Човечество, и често, като се парфюмира с миро, тя смесва своята ирония с твоето безумие!“ (Danse macarbe).

Като нов Данте, поетът ни води в стесняващите се кръгове на човешката мъка. Скръбта или Съдбата го е прогонила в бездънни провали, където един коварен бог присмехулник го е осъдил като художник да рисува върху черното платно на мрачините. Сам той, облечен в пламъците на греха, посред вихъра на омайни и страшни кошмари, изпива до дъно чашата на страданията – причастие на смъртта... Както казва Сент-Бъов, той слиза в ада и става сам демон, за да изтръгне тайната на демоните... И той изпива крепкото питие на смъртта и добива зрение на безсмъртен. Той изпитва всички ужас на самотата, като в бездънен хаос незнаен бог, който се мъчи да отрази своя кошмарен сън върху мъртвите води на пространството и да създаде вселена, за да не бъде сам. Но не, поетът по-скоро дири забрава и покой в шеметната необятност:

Навред, де поглед спре, прозре бездънността –
Пространство гибелно, и тишина железна;
Сам Бог в бездънността на мойта нощ беззвездна
Хилядолик кошмар премъдро начерта.

Боя се от съня, като от страшна бездна,
Где смъртен ужас вей от неизвестността:
Зад всеки прозорец стои безкрайността...
И моят дух, терзан, жадува безполезно,
Да потопи и скрий в небитие скръбта:
– От Мисли и Числа, уви! не ще излезна!
(Ah! Ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!)².

Тежък сплин (Splén) обхваща душата на поета, и само Красотата може да разведри неговото чело:

О Красота, от небето ли идеш ти, или излизаш из преизподнята? Твоя поглед, божествен и пъклен, смътно пилее грех и благодат, и за това теб може да сравни човек с вино.

От очите ти блести залеза и зората; ти пръскаш благоухания като бурна вечер...

Ти стъпаш върху мъртъвци и се гавриш над тях, о Красота! От твоите труфила ужаса не е най-малко очарователният, и между твоите най-мили висулки. Убийството дрънчи върху твоята горда утроба.

Дали от небето или от ада идеш, що важи, о Красота! Чудовище огромно, страшно, коварно! Нали твоето око, усмивка, крак ми отварят портата към една безконечност, която обичам, и която никога не съм познал?

От Сатана или от Бога, що важи? Ангел или Сирена, що важи, щом ти – фея с кадифени очи, ритъм, благоухание, блясък, о моя едничка царица! – правиш вселената по-малко отвратителна и минутите не тъй тежки? (*Himne à la Beauté*).

За поета се очертава едничък идеал, пленителен и страшен – Красотата:

Аз съм красива, о смъртни, като мечта от камък.

Аз тронувам в лазура като неразгадан сфинкс; аз съчетавам едно сърце от сняг с белотата на лебедите и мразя движението, което изкривява чертите. Аз никога не плача, аз никога се не смея.

И поетите ще минават дните си в строги изучвания над моите величествени пози, що сякаш съм заела от най-гордите монументи; понеже аз притежавам, за да ослепя тези нежни любовници, чисти огледала, що правят вси неща по-красиви: моите очи, моите широко-разкрити очи с вечни отблясъци. (*La Beauté*)

Но тази красота, отразена във формите на живота, изглежда, че е едно проклятие, най-тънката илюзия, която силния трябва да преодолее:

Винаги редом с мене върви Демон... Знаейки моята голяма любов към изкуството, той понякога приема най-съблазнителна форма на жена, – и така той ме отвежда далеч от погледа на Бога. (*La déstruction*).

Уви, тук, на нашата земя, снежната чистота се обръща на кал, меда става отрова, блаженството – мъка, а красотата – отвратителна гримаса, маска на порока!

Жените, според Бодлера, ни представят различни типове; едни от тях символизируют безсъзнателния нагон към разврат, почти бестиален, със своите маски, покрити със слой от брашно, с очи начернени и с уста начервени, прилични на рани, от които капе кръв; други – с по-студена поквареност, по-изтънчена и по-превратна, които пренасят порока на тялото и върху душата. Те са горди, леднонадменни, недоволни, намиращи жестока

наслада в злината, ненаситни като безплодието; мрачни като теготата; те имат истерични и луди фантазии, и са лишени, като демоните, от способността да обичат. Надарени с една ужасающа красота, почти призрачна, неживена от руменеца на живота, те отиват към целта си бледи, безучастни, и почти погнусени стъпкват сърцата с острите си токове.

А надалеч се носи фантома на Beatérix, винаги желан и недостижим идеал, божествено въплъщение на върховна красота, под формата на една ефирна жена, одухотворена, изтъкана цяла от светлина, от пламък и благоухание: един блян, отражение от серафическите мирове.

У поета живее някакъв инстинктивен ужас пред коварните, вероломните форми на живота, и в своя поетически сън той се унася в друг мир – мира на фантазията: пред неговото въображение изниква нова природа, смръзнала във вечни геометрични форми, изляна от метал, издялана от мрамор. Там растителността е изгонена като неправилна. Всичко е твърдо, полирано, блестяще огледално под едно небе без слънце, луна и звезди. Посред безмълвието на вечността се издигат – осветени от един вътрешен огън – дворци, колонади, кули, лестници, водни замъци, от където низпадат като завеси от кристал тежки водопади. Сини води почиват, като излъчена стомана на антични огледала, в пристанищата и в златните басейни, или под високи мостове текат мълчаливо потоци от драгоценни камъни. Кристален лъч обрамя блестящата влага, и порфирените плочи на терасите отражават предметите като стъкло. Савската царица би подигала полите си, боейки се да не си намокри нозете... Толкова блещи повърхността им. Покой и красота. Нищо там не живее, на трепти, не диша; там няма стръкче трева, листец или цвете, и нищо не нарушава неумолимата симетрия на чудните форми, създадени от изкуството... (Rêve parisien).

Но поетът се пробужда: счупено е магичното огледало на вълшебните видения от гръма на Великия Град, пълен с мъчителни съновидения и изненади – клокочущ вулкан, където се мътят бесове... Париж! – Из неговите тесни канали текат мистерии: фосфорни язви се носят като незрими потоци и заразяват душите. – И разцъфтяват пъклени цветя – „Цветята на Злото“.

Поетът е осъден да се движи между сакателници и слепци, които никога няма да прогледат: техните очи, където е угаснала божествената искра, са винаги устремени към небето.

– Що търсят в небето всички тези слепци? Бога? Но какво прави Бог с тоя поток анатели, що всеки ден възлизат към неговите мили серафими? Като тиран, преситен от месо и вино, той заспива под приятния шум на нашите страшни проклетия. Стоновете на мъчениците и на наказани-

те се, без съмнение, една опиваща симфония... (Le Reniement de saint Pierre)

И поетът се обръща към Исуса:

О Исусе, спомняш ли си маслиновата градина? В своята простота ти молеше на колене Оногова, който от своето небе се смееше при звука на гвоздеите, що груби джелати забиваха в твоите меса.

И бунт пламва в душата на Бодлера. Той се усеща като един от расата на Каина, що възлиза на небето и събаря на земята Бога.

Но Каин-Бодлер, ти сам си един бог, един съборен бог! Mais, Caïn, tu es un dieu! (Revolte).

И той въстава, в мощта на своя дух, и като нов титан шестува през мрачини и бездни, и мята планини връз планини към Олимп; сам той възлиза върху страшната Планина на Богопознанието, където Бог се разкрива едновременно с един и два лика – като Сатана разрушител и като Бог-изкупител.

Отвъд границата на Добро и Зло, където причината е вечно следствие, и следствието вечна причина, Бог се разкрива като Сатана, Господ на Мярката и Числото, а Сатана светва в ослепително величие като Бог:

О ти, най-учен и най-красив между ангелите, Бог изневерен от Съдбата и лишен от почести.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност!

(Ô Satan, preds pitié de ma longue misère!).

О Княз на изгнанието, комуто са сторили неправда, и който – победен – винаги въставаш все по-могъщ.

О Сатана, съжали се, над моята дълга окаяност!

Ти, който всичко знаеш, велик цар на подземните неща, всегъден целител на човешките мъки.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност!

Ти дори на прокажените прокълнати парии даваш чрез любовта да вкусят райско блаженство.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност!

О ти, който от Смъртта, твоя стара и силна любовница, си родил Надеждата – една луда очарователка.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност!

Ти, който знаеш, в кои кътища на ревнивите земни недра завистливия Бог е скрил драгоценните камъни.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност !

Ти, чието ясно око познава дълбоките арсенали, където спят погребани металите.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност!

Посох на изгнаниците, лампада на изобретателите, изповедник на обесените и на съзаклятниците.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност!

Баща на тези, които в своята черна ярост Бог Отец е изгонил из Земния рай.

О Сатана, съжали се над моята дълга окаяност!

Тук атрибутите на Бога и на Сатана се смесват: лицето и опакото на едната Същина се свиват.

Тези ектения към Сатана (*Les litanies de Satan*) завършат с един химн-молитва:

Слава на тебе, Сатана, във висините на Небето, където ти бе властител, и в дълбините на Ада, където ти, победен, бленуваш мълчаливо!

Стори така, че моята душа да си почине някога близо до тебе, под Дървото на Познанието, когато неговите клони се разраснат като нов храм върху твоето чело!

В своите падения и възмогвания Бодлер стига до вътрешно просветление, защото в човека живее инстинкта за Вечното и Хубавото.

„Този именно инстинкт за Хубавото, казва той, ни прави да съзираме в земните зрелища образ и съответствие на Небето. Неумолимата жажда към всичко, що е Отвъд, скрито зад привидния живот, е най-живо доказателство за нашето безсмъртие. Само чрез и през поезията, чрез и през музиката душата прозира във великолепието, що се таи отвъд гроба. И когато една изрядна поема извиква сълзи в очите, тези сълзи не са доказателство за изблик от наслада, те са по-скоро свидетелство за една възбудена меланхолия, за едно постулиране на нервите на една душа, изгонена в областта на несъвършенствата, която би желала да се възмогне, дори върху тази земя, към един рай – откровение (*paradis révélé*). Така принципа на поезията, накъсо и просто, е възмогване на човека към духовна красота, и проявата на тоя принцип се изразява в един ентусиазъм, в едно издигане на душата, ентусиазъм съвсем независим от Страстта, която е опиянение на сърцето, и от истината, която е пища (*dâture*) на ума.

Защото страстта е нещо естествено, присъщо на нашата природа, твърде естествено дори, за да не си послужим с един тривиален израз, що в областта на чистата красота си няма място; това би накърнило чистите устреми, нежните меланхолии и благородните безнадеждности, които обитават в свръхземните области на поезията“.

Но този рай-откровение няма да ни се разкрие в спиртените изпарения, нито в гърченията, причинени от хашиша и опиума, Бодлер сам е

изпитал ужаса на такова опиване и ни предпазва и ни предупреждава:

„Който прибягва към отрова, за да мисли, скоро не ще може да мисли без отрова“, ни казва той. С какви страшни краски ни рисува той, в *Les paradis artificiels*, помраченото състояние след употреба на хашиш:

...Сякаш някакъв грамаден художник бе потопил своята четка в чернилката на землетръса, в страхотността на слънчевото затъмнение...

И ето как разсъждава той по-нататък върху тоя предмет: „Човек не е тъй изоставен, че да не може с честни средства да си спечели небето, та да прибягва към фармацевтиката и магията; той няма нужда да продава душата си, за да заплати за опияняващите милувки на хуриите. Що е един рай, който човек си купува с цената на своето спасение?“ И Бодлер ни описва един вид Олимп, издигнат върху непристъпната устремна Планина на духовността, където музите на Рафаеля или на Мантеня (*Mantegna*), водени от Аполона, се кръжат в ритмичен хор около артиста, предаден на култа на красотата, и го възнаграждават за неговите дълги усилия. „А под него, продължава той, – при полите на Планината, посред трънаци и блатна тиня, човешка тълпа, сган от илоти, се валя... Лицата им, изкривени в гримаса, наподобяват някакво блаженство, и приетата отрова изтръгва из устата им изстъплени викове...“ И опечаленият поет си казва:

„Тези окаяници, които нито са постили, нито са се молили, и които са се отказали от изкуплението чрез труд, търсят в черната магия средства да се издигнат, в един миг само, до свръхземно битие. Магията ги мами и запалва в тях едно лъжливо щастие и една измамлива светлина; докато ние поетите и философите сме преродили душата си чрез последователна работа и чрез съзерцание; чрез прилежни упражнения на волята и постоянното благородство на намеренията ние сме си създали една градина на истинска красота. Верни на думите, че с вяра се преместват планини, ние извършваме самото чудо, което Бог ни е завещал.“ „О истински, най-тънък и могъщ опиум!“ (*Ô, juste, subtil et puissant opium!*) – възкликва той. Бодлер вярва в една висша математика, установена от Бога за цялата вечност, и най-малкото нейно накърняване влече след себе сурово наказание. Това е закана, за възмездието, Карма.“

И въпреки това той доброволно слиза в ада на човешките мъки, като изкупува жестоко своя грях. Той е повикан да изброди мрачния дедал на съвременния живот и като слънце да озари всичките му превратности. В това съзира своята мисия.

И той се превъплъщава във всяка душа и изпитва раните ѝ:

Сърцето ми – умножено – е съпричастно на всички ваши пороци! Душата ми просиява със всички ваши добродетели!

С какво състрадание се отнася той към всички страдалци в света:

„Слънцето зализа зад големия град и окървява небето с алени рани“ – за да се спусне кошмарна нощ, която хваща за гърлото клетниците и ги запокитя в общата бездна...

Сърцето му се облива с кръв, като гледа малките старици да се лутат немили-недраги из парижките улици:

Тези изуродовани чудовищни същества са били някога жени? Техните очи – издълбани кладенци от-милиони сълзи...

Вие, които моята душа е последвала във вашия ад, бедни сестри, аз толкова ви обичам, колкото ви и оплаквам... Човешки отломки, узрели за вечността, като да бях ваш баща... Руини! Моя челяд! (Les petites vieilles).

Мистично свързан с живота, той усеща Всичко в себе, и себе – във Всичко.

Като Йова – облечен в прокажената плът на света, той вика към Бога:

„Праведен е твоя съд, Отче!“ – „Нека бъде благословен твоя бич, Господи!

Да бъде благословена скръбта, Татко!“

Бодлер, в своя мистичен екстаз, стигнал до просветление, се провиква:

Да бъде благословен Онзи, който ни изпраща страдания, който е източник на жива вода в пустинята на Злото! Като стомана в огън нашия дух се кали в изпитните – за радост на светиите.

Дълбоко примирение зее в тия думи – блудния син намира най-последна своя Баща :

Аз зная – там; където Ти царуваш във вечна слава, има кът и за моята скръб. И ще ме призовеш Ти в райските дъбрави на празника на Силите, Престолите и Властите. Прав е Твоя съд. Само по Пътя на Кръста се получава венеца, изплетен от лъчи, взети от всички времена и звезди.

Не напразно Бодлер сравнява поета със слънцето. Това ни напомня мита за Херкулеса, където най-ярко е отразена съдбата на Гения-слънце, който слиза в мрачните предели на живота – един да се бори с черната

сила на смъртта, за да покаже на смъртните спасителен наторен път. Героите и титаните на човешкия род вървят по Пътя на Слънцето, и историята на техния вътрешен живот се кристализира в мит. И древните – големи мъдrecи и поети – под форма на мит са изказвали дълбоки и вечни истини, като са загатвали чрез алегория и символ за тайнствената връзка, що съществува между вселена и човек, – за съответствието между макрокосмоса и микрокосмоса.

За да изпъкне по-пълно мисълта, с която искам да заключа, ще се отклоня за малко и ще предам отчаст мита за Слънце-бога, както го намираме *Метаморфозите* на Овидия.³ След като извършва дванайсет подвига, след като слиза в самия Аид (проявения свет) и изважда от там троеглавия Цербер, след като надвива дори и на самата смърт, Херкулес, за да спечели своята невеста Дежанеира, трябвало да преодолее и измамливата сила на своя съперник – речният бог Ахелооса, който се устремява срещу него като буйна река, неочакваноменява своя образ и го оплита със страшни змийски пръстени и най-после се превръща на бик. От тоя лют двубой Херкулес излиза победител, като пречупва рога на яростния бик. Пречупеният рог става рог на изобилието; нимфите го грабват и изсипват върху земята всички блага, а пътят на Херкулеса се постила с рози. Посред цветна пролет той се завръща у дома, водещ своята невеста: но стига до река Евенос, която била преляла. Тук се явява кентавъра Несос⁴, който предлага да пренесе Дежанеира през водите на гръб. Херкулес се съгласява; хвърля си лъка и кривака на отвъдния бряг и обвит в лъвска кожа преплува потока. Щом, обаче, си взема лъка, дочува сърце-раздирателен вик: Несос иска да отвлече Дежанеира. Тогава Херкулес запъва лъка си и прострелва кентавъра със стрела, намазана с отровната кръв на Лернейската хидра. Несос неминуемо требвало да умре, но той намисля да си отмъсти. Намокря с отровената си кръв един плат и го дава на Дежанеира с поръка – да го запази добре, и щом забележи, че Херкулес охладнее към нея, да обагри с кръвта от тоя плат една дреха, да му я даде да я облече, и той наново ще я обикне. След време до слуха на Дежанеира достига мълвата, че Херкулес задиря хубавата Иола. Ревност разкъсва сърцето ѝ; тя иска да забие нож в гърдите на своята съперница, но ѝ хрумва за плата с кръвта на кентавъра. Обагрят една мантия и я дава на един служител да я занесе на Херкулеса с молба – веднага да я надене. Херкулес облича багреницата, напоена с отровата на Лернейската хидра. Той прави възлияния с вино пред мраморен олтар и хвърля благовония в пламъците. Изведнъж отровата прониква в жилите му, и той – задавен от вопли – се втурва обезумял в тъмните лесове на планината Ета, и дърпа от себе смъртоносната дреха, но заедно с нея се свличат и месата му – тя

е яко прилепнала към снагата му. Мускулите се разкъсват – белват се мощни кости. Като нажежена стомана, хвърлена във вода, така шипи кръвта му и ври от палещата отрова; ненаситен пламък му топи сърцето, тъмен пот облива тялото му. Ставите нажежени се пръскат, и мозъка на костите изтича като гной; с ръце прострени към небето той вика: „Наслади се, о, Херо, от нашите мъки!“ Така цял опожарен от мъка, той се скита по Ета, с очи вперени към небесното жилище на Отца.

Оракула му казва, че трябва да издигне върху Ета една голяма клада, за да се отърве от болки и страдания. Херкулес разбира и се подчинява; струпва грамада вековни дървета и поисква своя лък и колчана със стрели. Син му Хилос подпалва кладата. Тогава той предава лък и стрели на приятеля си Филоктета, простира лъвската кожа върху кладата, обляга се на кривака си и застава като на пиршество – празнично увенчан с рози, около него преливащи чаши с искрящо вино. Всичко, що е било смъртно и тленно у него, изгаря в пламъците, и остава само по благородната божествена природа. Херкулес излиза просветлен из огъня, и се възправя той по-висок и снажен, съблечен от своята смъртна дреха, и блесва с неопикуема тържествена лъчезарност. Тогава Зевс спуска облаци и на своята гръмовна колесница възнася героя на Олимп посред мълнийна слава! Херкулес влиза в сонма на Боговете; Хера се примирява с него и му дава за съпруга дъщеря си – Хебея, богиня на вечната младост. Така силата се съчетава с вечната красота.

Дълбока е трагедията на поета; това е трагедията на човека изобщо. И Бодлер ни говори през раните на цялото човечество, затова неговата реч е тъй неотразима, тъй адски съскаща и фасцинираща с мъртвешки багри, магично опиваща като изпаренията на кипящ магьоснически котел, които правят душата да вижда зад разкъсаната завеса на съня страшни видения. И ние, опити от кошмарните чарове на едно демонично изкуство, виждаме поета нараснал пред нас като нов Херкулес да се бори със смъртта и срещу троеликата измама на света, за да избави човешката душа, която трябва да пренесе на отвъден бряг. Облякъл дрехата на Несос – пламтящата риза на чувственост и грях, той разгаря-клада – божествения огън на поезията, всред който се топи неговата тъмна плът, покрита с язви... Поезията на Бодлера – това е неговото всеожение.

И душата на Бодлера се обръща на пламтящ Синай, където той слуша откровенията на своя Бог.

Бодлер зове света към изкупление и жертва, към светло преображение:

Прав е Твоя съд, Отче – Само по Пътя на Кръста се получава мистичния венец, изплетен от лъчи, взети от всички времена и звезди.

¹ Особен вид оръжие.

¹ Le gouffre – преведено от Г. Михайлов.

³ Овидий е бил загочен от Августа в сегашна Добруджа, понеже чрез творенията си разкривал някои тайни на Посвещението.

⁴ Кентавър – получовек и полукон. Символизира животинската природа и страст у човека – съчетание на две естества

Сп. „Хиперион“, г. II, 1923, кн. 3.

Иван Перфанов

НОВОТО НЕМСКО ИЗКУСТВО

Няма момент в културния живот на човечеството, в който да не можем направим противопоставяне на старо и ново изкуство. Не само западно-европейската култура с нейната готика и ренесанс, рококо и класицизъм, романтика и натурализъм, но и всички други култури ни сочат периоди като: стария, средния и късния (говоря в големи черти) – в Египет, или дорийския, йонийския и еолийския – в древна Гърция. Общото на всички тези периоди е, че са органически свързани, че произлизат един от друг. Можем да ги наречем звена в развитието на изкуството на една култура.

Новото немско изкуство, обаче, се характеризира с това, че отрича всякакви връзки с миналите столетия. То настоява за пълна самостоятелност на зараждане и развитие. То не отхвърля каквато и да била общност с миналото; напротив: много ясно е формулирано в него общочовешкото като основа на творчеството на всички времена и народи; но то решително застава против зависимостта от създадените, отживели и предадени вече на историята ценности.

Две са основните черти, които означават „действително новото“ в новото немско изкуство: влагане едно ново, неоформено още съдържание в изкуството и поставяне на разглеждане и разрешение проблемите на самото изкуство. Изкуството на миналото столетие – работа на един тесен кръг „специалисти“ художници, любители и критици – имаше за цел да създава „хубавото“, да украси живота, да задоволи естетическите нужди на едно определено, затворило се в себе си, създавало вече своя духовен и материален лик, общество. Както в средните векове на философията не оставаше друго освен да разработва истината, дадена от религията, без никакъв простор, без свободен полет на мисълта, – така и в миналия век: формите дадени от великите майстори на ренесанса и жизнените съдържания на една могъща култура, не позволиха на изкуството да създаде една нова форма, да влее ново съдържание, да прояви и развие истински творчески сили. Твърде големи бяха майсторите на възраждането, за да можеха приемниците им да им се противопоставят. И художниците на миналото столетие изпълниха задачата на своето време: разработване наследените културни ценности. Импресионизмът не беше освен последна дума в развитието творчеството на ренесанса.

Изкуството на миналото столетие беше продукт на една култура.

Но дойде неочакваното. Новото поколение не намери „хубавото“ на своите учители за хубаво – или не: то изобщо не търсеше хубавото. То бе преживяло своето време, бе опознало живота в цялата му голота – дребен, жалък, вулгарен, циничен, мизерен. И пред него застанаха нови истини. Новият художник не притежаваше способността да се приспособи към практичния живот. Той го виждаше изгънат, обезобразен, нечовешки. Пред него не можеха да се извинят нито човекът, нито неговият бог, които допуснаха всичко това. И той съгради нов, „свой“ морал.

Нови истини и нов морал – изходни точки на всяко изкуство – те са, които и днес повикаха за живот новото немско изкуство.

Метафизиката на днешното общество не можа да задоволи стремежа на новите души. Буйният порив за постигане истината, за опознаване живота, за разрешаване вечните проблеми на човечеството – не можаха да се съгласуват с рамките на една създадена, отживяла вече система. Събудената гореща любов към човека, въздигането в култ на човешкото в душата – не можаха да се покрият с етиката на едно общество, основано върху егоистични побуждения. И новият дух отпрати остри стрели към това общество. Жизненият закон за самозащита го накара да отрече старото. Той тръгна по нов път.

Борбата със старото беше първата стъпка, борба със себе си – втората.

Проблематика, навсякъде – проблематика! Целият мир е разтърсен до дъно: това, което се считаше за отдавна разрешено, сега отново и с още по-голяма тежест слага своя въпрос; това, което спеше в топлите прегръдки на една завършена култура, се събужда и надава още по-силен рев. И художникът, тласкан от вълните на една стихия – космическото море – чертае с кърви образи: своя живот. А той е разкъсаност, рана, страшни страдания на раждащия.

За да се издържи тая гигантска борба, нужни са огромни сили. И тези сили се зараждат. За отбелязване в новото изкуство е: воля за живот, воля за дело. Но за отбелязване е още и: могъщи етически ценности, мистика. Защото само онзи, който е запален от плама на любовта, може да изнесе борбата с вечността, само онзи който вярва, може да постави реалното сред хаоса.

Нови ценности застават пред нас и трябва да се оформят. Новото немско изкуство се бори за създаване ново мировъзрение, нова религия, нова метафизика. Нов тип човек се заражда. Нова култура начева изграждането си. Нова култура, дело не на един, не на десет – на милиони. И новото немско изкуство е активен фактор в създаването, развитието и оформяването на тази нова култура.

*

Що е изкуство? – Медният глас на тръбата в лириката на Бехера, пронизващ въздуха с могъщия призив за борба, за човечност, за любов? Саркастичният смях на Щернхаймовите новели, впиващ се и разкъсващ днешното общество? Или вибриращата динамика в портретите на Кокошка, разкриващи всичката дълбочина на индивида?

Що е изкуство? – Могъщото тегнене на масата в пластиките на Архипенко? Или страхотните марионетки в драмите на Толера? Може би величествената монументалност на грандиозните Пьолцигови дворци? Може би страшно дълбоката мистика в багрите на Нолде?

Архитектониката – същност на изкуството. Стил, форма. – А коя е формата, не формата на вчера, днес или утре, а формата извън време и условности? Коя е „формата“?

*

Искате ли да видите огромната разпокъсаност на крайния индивидуализъм на нашето време? Обърнете погледите си към новата немска живопис. Никога хората не са били тъй раздалечени, – и никога тъй близки един на друг. Защото индивидът, търсещ в дълбочините си своята същност, стига накрай до първоосновното. А то е типично, общочовешко. И индивидът се съзнава като човек.

Кокошка рисува своите портрети. Ураган безкрайни страсти на един дух без цел, дълбоко в себе си разкъсан, раздран, страшен, безумен – човекът разложен в нерви. Динамиката на живота.

Кандински слага багрите на своите „композиции“. Душата, непосредно предаване на душата. Духът въстава. Духът, потискан векове от материята, прокламира своето господство. И материята трябва да отстъпи. Природата губи формите си, разпада се на частици, разлага се на атоми, изчезва. Остава „звънът“, песните, танцът на душата. – Абсолютното изкуство.

Под лазурното небе на юга рисува Пехщайн, между туземците. Той иска да бъде тъй естествен като тях, тъй прост, тъй безизкуствен – тъй природо- и богоподобен. И излизат образите на палавските му работи. Нов дъх, вечно-стария дъх в изкуството – примитивитет.

Друг един – Марк – потъва в съществуването на животното, за да достигне Бога. Или по-право: – за да го търси. Защото неговият мир – сърни, бикове, коне – живее живота на една съдба: дълбока мистическа заключеност.

Мецингер – тъй страшно самотен, че само един Глайцес може да се спомене наред с него – носи, единствен, макар и още твърде слабо проявени, следи на една нова вътрешна структура. Изграждане. Законност. Форма.

Но тя липсва, все пак липсва. Делото на разрушението още не е завършено, а традицията – родила френските кубисти – тук не съществува.

Мелцер – някога Маре – иска да приключи кръга на живописата. Изход: равнинност. Задача на последното време: вместиране пространството в равнината. Висша цел: монументалност, декоративност.

Това са главните характерни черти на новата немска живопис. Индивидът извива последната си безумна оргия. Зад хаоса, над разкъсаността, проблясват лъчите на озарения от бъдещето лик на човека. Новият човек.

*

Кой друг род изкуство, ако не поезията, може да бъде призван да поведе борбата с обществото? Словото трябва да захвърли всичката своя мощ: като огнена лава, като ураган, който ще помете всичко низко, подло, фалшиво, за да може да изпълни задачата на своето време.

Химни на борбата? Химни на бунта? Химни на човека?

Цялата нова лирика: Бехер, Верфел, Рубинер, Волфенщайн, Цех. Повечето от романистите: Франк, Хайнрих Ман, Шикеле, Карл Айнщайн, Щернхайм. Или драмите на Верфел, Хазенклевер, Толер.

Това не е вече бавната огромна работа на натурализма. Часът на избухването е дошъл: викът, въздигането, бунта. Огнен поток се разлива – могъщ, блестящ, неудържим.

Светът се е изменил. Нов свят роден: видението.

Същност на живота. Ето: болникът не е вече изнемощелият човек – той е самата болест; проститутката не е съществото, определяно от професията ѝ – в нея се разкрива човекът; във фабриката не се носи шумът на търкащи се маси желязо – там играе образа на Божеството.

И човекът преживява непосредно. Космосът се разтваря пред него и той потъва във вечността. – Чувство за космоса. Космическо съзнание.

Тогава се изгражда мистиката.

Изречението получава нов ритъм. Не самоцел: той служи напълно на формирация го дух. Думата губи описателното си значение: тя трябва да пониже самата същност – кристализиран дух.

Дойблер, Ласкер-Шюлер, Тракл, най-вече Щрам, бележат пътя: на новите форми в лириката. Хайм, Отен, Хозис, Гол – носят мистиката на новото време.

А в романа застават могъщите образи на човека, предназначен от съдбата за делото – гигантите на Едшмида.

Или религията на безграничния живот. Идеята за Бога. Може би самият той – Дьоблин.

Или разрушението на останалата тъй малка част от мистическото не-

бе на нашето време и поставяне нова мистика -през Египет, Буда – магическото. – Майринк.

И драмата тръгна по нови пътища. Още Стриндберг, на север, създаде – в противоположност на индивидуалните образи и характери – символите, маските на „нешастния“, на „стареца“, на „жената“. Слънцето на Ибсена залязваше.

И израснаха образите: духовни принципи, обобщаващи типове, жизнени енергии. Йост и Хазенклевер, Кайзер и Толер – възходящият към новата драма път.

*

Пластиката вървеше отначало същия път, в който бе тръгнала живописиста.

Белинг си позволява туй, което единствен Бокиони от италианските футуристи би си позволил. Огнен темперамент разпръсва формите, динамика разрушава всяка цялостност. Пластическият баланс все още съществува, – обаче това не е вече пластика.

Херцог действа вече по-сключено. Наистина, и у него ритъмът изхвърля формите из кръга на всяка единност, но у него забелязваме търсенето на един канон.

Новата немска пластика преживя бурята, която предизвика събуждането на духа в ново време. Но динамиката на новия живот не успя да направи от нея това, което бе направила от живописиста. Самото естество на пластиката не позволи това.

Жестът се роди. Неспкоен, буен, огнен, носещ страшния вик на своето време, вик за освобождение, вик за изживяване – той поиска да се излее в камъка, да го преодолее, да го разпръсне.

Но камъкът беше мощен. И повдигна се проблематиката, вечната проблематика, отново. Масата! – съществуването – бе заговорила на художника. Той бе узнал нейната непреодолимост, нейната вечност, а динамиката на неговия живот му разкъсваше гърдите.

Той трябваше да съгласува масата и жеста, кубическото и динамическото, съществуването и живота.

Гарбе е по-спокоен. Мецнер се сеца за масата. Шарф се бори вече за синтезата.

Статиката – изминала един дълъг път на развитие – се завръща друга: продукт на една развита, комплицирана култура. И все пак – същата, като че ли за лишен път да докаже колко близко стоят природа и култура.

Архипенко повика масата. И оттогава цялата генерация знае, че работи с масата. Динамиката не можа да я преодолее, – и я изпълни. Не

повърхността, както по-рано – физиономията, а – масата, субстанцията в своята цялост, стана носителка на израза. Масата се одухотвори.

Хьотгер – странен комплекс – създава „усмивка“, „вечер“, „сън“, „тъга“ и „смърт“. Типика. Мистиката на съществуването. Маски.

Защото пластиката, повече от всяко друго изкуство, е привързана не към непрестанноменящия се образ на всекидневния живот, а към успокоеното, „съществуващото“, вечното.

У Барлах, най-вече от всички други, е постигната синтезата. Блокът е запазил тежестта на материята, на субстанцията, – и тя самата е, която носи израза. Със страшната мощ на съществуването.

Сред небивалия в историята еklektизъм на нашето време, трябваше да се зароди новата немска архитектура. Погледнете наоколо: къде е зданието, монументът, архитектурата, която да датира своето съществуване след рококо? Погледнете наоколо: къде е постройката, дворецът, храмът – стилът, говорещ за живота на своето време? – Пустота. Безжизненост.

Нашето време: заимствуване от миналото. Кичене с чужди украси, за да прикрием страшната празнота, липсата на душа.

В това време се появиха практичните постройки: гари, мостове, фабрики. Там „не е нужна архитектура“.

И израсна големият град. Прави, широки улици; безбройни, еднакви, безлични здания. Всяко едно можеш замести с друго, на местото на всяка улица можеш постави която щещ друга – общият облик си остава все същият. Големият град: огледало на душата на времето. Не израз на един живот: – отражение на мъртвящото.

И ето, явяват се първите проблески. Начева се това, което повече от сто години е лежало погребано от човека.

Мутезиус иска може би да почне. Бонац и Беренс обаче вече дават нещо: собствен стил.

Преди всичко – простота. За да можем съгради утре детайлите – вече създали стилът си – трябва да премахнем тези на едно минало, а преди да сме създали общата структура, как ще можем работи над детайла?

Гладки, прави форми. Изразът трябва да излиза из самата конструкция: действие на масите.

Фасадата е лъжа. Фасадата крие зад себе си празнота. Фасадата е повърхностна. Тя трябва да падне: действие на цялото. Единност.

Още: единност на външността и вътрешността.

Стил.

Вътрешно съдържание на стила: смисъл, характер на зданието.

Пътят води през Менделсон, Крайс, Юнкс, Лукхарт – до Пьолциг, Таут.

Пьолциговите дворци са една чудна поема. Те като че ли носят живота на далечната загадъчна Ниневия. И все пак -не: защото в тях говори гласът на човека на новото време.

Катедралите на Таута са вълшебна музика. Музика, каквато не сме чували от времето на великите майстори на готиката насам. Но и той не е обърнат назад: мистика и религиозност и у него са продукт на новото време.

Тях не бихме могли да ознаменуваме като създатели на новия стил. Те са още твърде индивидуални. А архитектура се ражда от епохи.

Но те са началото. Те са сочещите пътя. Те са първите, озарени от слънцето на новото време.

Берлин

Сп. „Златорог“, г. V, 1924, кн. 1.

Янко Янев

ХУДОЖЕСТВЕНА ИЗЛОЖБА В КАРЛСРУЕ

Голямата шестмесечна изложба в Карлсруе през 1923 г. беше мотивирана от идеята да даде общ преглед на модерната немска живопис в нейното последно развитие, и същевременно – да има значението на един документ за гения на немското творчество. Искаше да каже на света, че въпреки социалните и политически разстройства, въпреки материалната гибел и робство, на което е осъдена голяма част от народа, немският дух не е изгубил вяра в себе си. Проникнат от съзнание за своето велико предопределение, което пръв изрече Фихте, немският дух и днес запазва своята същина.

Всичко, което ражда съвременният дух на Германия, е сгряно от метафизическия патос на неговата история, и може би съдбата на света от нищо друго не е така зависима, както от съдбата на немския дух, който по същността си е свръхнемски, подобно духа на елейзинските мистерии и подобно всичко онова, което носи в себе си един миров копнеж.

Изложбата в Карлсруе имаше грамадно значение не само в чисто естетичен, но и в културно-исторически смисъл. Художествените ценности символизират елементарния живот, станал същина, но заедно с това и процеса на това преображение на живота. Значението на тая изложба за нас е именно в тоя процес, т.е. то е повече исторично, отколкото естетично. Тя дава за пръв път най-непосреден израз на оная фатална воля, която започна своя творчески ритъм с пароксизма на хаоса и търсеше откровението на висши закони в някакъв луд и развратен дадаизъм, в някакво прозрение на метафизичната същина, на идеята, представена ту като бутуш, ту като скелет или фенер, закачен на голготски кръст, ту като беззъба блудница с нечовешка гръд и отрязан крак, ту като вампирско колело от крещящи бои, изразяващи всъщност нещастieto и беса на безплодието. Това движение, водено теоретично от Валден, Блюмнер, Шрайер и практически от Хендел, Глайцес, Байер, Кле, Марк и много други, достигна най-дълбока мисъл и чувство у Харвалд Валден и Франц Марк. Естетиката на Валдена и на неговата организаторска дейност имат голямо значение за развитието на модерното художествено съзнание в Германия. Същото движение се яви изпърво като протест срещу интелекта в изкуството и неговата нормативна логика, сгряна от общия ентузиазъм

за един ренесанс на човечеството. Тоя демоничен протест беше преди всичко протест на хаоса срещу небето на Платона, на чувството срещу мъртвия разум и системата на формите. Отношенията на тая „нова“ воля към Бога изразяваха танца на безумието, на замаяната от гръм и съмнения душа, – и може би никога историята на човека не е била набраздена с толкова сълзи на отчаяние и възторг пред вратите на един предчувстван свят. Тази воля означава едно небивало напрежение към смърт и живот, към рушение и създаване, означава парадоксалността на онова трагично време в историята, когато всяко отрицание е една вяра, всеки Бог – един дявол и обратно. Сред тоя хор на противоречия родиха се много, които смогнаха да изтръгнат из душата си само един благослов или проклятие към слънцето, но, безсилни да надвият могъществото на хаоса и да го превърнат в космос, трябваше да загинат в бездните на времето. Сборникът „Смрачение на човечеството – симфония на най-младата поезия“, издаден от Курт Пинтус (1920), е най-ясно доказателство за това.

Новото движение беше насочено главно срещу импресионистичното и фотографско възсъздаване на оптичния и звуков свят, срещу господството на обезвремяващия и сляп интелект в изкуството и срещу филистерството на съзнанието. То искаше да се възвърне към неопетненото от никакви понятия и теоретични конвенции чувство, искаше изкуството да застане пред чистия и свеж извор на живота и да слуша неговия ритъм, както детето слуша на морския бряг песента на вълните. Този стремеж за освобождение на творчеството от всякаква антиестетична заинтересованост и теоретичност, това страхопочитание пред чувството, пред индивидуалното и живото, е великият смисъл на новата художествена воля. Обаче обективният продукт на тая воля не отговаряше на нейното желание. Изкуството се превърна в един бизарен тохувабоху и някаква абстрактна безобразност, в която нямаше нито искра творчески огън. Метафизичният смисъл на изкуството се подложи на изпитание пред една болна „интуиция“, екстазът се манифестираше като лудост, а пророчеството – като вик на пиана от невяра и безбожност душа.

Обаче непосредната субективност, аморфният живот, всякога се стреми да напусне своята дионистична сфера, за да стане същина и дух. Нейният процес се състои в сливането ѝ с нещо извънвременно. Това е космичната съдба на живота. Изкуството като едно от най-интимните изражения на непосредната субективност, въплъщава ценностите, в които хаосът на живота е намерил същина и твърд. Голото, безформено съдържание става съдържание в една форма. Онова катастрофално движение на немския дух, което започна като революция срещу класиката и логоса, превръщайки границата в безкрайност, светлината в нощ, намери може

би онова, което жаждаше, тъй както измъчената от тревога и безбожие душа намира изцеление в олтаря на слънцето. Именно в този религиозен копнеж се крие историчното значение на изложбата в Карлсруе. Тук е очертана най-ясно последната фаза от развитието на художественото чувство в Германия и неговият стремеж към олимпийска простота и съвършенство. Вместо екстатиката и рева на оня демон, който превръщаше преживяването в една чудовищна геометрия на плоскостите, в една безкръвна негърска символика, в една мистерия на безсилието и абсурдността – тук е изразено свещеното затишие на живота, станал живот на вечното; вместо цирковия танц на линиите и вариететния цинизъм на позите, тук се чувства благородната мъка на творчеството и неговият вихър, чувствува се нещо, което внушава благоговение, нещо, което остава неизменно в смените на този свят. Животът е намерил тук своя аполински смисъл, въплътен в небето на красотата, преминал през магията на творчеството, обжегнат от огъня на преживяването, той е приел ритъма на една безсмъртна същност, станал е виното и хлябът на едно сърце, ликуващо в недрата и ужаса на безсъзнанието. Може би „Вечният звън“ на Егон Гутман и „Псалом“ на Ханс Байер изразяват най-мощно историко-естетичното гледище на тази изложба, която напълно постига своята цел: да бъде един документ за немското творчество, която подобно титаническият устрем на Фауста, не познава граници и която, подобно на готически дом, означава музиката на движението на душата към сферите на вечното.

Сп. „Златорог“, г. V, 1924, кн. 2.

Людмил Стоянов

ЗЕНИТИЗЪМ И ЗЕНИТИСТИ

След тригодишно съществуване, осмиван и често преследван със сила, сръбският „Зенитизъм“ (според органа на това културно течение „Зенит“) изглежда, че започва да печели някакво право на съществуване и да влияе върху културния живот на съседното кралство. Издаденият в началото на тази година по случай международната художествена изложба в Белград, уредена от „Зенит“, каталог „Во имя зенитизма“, с обширна програма за целите и задачите на „зенитизма“, ни дава за него твърде ясна идея, която ще се помъчим да разгледаме в настоящата бележка. В поменатата изложба, покрай представители от всички европейски страни, участвуват и трима българи (Иван Бояджиев, Ана Балсамаджиева и Качулев). В дългия „манифест“ на зенитистите се казва на какви морални и физически изпитания са били подлагани от властта за изповядването на своите идеи. „Нека не се забравя, казват те, че нашето сляпо и блажено отечество ни изпращаше своите еничари и хусари не за да ни помогнат или да ни пазят, а да ни бият и задушат.“

В общи черти обаче, идеологията на зенитистите не издава нито дълбочина, нито оригиналност. „Много шум за нищо“ – би казал всеки добър традиционист и би си запушил ушите пред този бомбастичен футуризм, дошъл да смущава патриархалния дух на Балканите. „Зенитистите единствени и първи – заявяват те за себе си – въведоха *Новия Балкан* в световната арена – *Стара Европа*.“ Балканът (не се казва какво се разбира под това понятие), който диша със здравия плуг, иска вече да работи с „пионерите на новия дух“ за едно „братско бъдеще на всички народи“. „След воя на смъртоносните топове, нека кънти животворният зов на зенитизма!“ „Който има очи, нека слуша! Който има уши, нека гледа!“

Зенитизмът отхвърля индивидуализма и стария „егоцентричен“ възглед на живота и света. Той пръв дал на сръбската живопис „новата и широка база на *колективния израз*, чийто източник е колективният дух и колективният усет“. След войната той бил „единственият художествен културен *raison d'être* на всички южни славяни“. „Човечеството би могло да се обедини само чрез обща работа, за общо дело, с обща цел.“ „И ето: нас ни обединява новото изкуство.“ „Колко едностранчиво и колко парадоксално!“ – прибавя позивът на зенитистите. И за тези „художествени

заслуги“ те са били преследвани като „опасни за държавата“, „предатели“, сподвижници на Д’Анунцио и пр. Заварили земята и народа си „без голямо културно наследство и без никакви художествени традиции“ – те си поставят за цел да насаждат семената („балкански елемент“) на бунта срещу старото, срещу голямата материална беда, „която е най-могъщият ни противник и неприятел от паметивека до днес“ – защото: „отровен е плодът на цивилизацията на балканския континент“. Те се впускат „с жилавите мускули на своите варварски и хайдушки праотци, в далечни непрепътвани глъбини, за безгранична свобода на мисълта и абсолютно творчество“. Борбата се води по всички посоки – и срещу „културните парвенюта, живописните дилетанти и поетически плагиатори“ – и срещу политическите „изедници“; всички, които преди зенитизма не са знаели „дали са мъжко или женско“; за които „райските двери“ на „Зенит“ са били завинаги затворени. „Леко е за всички вас – завършва филипиката на зенитистите – да продавате рога за свещ – в тази земя на културни инвалиди от рождение, на културни вкаменелости по наследство и на културно реакционерство в името на „големи“ политически „идеали“. Всяка борба срещу това най-голямо зло, както и против духовната недъгавост и художническия паразитизъм, е предварително изгубена и ялова. Също както и всяка борба срещу „бога“ е осъдена отнапред на пропадане. Ясно е: *бог е най-свирепата измислица*“.

„Най-сетне, нека не се забравя – прибавя манифестът – че първи зенитистите, с помощта на философската система: *за балканизацията на Европа*, и чрез своя динамичен механизъм, наречен *енергетичен императив*, отбележиха в новата история на нашата културна младост първата епоха на сръбския художествен прогрес и *първата поетическа революция*, която извежда на колодрума: към *балканска култура*, към *балканска цивилизация*, към първата културна емансипация от Европа.“ „По-далеч от Европа! Европа не е оригинална и в миналото е извършила най-свирепите дела, каквито помни историята.“ И се апелира към балканските славяни за изграждане на „*колективната архитектура на духа*“, като нов израз на *колективната душа*, за крайната цел: „обединение на човечеството – братство или смърт!“ „Во имя зенитизма – со страхом Божиим и верую приступите!“

Това, което учудва в дейността на зенитистите, то е неизтощимата енергия, с която те вършат своето дело. Не важи, че то носи горчивата ирония на вятърните мелници. В известна смисъл то напомня палячовските пледоарии на нашия Гео Милев. Но ясно е, че то кипи от противоречия, които се изяждат едно друго. Борейки се за една самобитна балканска култура и отричайки Европа, те взимат за средство най-последното

порождение на същата тази „умираща“ Европа – експресионизма, за да насаждат идеите си. Несъмнено изкуството е днес единствената сила, способна да насажда истинското братство между хората; но не е изкуството на експресионистите, което би накарало балканските народи да се разцелуват; най-много, биха се разцелували само Любомир Мицич и Гео Милев, но балканското братство от това не би спечелило нищо. „Дети пугаят се“ – тъй са се оплакали Московските пролетарии в Наркомпроса, когато след революцията цяла Москва е била боядисана в експресионистичен стил. На Балканите не само децата биха се изпоплашили. Да се възлагат на експресионистичното изкуство (по съществото си формално и механическо) подобни месиански задачи, в това има всичко друго, но не и здрав разум. Като реакция срещу шаблона и закоравялата традиция, срещу старите форми на изкуството, то има да играе, несъмнено, една благотворна и творческа роля. Но тя е роля, която се изчерпва само в областта на изкуството и която не може да разчита на някаква колективна душа, каквато историята на изкуството не познава. Изкуството е било и ще бъде винаги аристократично, тъй като е дело на духа, който живее с вечните идеи, а не с временните сметки на живота. То обединява хората, като ги облагородява, но това е един дълъг и мъчителен процес.

Балканските народи би трябвало, напротив, да подирят някаква нова правда, която да ги обедини, да изкопаят от земята изгубения талисман на братството, като култивират елементите на ония културни ценности, които са присъщи само тям и които могат да им дадат самостоен образ, различен от копията на Запада. Само така те ще излязат от днешния ад и ще намерят може би път към едно истинско и пълно освобождение.

Експресионизмът иде от Запад – изживян и вече преодолян – и с него Белградските зенитисти искат да бият същия този Запад! У нас тази магия не е по-малка, и трябва да признаем, също така лишена от сериозност, както сръбската. Тъй в последния брой на сп. „Пламяк“, достоен конкурент на „Зенит“, само без идеализма и беззаветната вяра на последния, поетът Ламар пише стихотворение „Към Европа“, в което прави пух и прах този нещастен континент, чиито рожби са „рахитични“ и през чийто труп „ний (новите войнства, Б. Р.) с коне ще прегазим“, същите по нейните „гърбици“ ще изронят „пшеницата“, ще тръгнат към нея с „железни икони“, ще размятат над нея пики, и много други подобни ужаси...

С една дума, Лалю Маринов от Троян заплашва Европа! Който има уши, нека гледа, който има очи, нека слуша!

Сп. „Хиперион“, г. III, 1924, кн. 4–5.

Николай Лилиев

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛКЕ

Почти всички монографии, писани за Райнер Мария Рилке, имат за изходна точка неговия малък роман в две части – „Бележки на Малте Лаурдис Бриге“. Почти всички, които говорят за тази книга (*Dr. Sigefried Kawerau: Stefan George und Rainer Maria Rilke*, *Robert Faesi: Rainer Maria Rilke*, *Robert Heinz Heygrodt: Die Lyrik Rainer Maria Rilkes*) споменават името на Гете и напомнят писаното от него през 1829 за Вилхелм Майстер: „С такава книжка е като с живота: в комплекса на цялото се среща необходимото и случайното, предпоставеното и недовършеното, изразеното ту сполучливо, ту несполучливо – сред което се крие нещо от безкрайността, която изобщо не може да се долови с думи – разбрани и разумни – и да се заключи в тях.“

И двете книги – Вилхелм Майстер и Малте Лаурдис Бриге – представят почти прозрачна биография на едно вътрешно аз. В нашия случай книгата е биография на поет, който „разтваря същността на своето аз в същността на нещата“, на които се отдава беззаветно. Нещо повече, той е техен пастир и Бог мъчно би го различил от тях (*Stundenbuch*).

Преди години редакцията на „Мозайка от съвременни романи“ беше обещала на своите читатели превода на тази изповед, вдъхновявана от Якобсена и осенена от любовта на поет, дарен с големи славянски добродетели, за да бъде немец, и с почти немско вглъбяване в същността на нещата, за да бъде французин.

Рилке е роден в Прага (1875), макар че би могъл да се роди във Венеция или Париж, дето е преживявал дълги години, озаряван от дружбата на Родена и от книгите на Якобсена. В едно писмо до Елен Кей той пише: „Откак се запознах с тях, книгите на Якобсена насочват моето развитие. И щом съм спирал за миг – винаги – и всеки път, когато съм искал да тръгна напред, в тях съм срещал отбелязана най-близката, най-високата, следващата стъпка на моето собствено битие. Защото той е намерил много от онова, което най-добрите наши съвременници още дирят. Якобсен и Роден – и двамата те са майстори – майстори, които не се изчерпват. И двамата имат сила да пресъздават в действителност съзерцаваното – в хиляди пъти по-възвишена действителност.“

От своите велики приятели Рилке е научил не само как да гледа на света и нещата – той е научил как да гледа на своята работа, на своите

стихове. – „А, стиховете – пише той в Малте Лаурдис Бриге – с тях се върши толкова малко, когато се пишат рано. Би трябвало да се чака, да се събира сладост и мисъл цял живот, ако може цял дълъг живот, и тогава, почти на заник, може би ще се напишат десет реда, които са хубави. Защото стиховете не са, както мислят хората, чувства (на младост човек още ги има) – а опити. За да пишеш стихове, трябва да си видял много градове, хора, неща.“ И по-нататък: „Не стигат само спомените; ако са много, трябва да ги забравиш; трябва търпеливо да чакаш, докато отново се върнат. Защото това не са още спомени. Само след като се превърнат у нас в кръв, поглед и движение, след като станат безименни, неделими от самите нас, тогава може би ще се случи, в един много странен час, първата дума да възстане сред тях и да излезе.“

И наистина Рилке доказва, че може да чака тоя „много странен час“: едва след десетгодишно мълчание (*Das Marien-Leben*, 1913) той отпечата „*Duineser Elegien*“ и тия дивни сонети на Орфея (*Die Sonette an Orpheus*), дето се срещат следните мъдри стихове:

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.

(Страданията не са познати, любовта не е изучена и това, що ни отда-
лечава от смъртта, не е разбулено. Само песента е свята и тържествува
над земята.)

Каква бездна дели тия стихове от първите опити на Рилке! Какъв дълъг път на развитие – от някогашните леки акварелни настроения и тая поезия, за която остават верни думите на Гундолф, казани при друг случай: да преобразява, а не да измисля материята – това е същността на поезията.

Сп. „Златорог“, г. V, 1924, кн. 6–7.

Емануил Попдимитров

ОТ НАТУРАЛИЗЪМ КЪМ СИМВОЛИЗЪМ

В Германия, към края на седемдесетте години от миналото столетие, на сцената се явява ново поколение литератори, които искат да скъсат всички връзки с по-старата традиция. С предизвикателно смела програма обявяват те, че досегашното изкуство е несъстоятелно по техника, стил и избор на сюжети. Съобразно духа на времето вече се изработва нов мироглед, и един нов художник трябва да ни даде ново изкуство. Писателят трябва да рисува съвременните проблеми на живота, както и да вземе участие в тяхното разрешение. Ето защо той е преди всичко пророк и трибун, общественик и борец, настъпва новият период на Sturm und Drang, който изповядва култа към природата и живота и иска да се върне към реализма в изкуството. Като образци на мислители и художници за това поколение служат чуждеземците: Балзак, Флобер и Зола, Ибсен, Толстой и Достоевски.

Движението започва от двата големи центра; от старата южна столица на изкуствата – Мюнхен, и на север от новата светска столица Берлин. Организатор на движението от юг е Michael Georg Conrad. Основаното от него в 1885 год. списание Gesellschaft събира под своето знаме една цяла плеяда щюрмери. Обществото си поставя следните цели: критика на старото изкуство, теоретично обосноваване на новото реалистично направление и литературни опити в драмата, лириката и романа. В Берлин движението се ръководи от двамата братя Heinrich и Julius Hart. Рамо до рамо повеждат борбата срещу старата традиция тънкият критик, ентузиаст и поклонник на Зола Conrad Alberti, патетичният и „гениален диктатор“ Karl Bleibtreu и Max Kretzer. Отпосле се присъединяват към тях множество млади критици и литератори, като Eugen Wolf, Brahm, Schlenther, Harden, които си дават името „модернисти“, като основават собствен театър „Die Freie Bühne“ и списание под същото име. Освен Ибсен и пруските художници, тук са на почит и северните писатели като Кийланд, Гарборг, Хамсун, Стриндберг, Амалия, Скрам, Гайерстам и Лагерльоф, а от английските – Бернард Шоу и Оскар Уайлд.

Двама литератори, Arno Holz, темпераментен и смел поет, и Johannes Schlaf, нежен мечтател и остър наблюдател, болезнен рудокоп в мизериите на съвременността, довеждат до последни консеквенции програмата на

Зола за натурализма, тъй като сам Зола значително отстъпва от нея в своите произведения. Движението има за своя арена десетилетието на 90-те години, през които достига своята кулминационна точка, и отдето започва неговия упадък. Паметната 1889 година, когато се основава „Свободната сцена“ и се събират за задружна работа Холц и Шлаф, събуди за драматично дело поета Gerhart Hauptmann, който написа „Пред изгрев слънце“ (Vor Sonnenaufgang). Но годината 1892, когато бе създадена драмата „Тъкачите“ (Die Weber), въплотяваща най-ярко в натуралистична техника социалния дух на епохата, тая година означава също и залеза на натуралистическата драма, тъй като това е моментът на преодоления натурализъм... Едно съвсем ново движение в изкуството, движение, което от дълги години извършваше своята подземна работа, се яви на бял свят: изпъкна делото на Ницше и „индивидуалната“ личност стана отново проблема на изкуството, фантазията, потискана досега, заяви за своите права, а от сцената зазвучаха стихове, легенди, приказки и исторически драми. В тоя промеждутък на 80-90 години едничък Лилиенкрон се издига самотен и безучастен към оня Sturm und Drang, но и той беше като Януса с две лица – едното осветено от смеха и слънцето, а другото скрито в сънната на мрачен песимизъм.

*

За новото поколение на натуралистите старите писатели като Dahn, Paul Heyse, Freytag и Spielhagen не бяха достатъчно революционни нито по дух, нито по техника, каквито са чуждоземните, а особено руските и скандинавските: Тургенев, Достоевски и Толстой, Бьорнсон и Ибсен. Theodor Fontane и Keller вече се считаха само за едни повърхностни и изтънчени литератори. В Мюнхен Конрад взе като сътрудници за своето дело престаралия елементарен поет с провинциален диалект Martin Greif, Kirchbach и Heinrich Reder, а за критик на новото направление се отзова известният с естествено научен метод на мислене датчанин Georg Brandes. Увереността в победата на тая група и цялото поколение се резюмираше в следните думи, изказани а началото на третата година от списанието „Gesellschaft“:

„Натурализмът победи в държавното управление чрез гения на Бисмарк, в поезията – чрез гения на Балзака и Зола, в живописата чрез гения на Менцела, а в музиката и музикалната драма – чрез гения на Вагнера.“

В критиката се проявява Конрац Алберти, а в драмата: Richard Voss, патетик, който се губи в патологични проблеми, без да постига особени драматични ефекти, след него – Max Halbe, Хауптман и Ernst von Wildenbruch (с драмата Марло). В лириката се подвизават няколко из-

вестни жени, като Alberta von Puttkamer и Marie Eugenie delle Grazie, които поддържат изобщо една средна форма между старо и ново изкуство и чиято поезия е мъжка, без да съдържа почти нищо женствено в характера си. Разказът и романът се култивират от Bertha von Suttner (*Die Waffen nieder!* – Долу оръжията! 1889), от самият Michael Georg Conrad и Karl Bleibtreu. В 1897 г. Max Kretzer написва романа *Das Gesicht Christi*, в който кара Исуса да се разхожда по берлинските улици; авторът по маниера на художника Uhde, поразен от съвременната социална мизерия, се обръща към заспалата обществена съвест чрез образа на Спасителя. Исторически интерес представлява проектираната от двамата братя Харт, а допълнена от Conrad и Karl Henckell антология, която издаде Arent, под название: „*Moderne Dichtercharaktere*“, където се виждат усилията на младото поколение да търси нови сюжети, но и безпомощността му – да си служи още с отживялата стара форма. Първа жертва от тая плеяда поети е рано загиналият и оплакан като светец 28-годишен момък Hermann Conradi (1862–1890), умрял от туберкулоза и съден заради своя натуралистичен роман „Адам-Човек“. Представител на социалната поезия и пророк на революцията тука се явява Karl Henckell. В 1887 год. се основана едно свободно общество „*Durch*“, в което влизат лекарят Conrad Küster и литераторите Leo Berg и Eugen Wolff; тука се присъединяват актьорът Kainzhasser и социалистът Julius Türk, както и Rudolf Lenz и социалрелигиозният проповедник, философ и поет на обществеността Bruno Wille. Това са писатели социалреформатори, социалреволюционери и анархисти от всички нюанси. Към тяхното общество принадлежи последователят на Щирнера, поклонникът на *Der Einzige und sein Eigentum* – Маскау. За всички тия хора на обществеността и литературата идеалът на новия писател е естествено научното познание, което възприема точно и по нов начин света. Най-големият апостол на тая група се явява Bölsche, който написа една *Prolegomena* на реалистичната естетика: „Естественонаучни основи на поезията“.

И сега вече младият поет Arno Holz смело заявява за новата поезия на натуралистите:

Unsere Welt ist nicht mehr klassisch,
Unsere Welt ist nicht romantisch,
Unsere Welt ist nur modern...

Нашият свят не е вече класичен,
Нашият свят не е и романтичен,
Нашият свят е само модерен...

През същата 1887 год. Берлин преживява едно литературно събитие от голямо значение: на 9 януарий, под директорството на Антон Анно в *Rezidenztheater*, дето обикновено се даваха френски пиеси от Сарду и Дюма, се представиха „Призраци“ от Ибсена, една натуралистична драма, в която е прокаран принципа на наследствеността и е обвеляна с първия лък на символизма. По подобие на френския *Théâtre libre*, в Берлин се основа вече споменатата от нас *Die Freie Bühne*, в която като драматически критик се прояви Maximilian Harden, основателят на „Zukunft“, както и реалистите литературни критици и историци: Otto Brahm, Paul Schlenther, ученици на Wilhelm Scherer, и драматическият писател Ludwig Fulda. Не по-малко събитие за „Свободната сцена“ е и представянето на „Силата на мрака“ от Толстоя. Това особено важи за младия Хауптман, който в драмата си *Vor Sonnenaufgang* се явява като създател на едно съчетание от натуралистична направа и идейна драма. А тая драма, както е известно, има за свой прототип „Силата на мрака“. Хауптман отначало се намира под идейното влияние на Марксовото учение, на естествените науки, според последователя на Дарвина Хекел, а после се увелича в студиите над църковната история от Макс Мюлера. Силно социална тенденция е проведена в стихотворната му книга „Das bunte Buch“. Но решителен момент в неговите идеи представя времето в началото на 1889 год., след запознанството му с Арно Холц и участието му в списанието *Gesellschaft*.

Дълбокото увлечение от натурализма на Зола, увлечение, което се проявява по всички направления на литературния живот, започва лека-полека да отслабва, и възторжените поклонници вече се опитват да определят своето място и да си уяснят становището спрямо законодателя в литературата. Пръв Avenarius, а след него и Arno Holz изтрезняват от опиянението, което ги повалише пред гения на Зола. Най-напред се установи, че Зола, апостолът на правдата и искрата в живота, смелият анатом на социалните рани, който заявява, че нищо не измисля в своите творения, всъщност не прилага теорията на натурализма в своите грандиозни епични постройки. Идеите – за доброто, красотата, благоустройството и самоотречението, за които той ни говори, нямат за свой единствен източник само анатомическата структура и физиологичния процес. И ето че Avenarius се заема да определи историческото място на романиста Зола. И той намира, че Зола е Ювенал на настоящето време, но той не е поета на бъдещето. А задачата на новото време и на новата литература е да се премине през натурализма към идеите на едно ново общество. Arno Holz разкритикува формулата на Зола за изкуството: „Une oeuvre d’art est un coin de la nature vu à travers un tempérament“, и намира, че Зола като писател и творец на Rougon-Macquart изхожда от творението *Comédie humaine* на Балзак,

а като теоретик и критик – от *philosophie de l'art* на Тен, когато пък формата и стила, с които си служи, ся заети от братя Гонкур. Holz подчертава идеята за *еволюция* в изкуството и намира, че от драските на детето до Сиктинската мадона на Рафаеля има една разлика на степента не по същество. Той разглежда формулата за изкуството, „което има тенденцията да стане отново природа“, и я изменя така; изкуството ни дава отново природата. И ето че заедно с енергичния си съратник Schlaf той иска да приложи метода на едно изкуство, което ни рисува всички най-детайлни промени в едно явление: импресионистичния метод на братя Гонкур, но метод доведен до своето крайно изражение. В произведението *Para Hamlet* е приложен фотографичния начин на рисуване последователните моменти, „*Kunst der Sekunden und minutenaufnahme*“, метода на моменталните фотографически снимки, както щастливо го е нарекъл Hanstein.

Литературното движение се разраства все повече и повече и достига неочаквани и своеобразни форми. Наред с „поезията на големия град“, на агитационната и програмна лирика на Henkell и Arno Holz, се появяват и стиховете на дилетантите социални поети и анархисти, като Maurice von Stern, John Henri, Mackay и Bruno Wille (*Einsiedler und Genosse*), както и романистите със социална тенденция: Hans Land и Phelix Hollander – с неговия роман „*Jesus und Judas*“, Wilhelm Bölsche – с романа *Die Mittagsgöttin*, Hegeler, представител на социално експерименталните скици и опити, поетесите: Klara Viebig и Anna Croissant Rust; Ludwig Thoma, с неговите *Bauererzählungen*, Tavote, Georg von Ompteda и Wilhelm von Polenz, който в романа си *Der Büttnerbauer* (1895 год.) ни рисува економическото и морално пропадане на селското семейство. Едновременно с тях се проявяват и писателките: Margarete Beutler, Maria Janitschek, Gabriele Reuter, които изтъкват на пръв план в своите твърдения трепетния за епохата *женски* въпрос. Тука принадлежат писателките: Helene Böhlau и Lou Andreas – Salomé, някогашната вдъхновителка на Ницше.

В драмата това направление прави все нови и нови завоевания. Хауптман написва своите „*Самотни хора*“ (*Einsame Menschen*), „*Тъкачите*“ (*Die Weber*), за която споменахме по-рано и която е върха на консеквентния натурализъм. Подир това следват произведенията: College Crampton, Боброва шуба (*Die Biberpelz*), Възнесението на Ханеле (*Hanneles Himmelsfahrt*), Florian Geyer, Elga, Потъналата камбана (*Die Versunkene Glocke*), Коларят Хеншел (*Furmann Henschel*), Роза Бернд, Червеният Петел (*Der Rote Hahn*), Michael Kramer, А Пипа танцува! (*und Pipa tanzt*) и Бедният Хенрих (*Der arme Heinrich*). Поетът Hermann Sudermann в 1889 година, след представянето на неговата реалистична драма „*Die Ehre*“ (*Чест*), беше наречен наследник на младия Шилер. И все в тоя дух са

написани неговите по-сетнешни натуралистични с морална тенденция драми: „Sodoms Ende“ (Крайт на Содом), Heimat (Родина), Glück im Winkel (Щастието в ъгъла), Johannes, дето се чувствува влиянието на Ибсена и Ницше, Johannisfeuer (Свети Иванови огньове), Es lebe das Leben (Да живее живота), Das Blumenboot (Цветна лодка) и други. И тук той изтъпява поред влиянията на Ожие, Фьойе, Дюма и Сарду, а към края вече напомня и Коцебу, който създава драма от какъвто и да е сюжет.

През същото време се проявяват Max Halbe, автор на драмата Die Jugend, Georg Hirschfeld, Ernst Rosmer (писателката Elza Bernstein), Max Dreyer – с неговата драма Зимен сън (Winterschlaf), Otto Ernst, Otto Erich Hartleben, епикуреец, ироник и жизнерадостен лирик, Josef Ruederer и Carl Hauptmann – лирик и драматург, теоретик и критик на натурализма. Карл Хауптман се обявява против тяхното възрение на Зола, против орнаменталните подробности, в които се изгубва величавата линия на живота, против безидейния квиетизъм на натуралистите. За изкуството е нужна идеята. Страстите свързват и порабощават духа, а идеята го освобождава. От друга страна, смисълът на живота не може да бъде промислен от разума, той трябва да се изживее с цялото същество на нашата личност. Животът е една ирационална величина, а мисълта е рационална мярка. Мисълта не можа да ни изведе към покой и освобождение в живота, а само към скептицизъм. И тука вече ни дохождат на помощ изкуството и художникът. Само художникът може да долови и изрази тайната и да ни предаде ohne alle ratio битието. Защото той не е *подражател* на природата, а *творец* на хора и тълкувател на нашите преживявания. Той ни учи не да мислим, а да живеем, той ни трогва, разтърсва и изпълня цялото ни същество. Тая критика ни напомня мислите на Хюисмана, изказани в романа *Là bas* по повод натурализма на Зола.

Но това е епохата, когато в литературата и мисълта застават един срещу друг двамата великани: Зола и Ницше. И Карл Хауптман прави преоценка над Ницшеовото дело. Неговата критика върху Зола обаче не означава припознаването на неговия антипод Ницше. Според Карл Хауптмана Ницше е един *орнаментален*, а не монументален дух. Той е човек с разгорещена глава от възбуждане, но не от очарование. Никакво тихо и прояснено величие на един Платон или Бетховен не намираме в него... Той е болен, разгневен и каприциозен дух. Той е творец на брилянти, които безразсъдно разхвърля по пясъците. Но брилянтите са само една украса за душата. А душата има нужда не от брилянти, а от скали и блокове, върху които да облегне своята стъпка за по-високи подеми.

Като споменаваме името на Ницше, ние вече навлизаме в немската литература сред онова течение, което се явява като крайна противополо-

ложност на натурализма и е известно под името символично изкуство, тъй като Ницше е едновременно символист, неоромантик и неоидеалист.

*

Friedrich Nietzsche е роден в 1844 година. Името му напомня полска фамилия, и наистина в жилите му е текла отчасти и полска кръв. Потомък на обеднели аристократи и син на пастор, той се чувствувал още от малък безотечественик и в същата възраст се събудила в него силна религиозна жажда. От баща си наследил дълбока нежност и мечтателност, а от майка си – силна воля, неизчерпаема работоспособност и устойчивост пред бурите на живота. Още към 1858 год. той бележи в своя дневник, че вече се намирал в „третия поетичен период“. И сега си поставил за задача да пише всяка вечер по едно стихотворение. Между монотонните му творби от време на време прозвучават оригинални напеви и стиховете му се отличават с нова ритмика и форма. Такова е например стихотворението „Ohne Heimat“. Жан Пол, Хьолдерлин и Новалис са поетите, които го увличат най-много, а наред с интереса към литература, у него пламва страст към наука, философия и музика, особено към творенията на Шумана и Шопена, неговия сънародник! Ницше студентствува в Бон и Лайпциг, и в 1869 година бива извикан за професор по филология в Базел. Но още в Лайпциг той прави едно запознанство от съдбоносно значение за живота му: личността и музиката на Вагнера. От характера на тая музика и духа на Шопенхауеровата философия, която го пленява за дълги години, възниква първото научно поетично творение на Ницше: Зараждането на трагедията от духа на музиката (1871 год.). И в тая книга той си задава въпроса: Що е животът? Нещо упорито и зло, нещо ужасяваше, тайнствено и абсурдно, което възбужда отвращение. Животът е страдание, но не страдание поради липса, а поради излишък, от който се поражда хаосът и противоречието. И от това противоречие избликва вълнението и опиянението на пращовека, на дионисийския човек. Срещу мрачната сила на живота тоя човек противопоставя радостта от спасителното и целебно изкуство. Само изкуството може да преобрази мисълта за отвратителното и ужасното в естетически представи и в комизъм, които ни освобождават от низкото и пошлото в живота, И тъкмо хорът на сатирите в дитирамбите е спасителното дело в гръцкото изкуство. Тоя хор е едно истинско отражение на дионисийския човек. Последният превръща своето собствено страдание в едно видение на красотата. „Защото страдащият най-силно се стреми към красотата, и той сам я твори.“ Но от страданието, което съпътствува *промените*, той създава едно *състояние* на радостен покой в аполоновския свят на пластиката, образа и съзерцанието. Така

дионисийския хор – опиянението от живота – се прелива и освобождава от аполоновската пластика на образите. И ето че сега се заражда драмата: това е едно съновидение, една обективация на дионисийското състояние. Драмата е едно аполоновско, образно въплотение на дионисийското чувство и възбуда. Защото практическят мир е една сложна и проникновена картина на битието. В драмата индивидуалното изчезва, за да стане едно и да се слее с първобитното. Чрез трагедията човек се стреми не да се освободи от ужаса и състраданието, но да се издигне над ужаса и страданието и да се радва над своето битие, и пренасяйки се в жертва на своя най-висш тип, да се опиянява от собствената си неизчерпаемост и от красотата на своите видения. Само естетическите ценности, само естетичното дава едно утвърждение на битието. И целият живот почива върху илюзията, привидното и изкуството. Упадъкът и краят на драмата настъпва тогава, когато животът получава друго осветление, когато докажда сократовският теоретичен и с морална преценка човек. И тъкмо в него се изразява най-силно антидионисийската тенденция. Настъпва едно дълбоко заблуждение, че мисълта е в състояние не само да промисли битието, но дори и да го коригира. Сократ, тоя специфичен немистик и теоретичен оптимист, придава на логическото обяснение на природата, нещата и знанието могъществото на една универсална панацея. Добродетелта е знание, а добродетелният е щастлив или блажен, стига да се е изцерил от незнанието. А тъкмо това е и смъртта на трагедията. Това е едно престъпление спрямо силните инстинкти на живота. Умозрителност на всека цена – това е една сила, която подравя живота. Моралът е един симптом на декаданс. И Сократ е първият тип на декадент от последвалото гръцко разложение. В него, както по-късно в християнството, един изроден инстинкт си отвръща на живота с една подземна мъст. Диалектиката и упоритостта на теоретичния човек са признаци на залез и умора. Времето на мистерията и трагедията отлетява, щом чрез Еврипида човекът от повседневния живот завладява сцената. И тогава вече взима думата филистерската посредственост: сивата и робска радост от живота, страха от всичко сериозно и ужасно, самодоволството и спокойната наслада. Чак след две хилядилетия, чрез музиката на Bach и Wagner отново се заражда духът на трагедията. В това произведение Ницше е направил опит да обхване науката от гледна точка на изкуството, а изкуството от гледната точка на живота.

В *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873–1875 г.) той подчертава опасността от „екстирпацията на немския дух за благото на немската държава“. Той твърди, че не съществува немски стил, и немецът живее в културно варварство – една хаотична смесица от стилове, смешна модерна

панаирска пъстрина. А виновно за това е господството на образования филистер, долен човешки тип, който е подозрителен към всяко *търсене на новото*, и който се стреми към спокойно животуване, като се възхищава от собствената си ограниченост. Такъв филистер оптимист е Рихард Щраус, чийто стил е безсилие или лумпенжаргон на днешното време, както го нарича Шопенхауер. Една слабост на модерното време е историчният дух и обективната неутралност. Но многознанието не е нито средство, нито признак на култура. Културата е възпяване на живота; безличната историчност обезсилва индивидуалността, тя отнема на инстинкта необходимия мъгляв кръг за действие, а на желанията – илюзията. Историчността преувеличава значението на факта. А фактът е бил винаги едно теле, на което са се покланяли като на бог. „Целта на човечеството не лежи в неговия край, а в неговите свършени екземпляри. Крайната цел на културата не е образованието, а създаването на философи, художници и светии и чрез това тя работи за свършенството на природата. Човечеството трябва да работи за създаването на единични велики хора, и друга цел то не може да има.“ Същите мисли са прокарани и в съчинението Schopenhauer als Erzieher и Richard Wagner in Bayreuth. Но когато е писал съчинението, той вече се е бил освободил от потискащото влияние и на двамата. Празненството в Байройт го разочаровало. Вместо грандиозното, опиянително и бурно изкуство, той открива и в музиката на Вагнера признака на времето: едно съчетание от грубост и разнежена слабост, похабяване на природните инстинкти и нервозна хиперестезия, жажда за чувствени преживявания, поради умора, и наслада от същата умора. А Ницше е очаквал от произведенията покой, простота и величие. И вместо очакваното специфично нехристиянско гледище за света и хората, той с ужас вижда едно християнско мировъзрение.

Ето че възниква произведението „Menschliches, Allzumenschliches“ – „Човешко, премного човешко“, най-изстраданото от произведенията на Ницше. Един „болен и излишен човек говори, като че не е болен и излишен“ и сега започва разрушението на всички основи и разбиването на всички мостове, които водят към примирението с настоящия порядък. Любовта е възможна само като себелюбие. Великите дела са сублимно зло. Едно дело е зло наспроти ниската интелигентност, която го преценява. Между доброто и злото няма разлика по същество, а само по степен. Не съществува истинско състрадание, нито истинска благодарност. Благодарността е една низка форма на отмъщението. Но в тая книга една страшна присъда е произнесена и над художника. Художникът не може да се смята за последен цвят и утеха на човечеството. Не чрез изкуството и религията човек се докосва до същността на нещата. С критиката на мистичното

и символичното пада и значението на художника. Той не се бори за високата преценка и мощ на човека, дори той не би могъл да даде за своето изкуство сериозни предпоставки, под форма на високо фантастичното или мистичното, екстреното или вярата в личността, в чудото и в гения. Художникът създава един детински свят. Ето защо той е едно изостанало назад същество. Никой не вярва, че той твори хора, той създава само едни повърхностни проекции на хора, противоестественно умалени и опростени. Не бива да се говори за един свръхестествен произход на художника или на художественото произведение. Фантазията на добрия художник или мислител наистина произвежда великолепни неща, но разсъдъкът избира, очиства, отхвърля и свързва елементите на хубавото. Който не успее да извърши това, той е само един импровизатор. Но художествена импровизация лежи и в съдържанието на сериозните проучени художествени мисли. Всички велики хора са и велики работници, неуморими не само в изнамирането, но и в отхвърлянето, в избора, в преработката и в подреждането. Геният е енергия и майсторство. Геният е строго усилие и издържана форма. Само веднъж новото време е постигнало подобна форма в стила, стиха и строежа на речта при френската драма с нейното единство във време, място и действие. Но традицията биде унищожена във Франция от Русо, в Германия от Лесинг, който осмя тая форма и ни отправи към Шекспира, като нагази с един скок в натурализма. Волтер беше последният голям драматург, който укроти в гръцка мярка своята многостранна, израсла в трагически бури душа. Той направи това, което никой немец не може да постигне, защото натурата на французите е по-родствена с гръците, отколкото натурата на немците. Той беше последният голям писател, който за употребата на прозаичната реч имаше гръцко ухо, както и елинска художествена сигурност, гладкост и прелест. Оттогава нанасам във всички области се възцари модерният дух с неговото безпокойство и омраза към мярката и стегнатостта. Сега ние се наслаждаваме от поезията на всички народи, простата, дива, чудовищна, грандиозна безпорядъчна поезия от народната песен до „големия варварин Шекспир“. Днес стилът е претрупан, вследствие обедняването на нашата организаторска сила... В това съчинение вече авторът си изработва афористичен стил. Скоро след написването на това съчинение Ницше преживява морален и физически кризис. И се изчерява при пътешествието си на юг, в Алпите и северна Италия. В Енгадина той бива обладан от едно *идилчно-героично* настроение: „Това е новото откровение на моята душа, – цялото буколическо настроение на древните ми стана ясно изеднъж.“ После със своята дълбока самотност той заминава за Венеция. И тука, в Ривиерата и Венеция, между върховете и морето, Ницше бива

обладан от онова вдъхновение, при което се зароди образа на Заратустра. Между природните пропасти и върхове той се носи също низ пропастите и по върховете на мисълта. В никое произведение планинският и морски пейзажи не са намерили такова материално и символично въплъщение, както тука в идеите, формата и образите, суровостта и девственият хлад и пламък на това творение, проникнато от чистотата на планинския въздух и наречено Also Sprach Zarathustra.

В Morgenröte Ницше предприема „поход срещу морала“. В Fröhliche Wissenschaft лъха опиянение от живота за един оздравяващ човек. Животът вече не е проклятие и съдба, или измама, но е низ от опасности и победи, и в него има само героични преживявания и място за танц и надбягвания. Сега вече Ницше се чувства призован свише. Една нова мисъл го издига твърде високо и нов поглед му се открива за вечността, когато в 1881 год. над езерото Silvaplana през гората, 6000 стъпки над хората и времето, в него се заражда мисълта за *вечното възвръщане*:

„Тоя живот, който живееш сега и който си преживял вече, ще го преживееш още един път и още хиляди пъти. И той не ще ти донесе нищо ново, а вечно ще ти възвръща всека скръб и радост, всяка мисъл и въздишка и всички неизразимо малки и големи неща, и всичко в същия ред и последователност, както тоя паяк и тая лунна светлина между дърветата, както това настояще и тебе самия. Вечният клепсидър (пясъчен часовник) на съществуването всякога и постоянно ще се обръща, заедно с тебе, пращинка от праховете!“ Тоя пръстен, в който ти си едно зърно, огнено ще блещи. И в кръга на човешкото съществуване изобщо настъпва винаги един час, където изплува отначало в една, а после и в повече, във всичките мисли, най-мощната мисъл за вечното възвръщане на нещата. И това за човечеството е часът на великата пладня. Само чрез тая мисъл човешкият живот добива известен смисъл. Не да гледаме към далечни и непознати блаженства, благословии и милости, но да живеем така, че да пожелаем още веднъж да преживеем това и да го преживяваме вековечно. И всеки миг ни се предявява нашата задача. Само дългото преживяно трагическо битие заслужава повторение!

И сега за Ницше настъпва особено блаженство, което го кара да се радва, да се смее, да плаче и да танцува. Враг на всеки враг на живота, към щастието, което му донася идеята за вечното възвръщане, се притуря и нов подарък на съдбата: идеята за едно ново евангелие на Заратустра: Проповедникът на брачния пръстен на всички неща и провъзвестителят на великата пладня на вечността. В 1883 год. през февруарий, в продължение на 10 дена през разходките в околността на Генуа и при скитанията около Рапало и Порто Фино, той завършил първата част от

безсмъртната книга. И като дело на едно свръхвъдъхновение се създават през последните години и останалите три части. Но какво произведение е тая опиянителна книга за всекиго и никого „Also Sprach Zarathustra“? – Нещо безкрайно многозначно. Peter Gast я счита за свещена книга, а веднъж и сам Ницше я нарича странен вид морална проповед, като нарича и себе си поет-пророк. Но знаейки какви идеи обикновено се свързват с понятието пророк, той притурил: тука не се говори за някакъв фанатик, нито се изисква някаква вяра – от едно безкрайно изобилие на светлина и дълбочина на щастие, падат капка след капка, дума след дума – една нежна медлителност е темпото на тия речи. Халкионски е техният тон и напомня пословицата на Заратустра: Най-тихите думи са тия, които докарват буря; мислите, които пристъпват с краката на гълъби, водят света! „Смокините падат от дърветата, те са зрели и сладки, и като падат, раздира се тяхната червена кожа. Аз съм северен вятър за зрелите смокини. Подобно на смокините падат вам тия поучения мои приятели; сега пийте техния сок и яжте тяхното сладко месо.“ Това е морска и планинска поема, а по основния тон единствено завършено с библейски дух модерно произведение от притчи. То е танц и музика, лирика и дидактика, то е буря и тишина. Изпълнено с ведрина, хумор и злина, с трепета на най-дълбока тайнственост; то е гора и нощ от тъмни дървета; а който не се бои от неговата мрачина, той ще намери розови гирлянди под неговите кипариси.

„Към хората не гони отново моята неутолена воля за творчество; така се стреми чукът към камъка. Ах, хора! В камъка спи един образ, образ на моите образи! Ах, той трябва да лежи в най-твърдите и омразни камъни!... Красотата на свръхчовека приижда към мене като сянка. Ах, мои братя!“ И така Заратустра е книгата за свръхчовека и неговата преоценка на новите ценности. Четирите части на тая книга могат да се нарекат: утро, пладня, следобед и вечер преди раждането на свръхчовека, който не е дошъл и пред който и най-добрите са много човечни, са едно посмешище и болезнен срам. От последните висши хора (четвърта част) до свръхчовека има цяла пропаст. Само части от човека вижда Заратустра в настоящето и миналото.

Учението на Заратустра за свръхчовека е изразено в картини и символи, притчи и загадки.

„Вслушайте се в мене, братя мои, когато вашият дух желае да говори чрез символи, това е зачатие на вашата мъдрост.“ Но всички тия неща така са преплитат, че мъчно е да се определи къде започва едното и къде свършва другото: кое е образ и кое символ, и кое е украса. И Ницше-Заратустра ни се представя като скиталец в планината, който гледа

върховете и пропастите, който се изкачва по тесни пътеки и се възема към високи скали. „Не височината, а наклонът е ужасен. Наклонът, дето погледът се хвърля надолу, а ръката се устремява нагоре.“ Друг символ е мълнията – свръхчовек. „Гледайте, аз съм предвестник на мълнията и тежка капка от облака: но тая мълния се нарича свръхчовек.“ Морето е третият символ. Подобно на корабно платно по морето иде неговата мъдрост. – Небето! О, Небе над мене – чистото! дълбокото! Ти – бездна на светлината... Да се хвърля в твоите висини – моята дълбочина, да се скрия в твоята чистота – моята невинност... Вън от образността и символизма, стилът на тая поема е нещо единствено в немската литература. Сам Ницше смята, че след Лютера и Гьоте той е единственият, който си служи с един съвършен немски език. „Моят стил е танц и игра в симетрии от всички видове, прескачане и осмиване на самите тия симетрии.“

Какво е Ницше-Заратустра, пита се сам авторът. Един ясновидец, чающ, творец, бъдеще и мост към бъдещето, но уви! едновременно и един хром върху тоя мост. – Поет ли е той? Или правдолюбец, освободител или насилник, добротворец или злодей? Най-често Ницше се възвръща към определението поет. И въобще цялото си дело той характеризира като божествена игра или изкуство. Ницше е романтик, който теоретично мрази всеки романтизъм. Той има слабост към всичко класично, той се стреми към опростеното и типичното, той чувства отвращение към детайлите, сложното и неясното. От немските прозаисти той предпочита Stilling, Goethe, Stifter и Gottfried Keller. Но те не са от неговия род. Неговата мечтателност издава недостатъците му, той върши това, което осъжда; той е многостранен, несигурен, бърз, остър. Той има усет за нюансите и обича всичко това, което с една дума се нарича модернизъм. Когато Ницше характеризира Вагнера, той неусетно определя сам себе си: пластичност в изразите, опростен синтаксис, забележително богатство от силни и значителни думи. А както Вагнер разшири пътищата за музиката, така и Ницше разкри за лириците от нашето време богатството от шарове и полусенки, тайнственото замиране на светлината, и всичко добро и лошо; и не само в лириката, но дори и в критиката, в разказа и драмата се чувства влиянието на Ницше!

В книгата *Jenseits von gut und Böse* Ницше отново предприема поход срещу морала както в *Morgenröte*. Той не се пита като Канта: как са възможни а priori синтетичните съждения? Пренесено това върху морала, значи: не съществуват никакви морални феномени, а само едни морални тълкувания на тия феномени. Ницше дохожда до взаимно допълващите се понятия за господски и робски морал. И за да „обезцени всички дейности“, той написва книгата *Der Wille Zur Macht* или опит за една преценка на

ценностите: животът не е нищо друго освен воля към власт (мисълта на Шопенхауера, пренесена в етичната област). Но Ницше не е можал да довърши произведението. Към края на 1888 год. един удар на апоплексия лишава автора от духовните му сили. В същата година излиза неговата сбирка стихове Дионисиеви дитирамби или песните на Заратустра, които той сам е изпял, за да понася своята последна самотност.

В третия немски литературен център Виена (след Берлин и Мюнхен) борбата между старата традиция и натурализма се извърши съвсем безболезнено. Старото време спокойно се преля в новото. В Бургтеатър, като изключим междуцарствието при Август Фьорстер, след Wilbrandt дойде Max Burkhard, и Ибсен завладя първия Виенски театър. В Deutsche Volkstheater се даде в 1889 г. Дивата Патица. И това съвсем не е удивително, тъй като тука натурализмът нямаше противници. Мюнхен имаше своя Неузе, Берлин – Линдау, старите поети в Австрия към 1885 год. бяха Anzengruber, Rosegger и Mährin Marie von Ebner – Eschenbach. Това не бяха никакви епигони, тяхното изкуство беше чист реализъм, който има нещо много общо с по-късния натурализъм. В лицето на Анценгрубера и Розегера ние имаме двама поети – представители на народа, излезли от него и служили с интелекта си на същия народ. Мария фон Ешенбах (графиня Дубска), въпреки произхождението си, с тенденциите на смелите си творения принадлежи към народа – към обезправените, угнетените и бедните, срещу благородниците и властующите. Двама други представители, които взимат под свое покровителство градския пролетариат, това са Philipp Langmann и Jakob Julius David.

Родоначалникът на „Млада Виена“ е Hermann Bahg, вечно подвижния и винаги преодоляващия себе си поет. Макар и сам да не е открил понятието модернизъм, все пак той е най-високият му прорицател. В 1890 год. той пръв прогласи спасителната формула за хората и изкуството, от fin de siècle, за декадентите и символистите. Отначало той е бил антисемит, после – социалист. За тоя период от живота си той с насмешка казва: „Аз бях обхванат от социалистическо опиянение, като че ли работниците не бяха също такава сбирщина, каквато са си изобщо хората, и като че ли светът тъкмо на мене се надяваше да го избавя от всички напасти.“ Три години го владее въодушевлението, но най-после изведнъж той се събужда „естет“, с неутолима жажда за собствена култура. Това, което за момент Берлин не можеше да му даде, той го потърся в Париж. Самото име е вече едно празненство за него: „Париж, Париж! милиард пъти трябва да го напиша, за да изразя своето чувство. Там аз се събудих мъж и в мене възкръсна художникът. И ако аз представлявам нещо сега, то за всичко съм задължен на тоя град.“ Ето такава вяра храни той към френския дух

и култура. И той става проводник на всека нова парижка литературна сензация в Берлин. Сега вече основава във Виена списанието *Zeit*. И става един своеобразен оракул в кафенетата, които като всяка бохемска натура счита за родина на нашия духовен живот и център на съвременната култура. И лека-полека Виена измества Париж... В критиките и студиите на Н. Вагн вече се четат проповедите за едно винаги ново днешно или бъдеще изкуство. Неговите критики съставят около 10 тома. „Критиката на модерните“ (1890), „Победа на натурализма“ (1891) и „Ренесанс“ (1897), „Виенски театър“ (1899). В първата книга четем следното: „Единствената молитва, която обхваща в себе си цялата етика, гласи: Бъди модерен! Но не само веднъж, а всякога и всякъде бъди такъв. А това значи, понеже свойството на тоя корелат постоянно се мени, да бъдеш през всяко време революционер, значи да бъдеш предразположен към винаги нови впечатления, да бъдеш чувствителен и нервозен чак до края на пръстите.“

Отначало той цени още великите корифеи като Келер, Майер, В. Юго; но те изчезват пред модерните: Ибсен, Стриндберг и Ницше и нови френски писатели. Зола и Бурже са още на почит, но Бар се увлича от Стендал, и „*Rouge et noire*“ е за него книга на книгите.

Той се влюбва в странните бохемски натура като Барбе Д’Оревили, Вилие дьо Лил-Адан, Верлен, Хюйсман, Оскар Уайлд, тия, които, мисли той, са понесли най-тежкото проклятие на нашето време: „*les poètes maudits*“. Но ето какво говори той и за модерните: „Ние не знаем положително дали тия художници от настоящето време ще бъдат такива и за утрешния ден, както е Гюте, например. Те са акробати и тяхното изкуство е фокус.“ Обаче те импонират на Бар със своята техника. Но той е преситен и от тяхното изкуство, и сега си надява нова маска: „Критикът, казва той, е човек на промените, той е от каучук, змия човек, който съблича своята кожа и се вмъква под чужда.“ Бар преминава от натурализъм към синтезата на натурализъм и романтика, и най-после към опиянителното и тъмно изкуство на мистиката и символизма на Метерлинк. После се увлича от изкуството на Хофманстал и Шницлер. Бар е писал и романи. В своите автобиографични скици той бележи: „Съдбата ми беше предписала, от местото, където съм, и доколкото мога – да подпомогна за формирането на новото човечество.“

Сп. „Листопад“, г. VI, 1924–25, кн. 2.

Чавдар Мутафов

ЕКСПРЕСИОНИЗМЪТ В ГЕРМАНИЯ

Никога едно изкуство не е бивало тъй тясно свързано с живота, както експресионизмът в Германия след войната. Годините 1920/23 бележат шемното темпо на инфлацията, сякаш нарочно съчетана с експресионизма под знака на безконечното обезценяване. Никой нямаше време да мисли, докато трябваше да свиква всеки ден с най-фантастичните цифри от милиони и милиарди, както и с най-безсмислените форми на новото изкуство – резултатът беше един: разрушаване от основа на всички ценности, придобивки, предразсъдъци. Така експресионизмът мина бясно през границите на всеки ден и отекна далеч в абсурда.

Може би, експресионизмът бе рекламата на новото време: по улиците, в трамваите, в театрите, в хилядите списания и плакарди, в всички формати и техники: животът минаваше стремглаво през всички възможности, противоречия, отричания – и изкуството получи спазмите на неговата неумолима сила: безсмислена, ала оплодяваща – първична, огромна и вечна.

– Защото експресионизмът не бе само едно течение или школа: той беше и едно познание. Той ни научи да гледаме нещата извън техните привидности; научи ни да пречупваме формата, за да намерим в нея идеята; откри пътищата на душата през материята; сля света с нашите бедни сетива, за да го направи елементарен и неук, върна ни при Адама. Ала заедно с това, той трябваше да живее с нас в бързината на големия град, съпътник на тълпите и електричеството, брат на машината, цар на катастрофите, проституцията и глада – и в тази двойна роля той ни остави само тежкото наследство на своята грозота.

За мнозина тази грозота е едничкият повод да отричат това жестоко изкуство, тъй както детето бяга от срещнатия негър; ала в своята същина нещата са винаги еднакви – и какво значи външната форма, когато тя изгуби всека смисъл на постоянен признак? – И новото изкуство отрече – сякаш нищо не се е случило – всички норми за красота, но заедно с това и културата на големия град: оня сложен комплекс от изтънченост, целесъобразност и удобство, – тогава светът изгуби светлините, багрите и движението си, за да стане мрачен и див, дивачеството стана откровение. А витрините донесоха отведнъж съкровищата си: малайската, мексикан-

ската, старохристиянската и хиляди забравени култури; явиха се репродукции с вотивни изображения, негърска пластика, средновековни резби; Ел Греко стана класичен, Грюневалд победи Дюрера.

– Ала рожба на запада, експресионизмът трябваше да загине през собственото си противоречие, тъй както инфлацията се продъни в абсурда на числата. Защото с отричането на цивилизацията и нейната сложна диференцираност, експресионизмът се загуби в хаоса на Космоса, в алогичността на формата; изхвъркнал от всекидневното, той загуби своето време, за да остане само някаква схема, формула, цифра; понятие от линии и равнини, спектър вместо багри, маса вместо форма, случай вместо воля. – И тъй като художниците не можаха да се отделят от големия град, за да се преселят в рая, експресионизмът отекна в празното пространство.

Уви, европейецът бе твърде много свършен, за да не може да понесе бремето на дивачеството. Човекът на радиото и дизеловия мотор не можа да върне душата си при своите прародители, въпреки заклинанията на джаз-банда и благословията на Ноа-Ноа: Запад бе отишъл твърде далеч от изток, а експресионизмът бе само един тъжен документ на несъответствието – една бедна банкнота от фантастични богатства, които нямат никаква цена, едно инфлационно интермецо.

И тогава?

– Тогава стабилизацията настъпи внезапно, рентената марка се затвърди за една седмица, с експресионизма се свърши за винаги. И „вътрешното око“ на новото изкуство ослепа: него замениха ледените обективи на апаратите, – човекът не искаше вече да прозира, той започна да отчита: нови цени, нови цифри, разписанието на живота.

Отначало всички мислеха, че животът е станал друг. Ето, художниците трябва да разберат това, както и критиците им: заети с борсовите спекулации на експресионизма, те едва имаха време да творят ценности, тъй като пред теорията на обезценяването всяка стойност бе излишна, – а възможностите за изкуство бяха безгранични, както и тези за бързо разбогатяване. Ала сега изкуството трябва да се стабилизира: теоретичната основа е превъзможната, стопена в размерите на един нов мащаб, кризата започва!

– Но какъв е мащабът на идното изкуство, кой ще наследи експресионизма, какъв миросглед иде по реда си, има ли изобщо ново изкуство? Напразно изложбите на Глас-паласт и Новия Сецесион в Мюнхен показват всичките си съкровища и тази година: те не се различават от миналогодешните. И може би тъкмо тук е кризата на новото изкуство.

Защото експресионизмът е само привидно свършен: неговото влияние е навсякъде, както и последиците от инфлацията – и, освен имената

на художниците, нищо не е променено в същината си; защото проблемите на експресионизма бяха твърде обширни, твърде смътни – от кубизма до примитивизма – за да не оставят нищо неизучено, неизчерпано: всички техники, багри, постройки и форми; художниците се научиха да познават всички майстори: Грюневалд, Ел Греко, Полайоло, Питер Брюгел; намериха се имитатори на Делакроа, Енгър, Сезан, ван Гог, Мьонк; други съчетаха кватроченто с барок, средните векове с рококо; стилът се специализира, обяви се за фабрична марка: изкуството стана частна собственост.

И в Мюнхенската изложба човек знае съвсем добре: ето Байерл, специалистът на казеиновата техника и кватроченто; Зайлер, имитаторът на ван Гог; Пленк или Швалбах в стила на средновековни икони: единият в плакатен маниер, другият микеланжелизиран; а после дохождат съвсем направо нови и стари имена, познати и непознати, ала винаги еднакви: тук Гоген, там Делакроа, а навсякъде Сезан. Дори старите добри сецесионисти са съблазнени от новото изкуство – и в трогателно усърдие се побратимяват с експресионистите. Лео Пуц наднича към Каспар; Фриц Ерлер смътно търси палитрата на Юлиус Хес, раздвоявайки техниката си; дори старият Хаберман се увлича в дисонанси; най-сетне две жертви на експресионизма, отричайки картините си в държавната галерия, пропадат завинаги в неразрешени проблеми: Пютнер и Фелдбауер. А наред с тях, все същата живопис: брутална и остроумна, ала позната, преодоляна, – какво ще ни донесе утрешният ден?

Може би експресионизмът от 1914 или 1918 г. е преодолян: сигурно Шмид-Ротлуф или Нолде са вече невъзможни, Франц Марк или Махе будят състрадание с трагичната си смърт; Кокошка или Хофман са прибрани в музеите; ала дали с това е изчерпан целият експресионизъм? И все пак, проблемата на новото изкуство тепърва чака своето разрешение. Спекулантските предприятия на Херварт Валдена или Вестхайма обезценяха до абсурд теорията на експресионизма, ледените обективи на апаратите не дадоха нито един нов образ на живота, – какво значи тук инфлация или стабилизиране пред вечните закони на изкуството?

А те са в нас, чрез нас – в безчисленото разнообразие на големия град, в навиците ни на космополити, в противоречието на нашите увличания: вчера, днес, след десет години, в вечната ни жажда за ново изкуство.

Сп. „Демократически преглед“, г. XVII, 1924–25, кн. 9–10.

Иван Радославов

**ЗА ЛИТЕРАТУРНИТЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ШКОЛИ
ИЗОБЩО – И У НАС**

Странно ми е когато виждаме, че има писатели у нас, които продължават да мислят и даже твърдят, че литературни школи и насоки не съществуват, и да идват във възмущение, когато им възразите, че тяхното мнение е едно голямо заблуждение, ако не една свята наивност. Кой знае, как те си представляват, това в каква форма съществува за този въпрос, но мене ми се е струвало винаги, че те в случая напомня оня герой на Молиера, който цял живот говорил проза, но никога не знаел, че това е проза. Този герой си представлявал тази обикновена работа като нещо друго, странно, свръхестествено. Самите тия, които идват в негодувание от мисълта за школите, принадлежат сами към някое направление, желаят ли го или не, съзнават ли го или не. Много от тях напомнят ту Пенча Славейков, ту Вазова, ту Яворова. Но нещастieto е там, че те ги напомнят само твърде слабо, за да бъдат имената им поставяни наред с горепоменатите, които, каквото и да се приказва, принадлежат или по-право, представляват това или друго литературно направление. Принадлежността на писателя към школата е подобна на сянката ни. Тя е негова неразделна спътница. Само че този, който твори изкуство, не твори преднамерено, в името на известни естетични и художествени схващания, но тези последните оплодяват, по неизведаните пътища на творчеството, вдъхновението му.

Една литература в истинския смисъл на думата, с дълголетното и непрекъснато развитие не е нищо друго, освен развитие и смяна на настроенията, вкусовете и идеите. Тия елементи обуславят появата и същността на художествените и литературни произведения през течение на времената; те съпътствуват и борбите на рутината с новото, което идва и се налага с силата на необходимостта. Ето гвоздеят на интересувания ни тук въпрос. Там, където липсва висок духовен живот, там разнообразието в схващанията на нещата е толкова по-голямо. Големите и богати литератури не са нищо друго освен смяна на тия схващания и идеи, смяна на последовни литературно-художествени осъществявания. Френската литература, която има предимство по отношение всички други, благодарение на своята повече от три вековна традиция, ни дава най-релефната и пълна картина на развитието в това отношение, която талантливият френски

критик Брюнеттиер ни е дал в едно от своите ценни изследвания. Като в Дарвиновата теория за видовете, в нея може да се проследи произхода и развитието на различните художествени идеи и съответните форми, които с течение на времето са се сменяли последовно. Всички течения художествени и литературни, като никъде другаде са намерили своето пълно развитие в френската литература. От класицизма на Расин и Корнейл, през лъжекласицизма към романтизма, реализма, натурализма и символизма, по-сетне. По-младите литератури, като немската, италианската, още по-новите като полската и руската представляват същата картина, макар и не в тази пълнота. Но изследването и изучаването на тия литератури е възможно само като изследване на тази смяна на вкусовете и идеите, което в последна сметка е смяна, именно, на разните творчески идеологии. Още по-малките литератури, наглед, като че не дават тази представа. Но това само от далеч погледнато. Приближавайки се, вий неизбежно ще откриете същият факт и ако искате изследването ви да бъде от полза, непременно ще трябва да го вземете под внимание.

И нашата литература може да даде подобна невярна идея. Но приближавайки я, вий ще откриете чертите на разните идейни и художествени наслоения, които при липсата на едно самостоятелно, дългогодишно правилно и непрекъснато развитие, не са могли завършено и по-релефно да се очертаят, и затова като че се губят в плоскостта на безразличието. А в същност през своето много късо развитие нашата литература представя същите етапи, може би, минати с един по-бърз темп на по-повърхни изживявания, отколкото на тия по-стари литератури, за които бе думата по-горе, но несъмнено същите.

Ний имаме в първите години на нашето литературно възраждане реализма като направление, представлявано от белетристиката на Л. Каравелова, В. Друмева, Иван Вазова, под влиянието на Гоголя и по късно реализма на г. Страшимирова, Ц. Церковски, Елин Пелин и Йордан Йовков, – един реализъм, наистина, по-одухотворен, по-романтичен, ако можем тъй да се изразим, не тъй груб – непосредствен като на Л. Каравелова, но все пак произходящ по права линия от него. Като направление в поезията реализма под влиянието на руската гражданска муза на Некрасова и Огарева повлия върху творчеството на Христо Ботйов, върху голяма част от това на Ив. Вазова, особено в „Поля и гори“. По-късно това влияние оплоди нашата социална поезия от 90-те години, на първо място тази на Яворова и съвременниците му, които продължиха тази некрасовска и ботйовска традиция.

Френският романтизъм, особено този на Виктор Юго, се прояви, като направление в Вазовата следосвободителна лирика и епос – главно в

романа му „Под игото“ и цикъла вдъхновени оди „Епопея на Забравените“, подчертано влияни от „Клетниците“ и „Легенда на вековете“. Кирил Христов продължи под влиянието вече на Пушкина и Лермонтова тази литературна насока, която особено у Пенча Славейкова се подчерта и с влиянието на немските романтици от началото на XIX век, като Бюргера, и на късната романтика – Хайне. На това направление в нашата поезия дължим ценните балади и поеми, заключени в „Епически песни“ на Пенча Славейков. Тук принадлежи също П. Ю. Тодоров с своята символична романтика. Реализмът и романтизмът еднакво силно оплодиха нашият творчески дух и тяхното влияние продължава да се чувствува и днес още, макар като замираще ехо.

Натурализмът като школа няма едно голямо развитие. Той остана едно твърде ограничено и сякаш откъснато явление. Тук са Михалаки Георгиев, Алеко Константинов, Т. Г. Влайков и особено Г. П. Стаматов, в неговите разкази, напомнящи твърде много Мопасана. Натурализмът няма даже епигони; които да надминават нивото на посредствеността.

По-опре делено и в европейски смисъл като направление се очерта това на българският символизъм и модернизъм. Може би и за това, защото българската литература излизаше вече от своя предисторически период и влизаше в този на художествените и литературни изисквания. На това направление принадлежат предимно последните двадесет години развитие. Тук са Теодор Траянов, Трифон Кунев, Николай Лилиев, Христо Ясенев, Димчо Дебелянов, Емануел п. Димитров, Людмил Стоянов, Ил. Иванов-Черен. Създаденото в това направление, характерно с глъбината на създаването като литературно-художествени ценности, не в ширина и количество като това на предшествуващите направления, остава най-наситено от към художествени и литературно-естетични наслоения.

Най-последно направлението на експресионизма и имажинизма, което, скъсвайки с традициите на нашето литературно-художествено развитие, даде няколко типични за него прояви, макар с недълготрайна цена. Това за вчерашното минало. Днес е безвремието на една епигонска литература, особено в областта на лириката. Изживяват се идеите и вкусовете на вчерашния ден. Къде сме днес? Под влиянието на Гумилева, Ана Ахматова, Есенин и други типични, макар и талантливи, представители на съвременният руски декаданс. Но все пак и това е едно направление.

За писателя – художник, са потребни образци, за да се открие, като сама за себе си творческа същност; за литературният изследвач и критик са потребни определени схващания и идеи, за да разкрие тази творческа същност и да я осмисли. Ето защо литературната критика не е била и не може да бъде призвание на един поет, ето защо най-често от неговата

среда се издигат негодуванията срещу критиката, която, изследвайки, неизбежно го слага под такъв или други етикет на литературно-художествена принадлежност.

Какви насоки ще вземе бъдещето развитие на българската литература, ще покаже бъдещето. Обаче и ний сме под посредствения знак на безвремието, което тегне над цялата европейска литература.

Новото, яркото и силното – няма тъй скоро да дойде.

Сп. „Хроники“, г. I, 1926–27, кн. 3.

Константин Гълъбов

ЕКСПРЕСИОНИЗМЪТ И ЧАРЪТ НА ЛУНАТА

Романтизмът е бягство от действителността и копнеж по неплътния свят на въображението и мъртвите сенки на миналото. В по-ниска или по-висока степен той се наблюдава през всяко време, ала има периоди от историята на литературата, когато взима връх. Такъв период в историята на немската литература настъпва в края на 18 век, без някои от неговите характерни склонности да са преодолені напълно и до ден днешен.

Като бягство от действителността и копнеж по недействителното, романтизмът извежда в своите консеквенции до култ на смъртта, какъвто е случаят при Новалис. Смъртта е пълното бягство от действителността, пълното утоляване на копнежа по недействителното. Прастарата вяра в задгробен живот доминира, ала в някои случаи тя отстъпва място на идеята за смъртта като преход в едно пълно небитие. Това са случаите на най-консеквентния романтизъм.

Обикновено романтизмът спира при видението. Видението е средното аритметическо между действителността и пълното небитие: то е една несъществуваща действителност, създадена от въображението, но обсебила създателя ѝ. Романтикът е пленник в царството на своите видения, той живее с тях в много по-висока степен, отколкото всеки друг поет. Несъществуващата действителност измества в съзнанието му съществуващата. Това е твърде съществен момент.

С поглед, впит в своите видения, с поглед, отвърнат от всичко земно живее романтикът, ала земнообвързан е човекът като всяка жива твар – и романтикът е тук, гдето сме всички ние: в действителността, от която не може да се избегне, освен чрез смъртта. Ала романтикът се опитва да я избегне чрез своите видения – да я превърне в сън. Не я приема тъй, както ни се налага тя в своята сурова предметност – чрез посредството на нашите сетива, – а като емоционално обагрен опит при модифициращото участие на въображението. Нещата изгубват своята обикновеност, стават изразители на чувства и настроения, заживяват свой фантастичен живот. И почти те винаги са една загадка – символ на неща, за които няма думи.

Това завоевание на действителността от съня е друг съществен момент в живота на романтика. То определя неговото светоотношение. Няма

действителност със сурова предметност: има само неща с неясни очертания, смъглени далечини – ретуш! Но в тази призрачна действителност, на която се е наложил сънят, нещата се намират във фантастични взаимоотношения. Имаме даже „Шлегелианизъм на естествените науки“: научното наблюдение и тълкуване на природните явления се извършва при намесата на въображението. При това светоотношение на романтика лесно обяснимо явление е култът на нощта, из който са изникнали вдъхновените „Химни на нощта“ от Новалис. В нощта нещата изгубват своята сурова предметност, превръщат се във видения, заживяват нов, фантастичен живот – бреженеят от загадки. И освен това: нощта е символ на съня, а сънят – символ на смъртта. Il sogno e fratello della morte.

Разбира се, във всяко време лунната ситуация е била една от най-любимите ситуации на поезията, ала през времето на романтизма, поради споменатия култ на нощта, имащ своите психологически предпоставки в особеното светоотношение на романтика, лунната ситуация се среща особено често. Романтикът дири света в тъмнина, или в здрача на звездите и луната. Той е чужд на деня, на слънчевото осветление и обича, както никой друг, чара на звездната и лунната нощ. Звездите и луната – като одухотворени същества – също го обичат и изливат в душата му балсама на едно блаженство, което ние, хората на днешното време, не изпитваме вече тъй дълбоко. – „И ние ли ти харесваме, тъмна нощ?“ пита Новалис в „Химни на нощта“. „Що е под мантията ти, което затрогва невидимо и властно душите ни? Скъпоценен балсам капе от ръката ти, от маковата китка. Тежките криле на душите ни повдигаш ти“. Пътникът в стихотворението „Нощ“ на Лудвиг Тик изказва болките си на звездите, и звездите му отвръщат: „Човече, ти ни си близък и далечен, но не си самотен. Доверявай ни се: погледът ти е бил обърнат не веднъж към нашата тиха светлина. Ние, малките златни звезди, не сме вечно далеч от теб. С радост звездите си спомнят за тебе.“ А в стихотворението „В нощта“ от Йозеф фон Айхендорф се казва: „Месецът изгря утешително.“

Днес вече месецът не изгрява утешително. Романтизмът е изживян отколе, макар редица романтични склонности да се наблюдават и след изживяването му – дори в настоящето. Това, защото до известна степен романтизмът е присъщ на всеки поет, на всеки човек. Няма поезия, както няма и човешки живот, без лъх от романтизъм.

Романтизмът биде изживян още през 19 век. Няма бягство от действителността, обсебване на съзнанието от виденията, превръщане на света в сън. Она дух на положителност, който внесоха в живота освободените от всякакви метафизични концепции науки на 19 век, подрови основите на романтизма. Днес човекът стои възправен лице срещу лице

пред действителността и поезията е в много по-ниска степен превръщане на света в сън, а в науката няма нито помен от онова участие на въображението при тълкуването на природните явления, което Оскар Валцел нарече „Шлегелианизъм на естествените науки“.

Особено характерна за духа на днешния човек е експресионистичната поезия. Тя е рожба на едно светоотношение, в което има твърде много склонност към разчленителност, създадена под влиянието на съвременната наука, чиято алфа и омега е анализирането. Някога романтикът се опитваше да избегне действителността като я превръщаше в съновидение, днес експресионистът иска да разгълми загадките ѝ като разчленява и съчленява нещата в нови чудати форми: – като ги деформира. Деформирането той нарича „вътрешно гледане“ чрез „окото на духа“, но обикновено се самоизлъгва, защото днешният разсъдъчен човек е неспособен на онова ясновидство, плод на което е изкуството на първобитните народи, египтяните и средновековните иконописци. Фактически неговото деформиране на нещата е постигнато не чрез гледане, а чрез мислене – имаме не първобитност на гледането, не мистерия, а дръзка намеса на разсъдъка вследствие културна усложненост. Ето защо, когато слушаме експресионистът да казва за своите чудатости: „Аз виждам тъй нещата“, ние обикновено се усмихваме.

Това аналитично, разсъдъчно светоотношение има като последица една убита емоционалност. Експресионистът няма онова богатство от чувства и настроения, което се наблюдава в поезията на по-раншни времена, особено у романтиците. Широк е само обхватът на неговото въображение, ала понякога в проявите на въображението му има болезненост, и то в много по-висока степен, отколкото у романтика. Това е въображението на поета от големия град.

С променянето на светоотношението изчезва и култът на нощта в романтичния смисъл на думата и само тук-там имаме запазено нещо от чара на луната, от обичта на романтика към нея, от нейната обич към него.

Ще приведа няколко примера из съвременната експресионистична поезия в Германия, в която имаме запазен романтичния чар на луната. Йоханес Р. Бехер казва в стихотворението си „Берлин“: „Ние живеем с месеца в напусната килия“, Курт Хайнике говори за „сбъдновение“ на любовни блянове и „сбъдновението“ му бива хвърляно отгоре: хвърля го месецът от блюдото на своя блясък („Всред нощ“). В стихотворението „Една песен“ на Елзе Ласкер-Шюлер „ликът в месеца“ е, който знае, колко е тъжна тя. Други експресионисти, макар да не говорят за луната като за същество близко тям, не са равнодушни пред нейния чар и тя занимава

въображението им. Така, в стихотворението „Спокойствие и мълчание“ на Георг Тракл един рибар изтегля месеца в мрежа из замръзващото рибно езеро, а от месеца на Паул Цех капят капки въз острови на любовта („Sortiermadchen“). Най-често обаче експресионистите са отчуждени от луната, а в някои случаи говорят за нея като за враждебно същество, следвайки едно болно въображение. „Отровният месец“ на Алфред Лихтенщайн е „тлъст паяк от мъгла“, дебнеш във висините („Мъгла“), а в стихотворението „Des Tagedomes Spitze“ на Карл Отен лунната светлина „се зъби костелива“ (grinsendknochiges Mondlicht) и „души за гръкляна“.

Изчезването на лунния чар в експресионистичната поезия е знак на едно променено светоотношение, от което, според Шпенглер, не може да се очаква едно значително изкуство.

В. „Стрелец“, г. I, бр. 9, 1 юни 1927.

Кирил Кръстев

РОМАНСКИ ИЛИ СЛАВЯНСКИ ФУТУРИЗЪМ?

На миналогодишната международна изложба на декоративните изкуства в Париж г-н и г-жа Маринети устройха конферанси в желание да напомнят на света, че футуризмът продължава своето съществуване и разцвет. По думите им, особено благотворен за това се оказал патронажът на италианския диктатор Мусолини. Въпреки всичко обаче и въпреки упорството, с което Маринети 17 години пламенно проповядва своите идеи – отрицателното отношение на публика и артисти към футуризма не можа да се промени. Слабите увлечения минаха, а мнозинството от хората всякога са били склонни да виждат във футуризма само едно „видотвяване“ и патологично лекомислие.

Външните причини на футуристичния неуспех лесно могат да се посочат. Неговото разрушително естество му осигури тутакси неприветливостта от страна на широката маса и средния интелегент, проявявана към новотата и центробежността в него. Силната му умозрителна, примитивистична и гротескна тенденция го оставиха чужд на лиричните и сантиментални възжеления на Дилетанта от всички времена.

От друга страна, външният ход на живота изтласка механически футуризма от сцената на обществения интерес, тъй както изтласка и всички „изми“ в изкуството. Парливото разрастване на социалния въпрос, войната и умората от нея, революциите и финансовите кризи прекратиха интереса на съвременника към всякакви доктринерски опити за „другояче“ в изкуството, като и изпариха желанието му за заратустровско „танцуване“ върху проблемите на битието и деня.

Освен това политическите събития създадоха, по един или друг начин, възраждането на демокрацията, която всякога здраво е държала за традициите и която върна наново цената на сантиментализма в изкуството.

На свой ред вкусът на художника се промени по-бързо, отколкото се мени женската мода. Докато преди няколко години се считаеше за чудовищно заслепление вековният реализъм, в който изкуството е просъществувало от Омира и Праксителя до експресионизма – днес във всички художествени среди може да се говори отново само за реализъм, па бил той и неореализъм.

Кръгозорите на днешния човек отново са стеснени до реалистичния утилитаризъм. Докато експресионистичното изкуство търсеше да даде „обективен“ пластичен еквивалент на *духовното* в нещата, – днес духовните интереси в изкуството са намалени или, в най-добрия случай, са изразени с тенденциозни разсъждения и рефлексии. Символният примитив е заместен с историчен и битов. Пояснение на тия мисли е повсеместният възторг от творенията на руските писатели – начело с Достоевски, на Тагоре и източните философи, както и прославата на всичко „родно“ – като първобитна човешка ценност.

При това положение на нещата, дръзко би било да се говори с внимание за погребания футуризм. Новото време си има облици, радикално различни от тия на времето преди войната. Художествени движения като футуризма и дадаизма, които на времето си бързо се разраснаха до универсални културно-психологически, дори социални проблеми, днес така са изгубили почитта на съвременника, че когато се говори за „новото“ у новите любими автори, с особено удоволствие се подчертава неговата остарялост.

Колкото обаче по-сигурно художественият облик на съвременността оставя зад себе си кръга на преодоляната експресионистична ера, толкова по-ясни стават пустотата и безидейността, които идат да я заместят. Какъв смисъл има повикът за реализъм в изкуството? Нима не е прясна още титаническата борба, от която се роди експресионизмът¹ като изчерпателно мотивирано прозрение, че „реализмът“ в изкуството е отрицание на всяка идея за изкуство. Но експресионизмът не беше само теоретична предпоставка на едно ново художествено съзercание: проявата му в изкуството беше естетичната страна на едно голямо възраждане на духовните интереси в навечерието на нашия век. Днес, въпреки одобрителните лозунги, идеите на новото време стъпят в празното пространство. Три прояви характеризират изказаното в горната смисъл безпокойство: безогледен поход за потушване и отстраняване на индивидуалистичните импулси у човека, като че *личността* не си остава всякога най-простата основа, върху която могат единствено да се градят архиколективистични идеали. Адептите на колективизма забравят, че понятието „колектив“ престава да бъде една празна дума само когато означава свободно множество от свършени *личности*. Второ: чувствително понижение на интересите към свръхматериалното. В изкуството това се изразява в описателния реализъм. Трето: изключително господство на спорта (духа на спортменството) във всекидневните интереси на съвременника – без целесъобразно духовно отправление на първия. Компактни народни маси! – вика общественикът. Здрави очи! – е лозунгът на художника. Здрави крака! – зове педагогът.

Психологията на най-новото време изобщо върви към някаква неясна „ортодоксалност“. И в обществените форми, и в изводите на съвременната натурфилософия, и в художествените форми – навсякъде се търси някакво успокояване (или пренебрегване) на противоречията. Тая тенденция противоречи обаче на историческия момент и има характер на насилие над идеите, които го кръстосват. Парливите проблеми, изникнали от голямото раздвижване на социалните, научните и естетичните идеи, на което нашето време току-що беше свидетел, още са живи и чакат разрешение, за да ги изличим от интересите си.

Тъкмо при тия обстоятелства будното око на културния историк не може да отmine току-така рязкото изхвърляне на футуризма из съзнанието на днешния човек, същия футуризм, който допреди години само се разнасяше като велико освобождение от баласта на безидейния формализъм и традициите в целокупния живот на човека.

Защото не е право да се счита, че футуризм значи един зелен кон, нарисован с 20 крака, или Бетховен, свирен отзад напред на мандолина, или, най-последно, думи, разбъркани като в торба. Проявата на футуризма в изкуството едва ли е толкова значителна, колкото самата футуристична култура или философия. Малцина от самите футуристи са я разбирали. В повечето случаи се е касало за войнствено настроени към класицизма художници или весели мистификатори.

Всъщност естетичното чувство на „великия четец“ едва ли би могло да бъде обсебено изключително от девиза на кое да е художествено или социално изискване. По обseg то е еkleктично, – често надскачащо сферите и посредничеството на официалното изкуство. Смяната на едно естетично верую може фатално да ангажира един художник, но истинският четец или зрител е свободен да обгръща всички „школи“ в себе си. Една художествена школа се ражда обикновено командвана от един теоретичен манифест и смяната на нейните „маниери“ с други, – най-малко може да означава еволюция на метафизическото значение на изкуството. Така стои въпросът и с футуристичното изкуство.

И ако днешният ден отрича футуризма като художествено убеждение – другата страна на въпроса представя огромен психологически интерес и значение: дали човечеството е надрасло повелите на футуристичната *култура*? То значи: дали е окачило на гвоздея всичките си празни илюзии и вековния тормоз на фалшивите условности, които са погребали истинската човешка природа и срещу които тъкмо се издигна, като глас на протест, футуризмът.

Но футуризмът тук не може да бъде разглеждан в тесните исторически рамки, в които той се яви: ексцентричният бунт на група италиански

художници. Футуризмът е много по-универсално явление, което има родствени връзки не само с ницшеанството – с неговата сурова и мъжествена преоценка на всичко онова, което стадният и страхлив човек е пазил като „вечни ценности“. Критично настроените философски умове, гениите на живота, може би всякога са мечтали да видят човечеството основно пречистено от неясния тормоз на предразсъдъците, фалшивостите и излишностите. В класическия смисъл на думата футуризм (страст към бъдещето) всякога е съществувал. Бързото или бавно тласкане на прогреса, морала, мисълта в нов път се е предшествовало винаги от едно – осмивано отначало – новаторство. Всяка истинска жизнена философия, която проповядва познание на човека, таи в себе си елементи на футуристичното освобождение.

Но, що е футуризм?

Ако в теоретично обработения исторически футуризм на XX в. разграничим внимателно и непредубедено екстравагантността от идеите, ще разберем, че:

1. Футуризмът е справедлива и епохална реакция за въздигане смисъла на личността, разглеждана като дълбока и истинска човешка природа. Футуризмът бленува да се отхвърлят всички несъществени и мъртви системи и комплекси, които са запълнили човешкото битие и са изместили основните линии на живота.

Историята е затрупала психиката ни с хиляди традиционни „абсолюти“, пред които се покланяме, без да си даваме сметка върху живите и насъщни причини за това. Чудовищният баласт на *Миналото* е потиснал най-великата жизнена добродетел: активността. Идеята, че бъдещето може да се гради само върху напластените усилия на миналото и че в миналото се таят толкова вечни ценности – си е всякога вярна, но тя не дава право на днешния, жив човек да изразходва своя живот в изучвания, възпоменания и възхищения от миналото, когато пред нас лежи чакащата работа – *Нива на живота*. Творческите елементи на миналото могат да се използват само ако бъдат претопявани в огнения смисъл на днешния ден. Във фетишизма пред музеите, библиотеките, историята, класическата филология футуризмът вижда едно пълно духовно безсилие, сляпо за парливите изисквания на вечното *Днес*. Футуризмът иска да избие из главата на човека непростителния навик да живее направо от рентата на преживяното. Футуризмът иска да даде на човека една нова, жива, подвижна психология, – недоволна от застоя, жаждаща вечния прогрес.

Преклонението пред Миналото се тясно сплита с култа към *административната* култура. Конкретно, това е проявата на академизъм в науката и изкуствата и на бюрократизъм в обществения живот. Хиляди

добри хорица похабяват целия свой живот и способност в съвместно изучаване на една микроскопическа точка от някоя дисциплина. От приносите на тяхното мъченическо „човъркане“ наистина, бавно и внушително, израства сградата на човешката наука. В името на този специализъм обаче се погребва първоценността на живота – самият човек. Футуризмът не е и не може да бъде против усъвършенстването на науката, но той проповядва, че животът не бива да бъде пожертван зарад никакъв втори-чен идеал, който осуetyава пълнокръвния разцвет на самия живот. Психиката и културата на съвременника са под знака на Анализата. Истинският живот обаче означава Синтез. Други хора изкупват задачите на живота и социалните повели с „интерпретирането“ на каква да е – често съвсем безразлична към насъщните човешки потреби – дисциплина или изкуство. Трети запълнят своето битие в покорна служба на относителния обществен апарат – с великолепната илюзия, че осъществяват повелите на някакъв исторически прагматизъм.

И в трите случаи футуризмът вижда едно чудовишно потъпкване на великите задачи, които лежат в човешката еволюция. Футуризмът не е враг на цивилизацията, а неин най-голям поклонник. Затова той не осъжда науката, систематиката и бюрократизма, но се обявява против тяхното изключително господство в психиката на човека. Животът трябва да се живее, заявяват дадаистите. Футуризмът търси смели хора, ценящи острата истина и нужда повече от доброволната измама, – готови да унищожат всички прах на времето, за да добие животът един нов, непринуден смисъл, без тормоза на историчния ярем от навици на мислене, чувствуване, постъпки. Футуризмът реагира срещу консерватизма във всички посоки. Той се издига против всяка витално необоснована традиция, почитана заради „дядо и баба“. Войнственото му отнасяне към бабешката психика на „добродушния буржоа“ придаде толкова екстравагантен вид на начините, по които футуризмът поиска да демаскира безволието и тъпите предразсъдъци на страхливия човечец. Любимо старание на футуризма е да уязвява тъй наречения „пасеист“ (от *passé*) – добрия буржоа – в доволството му от неизменните канони на душевния живот: учебникарската идея за „постижение“ във философия, изкуство, морал, религия, любов, добродетели, мода. Футуризмът търси чисти понятия, синтез и насъщна преснота.

2. Специално по отношение на естетиката, футуризмът се ужасява от съзливата и подсладена злоупотреба с човешката психика, която досега се е наричала изкуство. За него е ясно, че зад онова, което досегашните творци са провъзгласявали за Красиво, Изящно, Въздушно, Мечтателно, Романтично, се крие обикновено една голяма душевна пустота. В лицето

на ония, които светът нарича „майстори“, футуризмът вижда само едни специалисти, виртуози на четката и словото, или мъртви наблюдатели на статичното битие. Футуризмът иска творецът да бъде със синтетичен ум, с композиционен дар, и най-важно с душа, отворена за обаянието на новото. Свобода на израза! Ако цел на изкуството е да се събудят някакви преживявания у човека, защо да не са позволени всички пътища и средства за това: футуризмът използва широко аналозиите, метафорите, свободата на синтактичните връзки, разнообразяването на творческия материал.

3. Футуризмът иска да вижда във върховната творческа сериозност една сантиментална предвзетост. Реалист *par excellence*, футуристът смята, че метафизичното отдръпване на стария художник (реалист или романтик) от плана на жизненото „съм“ към някакви покои на женствено съзерцание и рефлексивна разсъдъчност е във всеки случай манифест на едно патетично слабоумие. Футуристът схваща, че животът е континуитет, без делнични и празнични области, и че животът е еднакво важен и велик навсякъде, у всички, всякога. Този именно пълнокръвен живот – едновременен, многостранен и всекидневен – е ефектът на футуризма. Но тъкмо схванат така, животът добива облика на Синтезираната Вечност, понеже е разбран в елементарната му неразложимост и суровост, а не подбиран и натруфван, както у романтиците и класиците.

4. Футуризмът е апология на оптимизма. Неговата вяра в човека и прогреса е светла. Той иска да научи човека на примирение, на мъжество и безстрашие сред бурите на житейския океан. Футуризмът иска да се гледат опасностите в очите и с усмивка да се посреща смъртта. Футуристичният смях трябва да възвести, че човек е нещо повече от едно безидейно и уморено животно.

В. „Стрелец“, г. I, бр.11–12, 16 юни 1927.

Следва

Николай Райнов

ЗА ФУТУРИЗМА

„За покойниците – или добро, или – нищо“. А футуризмът е покойник. Нека го поменем с добро. Преди да запитаме, как е умрял, да видим, как се е родил: някои смятат раждането му за по-благородно от неговата смърт. Футуризмът се роди в Италия, малко преди голямата война. Създаваха го 26 души писатели, живописци, скулптори и музиканти. Негов най-голям закрилник и разпространител е Маринети. От другите са познати Джовани Папини, Умберто Бочони, Софичи, Буци, Кара, Русоло, Итало Таволато и френската поетка Валентин дьо Сен-Пуан.

Италия даде някога си на Европа Възраждането. Но то почна да ѝ тежи, защото носеше програма, а програмите досаждат. Това, що е било едно време ново, бе станало сковаващо предание, железен (някои казват „ръждясал“) академизъм. Толкова дворци, църкви, музеи, статуи, картини! Всичко това бе омръзнало на младите италианци. Те – доста късогледи – почнаха да виждат в тия хиляди останки от миналото причина за липса на сегашно в Италия. Загрижени за бъдещето, те отрекоха революционно всичко минало. „Долу пасеизмът (изкуството на миналото, отживелицата)! Да живее футуризмът (изкуството на бъдещето)!“ В тоя бунтовен вик, обаче, се таеше и малко патриотична корист: глашатаяте се надяваха – родителката на някогашното Възраждане, като изгори неговия труп, да остане майка на нова култура, на международен стил във всички родове изкуство; сиреч – Италия да вземе отново първенстващо положение в Европа. Затова бе потребен крематориумът, затова искаха – да се сринат мухите. Ново изкуство – наспроти съвременната техника, отразяващо сложните преживелици на новия човек, без класични вериги, без академична полиция: това искаха те.

Но го искаха не футуристично, а все по пасеистичен начин: с насилие, с програмна натрапливост. Те установиха също начала, правила, ед-ва ли не закони; макар и установени произволно, отговарящи на лични творчески нужди (някои казват „прищевки“), тия правила на групата ревяха за всеобщо признание, бореха се да заместят всичко друго, да съществуват еднички. Футуристите нарекоха импресионизма също „пасеизъм“. Ала и у тях има много останки от импресионизъм: творят бързо, възпроизвеждат мигновеното, предават внезапната преживелица, рисуват и живописват

„на парцали“, най-сетне – стремят се да изобразят движението: все стари задавки на импресионистите. Още по-голям пасеизъм е, според тях, романтиката. Но не са ли романтично наследство у футуризма заносежите по призраци, духовидства, потайни космични сили, невидими светове? Това, разбира се, не е лошо. Но защо да е добро у футуризма, а зло – у пасеизма?

След това дойдоха заповедите: да се не пише голо тяло, защото академичните работели все актове, да се не работи „анекдотична“ живопис (история, митология, битови случки, живописно повествуване – изобщо), нито пейзаж. Тия възбрани на определени сюжети допуснаха да се подозира естетична несериозност у запретителите: дадено течение в изкуството може да заяви как да се работи, но що да се разработва – това е вече личен въпрос на художника.

Новото, що внесе футуризмът, се оказа отсетне също тъй в голяма степен старо. Футуристите разглобяват, начупват, сплескват и разлагат фигурата – както правеше преди тях Пабло Пикасо, както продължава да прави и досега, след смъртта на футуризма. Те изобразяват буйния, кипящ и грохотен живот на града – най-голямата им заслуга, макар и сюжетна. А тъкмо това правеше преди тях Дьолоне, па го правят и днес неговите следовници. Наистина, динамичният характер на времето е толкова силен, че покорява мнозина, ала исторично формите бяха вече дадени – и живописците Кара, Русоло и Бочони не прибавиха много ново. Телесната радост, що буди у човека силното движение, моторът, машината, аеропланът, тоя бодър прилив на кръв поиска нови форми, по-широки, свободно геометрични, спирални, съскащи. Но начинът да се построяват те беше вече изнамерен, опитан и признат за сполучлив преди да се роди футуризмът.

Но мигар футуристите не внесоха нищо ново? Внесоха. Нова беше, преди всичко, изключителната енергичност, с която проправяха път на „новата, активна и динамична форма“ за „новото същество на новия живот“ – движението. Има апостолски подвиг, страшна настойчивост, фанатична преданост в тяхната борба и агитация. В Рим, Флоренция и Милано ги замеряха в театрите и салоните, дето даваха свои вечеринки, с картофи, яйца, домати, зелки и гнили ябълки. Под град от развалени плодове Папини четеше своите сатири – „Обида на Рим“, „Обида на Флоренция“: „О, вие – флорентинци, чеда на лакеи, живеещи с позорни бакшиши от чужденците ... О, вие – мумии...!“ Маринети декламираше поемите си „Папски моноплан“ и „Превземане на Одрин от българите“.

Движението доби за тях метафизично значение, стана идеал, животен полюс, творческа сила, естетично и етично начало. Защото футуристите

бяха идеалисти. Тъй динамичното на града, безспирното движение на машините и дейността на трескавия нов живот ги тласкаха в нова пътека на романтика. В тия романтични преживелици футуризмът роди не един пророк, не един заклет идеалист. Аеропланът им се нравеше – не само поради хубостта на движението си, а и затова, че премахва границите между всички държави, та дава на човека всеземно гражданство.

Футуризмът се изживя сравнително бързо – за петнадесетина години. Той се стремеше да изведе пластичните изкуства и поезията в широкия простор на музиката, да ги преобрази, като им придаде „нещо аеропланно и кинематографно“. Ала всяко изкуство живее в границите, що му налага неговото естество. Железните стени не можаха да се спукат. Италия обедня, тамо дойде фашизмът, но оттам не излезе бленуваният международен стил. Тогава, като последна надежда, Маринети измисли тактилизма – изкуство на осезанието. С това се прочете на футуризма некролог. Повечето футуристи се бяха вече обособили: у днешния Папини няма и следа от футуризмът.

Футуризмът искаше да погълне всички изкуства, всички страни и народи. Той умря от преяждане.

В. „Литературни новини“, г. II, бр. 5, 28 окт. 1928.

Николай Райнов

ДАДА

Името *дада* (дадаизъм) няма никаква връзка с естетиката, на която служат поетите от тази посока; тая дума ни не уяснява ни целта, ни средствата на това поетично течение, както думата сюрреализъм (свърхреализъм) ни не открива тайните на съответната посока в живописата и скулптурата. Па и въпрос е, има ли изобщо нещо за откриване, има ли тайни. Да речем, че дада и свърхреализмът излизат с нова естетика; тогава ще се обадят други въпроси, които само времето може да разреши. Такива въпроси бликват в ума на четеща, като разгърне новото „прегледано и допълнено“ издание на *Антология на новата френска поезия* (изд. на Симон Кра, Париж). Портокаловата корица и шрифтът „гротеск“ натрапват горделиво новото, което почва – според безименния съставител – от Жерар де Нервала, за да свърши с Лабори и Радиге. От живописните бележки, що предхождат отбраните късове от всеки поет, личи очебийно предпочитане на крайните посоки. Това не може да бъде още недостатък; може да мине за убеждение, вкус, лична привързаност на съставителя..., ако се знаеше името му – и ако това име беше голямо.

От прочита на антологията се извлича впечатление, че най-голямото в днешната френска поезия е „модерно“ – сиреч породено под влиянието на Рембо, Аполинера и Цара. Ако искаме да онагледим схващането за „модерност“, ще трябва да приемем, че няма по-значително от дада. Към такова заключение води списъкът на поетите, отборът на късовете, тонът на бележките. Дадаисткият кръг влияе, неговите хора са все истински поети, лъжа няма у тях, те са породили новата френска поезия, те са безсмъртни. Хвалбите са, наистина, написани с вкус, формулирани са добре, бие се и на въображението, и на чувството, бърза се – дано четецът бъде убеден, преди да се е обадил разумът му. И тоя похват е – похват на дада: в основата на дада лежи реклама, безочливост и неприличие. Последното не бие на очи в бележките на антологията; тя не е, значи, напълно дадаистка...

Но дада има и свой поетичен лик; стиховете на дадаиста напомнят някога образи, получени в калейдоскоп, траещи миг, шеметно бляскави, несвързани, подиграващи се с логиката. Дадаистско стихотворение не може да се научи наизуст; то може само да се зазубри. От някои стихове

лъха пророчество, от други – папагалщина, от повечето – пиянство, от най-добрите – безумие. Но тия поети, колкото и да са нервни, се само правят на луди. И Цара, и Рибмон-Десен, и Супо са с ума си. Те тласват вагонетката отвъд релсите, та плува по водата, за да потъне след миг: морето носи огромни кораби, исполински параходи, а тая малка вагонетка не може да понесе, защото не му е в нрава да носи вагонетки или защото вагонетката не е кораб. И поетът-класик („старата“ поезия) се малко занася, когато пише: никой не пише тъй, както говори, и не е нужно да прави това, защото суровият език на улицата не е език на Парнас. Дадаистите изхождат оттам именно: те не признават граници в езиковите своеволия, надробяват мисълта на късове, разбиват образа на прах. Понякога тоя прах се оказва алмазен, но това не е заслуга на трошача: той чупи с еднаква ревност и керемидата, и цветното стъклото, и ахата, защото му трябват късове за калейдоскопната игра. Сам Цара казвал, че дадаистско стихотворение се пише, като се нахвърлят всички думи в една шапка, па след това вадят – коя както се случи. Съставителят на антологията казва, че това не било тъй: Цара лъжел, бил се шегувал. Тъй се получавало безсмислица, а не поема.

Не съм против дадаизма. Всичко трябва да се изживее. Ще остане само трайното. Но вижте, не е ли бил искрен Цара, когато е говорил за шапката и думите в нея. От сбирката му, озаглавена *Кинематограф „Календар на Отвлеченото Сърце“*, в антологията е приведено следното стихотворение (превеждам го в невезана реч, с стремеж към точност) :

ЗАВЕДЕНИЕ ПЛАСА

Пуснете в действие тръби пространното и стъклообразно обявление животни на морската служба

въздухоплавателен горски всичко що съществува язди в галоп от светлина животът

ангелът има бели бедра дъждобран мъжественост
сняг ближе пътя и кремът потвърдява дева
3/25 надморска височина през тук минава нов меридиан
обтегнат лък на моето сърце пишеша машина за звездите
който ти е казал „накълцана пяна от чудовищни стенни часовници на скръбта“
ти предлага дума що се не намира в Ларус
и иска да стигне твоята висина
каква пара от гръмотевична тръба тласка
нашата насрещу вечното и многообразно платно
тук никой не убива хора по терасите
които се обагряват от интимната последовност на мудностите

ние предприемаме нечути неща
миражи in-quarto микрографии за хроматични души и на образи
ние всички носим дрънкалки за врява които клатим
на големи празници над животопроводите и за животните
обрат на танц в октава върху метеор и дигулка
играта на огледала година що изтича
да изпием чаша аз съм братът лудетина
небесно мастило езеро с медовина
непрозрачно вино пласа в спална люлка
принася мирна и плодовита жътва
драще небето с ноктите си
а небодраскачът е само негова сянка
в домашна рокля
годината ще бъде между палмовите и бананови дървета щръкнали из светлия
кръг в вид на водни кубове
проста плодородка широка музика пристигнала благополучно
и тъмночервеният хляб на бѣдния и многовиден сезон
стари гравюри с крале на лов гиздаво обагрени

лула и бокс във вазата под асо пика да чуруликаш с
птиците и свежите голоснажки смел кораб в кълвуна
на рока мотор с искри на приятни известия айфеловата кула свири на гъдулка
тук всеки стол е мек и удобен като архиепископ
предприятие за аскетство иноци гарантирани в всички отношения – госпожи
тук – заведение пласа

Запетаи няма, точки – също (дори и тази в края липсва); само едно собствено име – Ларус – е писано с главна буква. Де да търсим ключ за смисъла на това стихотворение? Заглавието е Maison Flake; втората дума – английска – значи пласа, люспа, парцал; такава е фирмата на заведението – име, което може да е собствено, макар че авторът не изтъква това (иначе би го писал с главна буква, като Ларус). Цялата „поема“ представя, доколкото ми сече умът, рекламна реч, що държи глашатаят пред заведението Флейк – да кани в него зрители или купувачи. Обръща се към жените – с чести двусмислици, на които аз не посочих задкулисния смисъл – от почит към четците.

Цара не е сам в тоя панаир; кресльовци като него има много: Филип Супо, Жорж Рибмон-Десен, Пиер Албер-Рибо, Дрийо Ларошел, Пол Моран, Блез Сандрар, Макс Жакоб, Андре Салмон, Гийом Аполинер, Жан-Жироду, Жан Кокто, Андре Жермен, Реймон Русел и др. Не всички са дадаисти; някои са много умни; други са високо даровити; едни от тях са оставили и класично ясни творби, други са се отърсили от лявото, „академизували“ са се, трети държат средно място, а има и положително пос-

редствени. Затова и антологията изобилствува с празни страници – не в буквален смисъл, разбира се.

Но книгата не е празна. Тя сочи на ония, които нямат време да четат по отделно авторите, до какви най-любопитни върхове и задънки е стигнала френската поезия в наше време. Тя е шарена, малко панаирска, с много хвалби, един вид Maison Flake. Това я прави необходима и недостатъчна в едно и също време. Трябва да се мине през панаира, но не бива човек да се блазни от евтините изкушения, които биха преградили пътя му към истинския свят на изкуството: музея, катедралата, концертната зала, театъра, библиотеката и салона за изложби.

Дада не дава на хората да отиват натам: за поетите от тая посока е желателно – светът да се сведе до Maison Flake.

Сп. „Златорог“, г. IX, 1928, кн. 2–3.

Николай Лилиев

ХУГО ФОН ХОФМАНСТАЛ

Смъртта на Пол Суде съвпада с трагичната смърт на един истински представител на старата австрийска аристокрация, в жилите на когото течеше кръвта на три велики раси: латинска, германска, семитска – Хуго фон Хофманстал. И аз си мисля: какъв прекрасен поет би посочил на света френският критик, ако познаваше по-отблизо сегашната австрийска поезия. Да би усвоил дори мнението на Стефан Георге и на хората от *Blätter für die Kunst*, за които поет, роден *австриец*, или има значение като *немски* поет, или няма никакво – Суде без друго би повторил повтаряното от Пенчо Славейкова: ако не беше Ленау някога и Хуго фон Хофманстал сега, за австрийците като лирически поети никой нищо нямаше да знае. А Хофманстал е наистина австриец, говорил диалекта на Лихтенщайна и Метерниха, и немски поет, благословен с вдъхновената ръка на Гьоте. Негов роден град е Виена, негов любим художник е Бьоклин, негово мощно средство за израз е немският език.

Още ученик, „сам едно стихотворение“, за да се скрие от строгите правилници на гимназията, той печата под псевдоними – Теофил Морен, Лорис, – от които се освобождава, щом свършва гимназия. Едва седемнадесетгодишен, той превежда Еврипида и е вече автор на *Вчера* (1891). През 1892 пише *Смъртта на Тициана*, а през 1893 – *Безумецът и смъртта*, най-съвършеното произведение на Хофманстала от това време. Насловът на „малката драма“, светла като музиката на Моцарта, вече подсказва какво вълнува гениалното дете. Изправено пред вечната тайна на живота и смъртта, то бленува да изживее живота си като книга. Смъртта е пред него като „велик бог на душата“. То съзнава, че не е живяло, и иска от нея да бъде негов живот, щом животът му е бил мъртъв.

Малцина поети – дори между най-великите – са почвали така щастливо, както Хуго фон Хофманстал. Още в своите първи работи той е определен, завършен, даден. Чувствува се бъдещият драматически автор, който с *Електра* намира стъпката на немската трагедия, премахва хора и създава атмосфера, наситена до безумие с жажда за мъст. Наистина получава се трагедия, която не отговаря на класическите изисквания, но тъкмо в това е силата и оригиналността на Хофманстала – да споява строгата традиция със съвременната чувствителност и да създава от заветния вечен

сюжет нещо свое. Така той е свой дори в пролога на Аристофановата „Лизистрата“, в прелюдията към Софоклевата „Антигона“. Той е свой и в *Едип и сфинксът*, и в *Спасената Венеция*, на сюжет от Thomas Otway, макар и в тия негови творби вдъхновението да не иде направо. Най-често Хофманстал възсъздава по дадени образци, запленил от едно минало, от което сякаш е безсилен да се освободи. Сам той говори в едно свое стихотворение, че не може да отмахне уморите на забранени народи, които тегнат на клепачите му. Оттука не трябва да се заключи, че Хофманстал е роб на някакъв книжен историзъм. Толкова повече, че според неговите собствени думи безсмислено е да се прави евтина антитеза – и на книгите да се противопоставя животът. „Защото, ако книгите не бяха елемент на живота, пише Хофманстал, те нямаше да бъдат почти нищо и нямаше защо да се говори за тях. Но те са в ръката на всеки един, и нещо друго, и живеят само когато се срещнат с една жива душа. Те не говорят, а отговарят“... Отговарят на оня, който знае да пита. На Хофманстала, най-вярната антена на нашето време, по която стигат до нас вълните на вековете, покойните майстори поверяват своите тайни. Гърция, Италия през време на великите живописци, Испания на Калдерона де ла Барка, Австрия на Мария Терезия – светът, хаосът, подчинен на едно творческо въображение, заживява в драматическите произведения на Хофманстала, сред пламенна хубост. Мечтата на поета – *das grosse Welttheater* – чака да бъде осъществена на сцена.

Има драматически автори, които са и режисьори, и изпълнители на главни роли: Шекспир, Молиер, Фердинанд Раймунд, Нестрой. Хофманстал не е между тях. Неговият случай е друг – случаят на Корнейля, Калдерона, Голдони. И по пътя, който извежда в Залцбург, Хофманстал среща Макс Райнхард. Някога Райнхард представи в цирк неговия *Едип*, сега „за да провери значението на пространството за драматическото изкуство“, той намира храм за Jedermann. И наистина де другаде би се открил за зрителя ликът на бога, ако не в храма? Де другаде би звучала по-ясно радостта, която възвестява но думите на Херман Бар „завръщането на безсмъртния барок“?

„Всеки“, „Залцбургският велик световен театър“, бележат не само възвръщане, но и обрат в творчеството на Хуго фон Хофманстала – обрат към народното, към човечното. Оживени са на сцената лица, които гледат на живота и природата с очите на народа. Нещо повече, те дори говорят с езика на народа. Чудният стих на Хофманстала, изтъкан от немска глъбина и австрийска нежност, намира своята съвършена простота и безизкуственост в тия две мистерии, които наред с *Електра* и с комедията *Der Schwierige* се явяват все пак най-пригодни за сцена. В

основата на *Jedermann* лежи комедията на Ханс Сакс за умирация богат човек, а в *Das Salzburger grosse Welttheater* – духовната пиеса на Калдерона „Великият световен театър“. Калдерон със своята пиеса „Животът е сън“ е вдъхновявал Хофманстала да напише и последната си драма *Кулата* – „мрачно огледало на времето“, както я нарича сам той. Тая драма, която по думите на Томас Ман Хофманстал обичал като своя съдба, го връща отново при младостта. „Не е ли странно – казвал той след първото представяне на *Кулата* на една провинциална немска сцена, – аз стоя днес като непознат автор, който сега започва?“ Тоя въпрос, нечакан отговор, наред с печалния размисъл, който крият думите: „Трябваше да почина, след като написах *Der Abenteuer und die Sangerin* – тогава биографията ми щеше да бъде пълна“ – издават дълбоката духовна криза, която навярно е преживял Хофманстал след своята първа слава; без тая криза едва ли щяхме да имаме тия бляскави страници, които носят скромния наслов *Die prosaischen Schriften*, с онова непостигнато „Писмо“, което е едно от свършените чудеса на Хофманстала. Помните ли го? – „На двайсет и шест години аз се питам дали аз съм писал на деветнайсет години тия пастирски песни, които си отиват люлени от велелепието на своите думи, за които си спомнят още една небесна царица и неколцина разсеяни лордове и владетели.“ И по-нататък: „През ония честити, оживени дни Салуст вливаше в мене като през цеви, непознали пречка никога, дълбоката, истинската, вътрешната форма, която може да се почувствува само отвъд преградата на реторичната изкуственост – форма, за която не може да се каже, че заповядва на вещественото, защото го прониква, издига и създава от него едновременно и поезия, и действителност – противоположност на вечни сили, нещо великолепно като музика и алгебра.“

В това писмо на лорд Чандос до Франсис Бекон сякаш се разкрива трагичната съдба на самия Хофманстал – трагедията на „естета, който простира ръце във въздуха, за да привлече светкавиците върху си“. „Аз исках да разгадая басните и митичните разкази, които ни са завещали старите и които изпълнят живописци и скулптури с безкрайна, безгрижна радост, като йероглифи на скрита мъдрост, която не се изчерпва, дъхът на която понякога сякаш се чувствува през воал. Мислех да направя сборки „Апофтегми“, както е направил Юлий Цезар, да събера хубави сентенции и рефлексии от произведения на старите и на италианците и всички украси на духа, които срещам в книги, ръкописи или разговори.“

Писмото на лорд Чандос е печатано през 1902, когато и Хофманстал би могъл да каже за себе си, че през дните на „непрекъснато упиване“ е възприемал всичко, което съществува, като „велико единство“. Спомнете

си неговите „Терцини“ (III) за сънищата, които са у нас винаги живи, и последния стих на тия терцини:

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.

(И едно са сега: човек, нещо, сън.)

Всичко е едно. В цялата природа той е чувствувал себе си, себе си във всичко. Видял е така ясно хората, както кожата на малкия си пръст – през увеличаващо стъкло, и всяко същество е станало за него ключ за другите. Почувствувал е тайната на вярата, сгъстена във възвишена алегория – дъга, която блести далечна над живота му, готова да избяга, ако би поискал да се обвие с края на мантията ѝ. – И сега, „изгубил напълно способност да мисли или да говори свързано за каквото и да било“, той чувствува, че „езикът, на който може би му е дадено не само да пише, но и да мисли – не е нито латински, нито английски, нито италиански, нито испански, а език, на който не знае нито дума, език, на който му говорят безмълвните неща и на който един ден може би ще трябва да се оправдава от гроба пред един непознат съдия“.

Това писмо – възслава на „непросветена мистика“, – отправено до Бекона, един от създателите на опитния метод във философията, говори ясно какъв съзнателен артист е тоя поет на несъзнателното, който с Електра насели съвременната поезия с лица от древна Гърция и възпламеняван от своето въображение, прозря в мистериите на средновековието нови възможности за претворяване. В тоя завой за творчеството на Хофманстала, мисля, трябва да се подири родството му с най-проникновения драматически автор на днешна Франция – Пол Клодел. По пътя на това изследване наред с драмите на Хофманстала от втория период на неговото творчество преди всичко вниманието се устремява и към „Разговор върху поезията“ от 1904 г. Би трябвало да се преведе цялото есе, за да се почувствува с какво съвършенство и творческа непосредност Хофманстал знае да говори за поезията на Стефан Георге (става дума за „Годината на душата“) и за поезията изобщо. „Не са ли преплетени най-странно нашите чувства, получувства, всички най-тайни и най-дълбоки състояния на нашата същност с един пейзаж, с едно годишно време, с някоя особеност на въздуха, с един дъх? Движението, с което скачаш от кола, тежката и беззвездна лятна нощ, мирисът на влажни камъни в едни коридор, чувството за ледената вода, която се лее от чешмата по ръцете ти: с хиляди такива земни неща са свързани всички твои вътрешни богатства, всички твои полети, всички твои копнежи, всички твои упивания. Посилно от свързани: с корените на техния живот са сраснали така здраво, че – отрежеш ли ги с нож от тази основа, те биха посърнали и ще се

превърнат на нищо в ръцете ти. Искаме ли да се намерим, не трябва да слизаме дълбоко в себе си: вън ние можем да се намерим, вън. Като дъгата, която няма същност, нашата душа провисва над незадържния пад на битието. Ние не владеем нашето аз: отвън то иде у нас, дълго ни избягва и с един дъх се завръща. Наистина – нашето аз! Самата дума е метафора. Възвръщат се движения, по-раншното гнездо на които е било някога тук. И дали са те наистина същите? Дали тяхната заченка само, помамена от някакво смъртно чувство за родина, не се връща тук? Стига, че нещо се връща. И се среща у нас с нещо друго.“ – Хофманстал долавя същността на тези неща, пред които стои учуден. За него те се разтапят в чувство. И когато това чувство се излее в стихотворение, то звучи като най-хубава Гетева песен. Не трябва да се отива много далеч, за да се почувства правотата на тая мисъл. Разтворете *Die Gedichte und kleinen Dramen* и още първото стихотворение – *Vorfrühling* – ще ви облъхне с младост и вечност.

Тая „преданост към нещата“ сближава Хофманстала с Рилке. И за двамата все пак австрийски поети нашето време е „пълно с неща, които мислим за мъртви и които са много живи“. И за двамата душата се „претворява във всичко, което я докосва“. И двамата сякаш крият в себе си особености, които Хофманстал намира изобщо у поета. В своята „беседа“ *Der Dichter und diese Zeit* той казва: „Поетът взема баграта си от нещата, до които се допира. Той е зрител, не, потаен другар, безмълвен брат на всички неща, и промяната на баграта за него е сърдечна болка: защото той страда от всички неща и като страда, се наслаждава от тях.“ Аз не бих предавал по-важните мисли на тая „беседа“, ако чрез тях не изпъкваше най-ясно образът на самия автор, за когото „хора и неща, и мисли, и сънища са досущ едно и също: той познава само видимостите, които застават пред него и от които страда и като страда, намира своето щастие“. Според Хофманстала поетът не трябва да затваря очи пред нищо. „Сякаш очите му са без клепащи.“ „Той свързва в себе си елементите на времето. В него или никъде е сегашното“, свързано по невидими жици с миналото, с преживяното от непознати деди, от изчезнали народи. Окото на поета среща живия огън на звездите, отдавна смразени от ледното пространство. „Защото на този единствен закон се подчинява той: да не забранява на никого входа за своята душа и каквото е за него човек, живият човек, който протяга ръце, това е и трептящият звезден лъч, еднакво далечен, изпратен преди триста години на земята и който днес среща окото му и в неговото око – трепета на незапомнено чувство, което едва ли би могло да се измери.“ Еднакво очарован от големите градове и от самотата, поетът за Хофманстал е страстен поклонник на неща, които

са отвеки, и на неща, които са от днес. Пред тях той се учудва, ала не се изненадва, защото нищо не е за него напълно неочаквано. Той не може да изгуби нищо, дори чрез смъртта. Мъртвите живеят за него: той не може да ги забрави напълно, не може да забрави това, що някога е чул, от което е паднала някоя дума, име, намек, анекдот, картина, сянка в душата му. В душата му те могат да живеят още един миг. Там им е отредено безпределното щастие на живите: да срещнат всичко, което живее. Поетът живее непрекъснато под натиска на неизмерима атмосфера, „както водолазът в гъбината на морето, и няма нищо по-странно от устройството на душа, която може да понесе голяма натиск. Той не може да отхвърли от себе си нищо. Той е място, дето силите на времето се стремят да се изравнят. Прилича на сеизмограф, на който всеки тръс, макар и на хиляди мили от него, се отбелязва с трептения. Не защото мисли непрекъснато за всички неща на света. Но те мислят за него.“ В безличните състояния на поета по думите на Хофманстала един прониклив поглед би могъл да прочете по-големи тайни, отколкото в неговите стихотворения. „Неговите болки са вътрешни съзвездия, очертания на нещата в него, които той няма сила да отгатне.“ Той непрекъснато дири съзвучия в себе си – съзвучия за света, които носи. „В своите най-възвишени часове той трябва само да съпоставя и в това, което съпоставя едно на друго, да постига съзвучие.“ В такива възвишени часове навярно Хофманстал е уловил съзвучието на своите стихове – едни от най-звучните в немската поезия. Но тия стихове действуват не само със своята музикалност и тъжно-сладка меланхолия. Те действуват преди всичко с онай строга печал, която е наистина мярка за гъбината на творческия дух:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, dass diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

(Още чувствавам техния дъх на страните си: как могат тия близки дни да са отминали, да са отминали завинаги и изчезнали?)

О, тия „терцини за преходността“, които не само за Александър Моиси ще бъдат непреходни, вечни – докато има немски език на земята! Тия терцини на двайсетгодишен юноша блестят със своите редки метафори, които имат силата да внушават. И ако е вярна мисълта, че един поет все пак остава да се помни с няколко нови метафори, които е създал и с които е обогатил поетическите възможности на своя език, двайсетината стихотворения на Хофманстала, които и след трийсет и пет години трептят със свежестта на своето първо вдъхновение, биха му позволили да заеме едно от първите места в световната поезия. Стига само да се спомене тая

„Балада на външния живот“, осенена от строгото величие на Данте, за да се разбере, че моята мисъл не би трябвало да се приема хиперболично, и да се даде право на Шарл дю Бос, който намира, че тия стихове не биха могли да се преведат на никой друг език. Уви, аз бях печатал вече своя превод на „баладата“, когато узнах мнението на френския критик!

Но Хофманстал не е само творец на свършени стихотворения, които оправдават напълно неговата мисъл: „всяко истинско стихотворение е предчувствие и действителност, копнеж и сбъдване“, той е създател на живи драматични образи, които биха могли да обезсмъртят и своя изпълнител, особено когато този изпълнител е Александър Моилеи. Да изреждам ли – Креон, Клавдио, Флорино, младия и стареещия „авантюрист“, Казанова, Всеки, Сигизмунд. Бих могъл да назова още поне „der Schwierige“ и от женските образи, като не смятам Електра – оня незабравим образ на маршалката в „Rosenkavalier“, която си отива завинаги под кантилените на някогашна Виена. Чудно, Хофманстал, който би могъл да послужи за образец на европейски писател в най-верен смисъл на думата, отразява в своите драматически произведения така ясно духа на старата австрийска столица до войната и създава австрийски хора. Той е автор на незабравимата комедия „Der Schwierige“ („Мъчният“), изпъстрена с тънка духовитост и веселост, сред която не е забравил любимата си тема за смъртта: „В лекото рухо на хумора героят изпява своята смъртна песен, може би измъчен от чувството, че неговото време е отминало.“ Трябва да сте видели в главната роля на комедията Валдау, за да разберете чрез неговото свършено изпълнение, колко живот и непринуденост бликат от творчеството на този „естет символист“, който е писал дори комедии.

Наистина какъв е Хофманстал – импресионист, неоромантик? Не зная. Но с тоя „медиален“ дар (прилагателното е на Франц Верфел) той би могъл да бъде, той е всичко – и преди всичко *поет*. Мнозина мислят, че Райнхард е неговото „нешастие“, както други – че срещата му с Рихард Щраус в *Електра* става „негово щастие и негова съдба“. Всъщност творчеството на Хофманстал, за да се разгърне завършено и пълно, не е могло да мине без сътрудничеството на Рихард Щраус и Макс Райнхард. В музиката на Щрауса то губи плътност и бързо се издига до разреждения въздух на своята родина, сред който могат да живеят само избрани души; с Райнхарда то пуца дълбоки корени в земята и получава внушението на живот, който може да бъде вечен: дава се душа на олицетворени морални сили, с които по думите на Хофманстала е свързан „по-висок смисъл“.

Но цялото творчество на Хофманстала не би излъчвало своя празничен блясък, ако зад поета не стоеше висока нравствена личност. С обаяние-

то от тая личност са облъхнати поменните думи на Томас Ман, Моиси, Франц Верфел, Вили Хаас, Клаус Ман, на Раул Ауерихаймер, Феликс Салтен – на цяла някогашна „млада Виена“, чийто достоен предел беше, макар и по-млад, самотникът от Родаун. Вън от Виена, сред тишината, той е изпитвал силата на „тоя музикален инструмент“, който пее в душата му, от който вее „лъх на родина, младост, на нещо неизказано“ – на „тая възможност за свършените стихотворения да останат безсмъртни“ – на словото; там той е дирил пътя на истинския артист, „непроверимия път, по който се слагат думите една до друга, най-често като алгебрически величини“, и правят от всяко поетическо произведение – действителност. Хофманстал е дирил тоя път дори когато е трябвало да напише „пиеса ревю“. Чуйте думите на неговия син, младия Раймунд Хофманстал, казани след смъртта на баща му: „Баща ми беше син на друго време. Войната измени понятията и той се почувствува затруднен. Може би той не работеше тъй, както искаше днешното време. Той ми говореше за някаква пиеса, нещо като ревю, за Райнхарда. И в тоя случай искаше, преди да седне да пише, всяко лице да му бъде- напълно ясно. Аз се опитах да го убедя да погледне по-леко на работата, като всекидневна – да твори побързо. Той не искаше да разбере това. Всичко за него беше необикновено сериозно“.

Когато Гьоте четял Канта, още на първата страница сякаш виждал света в светлина. Когато четеш Хофманстала, не можеш да не почувствуващ благородството на един възвисен дух – благородството на *класик*, и то от най-добрите.

Сп. „Златороз“, г. X, 1929, кн. 7.

Александър Обретенов

КОНСТРУКТИВИЗЪМ

Един кошмар виси на небето на нашето време. Големи въпроси, каквито се налагат на всяка епоха по веднъж, чакат своето разрешение. Западната култура мери да заключи още един кръг на своето творчество. Ценностите създадени от нея идват до своята крайност, от гдето нататък почват да се развиват в свое отрицание. Всичко, което до вчера създаваше живот, днес е безплодно, а утре ще почне да убива.

Войната беше като че ли оная стена, която трябваше да се прескочи, за да се открие пред човека безобразната истина на времето.

След нея всички почувствува сивата убийственост на онова, което дебнеше. Устоите под краката се изплъзваха.

На Запад една латинска култура беше победена от друга още по-латинска. Тогава се яви неприязън към своето – латинското, което беше тъй жестоко. И се роди копнежът за нещо друго, далечно, непознато – може би един Робинзонов остров. И се намери – Русия. Тъмната, загадъчна страна на големите гении и широките степи. Страната, от която не отдавна гърмеше гласът на Толстоя, проклинащ Западната култура – същата жестока култура, която донесе толкова нещастия на самите си творци.

Интересът към руското творчество нараста изведнъж Смазаният от трагиката на времето европеец се задълбочи в произведенията на големите славянски майстори.

Достоевски беше всеобщо търсеният писател. Носещ дълбоко в душата си драмата, родена от противоречието, до което стигна латинската цивилизация, Западният човек потърси оня, който разкриваше с такава жестока яснота драмата в душата на славянина.

Оня славянин, тъй загадъчен, който беше толкова търсен, защото беше далечен, и толкова обичан, защото беше нещастен. Федя Протасов, който напуска спокойния и приличен живот с думите: „Аз не мога! Аз съм уморен, уморен!“ – стана изведнъж много познат.

Всичко далечно придоби някаква особена притегателна сила. Индия, Япония, тропическите страни мамеха погледа на уморения от себе си европеец.

Настъпи епохата на индийската философия и на задокоеанските рекорди.

* * *

Войната донесе и нещо друго на европейца: непоколебима вяра в машината.

Машината – най-верният признак на европейската култура. Тя, която прояви своята страшна сила във войната, доби очертанията на някакво ново божество и се наложи в съзнанието на всекиго, като нещо грамадно, всемогъщо. И привлече погледа и упованието на човека.

Да, машината създаде някога тая цивилизация – тя трябва сега да я спаси!

Машината стана култ. Всички видяха в нея господар, неограничен владетел. Нещо повече – машината стана съдба – тя трябваше да разреши всички проблеми, и от това зависеше бъдещето на Европа.

А проблемите бяха много и тежки. Трябваше работа, – непрестанна, интензивна, рационална.

Да, тъкмо това – рационална.

Ето още една парола – рационализация!

Човекът тръгна по неговия зов, защото той обещавахе премахване на злото по земята. А това беше най-важното. Времето не позволяваше други задачи освен тая, затова бе завладяно от онова, що идваше в името на изцелението, на успокоението, на освобождението. Разумът беше очакваната сила, която, конкретизирала себе си в машината, трябваше да върне живота на оня свят, чието сърце беше престанало вече да бие.

* * *

В това време Русия преживяваше страшни дни. Стихията на революцията унищожаваше всичко старо, ненужно, отживяло. Нови сили, подтикани до сега, се пробуждаха. В страшни гърчения се раждаше нов живот.

В епохите на големи промени винаги се забелязва едно връщане към непосредствената действителност, към онова, което е очевидно, уловимо с чувствата. По такъв начин емпиризма, сенсуализма и материализма са били винаги предвестници на големи обществени преврати.

Философията на разума и логиката са винаги спътници на революциите. Те са вечните гробари на старото и кръстници на новия живот.

Когато гръцката република загиваше под натиска на своето вътрешно противоречие, мислителите предлагаха логически построени идеални републики, в замяна на органически израсналата някога форма на живот.

Рационализмът намери своя връх във френската революция.

На мястото на дотогавашния обществен ред беше прокламиран „contract social“ – една чисто логическа постройка. Религията требваше да

бъде заменена с една рационална философска система. Естествено, рационализмът трябваше по-нататък да отстъпи на новите идеи, органически израснали от живота, но той изигра своята голяма роля, като даде необикновен тласък на техниката и естествените науки.

Руската революция не можеше да не мине същия път. Още повече, че много преди да стане действителност, на нейното знаме беше написано: материализъм, марксизъм, колективизъм. И когато тя изживя фазиса на своето утвърдяване – тия лозунги станаха ръководяща философия.

Рационализмът и логиката и тоя път кръстиха новия живот.

Европа следеше всичко това. И заедно с Достоевски, Чехов и Толстой, тук проникна и оная философия, която времето беше наложило на Русия и до нуждата от която Европа по практически път беше дошла.

Стана нещо знаменателно: Русия връщаше на Европа оня материализъм и рационализъм, който тя сама беше научила от нея преди 60–70 години.

Връщаше го като идея за живота и изкуството, като философия на машинализма – като конструктивизъм.

* * *

Машината е една логическа идея, станала кинетика. Като такава, тя крие нещо сляпо в себе си.

Машината е жестока, защото е неизменна, защото е само логика. И вярна на себе си, изпълнявайки плановете на разума – тя желае да подчини целия свет и да го направи да се движи единствено по законите на логиката.

Машината е безчувствена. Затова в изпълнение на тоя план тя не се спира пред милионите тълпи гладни и безработни, които измества. Тя нарича това рационализация и отминава нататък – да рационализира всичко, което е проява на живота: идеи, религия, философска мисъл, изкуство.

Нейните безжалостни колела стъпкват всичко онова, що досега е било смятано за основа на тия прояви. Цялата дейност на духа бива осмяна и охулена. Самата дума: „духовно творчество“ се посреща с насмешка.

Отрича се изкуството като такава, като се мери да се замени неговото съдържание с едно практическо, целесъобразно, логично отношение към човека и света, а формите му – с функционално и конструктивно необходими елементи. Изкуството трябва да слезе от пиедестала на музите и да стане техника. Днес е векът на инженера. Архитектът трябва да създава стандартизирани, нормализирани конструктивни части. Орнаментът като празна репрезентативност трябва да се махне. Фреската е ненужна, тя

не служи за нищо, на нейно място ще се постави рекламния плакат. Къщата трябва да бъде машина за обитаване – нещо като автомобил, бюро или параход.

Вместо оркестър и солист, – радио и грамофон – машинна музика. Машината е динамика, бързина. Дългият роман трябва да отстъпи място на късия разказ в телеграмен стил. Философията трябва да престане да съществува; на човечеството са нужни практически познания, а не метафизически съзерцания. Религията е осъдена на изчезване. Вместо нея ще дойде една рационална, логически построена система.

Всичко принадлежащо на миналото трябва да се унищожи. Самото минало не съществува. Историята е най-презряната от всички науки. Тя е „charogne vénérable“ – и ние не можем да имаме предвид нейните изводи – ние не сме антиквари. И тъй нататък все в същия дух.

Изглежда, че светът преживява времето на якобинците, които в хипноза на своята дейност за новия свят, качиха великия Лавоазие на гилотината със страшните думи: „Là République n'a pas besoin de savants!“

И действително, по силата на някакъв биогенетически закон всички области на духа трябва да преживеят такъв кризис.

Но както от психологията, медицината, биологията, философията и науката, този период ще се изживее от изкуството. Твърденията на машиналистите, че изкуството е лъжа, че то е ненужно, защото скрива истината, и затова трябва да се махне – и т.н. – ще унищожат изкуството толкова, колкото якобинците унищожиха Лавоазие.

Защото изкуството е едно отношение към света, което не може да бъде заменено с нищо друго. То е резултат на ония комплексни идеи, натрупани в подсъзнанието на човека, които не могат да бъдат изявени по начините на логическия анализ и със средствата на разума. Затова се явява нуждата от тонове, бои, звукове или ирационално употребени думи – като образи в поезията.

Но в патетическите декларации на конструктивистите има скрити много други грешки, засягащи понякога само подробностите, които обаче показват много ясно, че делото това движение се дължи най-вече на едно увлечение.

Така:

В своето отрицание на старата архитектура и орнамента, като израз на празна репрезентативност, те не забелязват, че и модерната архитектура е репрезентативна, само че по друг начин, с други свои елементи.

Те се борят против живата музика, като прокламират радиото и грамофона, но забравят че трябва все пак някой жив индивид да компонира, и също такъв да я изпълни и че при тая работа твори не машината, а живия

човек. А радиото и грамофонът играят тук само ролята на преподаватели – същата роля, която досега е играл простият и непретенциозен въздух.

Конструктивистите не обичат историята, иначе биха знаели, че късият разказ, когото препоръчват вместо романа, е минал отдавна вече своя разцвет – още във времето на импресионистите.

Същата история би им показала, че винаги е съществувала една група художници, които сляпо са се прекланяли пред господстващата сила на времето. Някога, тая сила е бил императорът, после папата, в миналия век големият търговец, а днес – след войната – машината. До къде стига пък тяхното преклонение пред машината, показва също това презрение към историята – тук те са просто равни на машината: – и те също като нея не могат да схванат времето като история, като развитие, а го схващат просто като скорост.

* * *

Днес големите практически проблеми се нуждаят от действително рационално разрешение.

Европа трябва да се освободи от противоречието и нещастieto, в които попадна, макар че със своята рационализация тя, изглежда, все повече го усилва, като увеличава и изостря контрастите в живота си.

Русия, диреща нови пътища, е впрегнала всичките си сили на работа за индустриализиране и машинизиране. И съвсем естествено е, че и художниците, които много близко чувствуват повелята на времето, се увличат от творчеството и се прекланят пред машината – голямата сила, която осигурява успеха на огромното дело.

Но техните работи, както и тия на западноевропейските им съчувственици, стоят често пъти в явно противоречие с идеите им. Защото мнозина от тях са истински художници, които въпреки книжната си философия, творят като такива.

Le Corbusier – големият архитект, най-смелият и интересен водач на конструктивистите на Запад, писа не отдавна за руските конструктивисти: „Аз ходих там. Искан да се запозная и с делата на хората, чиито идеи познавам. Техните думи не казват обаче чистата истина. Техните произведения са един чудесен израз на лирическа поезия. Тези архитекти са поети на стоманата и стъклото. Формата има предимство пред функцията, а планът и конструкцията са още рудиментарни. Това, което се извършва в Москва, е вдъхновена изповед за архитектурната поезия на модерната епоха.“

Това е в Русия – огнището на конструктивизма – не като опит за спасение, а като бъдеще. Въпреки всички материалистически, математически

и инженерски теории за изкуството – темпераментът и чувството показват, че всичко в изкуството е логично, но логиката не е всичко в изкуството, и че изкуството никога няма да стане промишленост и приложна наука.

А интересните проекти на архитекти като Лисицки („Гладачи на небето“, постройки във форма на изправени букви Г), Леонидов („Аудитория за 4000 души при Лениновата библиотека“, цялата от стомана и стъкло, с форма на електрическа крушка или балон, подпряна само с острия си край о земята), Пашков („Постройка във форма на локомотив“), Голосов („Постройка за клуб с форма на динамомашина“) и др. и в самата Русия се гледат като дръзки архитектурни шеги и остроумни конструктивни опити. Още повече, че самите тези архитекти са автори на други постройки, съвсем модерни и убедителни, но не на всяка цена конструктивни.

На Запад е същото. Най-напред самият Корбюзие, а заедно с него много големи привърженици на конструктивизма са действително художници, които творят с чувство и темперамент. Хора, които мислят формално, а не математически. Функцията е ръководна, според техните идеи, но винаги преди нея – на практика идва формата. С това те доказват ясно, че художникът никога не може да създаде серийни форми и стандартизирани продукти. Защото неговата същност е да чувства нещата индивидуално.

Напоследък Корбюзие, който произнесе тъй обикнатия афоризъм: „къщата е машина за обитаване.“ – допълни: „тя трябва да удовлетворява както физическите, тъй и духовните потребности на човека.“ И обясни, че и по-рано той е твърдял същото, но не бил разбран. А на друго място си задава въпроса: „Що е архитектура?“ – и отговаря: „Архитектурата почва там – гдето се свършва машината!“

* * *

Ясно е, че конструктивизмът, дошъл с голямата идея да рационализира и машинизира изкуството, а някои от изкуствата, като архитектурата, операта, живописата, съвсем да унищожи, е плод на изключителни условия. Условия много тежки за Европа след войната и Русия след революцията. Едната трябваше да спасява себе си, а другата да дири нови пътища, при което разрешението на някои големи частични проблеми от практически характер, се наложи като най-голямата задача на времето.

Бъдещето ще донесе разрешението на тия проблеми. Вниманието на човека и художника, съсредоточено върху тях, ще се освободи.

Тогава неговият дух, можещ и свободен, ще изкопае нови богатства
из неизчерпаемата рудница на живота.

Изкуството ще открие нови хоризонти и нова красота.

Сп. „Хиперион“, г. IX, 1930, кн. 9–10.

Николай Райнов

ОТ КУБИЗМА ДО КОНСТРУКТИВИЗМА

Миналото на изкуството ни посочва, между другото, един основен закон в развоя на творческия дух: човек се люшка, дирейки художествени ценности, между две крайни точки – идеал и действителност. Погледне ли се строго, имало е и има само две принципни школи: идеализъм и натурализъм (в общ смисъл на думата). Днес звучат в ушите ни имената на много художествени течения: кубизъм, симултанизъм, футуризм, експресионизъм, неопримитивизъм, сюрреализъм, мерзизъм, пуризм, сюпрематизъм, конструктивизъм... Би рекъл човек: „Колко много школи!“ – както детето, като види на картата названията на реки, села и градове, би рекло: „Колко много държави!“

Изобилието от имена, във всеки случай, може да излъже мнозина да си помислят, че днес кипи такъв разнолик художествен живот, какъвто не е имало никога. Но тая измама се пресича веднага, щом се обърнем към фактите. А ето най-главният факт: *в цял свят днес няма ни един гениален художник.*

Това ни принуждава да обуздаем очакванията си. То ни задължава, освен това, и да надникнем зад пъстрите примамливи маски, повечето от които закриват не живи лица, а – кукли без физиономия. И що намираме? Онова, което е било знайно на човечеството още от магдалинско време: люшкането между идеал и действителност. Но в наши дни няма ни една от двете посоки ония гениални изразители, за които скърби човешката история и които си остават гордост на миналото.

Решителен белег за творческата слабост на нашето време е, че се малко твори, а много философствува и литературничи около изкуството и за негова сметка. Това напомня времето на Павзания – оня безплоден II век, когато се е също тъй премного пишело и говорело, а съвсем малко творило. Всички съвременни художествени течения се обосновават с философски, литературни и дори патриотични искания, но ни едно – с чисто художнишки копнеж. При това, манифестите на тия течения и тяхното естетическо „верую“ се пишат не от художници, а – от писатели (Гийом Аполинер – за кубизма, Маринети – за футуризма, Андре Бретон и Иван Гол – за сюрреализма, Херварт Валден – за експресионизма).

Минем ли по натам, ще навлезем в борсата на изкуството, дето крясъкът и наддаването защищават облагите на търговци, желаещи да натрапят като „модни“ ония художници, които са в договорни отношения с фирмата им. Говори се за борба между импресионисти и умерени модернисти. А то е борба между Марсел Бернхайм, Ело, Дрю, Фике, Дюран Рюел, Мишел и Селексион – от една страна; и Ар Контанпорен, Бенг, Жан Бюше, Л’Ефор Модерн, Шар Жирар, Анри, Монтле, Монтен, Персие и Ван Леер – от друга. Също тъй не се борят неоимпресионистите срещу крайните модернисти, а – Пеле, Алар, Родриг-Анрик, Марсей и Морен-Бене-зи срещу Симон, Галери Сюрреалист, Вавен Распай и Вилдрак.

Тъй се „създават“ съвременните художници – в борба не за принципи, а за успех и пари. В борба, при това, между къщи, които продават картини. Тия търговци, от които зависи много бъдещето на тая или оная художествена посока, си имат списания, откупени колони във вестниците, критици и рецензенти, на които налагат своята „естетика“. А тя зависи, разбира се, от това, с кои художници е в договорни отношения през това време. Утре договорът изтича, без да се поднови – и „естетиката“ се променя. Това се изтъква като „еволюция“ в изкуството и в художественото разбиране...

*

Но да оставим борсата. Да влезем в храма. Нали изкуството е свещенодействие? Нека забравим, че зад Паскин, Утрило, Модилиани, Леон Зак, Дерен, Шагал и Маркуси стоят Ар Контанпорен, Марсел Бернхайм, Бенг и Жан Бюше; – че за успеха на Брак, Леже, Меценже, Пикасо, Клее и Пикабия се борят Л’Ефор Модерн и Галери Сюрреалист; – че Папазов, Раул Дюфи, Сюрваж, Феноза, Тогоре и Вламенк са станали модни, благодарение на дългогодишни усилия страна на Вавен-Распай, Персие и Симон. Нека се откажем и от предубеждението, че повечето модерни живописци рисували като деца само затова, че не можели по-добре.

Изкуството е накрай винаги плод на духовно търсене и то стои в определена връзка с времето и хората, които го създават. Употребата на художествената творба или злоупотребата с нея, е просто въпрос на културност, който не засяга същината на изкуството. Рембрандовата картина „Синдици“ няма да изгуби от безусловната си ценност, ако някой посетеле с нея, като с мушама, кухненската си маса.

Четири главни течения властвуват в изкуството днес: футуризм, кубизъм, експресионизъм и конструктивизъм. Те са родени в четири различни страни – Италия, Франция, Германия и Русия. Затова са различни по цели и средства. Те изразяват психиката на четири народностни групи,

които си никак не приличат. Те носят отражение и от историчната съдба на народите, които са ги създали. Случайни явления те не са.

Тия течения идат от общия стремеж да се изрази динамичността на нашето време и да се намери нещо безусловно всред ужасно бързата променливост на събитията, лицата и нещата. Те представят противодействие срещу импресионизма с неговите многобройни видоизменения: неоимпресионизъм, поантилизъм, художествен реализъм, символизъм и др. Но най-напред идва явлението, а после му се намира име. Колкото и чудно да е наглед, тия течения се коренят все в импресионизма, поне в изкуството на Сезана, Гогена и Ван Гога, които сами са се наричали импресионисти.

На много места в писмата си Ван Гог приказва за „експресия“, без да подозира, че след време тая дума ще стане знаме. Монументалността на Сезана поражда най-напредналите художници; те се възхищават от неговите портрети – „чисто човечни, а не декоративни, в духа на Възраждането, и не живописно външни, като тия на всички майстори от междинните векове“ (Теодор Дойблер). У Гогена младите поколения виждат първобитна невинност и възвишена прелест, която им действа като откровение: неговите таитянски картини и резби свързват опита на западната култура с детската мъдрост на островитянина. Най-рано долавят кръстосването на тия художествени прелести неколцина французи: Дерен, Пикасо, Брак, Леже, Меценже и Делоне. „Независимите“ минават за най-напредничави. И това е донякъде право, защото из тяхната среда се издига най-силният неоимпресионист, който успява да преодолее импресионизма: Анри Русо.

У Русо няма ни следа от патетиката на импресионистите: той е откровен, простичък и чистосърдечен. Той вижда като ясновидец тайните на природата – далечните страни, Париж, старите улички, гората. „Мексико, страната на листата. Много листа. Сочни. Гладки. Лъскави. И още неназваемо – други.“ Забележете тоя израз: „неназваемо-други“! Импресионист не може да изобрази такива листа; той не може и да види, че има такива листа: то е работа на експресионист.

Ние стигаме до оня миг, когато импресионизмът ражда недоволници и в собствената си среда. Той е разрушил картината; не признава композиция; не разбира, в какво състои тайната на живописната форма. Той се залисва само от своето усещане. Неговото Аз, като безусловен преценител и творец, спи някъде под сянка: той го не признава. А новите художници почват да разбират, че изкуството е творческа, съзидателна работа, а не просто – отразителна.

При все това, новото се още не явява. Пикасо излага първите си картини, в които личи сплав между похватите на Тулуз Лотрека и Пюви де

Шавана. Още никой го не знае. Дерен подражава на Сезана. Само Делоне долавя донякъде новото, защото го намира предсказано от закръгляващата се перспектива на готиката. Той съзнава смътно, че трябва да тръгне по „някакъв геометричен път“.

Тъй изтичат първите пет-шест години от тоя век. Току-речи едновременно се зараждат две течения – италианският футуризм (1907–1909) и френският кубизъм (1908).

*

Въпреки своите домогвания до всеобщност – *футуризмът* обединява писатели, живописци, скулптори и музиканти – и дори до космополитизъм, това течение не можа да повлияе никому вън от Италия; па дори там, колкото и да го крепи съвременният фашизм, то не успя да добие надмощие. Неговите творци – Бочони, Кара, Русоло и др., предвождани от идеолога на движението, Маринети – гонеха родолюбива цел: да съживят Италия – оня огромен мъртъв музей, който е голяма примамка за чужденците, но за италианците не представя интерес. Те искаха ново изкуство – изкуство на бъдещето: „футуризм“; творчеството на великите майстори, пред които се прекланят чужденците, е изкуство на миналото: „пасаеизъм“.

Долу академичното и традиционното! Великото минало е мора. То е смърт. Съвременното изкуство трябва да отговаря на техниката, да се не придържа о никакви образци. То трябва да скрепи движението; нещо повече: само да бъде движение, да дава внезапни преживелици, да стане въплътена бързина. Стига тия голи тела: академиите са премного злоупотребявали с тях! Стига анекдоти и истерични разкази! Стига пейзажи! Стига религиозни измислици!

Движението на машината буди у футуриста чисто телесна радост. Той преживява това движение, отъждествява себе си с мотора, чувствава себе си механично-динамичен. Старата художествена форма му се вижда тясна, скована. Трябва му нова – дейна и раздвигана. Той е против формата – като символ на представа или понятие; той е против нея – като израз на усещане или впечатление. Но веществото, с което боравят пластичните изкуства, е статично; и – доколкото художникът стои в естествената граница на своето изкуство – той ще трябва да работи статично; за динамичното може само косвено да загатва. Увлечени от динамичността на града, от грохотното движение на машините и от безспирния ритъм на съвременния живот, футуристите се опитаха да им намерят художествени еквиваленти. Без да видят своята нелогичност, те се заеха да създават символи на движение, трясък, грохот и безспирност.

Не са ли символи – графични и живописни – лъчеобразно падащите ивици, пресичащите се ъгловати петна, елипси, смазани окръжности, трапеци и квадрати? Това е Умберто Бочони. Врагът на символите. Такива са средствата и на Кара, и на Русоло, и на другите им събратя. Такива са – когато не са заети от кубистите. А в повечето случаи са заети от там.

Но и друго подбива самостоятелната ценност на футуризма. Той има много импресионистично. От опиването, в което изпада футуристът, като гледа машината или съзерцава града, до опиването, в което потъва импресионистът, когато гледа огряно от слънцето море или съзерцава гората, няма голямо разстояние. Първият скрепява своите впечатления в образи, които нарича петна и които са символи; вторият – силейки се да предаде „движението като такова“ – скрепява своето впечатление от движението в геометрични образи, които са символи и които той не желае по никакъв начин да нарече символи. Има ли разлика?

Футуристите въставаха срещу пленеризма на импресионистите. А те почнаха да работят под електрическо осветление. В стремежа си да наподобят непреходимите ефекти на това осветление, те стигнаха до варварски багри, които дерат очите. Колоритно невъзможните им картини трябваше да бъдат уж бунт срещу колоритните прекалености на импресионизма.

Това течение се оформи, чак когато бе създаден кубизмът. Футуристите взеха от Делоне ритъма на големия раздвижен до беснота град. От Пабло Пикасо – разчленената фигура и строежа на картината в пространство от лъчеобразни сечения. Самобитно техни си останаха само крясъците: „Смъртно наказание на непризваните критици!“ – „Позор на музите!“ – „Долу пасифизмът!“ – „Да живее кафенето!“

*

Кубизмът биде практически открит в 1906 с картините на Дерен и Пикасо, изложени в Париж в изложбата на Независимите. Отпосле течението се засили: към него се присъединиха Брак, Меценже, Делоне, Лорансен, Глез, Пикабия и др. Те скъсаха с импресионизма, отказаха се да наподобяват случайния външен изглед на явленията; почнаха да търсят вътрешната им закономерност, изучавайки техния органичен и пространствен строеж. Разлагайки формата на нейните съставки, те стигнаха до няколко прости геометрични тела, които се изразяваха на платното – по необходимост – в геометрични фигури: кръгове, квадрати и триъгълници. Те почнаха „да кубират“, както казва Албер Глез, един от идеолозите и създателите на движението.

За кубистите е важна постройката на картината. Композицията се съсредоточва около средата на платното. Формите се въртят около

определена ос, а се не нареждат шахматно както в старата картина. Стремжът е – картината да стане организъм – със своя ядка, която храни органите. Сиреч – да се не съединяват цветни петна, а да се раждат от средеца, чрез развой, органично-сдружени форми. А това може да стане само когато се узнаят основните форми и цветове на предметите, независимо от външните условия, при които ги виждаме (осветление, обстановка, ъгъл на зрението и др.). Потребно е обективно знание и обективно творчество.

Кубизмът не скъсва с художественото предание, а само с класицизма. Защото и старите майстори (особено тия от 14–15 в.) кубирали, когато композират: и те определяли съотношението между формите с помощта на прости геометрични фигури; и те скицирали ъгловато и дъговато: и те се стремели към прост, но обективен контур.

На основните форми отговарят и основни цветове: черният и белият. Бляскавата багреноост е заблуда или високомерие. Кубистите са достатъчно прозорливи, обаче: те не отиват до последната логична граница. Инак тяхната „живопис“ щеше да се превърне в геометрично чертане или в композиция от геометрични орнаменти, лишени от всякакво подобие на живот (а в това йероглифно наподобяване на живата форма е главното очарование на всеки орнамент). Пикасо задържа цветната гама: сиво, люлеково, жълтеникаво – благородни цветове, които го спасяват, дори и при разбитата форма на фигурите. Меценже се сили да бъде музикален със своите трептящи тонове, избиващи на металност – толкова са бляскави те понякога. Глез разклаща мозаично наредените петна в капризна вълнообразност, но и той предпочита сивотата.

*

Експресионизмът се създаде от Василий Кандински и Франц Марк в Германия през 1912. Създаде се като школа, която желае не да наподобява света, а да твори нови сватове. Човек е сам частица от живота – жива и самосъзнателна. Той вижда явленията творчески, сиреч не отвън, а от вътре, от самия себе си. Художникът – „окото на вселената“ – не преписва ставащото извън него, а „проектира“ явленията из самия себе. Художествената форма не трябва да бъде двуизмерно или триизмерно наподобяване на видимото, а живо действие, което става в душата на зрителя, когато гледа творбата. Форма и съдържание стават едно и също. Няма проклетият дуализъм, който облича в предметно облекло остроумно-измислен разказ и нарича това „картина“.

Кампендонк, Матис-Тейч, Вашке, Клее, Кокошка, Пехщайн, Шагал и др. тръгнаха по тоя път. Експресионизмът, обаче, също черпеше от

другаде. Животните на Марка, въртящи се и скачащи в кръгови сегменти, са възсъздадени с похвата на кубиста Делоне. Разрезите на Кампендонка идат от падащите навътре (към средеца на композицията) къщи и църкви на същия художник. От там иде и перспективата на големия град, сякаш гледан от летящ влак, в графиката и живописата на Георга Грош.

В колорита експресионистите също търсят безусловното: баграта не бива да се свързва с никаква предметност: тя трябва да бъде чиста багра, само багра. Ван Донген с своите сини очи, червени бузи и зелени чорапи приучва зрителите да гледат първобитно, сиреч – донякъде дивашки. Но пръв Кандински стига до „безусловна“ багра. Неговите цветове не служат на предметното: жълтото не изобразява лимон, нито теменужното – копринена блуза. „Червеното само се излъчва; то е способно да се разпростира, избликвайки от себе си; като преминава в румено, мелодически пламтейки със своите езичета, или като се превръща в пурпурно, то може да се кристализира; то става в своя екстаз портокалово, съчетавайки се с жълтото“, пише един от идеолозите на течението – Теодор Дойблер. И продължава: „Ние виждаме в този случай нещо повече от музиката на баграта – нейното дихание : органичният ѝ живот. Баграта изхожда от душата. У Кандински червеният цвят, синият и теменужният се развиват с епичен темперамент. У Пауля Клее жълтият цвят, червеният и синият се въвеждат в лирична трактовка. Кандински и Клее най-открито владеят безусловната багра“

Рожба на експресионизма е *симултанизмът*, който се създаде в 1914. Той изхожда от стремежа на художниците към пълна и съвършена свобода; човек, когато осъществи напълно своя развой, ще вижда и чува едновременно явленията по цял свят, без да му пречи пространството или времето; той ще бъде „космично същество“. Такъв трябва – и може – да бъде за сега поне художникът. Ето защо той има право да отрече логичността и единството на композицията и на формата. Той трябва да стане нещо като „централна радиостанция на вси човешки чувства и на вси световни явления“, сиреч – „да даде обективен, извънвременен и извънпространствен синтез на света“. Но това течение не осъществи горната програма; то се задоволи да се подслони под крилото на неопрIMITИВИЗМА, когато той се разви. Останаха само редица опити да се изобразят на една плоскост много явления, ставащи не едновременно и на разни места.

НеопрIMITИВИЗМЪТ е също чедо на експресионизма. Той се яви в 1915; създаде го Паул Клее. Иреалните изображения на Кандински не задоволяваха всички експресионисти: те приличаха на ребуси или на неразгадаема цветна стенография. Против съвременната „лъжедействителност“ може да се въстава, но защо да се отрича действителността

изобщо? Недоволните намериха непосредни форми, създадени от „чистата личност“, у негърската скулптура, в египетското изкуство и в живописата на християнските майстори от 2-6 век. Те стигнаха дори до детската рисунка, изразяваща първобитни форми на чувство и мисъл. Най-зрели плодове даде това течение в графиката.

*

Конструктивизмът е разклонение на кубизма – или поне неговото логично заключение. Неговата подготовка е проста, макар и дълга. През 1916 Паул Шеербарт написа една книга за стъклената архитектура. В нея той доказваше убедително, че когато стъклото стане главно градиво за живелища, психиката на човека – сега заграден с непрозрачни стени и откъснат от колектива – ще се промени: той ще се чувства постоянно в връзка с общественото цяло и това ще го принуди да усвои други форми на живот. Освен това, Шеербарт изтъкваше, че архитектурата е пръв и средоточен изкуство: всяко изкуство има право на това име дотолкова, доколкото построява художествен предмет.

Под влияние на тия възгледи – от една страна; и – от друга – извеждайки до логичен край възгледа на кубистите, се зароди руският *сюпрематизъм*, а след него – тъй наречената „билдархитектура“ (картинна постройка), чийто родоначалник е маджаринът А. Бортник. Картината се строи, според тия кубисти, „според закономерни взаимоотношения между най-простите геометрични форми и цветове“, сиреч в геометрично равновесие, монументално. Избират се най-простите изрази: линии, форми и багри. Що се получава? Орнаментика. Това течение се създаде през 1920.

От същите извори дойде и *пуризмът* на френските кубисти Озанфан и Жанре, създаден през 1921. За да се създаде ново изкуство, казваха те, трябва най-напред да се изясни не само закономерността на формата, цвета, линията и петното, но и закономерността на самото усещане. По научен път би трябвало да се установи точно, кои формени съставки какво впечатление правят на всички хора. Щом се установи съответствието между гамата на багри, линии, форми и петна – от една страна – и стълбицата от усещания, които им съответствуват – от друга, – изкуството ще стане „система на математично уредени усещания и чувства“ и неговата цел не ще бъде „просто удоволствие, а един вид блаженство“.

Френският кубист Фернан Леже създаде през 1922 тъй наречения машинизъм или „машинна естетика“. Картините и статуите, които украсяват къщи, дворци и църкви, без да служат на живота, са излишни. Леже мисли, че изкуството трябва да се слее с промишлеността, за да създаде истински художествени творби, сиреч – хубави предмети, необходими в

делничния живот, полезни, технически съвършени. Тъй ще се възроди общественият живот – чрез изкуството. Художникът трябва да мине през разни работилници, за да опознае геометричния ред на съвременния живот. Истинската художествена творба не е нищо друго освен „хубава и добра машина“.

През това време вече се създаваше руският *конструктивизъм*; в своя развой той усвои тия мисли на Леже, както и Шеербаровите, па и ония на пуристите. В основата „на изкуството лежи конструктивно начало, сиреч – художествената творба е постройка, а не украшение; художникът трябва да държи сметка за математичните и механични взаимоотношения между нещата. Той трябва да създава общополезни и практически предмети, или поне да прави проекти за подобни предмети. Затова трябва да бъде и архитект, и техник, и механик, и живописец, и скулптор. Няма отделни „изкуства“: има само едно изкуство, синтез на всички. Има „съвършено производство“, сборно единство на промишленост и изкуство. Подобно единство може да се постигне, според холандския конструктивист Тео ван Досбург, „само като се подтисне субективността на изразителните средства“.

Конструктивистът, като „създава“ играчки, в които влиза платно, багра, гипс, стъкло, дърво и др., прави същото, каквото правеше преди него мерзистът (дадаистът) К. Швитерс през 1921, като „строяше“ картини и статуи от ламарина, фотографски снимки, кибритни кутии, гвоздеи, тел, дъсчици, ластик и т.н. „Дон Кихот“ от тръби за печка, метла, фаращ, два изкривени дилафа, пружина от будилник и осем метра тел, е толкова статуя на кон, когато се движи, колкото и – когато стърчи в пълна скованост. За зрителя, струва ми се, ще бъде еднакво безинтересно да знае, дали тоя „скулптор“ нарича себе си мерзист или конструктивист.

Аналитичният път на работа, свойствен на натурализма, даде тласък на кубизма, супрематизма, пуризма, машинизма, мерзизма и конструктивизма, а синтетичният, присъщ на идеализма, породил футуризма, експресионизма, симултанизма и неопрIMITивизма. Като най-далечни исторични предходници, зад първата група стоят пещерните и скални изображения от оринякско време, а зад втората – орнаментираните костени и рогови издалия от магдалинско време.

Сп. „Златороз“, г. XV, 1934, кн. 4.



2.

ПОЛЕМИКИТЕ ОКОЛО МОДЕРНИЗМА



Димо Кьорчев

ИНДИВИДУАЛИЗЪМ В НАШАТА ЛИТЕРАТУРА

Макар да са дадени за г. Яворова толкова отзиви, аз искам пак да разгледам неговото творчество. Тези, които следят периодичният ни печат, са навикнали да четат без всякакво критично отнасяние онези волнодумства, които у нас се наричат „литературна критика“. За читатели и за критици няма разлика между „критика“ и хроникьорство. Навикнали така, тям е безразлично, дали ще срещнат отзиви в долния етаж на някой катадневен журнал, или в по-жълтите одаи на „Българска сбирка“. Бързам да се въздържа, за да не ида далеч. Който прави разлика между комшийски хвалби и обективна оценка, ще се съгласи, че не е излишно разглежданието на хваления досега певец и тоя път.

Г-н Яворов има вече второ издание на стиховете си – рекламирано с предговор от г. Пенчо Славейков. Преди да разгледам сбирката, искам да се спра на тоя не лишен от мисли памфлет. Г-н Славейков е артист в подхвърляне на закачки, виртуоз в предаване на злоба и никакъв в изказване на умни неща. Смея да вярвам, че освен мислите, които е внесъл в тоя предговор относително изкуството, други не може каза при втори случай.

След като се чуди на станалото (второ издание), веднага след два реда пише: „Популяризацията на изкуството, поевтиняването му, демократизирането му – то е негово унижение“. Запазването на изкуството за онези, които не се хранят с „фасул“, а „сърбат“ нектар, е запазването му от израждане. Горкият Славейков, чуди се с какви гримаси да предаде по-силно злъчта си.

„Популяризацията на изкуството – то е неговото унижение.“ За да се доде до това заключение, необходимо е било, идеалът да се сблъсне с действителността, или да се слезе от Парнас при полите и наново да се избяга. В безпомощността да посочат нещо по-добро, тези г-да отричат туй, което замъглява техните мечти. Идеалът се сблъсва с жизнени факти из обективна действителност и бива срутен. Ако този идеал се състоеше от маса чувства и идеи, които разумът не може да обхване, то напушанието му говори за отричане на поезията там, гдето тя има пълно тържество. Да, гдето науката немее, веднага заговорва спекулативната философия и поезията. Тук предчувствието и силата на въображението премахват

съмнението, породено от немоцта на разума, така че съдържанието на науката – сбор от истини, се допълва със съдържанието на поезията – сбор от чувствувания. Ние виждаме следователно, че науката и изкуството са до толкова неразделни, до колкото се допълнят взаимно. Всяка победа на разума от такъв характер му дава възможност да създава нови идеи, които, като разширяват стария идеал, ще служат на поезията и изкуството като най-моцтен фактор за развитие и обновяване. Ако г-н Славейков не може да преодолява пречките, т.е. да се бори с действителността, тогава трябва да се учи от идеал, „пречките“ на живота за когото са прав път. В този случай идеалът нараства не в борба с обективна същност, но когато се сблъска с идеал. Да се спрем на този пункт. От оценката на факта се тръгва към разбиране действителността; от разбиране действителността – към създаване на идеал за подобрене на хода на сбор от факти с обективно същество – по-общо обективна действителност. Защитниците на принципа 'изкуство за изкуството', не оценяват факти из външния обективен свят, а от своя – субективен. Ето защо те не разбират чрез тази оценка действителността. Така аргументираният принцип не се отнася до живота, а съществува за авторите си. Изкуството за г-на Славейкова вероятно не е идеал, не е нещо, което има обективно развитие и усъвършенствуване, а се развива според желанието на индивидуалиста-художник.

За нашите художници, служители на хубавото, изкуството се развива за себе си; за тези, които го разбират, то е труфило, а „фасулковците“ не могат се домогна до него, тъй че, „не е за техните уста лъжица“. Избранниците – това са натура, за които изкуството от този род е храна. Колкото по-малко са тия избраници, толкова и това изкуство е по-изтънчено, по-божествено, по-индивидуално – с една дума, по-изкуствено. Като се създава между култура от крайно индивидуален характер, „изкуството“ задоволява само творците си. Принципът, следователно, „изкуство за изкуство“ е принцип за неговото израждане, за неговата смърт.

Туй, което е подчертано от действителността, служи за нейно уясняване или за взаимно съвместно поставяне теорията с действителността. Стремехът за присвояване на жизнени придобития из земния живот за индивидуални потреби води към откъсване и примирение, уединение и сближение, фалшиво и истинско съзерцание на самия живот. Когато животът скъпи духовните си блага, обхванатият от апатия индивидуалист преживява първата категория чувствания. Най-последното от тях – фалшивото съзерцание на живота, води към фалшива оценка на неговите прояви.

Изкуството е обществена проява през цял низ от векове, своите потреби то е черпило из действителността, неговите създатели са елементи на

самия живот. Горко на тия, които работят за уясняване и изменение обществените прояви, без да ги разбират; туй говори, че те са неспособни да излязат от своето „аз“. Безпринципното, недоктринерното разбиране на въпроси, които нашите „избраници“ трактуват, влече след себе си ненужни мъглявости и създава от самите тях излишни хора.

Като резултат на индивидуално разбиране, фалшивостта на този принцип ще се изтъкне по-добре при по-нататъшното разглеждане на г. Яворова.

Друга закръглена мисъл в тоя предговор няма.

* * *

Да се впускам в подробен естетичен анализ върху г. Яворова, значи да повтора казани неща. За ритмичността, спретнатостта, формата, темпа на стиха се каза. Говори се също за всичко, що е вложено в по-малките и по-големите поетични откъслечи.

Важното в цялата сбирка е душата на поета – индивидуализирана до непотребност и докарана на кръстопът. Четете „Лист отбрулен“, нещо първо по изразителност у нас. Силното чувстване, вложено тук, е доловено от неща най-близки до сърцето. Когато тия чувствания си остават чисто домашни, те са далеч от ума. Пред нас е едно треперливо чувстване, може би преживяно, но... възбудено от собствено сътресение.

Вълнения пред въпроса, дали съдбата му е дала нещо, поетът има твърде много – изказани с жар, топлота, предавани ту ропотно, ту с клетва, ту като от майка погалени, пуснати на простор.

При каквото и състояние на духа да попадне на теми, поетът бърже се изменя. Мощната индивидуална душа познава напълно себе си и създава буря от туй, което у другиго едва набраздява повърхнината на застоял, улегнал душевен мир.

Мощната душа у поета е ненаситна и недоволна от себе си; тя търси простор. Но тая поетична душа прекарва бурни кризи, без да оформи и кали духа. Широкият простор за душата се желае от страха пред пречките, от безпомощността пред „съдбата“. Там, гдето има най-необхватен простор, има място за постоянни бури. Ураганът, който носи смърт и ужас в себе си, разбива своя яд в зловещо мълчаливия гранит и се губи, за да утихне всичко. Ето ви една душа без граници, по която немирстват бури, урагани, мъчителни и пагубни за самата душа. За тях няма скали, няма пречки, затуй ядът, що носят в себе си, е вечен.

Ще грейне слънцето от небето,
Ще млъкне хала – и в морето

На дълж и шир по равнини
Ще дремят яростни вълни.

Кога ще грейне и в душата
На примирение лъчата
Съдбата ще ли отреди?
Покой за болните гърди?

Избягвайте пречките, г-да, за да запазите себе си; самоотравяйте се, за да се отървете от себе си. Това, що е извън вас, не се отнася за вас. Ние виждаме как плачете на собствения си гроб, но нека ви жаят състрадателните.

Този, който несъзнателно трови себе си, му се търси лек, този, що съзнателно се мори, бива презрян. Не знам кое е вярното, но ми е мило за г. Яворова, тъй бърже да се обезличи и затвори в себе си.

От начало до край той се пита: „Защо...“, „Кога...“, „Нима...“, „Тъй ли...“.

Задълбочен в себе си, интересува се само от своето Аз.

Светът – море... И нявга що ли
След мене тук ще поличи,
От преживелите неволи.

Как хубаво говорят тези редове. Всяка мъка прибавя хиляди други; – просторът е широк за взаимното усилване на личните тегла.

Там, где то поетът бяга да не увеличи скръбта си, създава хиляди теготи.

Напусналият го отдавна някакъв идеал, той счита за изгубен, наместо него мъката е обсебила доста място.

Но мой сърдечен идеал,
Звездице светла в нощен мрак,
Живот и младост – бих ги дал
Да можех да те видя пак.

—

Мечта суетна... А в гърди
За мъка не остава мощ,
Че там скръбта всечасно бди.

Желанието на поета да откъдне, да не тъгува, е силно, но неопределено. Какво да се желае, когато скръбта те преследва навсякъде. Място за покой е уединението, „пустинната самота“.

Съблазън сладка ме опива,
Влече ме кротичка мечта
Далеч, де никой не отива,
Далеч в пустинна самота!

Нека разгледаме последиците от уединението. Да достигнеш до положение на отчаяние, презрение към всичко, желание за пълно уединение – трябва да си почувствал гнета на средата, на живота. Животът несъмнено е, що дразни чувствителните души; в едни извиква презрение, в други любов; едни желаят да останат завинаги при него, други желаят „пустинната самота“. Този, кой напуща живота, не престава да мисли за него, този, кой остава в него – не престава да го съзерцава. Този, който наблюдава нещо пред себе си, има възможност да го познае най-добре, съзерцанието от далече е най-лошо. Не избягването от живота ще ви спаси от стремежа да го опознаете. Малко повече самообладание и туй, което е под носа ви, ще ви убоде. Вие страдате от една тежест, искате да я избегнете, но колкото повече отбягвате, толкова повече мислите за нея, толкова по-добре разбирате нейната сила, но не и нейната същност. Щастие и покой иде след премахването на тежестта. Да се освободиш от нея, трябва напълно да я опознаеш, а не само да я чувстваш. Тук аз не прокламирам принципа за използване реалното, като съдържание на изкуството, а за използване на истината, която е действителното му съдържание. Ние познаваме част от реалното, но това познание не е предмет на изкуството, а на науката. Уяснение законите и тенденцията, що движат материалното, оттам, гдето науката немее, е създаване на идеал, който, като се осланя на всичко, получено от нея, се стреми към *конкретно* утилитаризиране на нейните минали и бъдещи придобития. (Това не е ни идеализъмът, ни натурализмът в изкуството, а нещо друго.) За науката това е областта на непознаваемото, за поезията – областта на символите. Да, модерната поезия е немислима без символи, тъй като само онова е поетично, което, покрай своето конкретно значение, създава маса други предчувствия и представления. Днес отделеният дух чувства натиска на живота и се превива под него; – той иска да се въоръжи, за да се запази, иска да се обособи, и, когато всичко туй не се изпълня, страданието е най-прямият резултат.

Удовлетворете съмненията, за да бъдете доволни от себе си! Съмненията се удовлетворяват по начин на непосредствено наблюдение, те се увеличават, когато се решават чрез съмнение. Колкото повече се уединявате, толкова повече страдате, толкова по-мъгляво решавате мъчителните жизнени проблеми.

Целта на уединението за вас е скъсване връзки с живота, запазването на красотата на мечтите; – последиците от това са мъка и недоволство. Едно от двете: или безизходна неопределена мъка, или обосновано състрадание – или уединение, или сближение – средата е за тълпата.

Погледни, читателю, какъв е резултатът от наблюдение чрез самовглъбяване в себе си.

Честито, свидно детство – цветуща рай долина,
Останала далеко зад пътника отруден,
От буря сякаш носен, той бърже я измина
И днес напразно вече зад себе си учуден
Поглежда... А пред него се вие път незнаен
А мръщи се над него и небосвод безкраен –
И страх неволен често смущава му душата:
Че слънце го изгаря, а сянка не съзира,
Че хала го настига, а завет не намира,
Нито душица родна – да си даде ръката.

Да, незнаен път се вие, г-н Яворов, и ще продължава да се вие, защото напушате познати пътища, по които още никой „малокултурен нехранимайко не е щъпукал.“ Ни сенки, ни завет намирате, защото напушате оазиса, пълен с блага за отруден пътник. Завет и сенки има, гдето се чувства нужда, а не гдето се желаят от капризни пилигрими. В пустинята поетът ще намери хиляди раздразнения, но малко или никаква храна; в живота също раздразнения, но и изобилна храна. Раздразнения навсякъде, а храна само тук-там. За един дух, комуто е нужно широко и пространно развитие, нека избира среда, богата по раздразнения, но богата и по храна.

Потребностите, които дава средата по пътя на чувствания, е скелетът на миогледа у поета. В стремежа да удовлетвори своите потребности, а също и в борбата между желанията, той презира тия от тях, които имат най-силна наложителност, а най-малко се желаят. Тези потребности обикновено се игнорират и отбягват. Отбягването е тогава пълно и истинско, когато се извърша чрез банкрут, чрез скъсване връзките с живота, чрез уединение. Така индивидуализиран, поетът има пред себе си перспективи на страдания. Всичко вече има субективен произход, няма ни борба на желания, ни удовлетворяване на потребности. Причината и следствието или потребността и удовлетворението се своеобразно развиват и своеобразно чезнат.

Ако поетът беше мощен дотолкова, че да гледа на себе си като обществен елемент, комуто са нужни всички обществени придобития, той би се залюбил в своето „аз“ с всичката страстност, присъща на широката всеобемлюща душа. В тая любов към себе си, той ще съвмести любовта

към цялото общество, чрез нея ще достигне до най-висше разбиране на онова хармонично единство с живота, което ще му даде съзнанието на безсмъртност. Всичко индивидуално ще умре, ще загине – обществото ще живее. За него няма смъртоносни урагани, за него няма окончателни поражения – тепърва то носи съзнателно своя прогрес. Вие, г-да, които сте елементи на живота, с какво ще оправдаете равнодушието, което държите спрямо него; кога ще престанете да мислите, че той ви носи страданията? Близък е моментът, когато общественото съзнание, концентрирано, ще изпъкне в някой могъщ талант. И за него ще има страдания, но величавото спокойствие, диктувано от любов към обществото и неговите страдания, ще го направят носител на най-висша радост, на най-светъл идеал. И този идеал ще бъде вечен, тъй като никога не ще задоволява с резултатите си своите жреци, тъй като самото развитие на обектите няма да се побира в него. Да, той ще се разшири, ще стане безкраен – безсмъртен.

Мечтите за г. Яворова носят страдание, мъка – но за туй са пък красиви, носещи силни душевни потресения. Те се явяват неизвестно кога – „на яве или на сън“ – обикновено при самозабрава. При такова положение на духа те се създават изкуствено, пренощуват при поета и сутринта заминават, като оставят следи – спомени за нова тъга.

Заклел се бях, видях те! Ала на сън ли беше,
На яве ли – не зная; а беше нощ година,
Че мъка като огън, самотен ме гореше.
Тогава ми се мярна... Така на бедуина
В пустинята изгубен, се мерне палма дива,
И мисли той: при нея кристал вода извира,
И бърза той към нея на отдих и прохлада,
А то мираж, – от палма следа се не намира.
И ти мираж ли беше? Все пак видях те аз
И мисля те, и мисля – и чезна оттогаз!

Навсякъде скръб, безволие, отчаяние и мистицизъм. Разбирането на мечтата става по пътя на самовглъбяване, уясняването на идеала – по пътя на тайнствеността. Индивидуалистът тук осветява мечтите и себе си не чрез борба с другите, не чрез победа над препятствията; той ги избягва, за да се опази, осветява се, за да потъне в мрака на непознаваемото – в сивата среда на безразличността.

Истинският идеален стремеж към развитие е оня, който става при най-сполучливото отклонение на неправилния жизнен вървеж по пътя на самоусъвършенстването. Най-сполучливо е отклонението, премахващо най-много пречки, следователно се сблъсква с най-голяма област от

действителността. Изнемогването на поета при неговото развитие, мъката, която го съпровожда покрай другите условия, се ражда и от неопределеността къде да се изразходват младите сили. Също и високото поетично задоволство се явява при съзнанието за избитък на сили, обаче туй съзнание е придружено с умението за целесъобразното пръскание тия сили.

Мощен в съчетанието на отделни моменти от поетично вдъхновение, г. Яворов владее синтеза повече пред анализа. Вземете „Нощ“; поетът придава виденията с чудната сила на болно въображение. Пълната искреност, с която е напоен този откъслек, говори за пълно преживяване и действителна душевна борба. Мнозина са, може би, които прекарват тези борби, тъй като мнозина са, които живеят в себе си. Стремещт към пълна свобода на духа, безотчетно действие и съзнание за непостижимостта на тия мили поетични блянове са вплетени в гъвкавия неспокоен стил...

.....Чернило черно
Орисници ми предвещаха –
И няма никога душа
Криле по воля да размаха!

Тъжно ми е. И да има
Гърди – гърди си да притисна,
Сърце, що с моето съгласно
Да бий, да чезне! Ах, тогава
Набрани сълзи бих изплакал,
Олекнало ми би тогава.

За пълното свое задоволство поетът желае всичко, което може да вземе от живота и подчини на своите желания; страданията, които намираме у него, са страдания на личността, която иска да подчини всички обществени скърби и радости на своите страдания. Егоизмът тук е най-ярък. Желаете се туй от живота, което допълня индивидуалния живот и за което не се заплаща. Ето защо, г. Яворов, всеки, който не малко се възхищава от стихове, изковани от жал и тъга, няма да преживее нито един момент на съчувствие.

Единствената връзка, що ви свързва с живота, е тази: подчинение всички негови прояви за личните ви страдания, за своеобразното каляване на духа, за егоистична цел към лично самоусъвършенстване. Свободата, силата, необходима за пълно опазване, неподатливостта – ето условията за индивидуализиране, ето пътищата, през които трябва да мине всичко, изтръгнато от там и подчинено на тия лични условия. Нигде няма

да намерите у нас произведение с по-голяма интензивност на чувствувания, отколкото „Нощ“, но и нигде няма да намерите по-съзнателно желание за декадентско развитие на личния живот. Декадентското развитие, това е егоистичният стремеж за наслади или страдания, в които няма онова съдържание за живота, необходимо за истинско творчество.

Г-н Яворов чрез „Нощ“ отражава собствения си живот, лишен от преживяване на истински социални емоции, а пълен с такива обществени чувствования, каквито могат се доби чрез подчинение социалните трепети на личните страдания – и в резултат, лишаване на самата мъка от живот. Ето защо ние имаме работа тук с видения и призраци, също мълчаливи символи, с всичките мистериозни белези, каквито може да направи уединената душа. Несъмнено, пред нас е едно „модерно“ творчество, което ни разкрива напълно своето развитие. Ние нигде не долавяме някакъв жизнен двигател, а напротив, пълно подчинение на всичко за безсъдържателно индивидуално пресъздаване.

Поетът – художник при творчеството си не трябва да мисли суровия материал за лишен от хубости и изящност, за да твори така, че да задоволява себе си. Туй, което се почерпва из обективна същност за художествено пресъздаване, не трябва да се отрупва с хубостите на индивидуалните мечти. Така то е нужно за тия, които не го виждат в живота.

Достойнството на модерния художник и певец е да долава и създава най-прекрасното от действителността, това, което е най-годно за творчество. Той не подражава на никакви школи, но използва всички. В пресъздаването на действителността чрез творчески процеси, той вмества всички идеи, въплотени в реалното, и като обхване същността на живота в неголям обем, вмества в него чувствованията на гения, който е успял да обобщи всичко до степен на най-леко възприятие. Тази мисъл изказана пръв път, през 60 години от Прудона, има и до сега своето универсално значение.

Развивано така, художественото творчество при всеки момент прави придобивки, създава школа – ако щете – но такава, която има постоянно развитие, през всеки период на което ще се обновява до толкова, до колкото ѝ е необходимо това за отричане на всички останали школи. А това значи: да следиш прогреса, да крачиш след него, да предчувстваш благата, които той носи, да любиш живота, да го вярваш – да живееш.

Поетичното художествено пресъздаване се състои в залавянето все по-големи хубости, а не в киченето латинските хубости с труфила, които ги замъгляват. Тук много художници, като г. Славейкова, ще закрещат, но нека се доразберем. Аз не отричам внасянето на идейност, майсторско доукрасяване от художника жизнените хубости; въпросът е там: индиви-

дуални мечти аз наричам реформираните блянове на живота от художник индивидуалист. Това реформиране е плод от стремеж за преустройството на жизнените блянове, без това да става чрез изучаване тяхното развитие; тъй че не се схваща тенденцията на еволюирането, а се създава цел за изменение това развитие. Чрез тази цел индивидуалистът не може да измени обективното развитие и, като се мъчи да го реформира за себе си, схваща друга тенденция, която няма нищо общо с обективната. Тенденцията на развитието, това е жизнената мечта, която, усвоена чрез своето развитие, се възприема напълно обективно, а изучена, разбрана чрез индивидуално преустройство и схващане на нейното развитие, е ненужна, реформирана, уединена мечта.

Там, от гдето се черпи суровият материал, черпят се същевременно и необходимите украшения. Каквато мощ да обладава художникът, не може създаде по индивидуален път онова, което е извън него. В своето произведение той слага известна идея, възприета от живота, пиедесталът на идеята е почерпен от живота. Кое е негово – създаването ли? Не, този пиедестал и идея са били в живота. Украската ли? Но те си имат достатъчно хубости. Кое тогава – откритието ли? Да, откритието, разбулването, предаването на мнозинството собствените му хубости – които то не вижда, поставянето на широк мегдан скритите прелести. Възпитавайте, учете другите чрез откритие на хубости, чрез предаване на идеи, намерени в самите тях. Целта на художника е да уяснява, да пуца лъчи в тъмни места, гдето има потаени съкровища. Мечти на певеца – художник нека бъдат мечтите на живота. Аз вярвам, че последните са по-красиви, защото за тяхното създаване работи колективната душа на модерния човек. Създадени, те чакат своя изнамервач, който трябва да ги посочи, да ги разшири, а не да ги украси. Те са достатъчно хубави, но вие сте слепи, господа, за тях, защото никога не сте се взирали в техния автор – живота, защото, като пазите хубостите на собствените си блянове, не виждате хубостите на жизнените мечти. Като е тъй, вижте своята ненужност и си изберете път. Забравете мимолетното изящество на вашите мечти пред истинската красота на живота и се самоопределете. Не създавайте, тъй като всичко е създадено; не мислете нови пътища, защото животът сам ги налучква; едно е всичко: откривайте закритото, работете за бързото изминаване на старите трънливи пътища, и... не хабете сили за създаване на ненужности, защото непотребният днес е вреден!

Според другите критици на г-н Яворова – колкото по са бледни сенките, толкова по-нежна душа е възплътена в тях. Болезненото настроение се прозира в забравената съсредоточеност на личния живот. Такова пълно обособяване на личността не говори за пълно и всестранно развитие.

Ще се брътвят още такива нелепости, „изкуство за изкуство“, щом като се не вижда дебнящата смърт, носеща пълно изстребление на самото изкуство. За да нанесат последен удар на „изкуството“, нужно е творците му, чрез ограничения на личния си живот, да се намалят до minimum. Както не се интересуват от друго, те се надпреварват в стремежа за самовглъбяване и чезнат един по един, а с тях и „изкуството“ им. Но с изчезването на творците-индивидуалисти, изчезва и всичко, което те са обичали, а изкуството с културно-исторична роля живее.

Поетът е най-неспокойният издирвач на истината, за туй и най-рядко се долавя до нея. Стремежът към истинско познание, за лично задоволство, ражда великолепни бури, като „Нощ“. Тия бури ще продължават, щом мисълта се стреми да твори, отколкото да разбира, прониква, разкрива външни тайни. Не с тези и тези мисли се движи светът, не поетичните афоризми ни научават да опознаваме същностите – всичко туй трябва да служи за уясняване на действителността, а не за реформиране. По този начин ние се стремим към истинско познание. Стремежът към такова познание се налага на всеки мисловен човек, ето защо както кабинетният мислител, тъй и нежният лирик трябва да изхвърлят из себе си всяко чувство, което не преживява дълго време в ума.

Тенденцията на живота, всеки вижда, че е идеално усъвършенстване, но нека се не меси идеално познание с идеален живот. Стремежът към идеално познание е добит от не идеален живот, следователно, то е постоянно градеща се теория за разбиране условията на идеалния живот. Разбирането пътя, по който се развива идеалният живот, разбиране условията за този живот е една едничка истина. Други истини, до които може да се достигне, няма. Критерият за такава истина не е в дадения случай околната среда, но закономерността в развитието, тенденцията, към която то се насочва. При дадени условия има относителни истини, лъжливи бих казал – до колкото самото развитие ги разрушава. Тия истини са условията, при които можем да схванем критерия на абсолютната истина и да премахнем нейната относителност. Такава истина е абсолютна, до колкото е необорима.

Ако поетът се измъчва от бледността на собствените си мечти, то нека не чрез силни душевни ефекти заглушава мъката, добита от предишни чувствования, а чрез разумно схващане нищетата и ненужността на всяка безжизненост. А индивидуалните мечти са безжизнени до ефемерност. Запазването им и увеличението води към окончателно душевно развитие за сметка на ума. Макар и с най-болезнена чувствителност да бъде поетът, нему е непростено, ако оставя просторния полет на мечтите и след туй съобщава всеки свой трепет на обществото. Защо е това? –

Отговорът е ясен. Силното развитие на призрачни блянове говори за силно атрофиране на разсъдъчно разбиране и никакво контролиране силата на мечтите от силата на разума.

Щастие и покой г. Яворов търси там, где то се създават най-вече мечти – в samozабравата, в илюзиите. Тук мечтите носят монотонно щастие, създадено от каприза на поета. То се изминава с изминаването на неспокойствие, и веднага настъпва нова мъка. Ето как се излъгвате при страстното желание за щастие, ето где ви завежда пътят, поръсен с призрачни мечти.

Нека разгледаме и любовните стихове на г. Яворова. Няма да се спирам на всички. Поемата „Калиопа“ е достатъчна. Чрез дивни символи е предадена взаимно страдаща любов. Любовта е мерило на по-висока и по-ниска културност у хората. Любов примитивна е любовта на ония „фасулковци“, инак симпатични на г-на Славейкова, които при първа среща остават „лични венчета над шекерени устни“. Отношения ни по-далеч, ни по-близо от тия на незасегнати от никаква култура ориентални „нехранимайковци“. На г. Яворов и Славейков може би тези венчета миришат на нещо родно, близко до сърцето, но инак взето, миришат на „фасул“.

„Калиопа“ – това е една изящна мещанска поема. Какви високи пориви създава тази любов, какво има пред вид? Една от два аршина махаленка – по-далечна перспектива, три-четири трътлести „фасулковчета“ и друго нищо. Такава първичност в отношенията с всичките ѝ делнични призраци е най-обикновено нещо у нас. Само че поетът се мъчи да вложи много. Тук попадаме на едно много интересно явление. Достигнал значителна висота, певецът взема най-обикновеното в живота, символизира го, труфи го, докато му предаде колорит на лакирана гнилота. Тук се възхищават наивните, патилите и Бог знай кои други. Изцяло взета, тази поема е чудна художествена хроника на най-обикновено събитие. Навсякъде прозира филистерският дух, пълен с дребнавости и безразличност. Освен една естетична наслада, тук няма нищо друго. Ако се използват от поета душевните сътресения на двама влюбени, на които краят е начало на обикновен живот, то трябва самият певец да се възхищава повече от лекото, кухото съдържание на делнична психика, нежели богата, неуловима душа на модерния гражданин. Ако вие, г-да, разбрахте великото значение на любовта, ако знаехте какъв мощен фактор може да бъде това чувство при душевното развитие, вие не бихте използвали нейното площадно съдържание. В една силна психика, но неопределена, съчетана от противоречия, любовта би послужила като мощен регулатор и двигател по направление, насочено от автора. Тогава нямаше да копаете, човъркате модерната душа, както се изрази един ловък критик,

нямаше да съблюдавате истинността на психичните моменти, но бихте ги взели като средство за влагане в душата на героите си един идеал, едно стълкновение на стремежи, една борба с преднамерен край.

В една мещанска среда, гдето почвата за лични страсти е най-удобна, естествено е да се развият тези страсти до толкова, че не по едно венче да остават, а цели да се изядат. При празнотата, с която се характеризира този живот, ще се намерват и завистливи старци, като този в „Калиопа“ и безброй Калиопи, идеалът на които е отърване от моминство и започване жалкия, с некрасиви грижи, еснафски семеен живот. Ще ми се отговори, че това е символизация. Какви символи, Боже мой! Та съвместими ли са всички тия символични поетични стръкове с нищожните психики, от които се изстъргват Аз не отричам силните душевни преживявания при каква да е любов, но тяхното естество, зависи от степента на „фасулковщина“.

* * *

Дотук аз не направих подробен естетичен анализ, наложителен за всяко произведение. От хубавото у г-н Яворова се възхищават всички, лошото или се не вижда, или се премълчава. Ето защо аз исках да поговоря за туй, което не е зачеквано. Това е индивидуализмът, чист български индивидуализъм, далеч, например, от този на Ибсена*.

Индивидуалистът днес е един пуст човек. Той съзнава своята пустота, страда от това съзнание, мъчи се да избяга скърбите, без да чувства, че ги създава сам. Това, което може да му даде оттенък на жизнеността, е чувството на душевна безсъдържателност. Той е напълно пасивен във всички свои прояви, не разбира от где идат неговите тегла и търси пътя на щастие чрез силата на фантазията. Съзнанието за ненужност не може да му повърне жизнената сила, тъй като средството, чрез което чака прераждане, е преплитането лентата на мислите в мъглявостта на мечтите.

Кога търси истината, индивидуалистът борави със силата на чувствата. Той мъчно може да се домогне до положителни истини, такива, които спомагат за по-широко познание. Тези хора не могат да разберат, що е потребна истина и що ненужна. Най-крайната истина, това е най-правилният, най-хармонично разнообразен живот. Това е цел, до която се достига по път от истини. И тъй, от познанието на дребните истини се върви към най-висшата хармонична съвкупност от истини, и човек е всякога доволен. Този е пътят на истинско познание, по който се срещат пречки, неизбежни при всяко усъвършенстване.

Индивидуалистът не може да опознае пътя за правилно развитие и при лутанието си той се обособява до толкова, че чувството на надпреварване, съревнование в достигането на идеала съвсем липсва, следователно

пътят, който той е избрал, се тъпче само от него. В туй свое развитие той се най-пълно освободява от трънливите пътища, не среща пречки, не води борба, не стига идеал, а пропаст или кръстопът. Ето как се самоунищожава личността, за която общото развитие е химера. Когато индивидуалистът търси истината по пътя на прекрасното, противоречието, което ще срещне, е резултат на дисхармонията между желанията и стремежите на обществото с тия на личността. За да съществува по-нататъшно развитие, трябва едните желания да се подчиняват на другите.

Поетът индивидуалист, който търси и живее изключително за прекрасното, не може достигна до никаква истина, защото, като напуска прекрасното на живота, търси истината чрез хубости, в които не е възпитан и които не му се отдават. Възпитан в един сбор от прекрасни истини, – живота – той не може да долавя ни хубости, ни истини от други области, вследствие на което постоянно страда. Като използва живота за творенията си, индивидуалистът си служи често пъти със символи. Скелетът на символа у него е една реалност, отрупана с краски, зети от живота, но своеобразно съчетани, неопределени, мъгляви с всички символи на индивидуалисти художници, които забулват хубостите и нещата с булото на тайнствеността. Творчество от мъгляви символи, говори за неправилно изразходване сили, но говори също за неправилно развитие и удовлетворение на индивидуални нужди. Нуждите се явяват всякога, но не всякога се удовлетворяват. Колкото по-неправилно се удовлетворяват, толкова по-се страда от тях; най-силно е задоволството, когато се прекрати неправилното им развитие.

Индивидуалистът не намира задоволство в своите наслаждения, защото мъчно възприема впечатления във от областта на живота; колкото по-мъчно добива тия впечатления, толкова по-нищожна е наладата – идва най-подир момент, когато наладата се замества от скръбта. Познанието, което почувствува по този начин индивидуалистът, е сухо, безжизнено. Като жадува за хубаво, като търси истината, като създава свой мироглед – индивидуалистът страда. Да, само мъка и недоволства изпитва той пред най-големите наслади, пред най-богатите възприятия на хубавото. Като няма способността хармонично да съчетае всичките свои чувства на хубавото, той ги държи в хаотично еднообразие; чувства, че има хубости, но не може да ги долови. Истинският художник-поет, като открива жизнените хубости и ги предава на другите, толкова ще бъде по-нужен за днес, колкото по-хармонично ги съчетава – в резултат, колкото по-усилено работи за тяхното усъвършенствование. Съвършенството не е в пресъздаването им, но в тяхното хармонично разпределение. Колкото повече жизнени явления могат да дадат у поета чувства на хубаво, толкова

той е по-мощен. Като няма предвид своето „аз“ при разкритие на прекрасното, той възпроизвежда ред хубости, задоволящи средата, в която е възпитан.

Поетът, който своеобразно възприема и мъчи се по оригинален път да развива своето творчество, е знаел едно от тези две неща: или трябва да долови *какво да е* пред натиска, с който го застрашава живота или *да противопостави* своето разбиране през исканията на действителността. Значи, той се явява не със съзнанието за излишен, а с желанието да бъде полезен. Своите желания той сблъсква с тези на живота и бива погълнат. Този опит го научава да избягва силния по пътя на борбата и да търси оригинален изход. Всички „модерни“ школи водят своя генезис от това схващане на живота. Грубата действителност, която ни създава, казват, тя иска да ни поквари, затуй ние не ѝ се противопоставяме, а мълчаливо я избягваме. Поетът се задоволява от своите творения, напоени с индивидуализъм, когато е наивен; щом почне да сериозничи, той банкрутира, а избавянето от този нежелателен край е създаване стремежи към оригинално развитие от това на предшествениците.

* * *

При всичко, че говорих за уединението, мисля, не е излишно да направя една забележка за песимизма. Тук ще се задоволя пак с туй, което е дал г. Яворов. Напоследък той напечати в „Мисъл“ два стихотворни откъслека с песимистичен дух. Извънредно характерни за неговото развитие, те ни дават право да заключим, че индивидуалното обособяване на поета е завършено. Лишени от всяко дълбокомислие, те са плод на най-вулгарно схващане целите на живота, смисъла на битието. Песимистът вижда, че животът руши неговите идеали; но какви са те? Той символизира някаква абсолютна свобода, тъй като я желае; символизира някакво щастие, до което е много далеч. За своето съществуване той е преценил условията, които му поставя животът, но е недоволен от тях и – при желанието за друг живот, невежеството му помага, като му рисува бъдеще, украсено с мечтите на фантазията.

Неспокоен, като всеки лирик, г. Яворов проклина всичко, що му е дало живот. Той търси назначение на човека, което да не се поставя в рамките на глупавото за него битие.

Човекът, ако би схванал съвременния живот, не би се мъчил да го отрича, но да го подобри. Поетът индивидуалист не схваща обективно действителността, затуй и фалшиво разбира нейните недъзи. Туй неразбиране му дава възможност да търси друго предназначение на човека. Това схващане за човешкото предназначение, прехвърлено от една философска

система в друга, е дразнило великите умове, като ги е принуждавало да създават (от гледището на новия историк на философията) велики глупости. Днес, когато едничката философия на живота е материалистичното разбиране на действителността, сиреч нейното конкретно схващане, а не отражението ѝ, въпросът за неземното предназначение на човека остава назад като философска нелепица. Обяснението и разбирането му, като философска загадка чрез други нов метод, говори за неговата отсталост.

Съществуването на такива възгледи се оправдава от самия живот, тъй като неговата дисхармонична структура създава в разните обществени слоеве мирогледи, противоречиви помежду си. Песимизмът, както индивидуалното преживяване, ще вирее до тогава, до като личността е силна, тоест връзките между различните обществени слоеве са слаби. При друго общество, гдето класовите противоречия ще се приравнят, индивидуалните преживявания ще изчезнат, за да се заместят от социални. Модерният художник и певец, като създаде свой мироглед върху грешките на миналото, като използва всички школи, като разбере културното развитие, ще свърже духа на вековете и образува ново художествено начало, в което истината, търсената през векове истина, ще бъде най-великата жертва пред олтаря на блуждающия човешки дух.

11.VIII.

* Макар да говоря частно някак за г. Яворова, но статията има общ характер. След беглите бележки, които дадох до тук за индивидуализма, непълни според мен, но достатъчни за една журнална статия, аз искам да дам и една обща, в едри черти, характеристика на индивидуалиста. Без това бих считал бележките за недостатъчни.

Сп. „Общо дело“, г. V, 1904–05, кн. 3.

Иван Радославов

МАЛКО ТЕОРИЯ И МАЛКО СПОР¹

I. За един момент, в своя упрек към редакцията на „Звено“ за нейната идейна пустота, ний бяхме допуснали, че все пак тя се е старала да запълни, макар и твърде неумело, тази въпиюща празнота. На това предположение ни наведе онази малка и боязлива, както я нарекохме, бележка към двете преведени статии за Зола и Верхарн, авторът на която беше направил едно неловко сравнение между френския журнал „Mercure de France“ и българското „Звено“. Оказва се, обаче, че въпреки тази бележка, редакцията на това последното никога не си е задавала подобни цели. Тъкмо наопаки – според нея българският живот представя от себе един „малък хаос, той е „неоформен“, „неопределен“, – как може да се иска от българските писатели и от българските списания невъзможното, т.е. да бъдат оформени и определени? „Звено“, в това отношение, е списание тъкмо такова, каквото и трябва – „неоформено“ и „неопределено“, без каквото и да е направление, без каквото и да е художествено credo. Такъв е приблизителния смисъл на целия този словесен „хаос“, който е дал, с едно старание, достойно за по-добра участ, в цели четири подлистника един от редакторите на списанието в защита на това последното.

След това самопризнание, което, за да бъде направено, не беше нужно да се прибегва до неуместни цитати из хубавите книги на Гурмон, въпросът, разбира се, може да се сметне за приключен. И ако ний се виждаме принудени да излезем и да позанимаем читателя наново с редакцията на „Звено“, то не е толкова да подчертаем това самопризнание, отколкото да разсеем тия няколко нови заблуждения, които К. Константинов в тия подлистници се е помъчил да прокара. Разбира се, по въпроси като тия: що е символизъм? що е литературна критика? що е школа и направление? съвсем случайно и неуместно повдигнати в тия фейлетонни бележки, ще чакаме един друг, по-сериозен повод от този, който ни дава защитника на „Звено“, за да се изкажем.

II. Повторена е най-напред, кой знай за кой път вече, легендата за унищожението и на Зола, и Флобера от страна на българските модернисти. Каква достъпна за удивление упоритост в подържането на една отдавна вече опровергана неистина! Освен, че нищо подобно и никъде не е

било писало, но при един друг повод, в спор с един от събратята по убеждение на К. Константинова, едва преди няколко месеца ний бяхме се категорично изказали: „Най-малко символизма., който разцъфна именно върху почвата на духовното наследство, завещано ни от миналото, ще стори това. Великите имена на изкуството и литературата са символите, които бележат етапите, в пътя на все по-голямото и по-голямо човешко съвършенство. Само един варварин може да профанира великите реликви на вековете. А символизма претендира да е най-съвършеното въплъщение на култа към всичко велико, което е създадено в течение на хилядолетия“². Ясно и категорично. Не е ли чел този К. Константинов тия редове, или по един навик е по искал да остане верен на своята котерийна психология, т.е. – да не казва истината?

Ш. В своята „Литературна предистория“, която К. Константинов напомня, за да изпъкне някакво противоречие между това, което е казано там и това, що е казано в бележките ни за „Звено“, има и следният пасаж: „У нас, следователно, няма литературен живот, няма литература, органически свързана с цялото наше духовно развитие. Не искаме да кажем, че тя е съвсем случайна, но че тя е *почти случайна*. За да не бъде такава, изискват се много условия“³. Е, добре! едно от тия условия, вън от толкова други, е постоянната и упорита работа на писателя върху себе си. Проявяват ли такива качества българските писатели? Не! С изключение на едно малцинство, не! Много от тях се задоволяват да прочетат, и то случайно, ту разказ от Куприна или Мопасана, или да по мечтаят над някое стихотворение от Анри Спес... – Ако беше противното факт, тогава въпросите не щяха да бъдат разрешавани, може би, но те щяха да получат поне едно по-широко осветление и едно по-достойно третиране от това, което са получили, напр., в фейлетоните на опонента из „Звено“.

IV. К. Константинов посочва и на никакво Salto-mortale в нашите възгледи, известно и по доста голяма неиздържаност в тяхното подържане. Така в нашата бележка за „Звено“, били сме отrekli цялата си досегашна борба за тържеството на модернизма и символизма в българската литература, понеже сме се изразили, че „символизмът бил вече на прагът на историята“ и че той (думата е за символизма) е значи преживелица. Е, тогава? „Тогава, тогава всички пледоарии и всички апологии в негова чест не са ли мъртви, безсмислени и ненужни?“ От това, че К. Константинов не е разбрал ясения смисъл на фразата, следва ли че има някакво Salto-mortale? Разбира се, не! Защото да бъдеш пред прага на историята съвсем не значи още да си влязъл в нея; първото важи за символизма, а

второто за реализма и натурализма като направление и школа. Символизмът има вече една кариера по-вече от 25 години приблизително; един период от време достатъчен, за да се изживее като обособено литературно направление с своите настроения, идеи и даже заблуждения. Символизмът даде велики и завършени произведения, които са равноценни на тия велики творения, завещани от миналото; той върви към завършъка и залеза на своя великолепен ден. Но кои са тия, които идат да го сменят? Футуристите ли? Други ли? Това ний не виждаме. И затова, додето не са дошли неговите наследници, додето не се е явил нов гениален Рембо, който да посочи нови пътища на творчество и художествено обновление, до тогава още символизмът ще владее умовете и сърцата, и все пак истинското хубаво и велико ще бъде давано само от него и чрез него. Все пак неговото слънце ще е, което макар и залязваше, ще ни дава възможност да се опиваме от чаруващите красоти на всемира, преди да падне нощта. За това и дълго време още ще бъдат възможни апологии и пледоарии в негова чест – поне до тогава, додето за Верлен и Самена, за Метерлинк и Верхарн почне да се говори тъй, както се говори днес за Юго и Балзака, без страст и увлечение, само с някаква благоговейна почит като към скъпи реликви, т.е. когато бъдат вече не пред прага на историята, а влязат в самата нея.

V. „Във външния, грубия, материалния живот всичко у нас е една смесица, един малък хаос, който с време ще се успокои и урегулира; как може да се говори тогава за специализация в културния живот – за категорично обособяване на школи в духовните проявления?“ Тъй притворно – наивно се запитва автора на фейлетоните, като иска да подсказе на читателя причините на неговата собствена писателска (да се изразим с неговите думи) неоформеност, а съвсем забравя да обясни такива твърде крупни литературни факти, каквито са съществуването на български поети – които даже страдат от оформеност и определеност – като Тодор Траянов и Емануил Димитров? Явно е, че неоформеността на българския живот не само е дала възможност на писателите да се проявят като такива с твърде определени художествени идеи, но даже да позволи, щото именно техните имена да останат като характерни за българската поезия от най-ново време. „Неоформените и неопределени български писатели“, каузата на които пледира автора на фейлетоните, са само отзвук на едно недавно наше литературно минало, на което е съдено скоро да заглъхне.

VI. Особеното психическо състояние, което ний характеризирахме с думата котерийност (термин, който изглежда да е обидил най-много

редакцията на „Звено“) не е една съвкупност от душевни качества, които се предават по наследство, а известни черти на характера, които индивида получава, когато е поставен да се формулира при известни условия.

От тия последните, най-определяващо условие е средата. При наличността на една такава твърде малко развита и културна среда, индивидът почва да култивира в себе си не стремеж към съвършенство на своята духовна същност, а тенденция на понижение към гнетния живот, който го заобикаля. И това, което характеризира индивида с котерийна психология, това е ограничеността на хоризонтите на мисълта и неискреността на чувството. На тая психология са неизвестни поривите и безкористните стимули за служене на неизвестно дело; ней е чужд ентузиазма, който окриля духа и го прави негов обладател, готов на самопожертвуване. Зад принципите и възгледите такъв индивид вижда само едно: образът, омразният образ на противника, който ги защитава.

Ний характеризирахме редакцията на „Звено“, като обладаваща напълно котерийна психология, защото от наличността на толкова имена около нея, не можехме да си обясним тази анемия, която „Звено“ прояви особено в последните книги. Но ако това можеше да се оспорва по-рано, сега след *защитата* на К. Константинова това се, просто, осезава. И ако литературата скъпеше словесни произведения от такъв род, нам се струва, че в един сборник от плодове на котерийна мисъл, фейлетоните на Константинова не биха заели последно място. Там ще намерите, напр. разкрити нашите страшни намерения да унищожаваме „Звено“, там ще видите обяснена нашата критика на „Звено“ като последица от нашата неудовлетворена и *голяма* амбиция да държим жезъла на присъщен критик на списанието; там също ще видите разкрити нашите користи подбуди да защитаваме каузата на модернизма, бидейки преводач на „малките поеми в проза“ от Бодлера; там също ще намерите и биографични изследвания, касаещи нас, на които „плахата душа е била поразена от живота на Запад, и до сега в нея живеят единствено виденията на огромните каменни грамади и суетата на площадите“ и т.н. С една дума там ще намерите написано всичко това, което е мислил К. Константинов за Ив. Радославов, имайки предвид не идеите и възгледите на последния, а неговият образ и физиономия.

VII. Мир на праха на великите гении! Поклон пред светия им прах! Техните имена действително са неуязвими за присъдите на простосмъртните. Но те съвсем не се нуждаят от защита, такава, каквато им прави редактора на „Звено“, и която напомня твърде много борбата на известния Ламаншки герой с ветрените мелници!.. Който би прочел последния пасаж

от защитата на Константинова, би помислил, че въпросът, повдигнат от нас, е бил да се развенчават велики имена, а не да се укаже на идейната пустота и художествено безсилие на редакцията на „Звено“. А този, който е чел по-рано нашата бележка, неволно е повдигнал рамене в недоумение! На какво да са отдаде този жест на опонента? – На едно съзнателно стремление да се заблуди читателя, или на едно искрено желание, макар и съвършено неуместно при един сериозен спор, да даде едно продължение на своите сантиментални „Писма от Париж“! И в двата случая пасажът е най-малко излишен!

VIII. Сега да свършим. Не е, разбира се, тъй печално и тъй отчайващо за бъдещето на българската литература, дето съществува едно „Звено“, чиято редакция тъй наивно и тъй нескрупулъзно защитава каузата си; не! Печалното е туй, че в тая защита тя се чувствава в положение да говори не само от свое име, но и от името на няколко писатели, които и публика, и литература ценят.

¹ В тия времена, когато на литературата е наложен един вид остракизъм от страна даже на чисто литературните списания, автора не може да не благодари на редакцията на „Родно Изкуство“ за готовността да отвори страниците на списанието за това обяснение.

И. Р.

² За реализма и един негов защитник. – в. „Балк. трибуна“.

³ Литературна предистория – „Балк. трибуна“.

Сп. „Родно изкуство“, г. I, 1914, кн. 3–4.

Гео Милев

СБОРНИК „СНЯГ“

Аз имам големия недостатък да гледам черно – да виждам между лошото най-лошото: и затова вниманието ми се спира най-напред – едва ли не изключително – върху статията за Людмил Стоянов, написана от Никола Атанасов. Пък и без това сборникът съдържа все самостоятелни и по-големи работи, които могат да бъдат разглеждани поотделно, независимо една от друга. Но моето черно внимание отминава старите стихотворения с „люляков“ мирис на Ив. Вазов, скудоумните философии на Ст. Михайловски, „старите тетрадки“ със стихотворни упражнения на Дим. Бабев, чандалските „сонети без име“ на Ст. Чилингиров и пр. – за да се спра на Ник. Атанасов.

Аз не искам да защищавам Люд. Стоянов, когото Ник. Атанасов се старае да обиди по най-чувствителен начин, с най-плоски словеса, като го нарича „дилетант“ – „без оригиналности индивидуалност“ – „без истинско вдъхновение“ – „безстрастен и нетемпераментен лирик“ – „новак“ – „с недостатък от творческа мощ“ – „с евнухова безплодност“ – „дръглив Росинант“ – и пр., и пр.; защото цялата статия е написана едва ли не с едничкото намерение да се обиди поетът; пък и излишно е да се защитава той от човешки или литературни обиди: неговото поетическо дело е най-добрата негова защита.

Но ако се спирам на тази знаменита статия, то е – за да изтъкна няколко теоретически глупости в нея, доколкото изобщо може да се допусне, че авторът ѝ има изобщо някаква теория, някаква естетична или литературна теория.

Естетиката на нашия критик изхожда из следните „изтъркани истини“, както се изразява сам той: поетите са били поети само тогава, когато са *ограничавали* своите творчески домогвания в рамките на една вътрешна и външна реалност – се опират на определена среда, на която се явяват изразители. – Само писател, който се отнася сериозно, с отговорност към живота, само той е способен да държи високо изкуството. Своята творческа сила душата на поета „черпи от нейното „бракосъчетание“ с живата действителност“. – „Живият източник на всяка красота е действителността.“

Върху тези „изтъркани истини“ е построена естетиката на Н. Атана-

сов (която, собствено, не е *негова*, негово творение) и с нейните закони съди той поезията на Л. Стоянов.

Започвам поред:

1. Г-н критикът иска да *ограничи* творческите домогвания на поетите, т.е. – заповядва им: вие ще останете в пределите на обективната действителност; прескочите ли отвъд – няма да ви призная за поети! – Защо? Защо да се ограничават творческите „домогвания“ на художника? Целият човешки дух, творческият човешки дух се е стремил отвеки към най-големите творчески възможности, домогвал се е към свръхвъзможностите на Бога – а днес някакъв Ник. Атанасов иска да ограничи тези възможности, иска да възпре творческите домогвания на човешкия дух, да свърже този дух, да го окове във вериги, да го обезсили, да го ослепи, да го осакати, да го скопи... Какъв гениален план на един скопен мозък! Днес, в първата четвърт на 20. век, когато цялото човечество се е възправило в титаническо напрежение, за да разтроши всички досегашни прегради и ограничения, когато една безумна, стихийна и стремителна революция разтрошава досегашните зандани – догми и норми на естетиката, – в които е било затворено, заточено художественото творчество на човешкия дух, и прогласява неограничена свобода за този дух, неограничена свобода на творческата фантазия (това е смисълът и историческото значение на експресионистичната революция в изкуството!) – днес един скопен мозък от Балканския полуостров се изправя против милионния напор на човечеството и заявява: ...ограничение в рамките на... но викът му остава смачкан под могъщия рев на бурята. В името на милионното човечество може преспокойно да се смачка една саката молекула и това ще бъде достатъчно, за да няма нужда да се напада „обективната действителност“, пред която иска да преклони художниците г. Ник. Атанасов; онази действителност, пред която всички критици от стъпалото на Ник. Атанасов изпадат в изстъпленически възторг, без обаче да разбират нейния смисъл и значение. Действителността съществува, съществува и изкуството: и излишно е да се повтарят стари афоризми върху техните отношения, като този на Грилпарцера: „Изкуството се отнася към действителността, както виното към лозата“ – или този на Гьоте: „Изкуството се отнася към действителността, както изядените волове и свини към силата на атлета“ – или този на Айнщайн: „Изкуството нито отрича, нито признава действителността – изкуството започва с думата другояче.“ Естетиката на реализма е отдавна компрометирана по силата на простия факт, че г-да реалистите са издигали винаги в култ реалността – действителност, природа, живот – вместо изкуството, покланяли са се не на изкуството, а на действителността. Изкуството има само едно отношение към действителността:

да negliжира нейния авторитет, да малтретира, да изопачава нейните форми – за да създаде свои, нови, художествени форми. Изкуството се ражда в борба на духа с действителността- и твори нова, друга, своя действителност. Преди да достигнем божествената възможност да творим из нищото на един хаос, ний ще творим – да, из действителността – като я превръщаме в хаос; но няма да преповтаряме действителността, защото искаме да бъдем творци, художници, а не фотографи или географи, или историографи, или дори прости летописци.

2. Изчезне ли пред изкуството действителността като действителност, като неприкосновено дадено – падат и разните отделни части, „*определените среди*“ на тази действителност. Художникът не е изразител на никаква среда: никаква социална *среда*; той не държи сметка за никаква среда – защото: в своето творческо съперничество с Бога той трябва да държи сметка само за себе си; съществува само той и неговата творческа цел – нищо друго, никаква „определена“ или „неопределена“ среда“; само той – погълнал в себе си творческите сили на цялото човечество, на което той принадлежи: човечеството му ги дава, защото той е пълномощник на човечеството – Художникът.

3. Що се отнася до „отговорността“ на художника „към живота“, която изисква г. Н. Атанасов – пардон: съмнително е дали критикът знае що е *живот*. Животът – противоположност на смъртта – е сила, която не се изчерпва само в скучните факти на земната житейска действителност. Животът е вечна, свещена свръхдействителност – и пред нея, само пред нея е отговорен художникът. Така че и

4. „бракосъчетанието“ на душата с действителността, за което говори Н. Атанасов, е едно жестоко недоразумение. Но тук глупостта на реализма внезапно съблича лъскавата си кожа и Ник. Атанасов написва следната знаменита фраза: в своето творчество Люд. Стоянов нямал „амбицията да изхожда от религиозно-философски начала и не може да я има по простата причина, че е ограничил своите *житейски спекулации* изключително в литературни постижения“. Критикът обвинява поета, че се бил отдал само на литературна работа, а се отрекъл от всякакви „житейски спекулации“ – т.е., че поетът бил само поет, а не (като някои други поети...) спекулант, мошеник и пр. Критикът препоръчва на поета да се занимава с „житейски спекулации“, афери, далавери и т.н., а не само със своето изкуство. Наистина, глупостта на реалистичната естетика намира пророк, който ѝ дава най-блестяща форма с формулата: „*житейски спекулации*“ в изкуството или – с изкуството.

5. А дали тази действителност на „житейските спекулации“ е „*живият източник на всяка красота*“? – Що е красота? В устата на Н. Атана-

сов красотата превръща изведнъж действителността от „спекулация“ – във вещество. Красотата е веществена: действителността е природа. Само природата, иска да каже критикът, може да бъде източник на красота; само в природата има красота. Ах! Прословутата „ненадмината“ красота на природата... Да, природата е красива, много красива – сама по себе си, като природа – , но изкуството няма нищо общо с тази красота. Природата и нейната красота са създадени от художника Бог; художникът Човек създава нова красота: красотата на изкуството. Красотата на природата е една, на изкуството – друга; и различна е насладата от тези две красоти. Съзерцанието на един пейзаж, на една гола жена, *художествена* наслада ли е за нас? Не! – затова още по-малко нарисуваният пък пейзаж или нарисуваната гола жена ще бъдат художествена наслада за нас: едно реалистично, „художествено“ произведение (ако такова съчетание на думи не е безсмислица само по себе си) доставя на своя съзерцател само *физическа* наслада. Природата е физика; и не можем от физиката (камъните на една планина, изпънатите мускули на хамалите в пристанището или голото тяло на жена) да получим духовна, художествена наслада. Най-големият абсурд, който е казан досега на човешки език, е: да се препоръчва природата, формите и движението на веществото като образец за художника. В една всемирна графическа изложба един фотограф, горд със своя занаят, си позволява един присмех над изкуството: излага снимки от Микел-Анжелови скулптури и снимки на живи жени, поставени в позата на Микел-Анжеловите скулптури („Нощта“, „Зората“ и др.) – ; и пише отдолу остроумният фотограф:

„Изкуството никога не може да предаде съвършенството на природата.“ – Па и ако го предаде – каква полза от това репродуциране, умножаване на природата? Една природа е достатъчна – дори предостатъчна – дори излишна: човекът иска да създаде нова, друга „природа“, – друг свят: света на изкуството.

– След всичко това губят всякаква тежест и смисъл и другите безсмислици в статията на Н. Атанасов: що е нужно, за да се възпее културата на класическата древност; що е „мистичната красота на съвременната душа“ и пр. Ник. Атанасов ще се почувствува може би горд от това, че му се отдели такова голямо внимание и че неговото име бе наредено наедно с името на Бога и на Човечеството, и на вечния Живот; също тъй горд и поласкан, както и критикът в Криловата басня, поласкан от това, че е станал герой в една смешна басня... Но ако беше въпрос лично за г. Н. Атанасов, неговата статия можеше да бъде разкритикувана много лесно и скоро; достатъчно е да се посочат само няколко словесни безсмислици, които не могат да се простят дори и на един ученик от I гимназиален

клас: „вдъхновени *страници на песен*“ – „се вслушва в *музиката* на своята *съкровищница*“ – „*тълкува* нови *хоризонти* от нашето битие“ – и др. такива безсмислици на стилистика и мисъл, които доказват предварително какъв критик, какъв писател стои пред нас...

Сп. „Везни“, г. II, 1920–21, кн. 4–5.

Гео Милев

БОЯН ПЕНЕВ И ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Неотдавна излезе в книжния пазар ново издание на книгата „*На Острова на Блажените*“ от Пенчо Славейков, издадена като IV том от *Събрани съчинения* на П. Сл. – под редакцията на Боян Пенев – издание на Ал. Паскалев – 276 стр., 39 лв. – София 1921 г.

Най-интересното в тази книга стои накрая: послеслов от Проф. Боян Пенев. В този послеслов, след като българският читател се предупреждава недвусмислено, че му се готви „*едно пълно и критично издание на съчиненията на нашия най-голям поет*“ – придружено при това с „*един речник на по-трудните за разбиране народни думи*“ (поезия с речник значи!) – г. Проф. Боян Пенев си дава лично кураж по следния недвусмислен начин: „*Без съмнение, цялостният образ на Славейкова в тези 8 тома ще изпъкне по-определено... Така Славейков ще окажи по-значително и по-силно въздействие върху днешната литература и изобщо върху съвременното поколение. С течение на времето той ще се налага все повече и повече на вниманието на българина, ще завладява все по-силно душите на тия, които искат да се сродят с него, ще ги увлича, преди всичко защото в творенията му е изразено съзнанието и вдъхновението на един голям художник и една необикновена за нашите условия личност*“.

Всичко до тук казано е казано с такава положителност, че е излишно всяко пояснение и допълнение! Пенчо Славейков е един *голям художник* с огромно значение за бъдещето на българската литература! Но, за да бъде още по-ясен, г. Б. П. се пита!... „*ще преувеличим ли, ако кажем, че днес в нашата поезия не е създадено нещо по-ценно и по-значително. – До ден днешен той остава най-голямата фигура в литературата ни.*“

Обаче по-нататък „*Копията, хвърляни от засада*“ върху него се разбиват и падат върху главите на *пигмеи*, които с глупостта си искат да съборят *най-яката твърдина в родното ни изкуство*. От техните безплодни усилия може да остане само един комичен спомен някога. *Никой не може* да отрече и заличи Славейкова в съзнанието на *тия*, които дирят днес в литературата ни отражения на една по-дълбока мисли и по-трайни художествени ценности. – Боян Пенев“.

Тук вече заставаме пред един труден *ребус*: Виждаме Пенчо Славейков във всичкото му величие; обаче, някакви „*пигмеи*“ хвърлят „*от засада*“

копия... пита се: *де е пигмеят?* – Отговорът на този въпрос се съдържа в друг един въпрос! Дали авторът на този послеслов е между ония тия, „които дирят днес в литературата ни отражения на една по-дълбока мисъл и по-трайни художествени ценности“? – Безспорно – да; така иска да каже г. Б. Пенев. Да видим обаче, дали в *действителност* е така.

Нека ми бъде позволено да не приема за абсолютна истина речената от П. Славейков истина, че главата на всеки професор, учен, филолог, изобщо „грамотник“ е седалище на глупостта, т.е. – да приема тази истина за истина, която е валидна за всички времена и всички професори – включително и г. Проф. Боян Пенев. Нека проверим разбиранията, вкуса и изобщо духовната енергия на Б. П.; нека проверим неговото книжовно дело.

Първо: студии върху книжовни дейци (не писатели!) от доосвободителната епоха – Паисий Хилендарски и пр. Те показват едно само: наклонност у Б. П. към ровене на затрупани с прах архиви – архиварски качества и стремежи – т.е. отсъствие на чувство към живото, актуалното, днешното, това що животът ежеминутно изправя пред очите ни чрез светкавичната смяна на лицата си и боите си. А това значи: че Б. П. не притежава никакви *естетически* аршини, с които би могъл да измери художествената ценност и значението на литературни творения не окончателно помъртвели, не окончателно затрупани с архиварски прах, още пресни в спомена и злобата на деня. С други думи: склонността към археология не предполага никаква способност за правилна *естетическа* оценка на едно художествено произведение. А че това е така, че Проф. Б. Пенев е неспособен за естетически оценки, виждаме от рецензията му за антологията „Руский Парнас“, дето между другото се твърди, че Валери Брюсов бил нищожен поет, че 10 пъти по-голям от него бил Ив. Бунин, че най-големият съвременен руски поет бил въобще Бунин; един гол абсурд, на който ще се изсмеят дори и врабците пред входа на университета... Ако у нас, както твърди Б. П., Бунин е неизвестен, дали и в Русия той е недобре известен, та стои всеобщо в графата на третостепенните руски поети? Впрочем, излишно е да оборвам това твърдение на Б. П.; *credo quia absurdum!*

Но абсурдът е толкова голям, че ни кара да се замислим: може ли пък да се изрече на човешки език такъв абсолютен абсурд? И нашето съмнение прави догадки: – Сигурно с тази невероятна хвалба за Бунина г. Б. П. иска да се отплати за някоя любезна обноска на руския поет, който мина преди една година през София. Сигурно е така. Само така може да се обясни абсолютността на цитирания по-горе абсурд. Но всичко това е интересно за нас от друга страна – от психологическа. В това абсурдно

твърдение се проявява не един свободен и независим дух, който мисли *само* така и никога, както мислят всички, ако ще би неговата мисъл да е дори абсурдна -не: тук се проявява един дух, който се оставя да го водят за носа – само за хатъра на някакви лични връзки, – който е готов доброволно да робува; един слаб дух, който знае само да се подчинява, да благоговее пред всеки авторитет; един раболепен, лакейски дух; един без тежест дух, който политва на там, дето го вейне най-слабият ветреца; един дух, подобен на свирка, на която може всеки да свири. И това е основната психологическа черта на Б. Пенев.

Така също и ревностното поклонничество на Б. П., пред П. Сл. не почива на никаква твърда естетическа преценка, а е просто едно сляпо благоговение пред индивидуалната сила на П. Сл. Защото П. Сл. е една властна личност, излъчваща от себе си голяма индивидуална сила, личност, която подчинява безапелативно всичко по-слабо от себе си. П. Сл. е, в пълната смисъл на думата, това, което се нарича авторитет. Авторитетът е сатрап, който има нужда от поклонението на раби. А и сатрапът и рабите са сатрап и раби по рождение, по съдба. В тълпата на рабите стои и уважаемия професор Боян Пенев. Такава му е натурата: и той се покланя – без да пита защо, готов е да пролее кръвта си – без да пита защо: защото пред него стои сатрапът на Авторитета: Пенчо Славейков. Сатрапът, авторитетът налага всичко със силата на своята индивидуална сила. „Аз съм бог, – покланяйте ми се!“ може да каже той; и рабите се покланят – без да питат защо. „Аз съм поет – възхищавайте се!“ може да каже той; и рабите се възхищават – без да питат защо. *Рабите* – тия, които с достойнство могат да носят прозвището „блейки“.

Само така може да се обясни авторитета на П. Сл., като „най-голям български поет“: *благодарение смешението на поета със силния човек*; смешение, на което е естествена жертва и Б. П. Пенчо можеше да се наложи като *голям* „художник“ и „поет“ само у едно племе – като българското – , което до вчера е лежало 500 години под ярем и главната психологическа черта на което е раболепието, свойството да робува. Така писателската слава на П. Сл. почива не на художествената ценност на стихотворенията му, а на раболепието, на духа на подчиненост у българина – подчиненост пред индивидуалната сила на личността. За поет у П. Сл. не може да се говори, а още по-малко за художник; но може да се говори за *силна личност*, за *властна индивидуалност* – дори за *много* силна личност, за *много* властна индивидуалност. Знае се: Пенчо заявяваше всичко с твърдост, с непоколебимост, с упоритост – повелителна упоритост, която налага всичко: безспорно, той беше, като индивидуалност, един голям българин. Но трябва ли това да ни заблуди, че той беше един голям *поет*;

трябва ли това да ни попречи да определим в какво собствено лежи истинското значение на П. Сл.? Дали в поезията му, или в критиката му, или просто в забележителната му индивидуалност?

Значението на П. Сл. за българ. литература лежи в критиката му – в упоритата критическа борба за по-висшо схващане на изкуството, която той води цял живот – независимо от това, дали неговото схващане на изкуството бе идеално, независимо от това, че той нямаше средства да отрази в поетическо дело своите естетически схващания.

Значението на П. Сл. като силна индивидуалност за българския живот е също тъй огромно. Той беше борец – и ни показва, какво значи да се бориш за една идея.

Но погледнем ли поета и неговото поетическо дело – колко гол е въпросът на Боян Пенев, дали „до днес в нашата поезия е създадено нещо по-ценно и по-значително“? Безспорно! ! Достатъчно е да посочим само поетическото дело на Яворов! Делото на Яворов е жив творчески вулкан, стихия, оригинална и неудържима – докато делото на П. Славейков от Епически Песни до Кървава Песен е сякаш дело на естет, който се е мъчил да илюстрира с дело, с примери своите естетически твърдения. Затова Яворов е спонтанен – Пенчо е правен; Яворов е композиция – Пенчо е комбинация; Яворов е образец – Пенчо е пример; Яворов е поема – Пенчо е христоматия с примери.

Послеслова на Боян Пенев към „На Острова на Блажените“ не е нищо повече от голи гръмогласни хвалби, за да трябва да се оборва повече. За сега толкоз. Важното тук е само сляпото поклонение пред авторитета, поклонение, за което са способни само рабските души, лишени от собствена сила, от собствено схващане, от каква-да-е собствена мисъл, неспособни изобщо за каква-да-е оценка. Това е Проф. Боян Пенев. И такъв един човек, такъв един критик играе роля в българската литература?! Нещо повече дори: роля на *Ментор* в българ. литература!? Това е възможно само в българ. литература! Само в българската литература е възможно менторство на професор без индивидуалност; само у нас е възможно професор да бъде председател на „Писателски Съюз“; само у нас е възможно професор да редактира някакъв литературен лист „Развигор“... Но този последният е особна глава от книгата на неразбориите в българ. литература – главата на съвсем *излишните*. Да премина ли още сега от болното късно животно към зверилницата на „Развигор“, дето вие един Вакарелски вълк и една Месопотамска хиена, единствените две диви животни, които, не могат никога да бъдат опитомени? вълкът и хиената –

Сп. „Везни“, г. III, 1921–22, кн. 5.

Гео Милев

„ИДЕИ И КРИТИКА“ ОТ ИВАН РАДОСЛАВОВ

Иден и критика от Ив. Радославов, изд. Хемус, 139 стр. Това е сборник от фейлетони, писани преди години в разни вестници. Какво значи заглавието на този сборник – не може да се каже; нито книгата оправдава заглавието, нито заглавието – книгата. Идеи? Не, ний бихме се задоволили и с мисли само. Критика? Да, ако може да съществува критика без идеи. „Авторът ще бъде доволен, ако със своята книга е постигнал две по-малки цели: да бъде отзвук на тревогите на своето време и да буди мисълта на тези, които ще дойдат след него“. След него? – значи, авторът си въобразява, че създава епоха със своята книга. Отзвук на тревогите? – но тия тревоги не са тревоги на неговото време, а само негови *лични* тревоги. Да буди мисълта? – Няма защо да чакаме тия, „които ще дойдат след него“; защото и днес още: тая книга буди не „мисълта“, а само ципата на мисълта – и предизвиква възбуждение, възмущение: такъв е впрочем ефекта от всяка фейлетонна критика.

Още на първата страница четем: „Теодор Траянов и неговите Химни и Балади“:

„Ето едно име, което принадлежи едновременно нам и на историята, едно име, което ненавиждат едни, а други издигат в знаме.

Защо?“

– Защото най-същественото качество на книгата „Идеи и критика“ е *липсата на стил*. Реми де Гурмон пише: „Да се каже като класиците: мисълта е всичко, или като Флобер! стилът е всичко: еднакво. Няма мисъл без форма, нито форма без мисъл“. С други думи: няма критика без идеи, нито идеи без стил. Но на идеите и критиката на Ив. Радославов липсва тъкмо стил. И с недоумение и възмущение, като пред някаква непростима дързост, четем статията: „Изкуството да се пише добре“ – една статия написана недопустимо зле. За стил, в широката творческа смисъл на думата, при тая книга не може и дума да става; не стил, а просто стилистика липсва на „идеите“ на автора. Всяко изречение в тия 139 стр. влиза в неприятна разпра със стилистиката: „Млади приятелю! (удивителна след обръщение се среща само във войнишките любовни писма) Вие се обръщате към мене с една молба твърде деликатна (вместо: една твърде деликатна молба): ... Или, с други думи, да ви *нахвърля* едно

ръководство как би могла да се напише една наистина хубава книга, от малко-малко способна да обърне вниманието на другите, между другото и...“ Или: „Една твореща глава е една продукция.“ Или: „И тука за таланта това не може да съставя една наука“. Или: „... колкото и да съм поласкан от доверието, което им оказвате в този колкото важен, толкова и деликатен въпрос, и колкото това, доверие да събужда у мене най-голямо желание да отида на среща вашето желание...“ Флобер, мъченикът на стила, би настръхнал пред тия стилистични страшилища. Но авторът се не плаши от своя стил и без угризение започва да учи своя „млад приятел“, без този последният да го е молил за това, разбира се, как не се „пише добре“.

Обаче: идеи без стил? Ergo: никакви идеи! Но това не е още най-страшното; най-страшното е, че има само една „идея“, която сам авторът не се свени да формулира на края на книгата си: „Не е случайно дето тази книга се открива с една статия за Траянова. Неговото творчество е оста, около която са се движили художествените идеи на автора, изразени при най-различни случаи, на *предшествуващите* страници. То е духът, който им дава живот и не ги е оставил да бъдат някаква мъртва естетическа теория“ (Естетическа теория? Ние бихме били доволни, ако поне на едно място в тази книга имаше капка теория – не теория, а поне принцип.)

Излишно е да разискваме тук, при тоя нищожен повод, големия въпрос: дали творчеството на един единствен поет може да бъде естетическа система за критика; защото сам критикът признава, че тук не е въпрос за естетическа система, а за гола догма. Прочее, voilà: всички „идеи“ на автора кристализираха в една единствена догма: Теодор Траянов.

Догма значи: кредит; догма значи: суеверие; догма значи: липса на критика; догма значи: *credo quia absurdum*.

Аз не ще си дам тоя голям труд да доказвам с дълги, подробни цитати, че поезията на Траянов е Terra incognita за Ив. Радославов – т.е. нещо, което той обожава само по суеверие – т.е. догма. Защото цялата книга е само една ескадра от громки фрази, пуснати като лека слама във въздуха. Защо да цитирам, когато и сам авторът, след някоя гръмка тирада в общи думи върху поезията на Траянова, не знае какво да цитира – та цитира тъкмо най-лошото, каквото е написал поетът, и по тоя начин, вместо да илюстрира правдата на своята критическа преценка, илюстрира само народната пословица за очите и веждите... Няма нищо по-лошо от общите фрази. Няма нищо по-неприятно от общите фрази, които се наричат критика. Няма нищо по-престъпно от общите фрази, които се крият зад добри, приятелски намерения. А това е борбата на Ив. Радославов за Траянов –

една борба без престиж, затова и без морален кредит; затова и *вредна* за самия обект на защитата. Нищо наистина не е повредило на Траянов толкова, колкото защитите на Ив. Радославов. Каква полза може да има един поет от хвалебните критики на критик, който утре може да напише цяла гирлянда хвалебствия за министър-председателя, който е днес на власт? Но тук вече се приближаваме към други въпроси – въпроси от морално-обществен характер, въпросите за вулгарното лакейство, с което винаги е изобилствувала обществената действителност на една страна, родена под знака на съзвездието Парвеню. Онова, което ни интересува в дадения случай – то е това, че редом с не безплодните хвалебствия за министър-председателя се появиха и няколко знаменателни извинения и комплименти за Ив. Вазов, с традицията на когото Траянов уж решително скъсва (чрез екзалтираното перо на Ив. Радославов.) Но целта оправдава средствата: а целта е кариерата. Кариера не само в живота или в дипломатическото поприще, но кариера в литературата. И каква цена имала такава литература? такава критика, която еднакво се възхищава и от Траянов, и от Стамболийски? (Впрочем: това е най-красноречиво доказателство, че критикът няма понятие от поезията на Траянова – независимо от първото доказателство, че не знае да посочи един хубав куплет от него.) Но сам Траянов не схваща позора, що му се нанася, и щастлив, (така поне изглежда) протяга двете си ръце за доживотен триумвират: с Ив. Радославов и Людмил Стоянов (вж. Послеслова на „Бъл. Балади“).

Но Ив. Радославов бие гръмогласна тревога за възкресение: „Ние, т.е. декадентите, символистите, модернистите; ние, които познаваме други богове в литературата, а не тия, които са били учители на мастития юбиляр; ние, на чието знаме стоят написани имената на Бодлера и Маларме, Верлена и Уайлда; ние които...“

Кои са тия „Ние“ – ? Някаква литературна школа? Да, именно. Тази несъществуваща школа е втората идея в книгата „Идеи и критика“. Тази втора идея в същност гласи: школата на българския символизъм, развил се под сянката на Т. Траянов; именно: Люд. Стоянов, Ем. п. Димитров, Ник. Лилиев, Димчо Дебелянов, Хр. Ясенов, Ник. Райнов. Не е нужно чрез анкета между тия писатели да се установи, че те не са се развили под влиянието на Траянов, че дори (поне две трети от тях) го отричат всецяло, а не да го „издигат в знаме“; това знае всеки, който е чел работите им. Де е тогава тая школа? Никаква школа, а още по-малко школа под името на Бодлер, Верлен, Маларме, които са непознати не само на повечето от школата, но и на нейния критик. Всеки един от тия поети е съвършено самостоятелен в себе си – и за школа не може и дума да става. А още по-малко – „символическа школа“; да се твърди това, значи – да се

не знае що значи символ! Но голите фрази за „международен символизъм“ продължават и до днес през устата на Ив. Радославов; днес, когато за символизъм никъде вече се не говори... А какво и колко разбира Ив. Радославов под „символизъм“ – това личи от невежественото съпоставяне на имената: Бодлер и Маларме, критика на „безцелното“ според Уайлда изкуство от гледището на Верлен и Уайлд; толкова невежествено, колкото и съпоставянето на имената: Т. Траянов и Ник. Райнов, Ем. п. Димитров и Димчо Дебелянов, Ив. Радославов и Хр. Ясенев. Уви! там е нещастното на критика, че „символическа“ школа никога не е съществувала в българската литература. Защото всяка школа има преди всичко един голям критик: романтизмът има своя Сен-Бьов, реализмът – Тен, еkleктическият натурализъм Емил Фаге, символизмът Реми де Гурмон; а българският „символизъм“ има, уви! само един Ив. Радославов, редактор на новия земеделски вестник „Победа“. И появяването на книгата „Идеи и Критика“ означава недвусмислено окончателния фалит на никога не съществувалата школа „български символизъм“.

Истинското символно изкуство, такова, каквото го проповядваше Маларме – нужно ли е да се казва? – е чуждо не само на френския символизъм от края на миналия век, но дори и на „международния български символизъм“. Ако Ив. Радославов знаеше поне малко повече, той не щеше така щедро да пише по своето знаме името на Маларме; защото символизмът на Маларме е нещо повече от символизъм: той е експресионизъм, напр. „Un Coup de Des“ – и няма нищо общо с поезията на Траянов, или Л. Стоянов, или Хр. Ясенев и пр., които дори (заедно с критика) не са го чели.

Третата „идея“ на Ив. Радославов не е вече идея, а едно светотатство спрямо името на най-големия български поет – Яворов, нещо, за което критикът ще получи заслужена награда от жестоката богиня на забравата.

Отсъствието на капка критическа проникателност не позволява на критика да схване с обективността на искрено прозрение истинското отношение между Траянова и Яворова. Затова с фанатизма на една простосмъртна журналистическа догма критикът-фейлетонист причислява сумарно целия Яворов към поколението на Кирил Христов, за да го отрече с един замах. Яворов бил старо поколение – следователно: единствен Траянов е глава на „модернизма“ в България. А Яворов е за българската поезия това, което е Бодлер за френската. Пита се обаче: на какво поколение принадлежи сам критикът Ив. Радославов: който преди 20 години бе социалист и остави след себе си куп пролетарски декламации, който след това *moto proprio* се залови да се бори за несъществуващия в България „международен символизъм“, а днес е *pontifex maximus* пред кумира на

Стамболийски... На кое поколение би могъл да принадлежи такъв човек? Отговорът гласи: на никое поколение: без поколение, без род и потомство, без вяра и идеал – само с *догмата* на случая, който, със своята жестокост, задушаваша всяка индивидуалност и създава карьеристи. Върху оранжевото знаме на г. директора на печата се чернеят като възмутителна ирония имената Маларме и Траянов, вместо имената Стамболийски и Омарчевски. И с такова едно знаменателно знаме на голия фанатизъм безогледно се величае и безпринципно се отрича. Ели, Ели, лама сабахтани!...

Сп. „Везни“, г. III, 1921–22, кн. 17–18.

Иван Радославов

В ОТГОВОР НА НЯКОЛКО НЕДОМИСЛИЯ

Те принадлежат на перото на Николай Райнов и могат да се намерят в един подлистник, печатан неотдавна във в. „Слово“, по повод моята „Млада България“. Самият подлистник, впрочем, е написан повече за да напомни на публиката за автора си, отколкото с по-други цели, но все пак... все пак той дава повод да поговоря за неща, които близко ме интересуват.

Своята „антология“ аз сложих преди всичко, за да избегна случайността в съставянето, което беше и главната му цел, върху разнообразието в художествените индивидуалности, които я заключават. Райнов оспорва това, като иска да каже, че такова разнообразие не съществува. Недовиждането на автора на подлистника бие в очи. Защото какво общо има между мистичните настроения на един Емануил п. Димитров и пантеизма на Христо Ясенев? Между демонично-стихийната същност на един Теодор Траянов и импулсивно страстната природа на Димчо Дебелянов? Между нежността на един творчески темперамент като Николай Лилиев и интелектуално комбинативното творчество на самия Николай Райнов? Очевидно за най-големия дилетант в литературата – нищо общо. Още по-малко такова съществува в художествените средства на всички споменати в тази антология, които няма защо да подписват всеки ред, излязъл изпод ръката им, за да познаете кой стои зад него.

Но главния аргумент срещу антологията Николай Райнов навярно смята пасажите, които заемат и най-голямото място в подлистника, че тя не е един сборник, съставен под знака на символизма, понеже освен у Яворова и у Лилиева „български символизъм няма“. Защо? Ето:

Като средство в изкуството – символът е път, по който се обогатява и вдълбочава вторично творческият синтез, сиреч – за четеца (когато е дума за поезия) става възможно да добие по непосредствен начин всички данни, които му обуславят едно съпреживяване с поета, добил от него градивото; той вниква в дълбочините, що му сочи магът на словото, за да опознае накрай, че те са дълбочини и на неговата собствена душа – лично да преживее трагедията на твореца, за да се самообогати, да постигне себе си. Основно погледнато, това е цел на всяка поезия – и затова големите поети на миналото са знаели символа и не са го пренебрегвали като поетично средство (Есхил, Калдерон, По, Калидаса, Омар Кайям), макар че дотогава за символизъм не е ставало „дума“.

Пита се, за какво става, дума в цитирания пасаж? Ясните идеи намират и съответно ясно изражение. Очевидно тук липсва нещо подобно. За нас обаче е ясно, че горната проза е плод на смесване на две неща; на символизма като литературно-естетична доктрина и на символизма като литературно направление или школа. Това са все пак две различни неща, които се обозначават с горните две понятия. Разбира се, че като е взел погрешно първото за аргумент, Николай Райнов е отрекъл не само българския символизъм, не само този в други страни, но и в самата му родина – Франция. Като художествено средство символът беше съзнателно и до съвършенство използван от Стефан Маларме, който е автор и на естетичната доктрина на символизма. Никой друг от цялата плеяда, която дойде във Франция след него, и повече от тридесет години и до днес продължава да освежава френската литература и лирика, не е символист в тази смисъл – дори Жул Лафорг, най-предания на учителя в това отношение. Ако искахме да бъдем последователни и да намерим едно име на това, за което Райнов говори, но което не съществува никъде, то би било името Малармеизъм, но не и символизъм, и което течение би се svelo до едно-единственото име на Маларме. Обаче в такъв случай ние с лека ръка бихме заличили цялата, една от най-големите и великолепно глави от историята на френската литература, както е сторил и Райнов, която носи название френски символизъм и обгръща най-разнообразното творчество на повече от тридесет поети на недавнашна и съвременна литературна Франция. Възможно ли е това? Разбира се – не, защото това би било една логика, може би, но една логика на абсурда.

Ето символизма, за който ние говорим в своя предговор на „Млада България“, символизма като понятие за едно литературно направление, чието съществуване изглежда че Николай Райнов и не подозира. А за него Реми дьо Гурмон е дал следната не догматична и обикновена професорска, категорична дефиниция:

Que veut dire *Symbolisme*? si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire: individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre; cela peut vouloir dire aussi: idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel; enfin pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre c'est-à-dire démaillotté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens.¹

Затова „Млада България“ претендира да бъде редактирана под знака на символизма. Затова тя представлява един вид неговата история в лицето на представителите му; затова не само Траянов и не само Лилиев, но и всички останали в нея са символисти. Понеже „отидоха не само понататък от Вазова“ – това не е достатъчно – защото и Пенчо Славейков, и Кирил Христов, и Яворов отидоха по-нататък – но защото тяхното дело се роди и разви под знака на всички тия условия за Художествено творчество, за които се говори в цитата от Реми дьо Гурмон, и които са характерните черти на символизма изобщо. Ето защо българският символизъм не е съчинен, както могат да се съчиняват анемични и непонятни тиради срещу него, но е законна рожба на времето, продукт на социални и морални условия, факт установен и затвърден в нашия литературен живот.

Аз подозирам все пак, че Николай Райнов признава българския символизъм. Но... го отрича може би затова, че той би желал да види тази антология отворена не с Теодор Траянов, а с П. К. Яворов. Защо – това не се вижда, не се казва, още по-малко – доказва. Желание – ей така. Уви! Това не може да стане, това не можах да направя. Яворов, който в отличие на Кирил Христова, по-дълго време и повече усилия употреби да намери път за ново развитие – свърши безплодно. Кой знае? Предубеждението, което се беше сложило за него като символист и модернист, щеше да се затвърди по-дълго, ако не беше светнала ярката и могъща звезда на Траянова; ако този последният още преди седемнадесет години не беше хвърлил „Новия ден“:

Под глух тътнеж просторът цял трепери,
Звезди отскачат в пътя замъглен
И през разтворени железни двери
Сред златен прах пристига новий ден.

Подава своята празна чаша, гледа
Дали нектар зората ще налей,
А тя целува го, изчезва бледа,
В простора само нейний плащ белей.

Пиесетка, която остава не само като едно от най-красивите неща в българската лирика, но с която се откри новата и пищна страница от историята на българската поезия.

Траянов е родоначалник и учител – дори ако беше само в силата на приоритета. Неговото влияние обаче върху всички останали, които бързаха след него, е несъмнено. Още по-голямо – върху тия, които идват днес и които, несвързани с неблагоприятните чувства на съвременниците,

каквито сме ние, имат куража не само да адмирират своите образци, но и да не скриват това пред другите.

И най-последно, тъкмо защото „Млада България“ носи ясни и дълбок печат на едно съзнателно литературно дело, за хронологията е държано дотолкова, доколкото е отговаряла на целите, с които беше редактирана. Случаят с писателя Иван Грозев, който Николай Райнов цитира като недоразумение, само подчертава това. Ценното в творчеството на този писател е в дейността му през последните десет години, а не в неговата работа „Наши хора“, която е била писана отдавна, твърде отдавна, и в един дух, чужд на духа на „Млада България“.

За „символ“ и „образ“, един въпрос, който със същата ловкост засяга автора на подлистника, ще се върна втори път. Трябва да се осветлят и отстранят всички недомислия и недоумения, които литературното недоразумение, каквото беше „Везни“, натрупа за своето късо съществуване и продължава да трупа, търсейки други пътища, за да ги изрази.

Всички почти недомислия са плод на недостатъчна ерудиция и недостатъчно познаване на нещата. Но има случаи, когато за чест на авторите им те биха могли да бъдат избегнати, ако в намеренията си тези последните бяха се ръководили от една суверенно честна мисъл. Това последното именно липсва на недомислията на Николай Райнов, намерили място в казания подлистник на „Слово“.

¹ „Какво значи символизъм? Ако се придържахме в тесния и етимологичен смисъл на думата, почти нищо. Ако отидем по-нататък, това би означавало: индивидуализъм в литературата, свобода на изкуството, напускане на шаблонните формули, тенденция към всичко, що е ново, странно, чудновато; това би означавало още: идеализъм, пренебрежение към социалния анекдот, антинатурализъм, тенденция да се взема от живота само характерната подробност, да се обръща внимание само на жеста, който различава един човек от друг, реализиране само на резултати, на същественото; най-последно, за поетите символизъмът изглежда свързан със свободния стих, чието крехко тяло може да играе както му се ще, във от пелените и връзките.“

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922, кн. 4–5.

Стефан Младенов

ДЕКАДЕНТИ И СЕМКОВЩИНА

I

И в литературата, както и в прозата на живота, младостта, неразделно свързана с любовта, има особено очарование. Младостта, въплътена в безсмъртните образи на Шекспировите Ромео и Юлия, или в по-малко известната, но не по-малко трагична Signorina Gioventu („Госпожица Младост“) на видния чешки поет и белетрист Сватоплук Чех, е пълнила, пълни и навярно ще пълни човешките сърца с трепети и надежди, докле свят светува. И както у други народи младото поколение обича да се противопоставя на старото (у немците *das junge Deutschland* „Млада Германия“ след Гьоте и Шилера, които сякаш са представлявали „стара“ Германия!, у сърбите „млада Србадија“ и т.н.), така също и у нас преди освобождението по-революционно настроените „млади“ се бореха против по-умерените „стари“ или „чорбаджии“, та че и след освобождението покойният критик д-р К. Кръстев в една своя книга срещу „стария“ Вазов изтъкваше „младия“ Пенчо Славейков.

Обаче от научно гледище, от гледището на една по-дълбока психология, едва ли може да издържи критика това противопоставяне на „млади“ и „стари“ в художествената литература. Ония, които обичат да си служат с тая толкова изтъркана антитеза, забравят, или не са способни да прозрат, че у доста представители на „старото“ има често много повече психологически елементи (идеи, чувства и т.н.) на „младото“, отколкото у самите така наречени „млади“. Разните хвалители като Божан Ангелов на „младото“, между които напоследък се вреди у нас и г. Ив. Радославов, съставител на антологията „Млада България“, са толкова замаяни от чаровете на младата *плът*, че и не мислят за творческия човешки *дух*, който е много стар и брой хиляди и хиляди години. За проявите на тоя тъкмо творчески дух съвсем не прилягат епитетите „млади“ и „стари“, имащи известно само ограничено оправдание в биологията, при все че и там дори, както и в антропологията, етнографията и етнологията, термините „млади“ и „стари“ са относителни и субективни, ако не дори и просто абсурдни.

До каква безсмисленост води прилагането на понятията за „младо“ и „старо“ в областта на духовното творчество показва и следният комичен

факт: само петнайсет години след прогласяването на Пенчо Славейков за глава на „младите“ български поети в книгата на В. Миролюбов (псевдоним на д-р К. Кръстев) „Млади и стари“, излязла в 1907 година, се появи на свят антологията „Млада България“, в която няма ни думица за Пенчо Славейков, в която, значи, се дава да се разбере, че Пенчо Славейков не спада към дружината на младите български поети!... *„Млада България, антология на съвременната българска поезия 1905–1922 под редакцията и с предговор от Иван Радославов“* излезе, както се каза, 15 години след „Млади и стари“ през 1922 г. с грижите и разноските на прословуто то книгоиздателство „Хиперион“, което има за българската книжнина тая голяма заслуга, че поднася на българското общество всички умствени произведения на Тодор Траяновци, Людмил Стояновци и други велики „поети“, не само в списание „Хиперион“, но и в отделни книги.

Не ми е работа да се занимавам с ръководителите на хиперионската литературна задруга, но не мога да не отбележа, че при нашенските литературни нрави, знания и условия няма да бъде никак чудно, ако наскоро, след срок много по-къс от 15 години, дочакаме някоя антология с наслов „Най-млада България“. Излишно е при това да се казва, че никаква съществена разлика между поезията на „стара“ България, поезията на видялата свят „Млада България“ и поезията на мътещата се „Най-млада България“ няма и не може да има.

Ала сам съставителят на „Млада България“, литературният „критик“ г. Иван Радославов от фирмата „Хиперион“, иска да увери света, че поетите от „Млада България“ и техните стихотворения били нещо невиждано и нечувано досега в България.

II

С тая необикновена чест – да бъдат рекламирани от „Хиперион“, са удостоени всичко на всичко четиринайсет съвременни български поети, между които е и 50-годишният г. Иван Грозев (роден в 1872 г., току-речи кръстник на Пенча Славейков!), редом с наистина младите по години. Явно е, че в „Млада България“ влизат не само млади, но и стари люде. Ала докато сравнително по-късно родените са турени в известен хронологичен ред (Христо Ясенов, роден в 1889 г. стр. 147–160, Николай Райнов, роден също в 1889 г. стр. 161–174, Ив. х. Христов, роден 1893 г. стр. 175–182, Коста Тодоров, роден в същата година с Хр. Ясенов и Николай Райнов, остая по-назад, с. 183–186, Иван Мирчев, роден 1897, с. 187–192, Йордан Стратиев, роден 1898, с. 193–198 и накрай Йордан Бакалов-Стубел, роден 1897 г., с. 199–202), то по-възрастните стихотворци на „Млада България“ се вестяват в шарено безредие, изпремесени по един

чудноват начин. На първо място в „Млада България“ се мъдри четиридесетгодишният господин Теодор Траянов (роден 1882 г.) с чиито творения са изпълнени тъкмо 48 страници, сиреч близо една четвърт от цялата антология! (Роденият в 1880 година, г. Трифон Кунев се явява на второ място (стр. 49–60), а непосредно подир него следва г. Людмил Стоянов, роден в 1880 г. и запълнил 26 страници (с. 61–86), сетне иде Николай Лилив, роден 1885 година (с. 87–106), Емануил п. Димитров, роден 1886 г. (с. 107–124), Димчо Дебелянов, роден в 1887 г. (с. 125–136), па изведнъж на стр. 137–146, вървял *langsam aber sicher* („бавно, но сигурно“), изпъква най-младият от „Млада България“ – господин Иван Грозев, роден в 1872 година, а поставен между родения в 1887 година Димчо Дебелянов и родения в 1889 год. Христо Ясенов...

Обяснение на тоя своеобразен ред ни дава уж една „бележка“ на последната страница, дето се чете: „Авторите в тая антология са наредени според времето на първото им появяване в литературата“. А за това „време на първото им появяване в литературата“ Хиперионският критик дава и една дивна и дива „библиография“, изработена по най-произволния начин, който може да се намисли. При някои от тия стихотворци на „Млада България“ ще намерите в „библиографията“ както названия на отделни книги, така и названия на списания, в които са печатани съответните стихотворения. Дават се при това и годините, а негде и имената на издателите. Но колко лекомислено и нехайно е работена тая библиография може да се съди от обстоятелството, че за четиримата последни поети на „Млада България“, а именно за Иван х. Христов, Иван Мирчев, Йордан Стратиев и Йордан Бакалов Стубел, сиреч за близо 1/2 от застъпените автори, няма никакво книгописно посочване! Който е следил българската поезия през последните години, ще се досеща, разбира се, че творенията на Стратиев и Стубел ще да са взети от „Златорог“, а ония на Иван х. Христов и Иван Мирчев негли от „Везни“, ала на широкото общество трябваше да се каже кои са изданията, отгдето са взети стихотворенията. Съставителят не може да оправдае това опущение по никакъв начин. Най-малко би било уместно извинението с думите, че въпросните списания „се знаят“. Ако е тъй, защо същият „Златорог“ е именуван при Николай Лилив заради „Лунни петна“? Та и това се знае от мнозина, както се знаят по-добре и всички пропуснати от г. Ив. Радославов подробности.

Ето още любопитности („куриози“) от „библиографията“ на г. Ив. Радославов. Начело на поетите от „Млада България“ е поставен Теодор Траянов, наречен в предговора „родоначалник и учител“ на българския символизъм, ала в „библиографията“ не се дават датите на първите Траянови стихотворни сбирки, ами се обажда, че II-то преработено издание на

„Regina mortua“ (само толкоз) било от 1922 година, откогато било и второто издание на „Химни и балади“! А пък при Трифон Кунев се бележи, че първото издание на „Хризантеми“ е от 1907 година. Какво е пречило тогава да се посочат годините на първите издания и в случая с Траянов, ако не ленивото нехайство на съставителя?

Особено любопитна е историята с г. Иван Грозев. Тоя стихотворец на „Млада България“ пише още от 90-те години на миналия век, обаче всичките тези негови писания не се признават от Хиперионския критик, та времето на първото Грозево появяване в литературата е според „библиографията“ 1920 година, понеже тогава излезли „Видения и прозрения“ у Гужгулов и Котев. Тука значи, обнародваното в разни списания не се брои, а при други „поети“ се брои! По този именно начин роденият в 1872 година Иван Грозев става ученик, приемник и духовен син на родения в 1880 година „родоначалник“ на българските декаденти...

III

Но ако се решите да кажете на г. Радославов, че той е работил произволно и по ориенталски кеф, както прави и Божан Ангелов, той ще запротестира и ще ви накара да четете неговия предговор, за да се уверите, че вие грешите, а не той. „Според някои“ Радославовата антология нямало да бъде пълна, тези „някои“ щели да намерят, че в антологията са направени известни опущения, че са отминати имена, които все пак биха могли да влязат в един сборник, представящ българската лирика от последното десетилетие. Г. Радославов бърза да признае, че и той е „донейде“ съгласен с това, ала веднага се мъчи да замаскира делото си с няколко хитроумства и магически думи, с които хвърля доста прах в очите на лековерните.

Ония, които биха посмели да обвинят г. Радославов, че е пропуснал някои поети от „Млада България“, не били прави. „Защото“, казва, „това, което дава мястото на един поет в една антология, която претендира да бъде истинска такава, а не един случаен сборник от стихове, то не е само качеството да бъдеш поет – да притежаваш таланта на такъв“. И нататък авторът повтаря всеизвестни, изтрити истини за индивидуалния отпечатък на всяко художествено творчество. „Заедно с това трябва да си съумял да изразиш тази (!) индивидуалност оригинално, различно от другите, които са работили с тебе. С една дума да си една сама за себе си целна и определена художествена индивидуалност. В противен случай делото на един поет не може да бъде трайно“ и „съдбата на едно такова дело е *фатално* (!) предрешена. То няма никога да стане достояние на историята, която в своята сляпа (!) жестокост справедливо го е отрекла“.

Тъй говори хиперионският критик и тъй оправдава той своя пристрастен избор и своето безсмислено предпочитане на едни вместо други.

И тъй, трябва да повярваме, че Теодор Траянов и Людмил Стоянов, Иван х. Христов, Иван Мирчев и Коста Тодоров са големи величини, които ще станат достояние на историята: а непоместените в антологията Ник. Вас. Ракитин, Дора Габе и др. са незначителни индивидуалности, чието дело не може да бъде трайно и „съдбата на едно такова дело е фатално предрешена“ в полза на стихоплетстващите психопати начело с „родоначалника и учителя“ на българските символисти.

И не вижда заслепеният хиперионец, че стихотворенията на прехвалените от него поети са препълнени с толкова *езикови и стилни невъзможности*, с толкова семковщини, че наистина в цялата новобългарска поезия има само една книга, с която могат да се мерят творенията на Теодор Траянов и епигоните му – и тая книга е „Въздушната природа“. Хиперионецът е до такава степен заслепен и запиянен от „поезията“ на Ив. х. Христов, Иван Мирчев и *tutti quanti*, че става дързък и нахален, че обявява тия злочести римоковачи за големи индивидуалности, на които делото щяло да стане достояние на историята, а един Ракитин напр. не е споменат по име поне в предговора, камо ли пък да бъде турен наред с такива великани като Людмил Стоянов, Коста Тодоров, Иван х. Христов или Иван Мирчев!

Господи! Какво падение! Каква нечувана и невиджана безсъвестност! Авторите едва на две-три десетки стихотворения, които имат само значение като психопатологични документи и които трябва да търсиш в разни графомански дрипели а la „Везни“, тия автори – Иван х. Христов, Иван Мирчев, Людмил Стоянов, Теодор Траянов и т.н. се провъзгласяват за представители на „Млада България“, а даровити поетически индивидуалности, дали несъмнено ценни произведения, се премълчават като че не съществуват!

Но продължението на предговора е още по-интересно: в него са изредени толкова и такива похвали за 14-те поети на „Млада България“, че почваш да се питаш дали е съществувала българска поезия преди да се пръкне тоя пусти български символизъм. И възмущението става безгранично, когато видиш, че десетилетието на „Млада България“ се брои от смъртта на Пенчо Славейков в 1912 година, а за самия Пенчо и за Яворов като непосредни предходници на „Млада България“ пак няма ни думица. И като знае човек, че Яворов обнародва в „Мисъл“ доста свои творения със символистически характер и че тези и другите Яворови творения излязоха в отделна книга („Безсъници“) още преди да подозира някой за съществуването на някакъв си Теодор Траянов; като знае човек Яворова-

та кошмарна „Нощ“, излязла в сбирката „Стихотворения“ с предговор от Пенчо Славейков и като чете сега у г. Радославов, че *родоначалник и учител* на българските символисти бил Т. Траянов; като знае всичко това и като чете лъжливите твърдения на Радославов, човек е готов да захвърли „Млада България“ с погнуса и да не говори повече ни за предговора, ни за съдържанието на тая небивала гавра с истината. Още по-малко пък може да има човек желание да посочва отделните неверни твърдения в предговора и да ги оборва. Та целият този предговор не е нищо друго освен низ от недоразумения и неистини, просто казани, а недоказани. Па и как ще докаже хиперионецът истинността на своите твърдения, когато са от край до край лъжливи?

Но има една опасност: много от младите български читатели, които не са имали възможност да се запознаят основно с новобългарската литература след освобождението, ще вземат казаното в Радославовия предговор на вяра и ще бъдат, значи, заблудени и измамени. За *осветление* на тия по-млади българи е необходимо да се каже, че тъкмо противното на онова, що твърди г. Радославов, е истината.

Г-н Радославов говори за непосредността, искреността и топлотата на преживявания, настроения и идеи у стихотворците на „Млада България“, а истината е, че това днес не важи за повечето от тия стихотворци. Нека веднъж завинаги да кажем, че отрицателните съждения, които ще бъдат изнесени тук, се отнасят до „родоначалника и учителя“ на българските символисти и до неговите най-достойни „ученици“ – Людмил Стоянов, Иван х. Христов, Иван Мирчев, Коста Тодоров и др. Но *Димчо Дебелянов, Николай Лилiev, Николай Райнов* не са ученици на Траянов. У тях няма най-съществения белег на траяновската „поезия“ – семковщините. При това Николай Райнов и отчасти Емануил П. Димитров са грижливи майстори на българското слово, които вървят по пътя на Вазов и Пенчо Славейков и които никога не си позволяват да се гаврят с българската реч, както вършат това Теодор Траяновци и Людмил Стояновци.

Ако г. Радославов говори за непосредност, искреност и топлота на преживяванията, настроенията и идеите у всички „поети“ на „Млада България“, ние ще трябва да заявим, че всъщност поезията на Теодор Траянов, на Людмил Стоянов, на двамата Ивановци (х. Христов и Мирчев) и на повечето други с казаните изключения е тъкмо „поезия“ без искрено и топло чувство, „поезия“, престорена, лъжлива, книжна и неискрена във висша степен. Тоя лъжлив патос бие в очи на всяка речна страница от „Млада България“. Това показват и безбройните О-та, неуместни и безсмислени, в разните творения на „родоначалника“ и неговите достойни ученици. Така, психопатската „*Песен без думи*“ на г. Траянов не е нищо друго, освен

безсмислен наниз от думи, наслагани в 5 шестостишия и всеки шести стих гласи неизменно: „О, сън без пробуда!“ Ето ви пример (3-а строфа):

Не срещнах аз брата нероден, (!)
Протегната спуснах ръка,
И чезна из лес неизброден,
В раздрумна заблуда
Минаващ през черна река, –
О, сън без пробуда!

Тук е всичко чудесно; остава само да се тури към „раздрумна заблуда“ още „хиперионска полуда“, за да бъде автохарактеристиката пълна.

И вместо да каже на Траянов, че раздрумната му заблуда е стигнала до чиста полуда, хиперионският „конгениален“ критик привежда тая безумна „Песен без думи“ като образец на символична поезия.

А трябва да бъде човек видиотен, за да не вижда кухостта на *манияшките тиради*. Ето ги:

*Звучи мойта пламенна лира
Далеко из лунния мир,
Прокудени сънища сбира
Пред майското блюдо
На белия ангелски пир, –
О сън без пробуда!
Кому ли душа ще пришепне
Прощални слова: Лека ноц!
Когато в умора се сепне
Из черна прокуда
Пред прага на вечний разкош? –
О, сън без пробуда?
(Млада България, с.17–18)*

Че поетическата психопатия на г. Траянов се усилва, личи от следната небезинтересна подробност: в първото издание на „Химни и балади“ от 1912 г. (с. 153) „Песен без думи“ се състои само от 3 строфи, сегашните 1, 2 и 5. Най-лудешките словоизлияния за нестаналата среща с неродния брат, за пламенната лира, която звучи далеко из лунния мир, за раздрумната съзната заблуда и – за несъзнатата поетическа полуда, тия тъкмо словоизлияния г. Траянов е съчинил в по-ново време, след 1912 година. И с тези болезнени словоизлияния г. Радославов е побързал да украси „Млада България“.

Не бива да отричаме, че сегиз-тогиз преживяванията на г. Траянов са сякаш малко по-искрени и без прекалени, лъжливи хиперболи. Ала в

такива случаи се пак оказва, че имаме работа с осезателни, слухови и зрителни халюцинации, изобщо с усещания, характерни за известни видове душевни болести. Четете:

„Медуза“:

Аз чувствавам *милувки*,
Ръце заледени,
Дочувам из жадни
Ридания глас,
Аз чувствавам *целувки*
На страшно видение
По-жарки и хладни
От смъртния час.
(Млада България, 30)

За тия своеобразни съчетания на несъчетаемото у Траянов ще стане дума и по-долу, а тук можем да излезем срещу лъжливите твърдения на хиперионския критик с необоримото вярно твърдение, че ако има нещо, което да *липсва всецяло* на траяновската „поезия“ и въобще на „поезията“ на повечето от стихоплетите около „Млада България“, то е тъкмо *непосредността и искреността*. Липсата на искреност тъй грозно изпъква комай във всички стихотворения на „Млада България“, че противното твърдение в предговора на същата антология звучи като плоска подигравка с читателя. Ала хиперионецът се е подиграл най-напред със себе си...

IV

Г-н Радославов хвали „своеобразния начин на изразяване“ у 14-те избраници от „Млада България“, па ни уверява, че всяка от тези творчески индивидуалности оставала запечатана в паметта ни с оригиналността на образите, на техниката, на формата, на стиха. Затова, казва, „не можете до края да се уморите, шестувайки из тази великолепна градина на поезията, защото е изключено всяко повторение, всяка имитация“ (с. II). В действителност обаче не е така. В паметта на читателя остава запечатана не оригиналността на образите, а липсата на художествени образи у повечето от „поетите“ на „Млада България“. Теодор Траянов и неговите верни последователи и ученици, всички тия Людмил Стояновци, Иван Мирчовци, Иван х. Христовци и подобните, не притежават достатъчно художествени дарби и художествен усет, за да създадат същински образ. Те имат способността да фразьорстват, да трупат и трупат само думи без всякаква вътрешна връзка, и по тоя начин дават лишни доказателства в

полза на Пушкиновото мнение, че безсмислиците произлизат от изобилието на думи, които уж запълнят недостатъка на мисли и чувства. Както простакът в известната народна приказка се показал умен с „големи“ и „дълбоки“ думи („бивол – кладенец...“), така и Теодор Траянов и неговите другари си мислят, че ще бъдат признати вече от българското общество за поети заради многото „големи“ и „дълбоки“ думи. За всички речи творения на тия господа важи напълно Хамлетовият отговор на Полоний: „Думи, думи, думи“, може би с притурката „кухи и празни“. Прехвалената от г. Радославов „оригиналност на образите“ се изчерпва с надути и безсъдържателни думи, които, взети заедно, не дават нищо цялостно, а най-малко някакъв художествен образ.

Жалко впечатление правят в това отношение всички речи късове, съчинени от стихоплетците на „Млада България“. Подложете на един най-прост анализ напр. Грозевия сонет „Аз есм“ (с. 143):

*Аз – Слънце – се възмогнах над снега
Планински и изпълних всички бездни
Със блясък и съзвучия съзвездни – Убих вампирокрилата тъга
И моят огнен лик не ще залезне
За верните ще свети и в нощта:
Аз съм живот – победа над смъртта,
Аз хвърлям копия (!) у всички бездни (!!)
Пламтя, звуча – разпънат над Всемира
Сърце над Всичко и пламтяща лира,
Навсъде пръскам огън и лъчи.
Съграждам аз Вселената изново,
Аз – Второ битие, Аз – Огън Слово,
Хармония предвечна в Мен звучи.*

Тази „поезия“ може да импонира на разни слабоумни и безкултурни „теософи“, но едва ли може да възбуди друго освен съжалителна усмивка у всеки по-събуден гимназист. Явно е, че г. Грозев се е наел да възпее не слънцето на нашата планетна система, но Христа, Бога на Слово или Огън-Слово, както Го величае поетът. Обаче какви са тия „съзвучия съзвездни“, с които Възпяваният е *изпълнил всички бездни*? И дали може да се признае за поетично твърдението, че Той е убил *вампирокрилата тъга*? И какви са тия лудешки копия, които хвърля Той пак във всичките бездни?... И това Огън-Слово пръска навсъде *огън*, а не може да разтопи най-обикновения планински сняг!... Отделни места („Хармония предвечна в Мен звучи“), въпреки уверенията на г. Радославова, са „имитация“ или кражба и затова тъкмо не са лоши, но да се мисли, че отделни хубави стихове, размесени с безсмислици, могат да минат за истинска поезия, е

също тъй погрешно, както ако някой би рекъл, че шарените кръпки на едно шутовско облекло могат да се броят за царска багреница...

V

Но поезията на г. Грозева има все пак едно голямо достойнство, което напразно бихме търсили у Теодор Траяновци и Людмил Стояновци. То е – искреността. Г. Грозев е по природа наклонен към религиозни блянове и мистицизъм. Той, значи, не се преструва, когато пее за „Храма на Соломон“, когато в „Псалом“ заявява:

Усещам Твоята ръка, о Боже,
Досягането ти е смърт – тежи;
Безсилен падам в Твоето подноже,
В праха пред Тебе моя труп лежи...

или когато мечтае за тихия храм на всепрощаващата любов и т.н.

И затова тъкмо е чудно, дето г. Грозев се е сдружил с люде, у които няма нито искрица религиозност или мистичност, като Траянова или Л. Стоянова. А още по-чудно е това, че г. Грозев се е увлякъл от калпавия маниеризъм на тия „поети“ и по тоя начин разваля художествения ефект на някои от по-сполучливите си работи. Време е да разбере г. Грозев, че влиянието на българския „символизъм“ върху неговата поетическа дейност е само отрицателно и пакостно. Ако би ценил своето достойнство като писател и религиозен човек, г. Грозев би се отказал от честта да бъде между онези писачи, на които г. Теодор Траянов е „родоначалник и учител“. Общото дело с Траяновци и Людмил Стояновци ще даде основание да се мисли, че г. Грозев също не е искрен и че стихотворенията му не са нищо друго освен религиозни фанфаронади...

Ала изглежда, че понятията за искреност на чувствата са се преобърнали наопаки и работата стигна дотам, че един наш божем предпазлив литературен критик, г. Божан Ангелов, откри – за чудо и приказ – религиозни елементи в поезията на г. Теодор Траянов. Дори думите „религиозни елементи“ не са точни: г. Ангелов откри, че Траянов изживявал някаква своя „универсална“ любов, „пориви на пламенен религиозен екстаз!“ Това чудноватото откритие г. Ангелов обнародва в последната годишнина на „Демократически преглед“ (г. XVI, кн. 3 от март 1923, с. 162), и в „Листопад“ се каза вече навремето, че пориви на никакъв, а най-малко пламенен *религиозен екстаз* у г. Т. Траянов няма и че тая, както и другите измислици на г. Ангелов, не е особено остроумна.

Всякак с усилената си производителност Л. Стоянов и Т. Траянов обърнаха върху себе си вниманието на мнозина и мнозина взеха да броят

тия двама стихотворци не само за големи поети, но дори за родоначалници и протوماйстори на българския символизъм. А това е всъщност невярно и от друга страна несправедливо, защото с толкова сносни произведения, колкото има у г. Траянов и Стоянов, биха могли да се похвалят и други някои наши поети, които г. Божан Ангелов в своите бележки за новата българска литература сякаш тенденциозно премълчава тъкмо тъй, както Л. Стоянов премълчава „Кървава песен“. Дали, като премълчава или отрича съвсем К. Христов, А. Т. Страшимиров, Д. Бабев, Хр. Борина, Йор. Стубел, Д. Подвързачов и други, г. Б. Ангелов иска да каже, че тези автори не са създали нищо достойно за внимание? Та между удостоените със споменаване има връстници на тия нарочно непоменати или охулени писатели, а има и такива, които не могат да се похвалят с особено качество или количество на произведенията си. Де е тогава мерилото, имало ли е изобщо мерило някакво?

По лош и опасен път върви не само българската поезия, но и българската критика! Не е ли време да се скъса веднъж завинаги с недостойното минало? И не е ли необходима по-голяма умереност и безпристрастие в оценките на разните домогвания и постижения, повечко признание, а не премълчаване на истината?

Сега можем да приведем из „Млада България“ достатъчно траяновски стихотворения, от които всеки искрен и добросъвестен ценител напълно ще се убеди, че онова, което г. Ангелов по недоразумение е взел за пориви на пламенен религиозен екстаз, не е нищо друго, освен надути фрази, зад които се крие една в религиозно отношение суха и много бедна душа. Преди да напишеше своите знаменити вече думи за поривите на религиозния екстаз у Траянов, г. Ангелов беше длъжен да прочете повнимателно поне ония траяновски „химни“ и „балади“, които са напечатани в „Млада България“. И тогава щеше да види, че зад лъвската кожа на траяновския „символизъм“ се крият дългите уши на полукултурна и най-просташка *ирелигиозност*.

В този случай ние няма защо да бием самара, за да се сеца магарето. Тази българска народна мъдрост не може да се приложи към особеното отношение, което сега съществува между г. Т. В. Траянов и г. Б. Ангелов. Под г. Ангеловия критически самар стои г. Траяновият дългоух Пегас и всички български общественици и критици, които милеят за нашето бъдеще, са длъжни най-безмилостно да шибат тоя мним Пегас, за да влезе той в правия път или пък да престане да тори със зловонната си смет българската книжовна нива...

Българинът по природа е студен рационалист в религиозно отношение, както туй поличава отчасти дори у един голям художник и човек с

широка умствена култура като Пенчо Славейков. Ако у г. Траянов имаше наистина пориви на пламенен религиозен екстаз, ние всички, съвременните българи, щяхме да се възрадваме и щяхме да очакваме благотворното въздействие на Траяновата поезия върху хладната българска душа. Аз бих прогласил г. Траянов за велик пророк на българското племе, бих възхвалил до небеса поетическите произведения на г. Траянов, бих от все сърце благодарил Богу, че между 6 милиона българи Той е удостоил едного с великия дар на творчество в религиозен дух, бих искал от всички съвременни образовани българи да се вслушат в гласа на г. Траянов, сам аз бих се поклонил дълбоко на редкия пророк-поет между българите.

Ала в действителност какво имаме? – Не един истински поет с душа, способна към дълбоки религиозни преживявания, а един обикновен човек, който се отнася твърде леко и дори лекомислено към религията. Но това е още нищо: в наше време всеки полуобразован субект си мисли, че религията е отживяла своето време и че науката е „оборила“ религията.

Не е значи, никак чудно, ако и един останал с полуобразование човек от рода на г. Траянов бъде с неясни и криви понятия за ролята на религията в човешкия живот и в изкуството. Но лошото и осъдителното е, че г. Траянов не само не мълчи по тия въпроси, но излиза да печата като „поетически“ творения всякакви стихове, които поразяват с едно само жалко богохулство, ако не са досадни с безсмислената употреба на думи, отнасящи се до външната обредност. В разните траяновски стихотворения като „Молитва“, „Желязна Молитва“, „Обручение“, „Черноризец“, „Себеотрицател“, „Адамитска песен“, „Погребение“, „Светъл славослов“, „Анахорет“, „Кръстоносци“ и подобни няма ни следа от религиозни чувства и преживявания. Между тия заглавия, взети от религиозния живот, и съдържанието на съответните стихове няма никаква връзка. Тъй, „Молитва“ започва със следното осмистишие:

Заспивай, *бедна роза* (зват. падеж!)
Тъй близка и далечна,
Сложи на мойто чело
Невидими ръце,

Заспивай, вечен образ
На болката сърдечна
Заспи живот неземе
На моето сърце.

И нататък все продължава в тоя дух, като постоянно се повтаря „Заспивай“ и „Заспивай безпробудно“ или „заспивай и сънувай“ или:

Заспи, *сестра печална*, (зват. пад.!)
В съня ти ще догоня
Пламтящата отсенка
На твоята зора,

Надмогнал земна орис,
Изкупена мадона
С безпамятно страдание
От теб ще сътворя.

Или:

Заспивай безпробудно,
В съня ти ще доловя
Молби (!) за изкупления,
Скръбта на моя химн, –

Сърцата ще се сливат
В ликуващи огънове
И тих ще се възнася
Свещен молитвен дим.

И т.н.

Силните „пориви“ на траяновския „религиозен екстаз“ се изразяват
все в такива маниашки тиради, или пък:

Низвергнати, но мощни,
Нов мир ще сътворим ний,
На падналия ангел
Най-верните чада!

Ликувай, земна дево,
С нечути черни химни
Ще сваляме от Бога
Звезда подир звезда.
(„Адамитска песен“).

И преди да дойде до това словоизлияние, „поетът“ рече:

Душите да опием
С чувовни богохули! –
Грехът – свещено право
На мощния живот!...

И тия халюцинации на един сексуален психопат се дават като поезия! И се говори за религиозен екстаз у техния съчинител!

Но нито в „Черноризец“, нито в „Анахорет“, нито в „Себеотрицател“, нито в никой друг от двойниците на „поета“ Траянов не е изрисувал истинския си образ, тъй както в прословутия, два пъти обработван „пилигрим в черно“. Четете:

Аз ида из мирове чужди
Залюбен от вилите жрец,
Самотник, що Бога събужда,
Гадател и звезден ловец. (!)

*Напуснах аз трона спокоен,
Но – с черната лира в ръце,
С презрение в погледа зноен
И с хлад в разгоряло сърце.*

*Вървя след съдбата и дебна,
Всеведущ, всегрешен, всевещ;
На демона химна хвалебна
Подйел из световната пещ.*

*В кръвта си изгарям на пепел,
С упорство прераждам се пак,
Напътник в безброя на слепи
И властник над техния мрак.*

Безсмъртен в безсмъртната мисъл,
Звездите превърнал в мечта,
Аз горди слова съм написал
По черния лист на смъртта.

*Аз страдам, но присмеха злъчен
И Бога дълбоко язви!
Върви с мен, о сън неразлъчен,
Проклех те, но с мене върви!*

*Че погледа всичко прозира
Той молеше, сетне прокле,
И често в градините спира,
Де първите сълзи проле.*

В първото издание на „Химни и балади“ тоя бисер на траяновската поезия се състои от четири строфи, само че в друг ред: започва се с третата строфа от приведените по-горе, после иде първата от горните (с разлика:

първият стих гласи „*Левец съм на скърби и нужди*“), а предпоследната и последната строфа са еднакви и в двете преработки. Има и други дребни различия: в първата редакция: „*Отдавна съдбата аз дебна*“ вместо „*вървя след съдбата и дебна*“. Ала и едното, и другото стихотворения са в еднаква степен характерни за „творчеството“ на Траяновци: може човек да размества стиховете и строфите както си ще, може да чете от края към началото отделните стихове и всички строфи – разлика особено няма да има. И във всички случаи само едно е неизменно – че няма връзка между отделните изречения или, ако искате, „образи“ и чувства. И единственият въпрос, който може да се зададе след прочита на „Пилигрим в черно“, е: Дали сам „поетът“ разбира тия безсмислици и невъзможности, които е надраскал? Що значи „самотник, що Бога събужда?“ У дядо Славейков имаме оня заключителен възглас: „О, спи ли Бог? О, Бог не види ли?“ в „Жестокостта ми се сломи“, но може ли да се сравнява траяновският куп от безсмислици с дядо Славейковата елегия? Там тегли цял един народ, от близо и далеко се чува „Ах, помощ иде ли?“ и поетът въздъхва само и пита отчаян, дали Бог спи, та не вижда и не чува. А у г. Траянов още в началото „Пилигримът“ победно ни съобщава, че е самотник, що Бога събужда, че е гадател и звезден ловец!

Какъв е тоя звезден ловец? – пак само един отговор е възможен: кандидат за лудницата, накъдето отива и авторът – двойник на пилигрима...

А какъв е тоя „*хлад в разгоряло сърце*“? Та това е най-обикновена семковщина, каквото е и твърдението, че някакъв субект може едновременно да бъде и „*всесведуиц*“, „*всегрешен*“ и „*всевец*“, та отгоре над всичко да пее на демона химна хвалебна из световната *пеиц* (Тайната е в римата – от небето ясно пада куче бясно...).

Няма в българската литература друго творение, което в толкова малко стихове да съдържа толкова издевателства над българската реч и мисъл. Семковата „*въздушна природа*“ *бледнее вече пред Траяновия „Пилигрим в черно*“. И аз високо и смело заявявам, че за безграмотност и безсмислица днес с еднакво право можем да кажем *траяновщина*, както доскоро казвахме семковщина.

Но нека продължим разбора си. Психопатът – пилигрим или поет, напуснал въображаемия си *трон*, спокоен, както това е напълно естествено у всеки маниак. Но той е „*всесведуиц*“ и все пак *върви след съдбата и дебне!*... Защо и какво? И така докрай недоуменията и въпросите са безбройни. Траяновият пилигрим в черно, alter-egoto на „поета“, има едновременно качества на Бога, сир. въображава си, че е всеведуиц Бог, но има и качества на отделен от Бога самотник, който буди Бога, па е при това и всегрешен като Дявола, но в същото време не е Дявола или Демона сам,

защото тъкмо на демона е подйел хвалебна химна... И в заключение тоя пилигрим – поет е или наистина панманиак, притежава всички мании или е хитър словоиграч, когото скудоумни фасулковци прогласиха за голям поет, стоящ уж наред с Пенчо Славейков и Яворова!...

Излишно е да се разглеждат повече тия несвързани тиради на един болен субект, „Звездите превърнал в мечта“ и „горди слова написал по черния лист на смъртта“. Особено доста бележити са стиховете:

*Аз страдам, но присмеха злъчен
и Бога дълбоко язви,*

които най-убедително говорят за мегаломанския егоцентризъм на тоя субект. Каква бездна дели това мизерно кошунство на един болен пигмей от думите против Бога напр. у един Мицкевич (Dziady) или Достоевски (Иван Карамазов)... Защото той, великият г. Траянов, лично страда кой знае по какви причини и дали не по своя вина, затова неговият жалък присмех трябвало да язви дълбоко Бога! За тоя дребен егоист не съществува светът на унижените и оскърбените, няма невинни страдащи човешки деца, няма потиснати и онеправдани народи, както за всичко това мислят и страдат Достоевски и Мицкевич.

Дори заветите на Ботйова и П. Р. Славейкова не съществуват за Траяновци, тия недостойни синове на един народ, който е дал в ново време няколко ценни поети.

В нездравите души на Траяновци и Людмил Стояновци няма място за истинско религиозно чувство, за любов към Бога и страдащия човек. Тия господа и техните хвалители не могат да проумеят духа на Ботйовата „Молитва“ или на „Болния монах“ на Пенчо Славейков, камо ли пък да се издигнат над своето мъничко аз. Великият световен дух е недостъпен за тях, затова няма у Траянова и Людм. Стоянова никаква религиозност.

Ето защо и Людмил Стоянов, когато иска да представи религиозните преживявания на един рицар, съчинява такива невъзможности:

Не зная, дали ще ви видя, вземете туй бяло перо –
О, то ми е всичко, що имам, а още – и меч на бедро.
Но меча не е мой, а Божи, на Тоз, що бе горко прободен,
И моя път почва от вас и завършва на Гроба Господен (!)
И може би там ще остана, забравен до тръбния глас,
Кръвта си за него отдал, а сърцето си връчил – на вас!
(„Сън на яве“)

Не е ли голямо, неппростимо „*невежеството*“ на „поет“, който не знае, че един истински рицар на Божия Гроб никога няма да се мисли

„забравен“, щом ще свърши пътя си при Божия Гроб? А само по себе още ще се разбира, че ако имаше капчица религиозно чувство у тоя безсърдечен стихоплет, той не би могъл да тури думата „забравен“, която води на яве всичката му нравствена голота, неспособност да помисли поне един миг *за другите!*

Лъжливостта на Л. Стояновата религиозност блясва особено в „Молитва към Хеката“. В началото „поетът“ се провиква:

*Хеката светла! Девственица неразгадана,
Ти своя тъмнокъдрав жрец намери:
Виж, чакам аз, мечта докоснал жадна
До въглена на сладостни мистерии,*

за да свърши, че Хеката го води в „долина беззвездна“,

*Където, в мрачен мълчалив вертеп, (!)
Заставам като истукан пред теб.*

Далеч трябва да бъде от нас и от всеки критик мисълта, че някой, какъвто и да бил, има право да иска от поета да твори в определена посока и да обработва такива или онакива сюжети. Една азбучна, школка истина е, че и поезията, както всяко художество, е напълно свободна и не може да служи на никакви цели, лежащи извън нея. Поезията не е средство, а цел. Всяко изкуство съществува за себе си; формулата *l'art pour l'art* е вечна и само ограничени люде, които не могат да вникнат в нея, се обявяват сегиз-тогиз против нея.

Ала като подчертаваме пълната свобода на изкуството, като не смятаме тенденциозната поезия за същинска поезия, ние трябва също да изтъкнем, че свободата не е слободия и че всеки истински поет никога няма да злоупотреби със свободата на творчеството. Един истински поет никога няма да се отнася леко и лекомислено към основните въпроси на човешкото битие. Религията е една вечна потреба на човешкия дух и затова в поезията на всички народи има религиозни елементи. Затова някой истински поет не си позволява лекомислено кощунство, каквото намираме у Траянова и Л. Стоянова.

Безполезно е затова да сочим на тия двама поети поезията на един Лермонтов и да казваме, че скръбта и разочарованието на тоя поет, написал думите:

*И жизнь, как посмотриш с холодним вниманьем вокруг, –
Такая пустая и глупая шутка...
(„И скучно и грустно“),*

все пак не са му попречили да даде в ред стихотворения („Ветка Палестины“, „Молитва“, „Я Матерь Божия“ и др.) израз на топло религиозно чувство. Когато се вълнува пожълтялата нива и гората шуми, кога е сам всред природата, поетът чувства, че тревогата се смирява, бръчките по челото му се махват,

И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

И пред донесеното от Ерусалим клонче той дума:

Прозрачный сумрак, лучь лампы,
Кивот и Крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.
(„Ветка Палестины“).

Излишно е да казваме на Траяновци, че Лермонтов „в минуту жизни трудную“ намира облекчение в чудната християнска молитва и

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко, –
И верится, и плачется,
и так легко, легко...

Излишно, казвам, е това, защото Лермонтов е русин, а не безсърдечен студен българановец като Траянов, който под надслов „Молитва“ ниже безконечни празнословия. И не за да пишат Траяновци подражания на Лермонтов, тук се говори на тая тема. Не! При своя „натюрел“ Траянов ще напише такива творения с „религиозни“ мотиви, че от тях ще настръхнат космите на най-затъпелите теософи. Не! Искане се от Траяновци да си съчиняват своята „свободна поезия“, но да се вразумят и да не си въобразяват, че могат да внесат и някакви религиозни елементи в работата си. От това ще има само полза, защото така ще намалее негли броя на безсмислиците у българските „символисти“.

VI

Поетите на „Млада България“, казва г. Радославов, били изключили от своето дело всякакъв изкуствен патос, всяка реторика, всяка доказателна логика, *всяка яснота на образа*, която уж обикновено се смесвала с яснотата на делничната, вестникарската проза. Тия поети действали непосредно на духа ни, като ни въвеждали в света на своите преживявания

чрез средствата на *една нова естетика*. Така било у всички поети на „Млада България“, чието творческо дело се е развивало под знака на художествените идеи на символизма, като се почнело от Траянова, „който има значение на родоначалник и учител“, та до най-последните („Млада България“).

Всъщност, противното е вярно. Траяновци не само не са изключили от своето дело всякакъв изкуствен патос и всяка реторика, но тъкмо наопаки – те не знаят що е искрено вдъхновение и пишат само с лъжлив, изкуствен патос. Току-речи всички стихотворения на Траяновци не са нищо друго освен куха реторика, изключваща всяка искрена поезия.

„Новата“ естетика на Траяновци, за право речено, не съдържа абсолютно нищо ново.

Траяновската „поезия“ е поезия, както се каза, на безсмисленото многословие и на реторичната надутост: всички речи стихотворения на Траянова и неговите аркадаши се изчерпват с редица най-смели и обикновено съвсем неуместни и нищо неказващи епитети, стилни и реторични фигури, като почнете от метафората и алегорията и през най-безвкусните хиперболи свършите с разните повторения и паралелизми. Но са ли това средства на някаква „нова“ естетика, както твърди г. Радославов?

Само един класически невежа може да твърди, че прехвалените български символисти си служели със средствата на някаква нова естетика. В „Млада България“ няма никакво средство на някаква нова естетика. Ако има въобще нещо „оригинално“ у „поети“ като Траянов, Л. Стоянов и подобните им, то е тъкмо бездарното употребление или по-скоро злоупотреба с епитетите и фигурите.

Провидението е било твърде скъпо към г. Траянов, Л. Стоянов и съдружие хиперионско, като им е дало голямо незадоволимо самолюбие („амбиция“) да станат на всяка цена поети, *а ги е лишило* не само от поетически дарби, но дори *от обикновен езиков талант*.

В най-новата българска литература няма по-трагични фигури от хиперионците. Люде без образование и самообразование, без знания на чужди езици и литератури, без естествен езиков талант, Теодор Траянов и Людмил Стоянов искат на всяка цена да се наложат на българското общество като „поети“ и – започват да отричат новата българска литература след освобождението, да свалят от българския Парнас Вазова и Пенчо Славейкова, за да се настанят там сами те и то чрез явни взаимовъзхваления или самохвалства, за каквито лани се говори повечко в „Листопад“. Откъм тая страна Траянов и Стоянов са наистина „модерни“ хора, които не признават ни срам, ни почтеност. „Освободени“ от предразсъдъците на „филистерския“ морал, тия господа са дръзки до висша степен. Когато ги

изобличават в невежество, в литературна кражба, в безстыдно самовъзхваление, те не само не се засрамват, не само не се признават виновни, но надават още по-големи викове, за да се самопревъзнасят и да уверяват лековерните, че тях, великите гении на България, *не ги разбирали!*...

Какво безочие наистина! Трупат синковците безсмислица над безсмислица, съединяват несъединимото, надминават по безграмотност и Семков, а претендират да бъдат жреци на „новото“ изкуство, на „нова естетика“, която съвременните българи, изостанали по вкус, не можели да разберат!...

Та какво има особено да се разбира в Л. Стояновата многоглаголива „Иштар“ с нейните „каменни мъгли“, за които всеки школьник може да прочете в своя учебник по стилистика, че са „негодна метафора“, която говори само за един чирак на перото или за изгубен психопат-графоман.

Не са ли жалка реторика и подигравка с четеца всичките фантазмагории в „Млада България“ от „Новия ден“ и „Обручението“ на Траяновата шантавост до пустия „Сеннаар“, изкуфялата Пенелопа („жадна за жар на *прегръдки безжалостни (!)* и кипи *сладострастният ужас (!)* в сърце ми“) и скудоумния декламатор „Парис“ –

*Нека ме чака измяна,
(Както и днес изменява!),
Но ще пребъда, Елена,
Връстник на твоята слава.*

на Людмил Стоянов, та до безбройните „символически“ лудории на цялата речи тайфа, които се изливат в бездънния по своята глупост Ив. х. Христовски „Кладенец“:

*Плаха плът ще надвеси над тебе
Пак оная със тъмно трико,
За да писне от кобния жребий
Безутешно, лъчисто око.*

*И безгрешните, сребърни пръсти
Ще се скръстят във вечна печал,
Ще залезе на нейния пръстен
Велеления, бледен опал.*

– Безутешно, лъчисто око,
Отразило безкрайно, безкрайно
Мойта гибел и моята тайна.
Безутешно, лъчисто око!

В последното четиристишие символистическият „поет“ случайно е казал нещо, което с малка промяна важи напълно за него и за всичките му другари: „Млада България“ е отразила безкрайно, безкрайно шуротията на българските „символисти“ и е означавала вече тяхната духовна гибел. Физически и родоначалникът им, г. Теодор Траянов, и всички негови ученици живеят и ще живеят, защото имат крепко българско здраве, ала духовно тия господа са вече мъртъвци. И „Млада България“, в която по недоразумение са влезли Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Николай Райнов, Ем. п. Димитров, негли Йордан Стратиев и Йордан Стубел, е надгробният паметник на българския символизъм. Надписът върху тоя паметник, съчинен от г. Ив. Радославов, е лъжлив, както е лъжлива цялата българска символическа поезия, та напълно отговаря за такива покойници...

Съществуването на „Хиперион“ далеч не доказва, че поетите на българския символизъм още живеят духовно: Теодор Траянов, Людмил Стоянов и tutti quanti са литературни мъртви души, които все още чакат българския Гогол...

VII

Обичаят изисква пред надгробен паметник да се възхвалят добродетелите на покойника или покойниците. Верен на тоя обичай, г. Ив. Радославов е изпълнил съчинения от него надгробен надпис за „Млада България“ с толкова и такива похвали, че повече и по-големи не ще да е бил способен умът му да измисли. Венецът на тия похвали е накрая: „Всички имена, които са включени тук, не само са най-ярките перли на възродителната вълна на символизма, наложил се у нас на публиката през последните години, но и тия, в които много по-бляскаво може би отколкото в миналото е отразен нашият, българският, творческият гений изобщо“ (с. II).

Ще трябва да се съгласим и с последните думи на хиперионския критик, само че при едно условие – да смятаме за представители на новобългарския поетически гений не Христо Ботев, Иван Вазов и Пенчо Славейков, ами – Семкова. В такъв случай г. Радославов има абсолютно право: нашият, българският творчески гений е отразен много по-бляскаво в творенията на Траянов и неговите последователи, отколкото във „Въздушна природа“. Повтаряме и потретяме, щом Семков се вземе за представител на „българския гений“, тогава трябва да признаем, че до най-бляскав разцвет е стигнал българският гений в „Млада България“.

Искате доказателства? Всяка страница на Траяновите „Химни и балади“, всяко речни стихотворение в „Млада България“ ще ви ги даде. Човек може да се намери в затруднение кои примери по-напред да посочи. Но ето в „Химни и балади“, I-о изд., с. 19:

*Възлизам с тебе днес, но се не плаша.
Безкрайний миг
Е неотменна скръб на блян висок...*

„Миг“ с епитет „безкрайний“! Не е ли съчинителят на това душевно-болен? И не е ли надминал вече Семков с тоя и подобните перли на възродителната вълна на символизма.

*Ела пред жертвеника чист
Иззидан от мъглите
На блянове несвесни.
(„Х. и бал.“, 51)*

Или: „Виж пролетта ни вика“!

*В обятя си тя крие
Зачатие свещено
На безначален блян.
(пак там 67)*

За-ча-тието на без-на-чал-ния блян е рождението на неродената мома, за която бълнува умопобърканият херой на „Приказка“ от П. Ю. Тодоров. Различава ли се по нещо г. Т. Траянов от тоя херой?

Или:

*В тоз стихващ ромон неотстъпно моли
На огнена целувка хладний дих.
(40)*

Или:

*Ела да коленичим
Пред нашите сухи рани:
Те слънцето родиха
В блажената страна.
(66)*

А как ви се струва:

*Нек литне девственото щастье
в съня на твойта ненаситна мощ
В безсилието на твоето величье.
(42)*

Безсилието на траяновското величие! Това май не е много далеч от истината: безсилието на един мнимо велик поет, или *безумието на един пропаднал графоман* – безсилието на неговото величие...

Но има и по-конкретни „образи“:

*Всеки писък пронизва просторите
С мъртво (!) копие...*
(Ив. Мирчев, „Млада Б.“, 191).

Или:

*Мойта скръб е по-стара
От вода и звезда
И дълбока брезда
По лазура прекарва...*
(същият, пак там).

Или:

*Тъкачи, които не знаят
Умора ни денем, ни нощем
И в кръг от тринадесет нощи
Извежда бяна в безкрая*
(същият, 189).

Или:

*В тоя миг се отварят сто бездни
В мойта глуха душа – и (!) звъни
Златен меч в гълбини, в гълбини –
И прегражда водите железни.*
(същият, 187).

Или:

*Залезе безшумното слънце
И синия рид запохити
Безчислени сенки в леса.*
(Иван х. Христов, „М.Б.“, 178).

В тези и многото подобни „перли“ на символистическа „поезия“ ясно изпъква един шаблонен маниер на *пресилени и безсмислени контрасти и антитези*, или на не по-малко пресилени и недопустими метафори, сравнения и други фигури, стари колкото е стара човешката реч. Ала езико-

вото невежество на хората около „Млада България“ и на техния критик е толкова голямо, че те не знаят най-елементарните истини от историята на всеки език. Да бяха си сторили труд да проучат развоя на българския език поне толкова, колкото беше сторил това на времето си Пенчо Славейков, хиперионците нямаше да си въобразят, че те си служат със „средствата на някаква нова естетика“, защото „филологията“ щеше да ги предпази от техните лудешки опити да съчетават несъчетаемото (*„безкрайният миг“*). *Нескопосни съединения на несъединимото* – това са всичките езикови и стилни средства на траяновската „нова“ естетика, нещо което може да ви накара само да се усмихнете съжалително или да дигнете рамена, ала не и да говорите за естетически емоции. И ако г. Б. Ангелов разправя, че Траянов бил работил много над себе си, бил усъвършенствал, изострил и *обогатил творческите си средства*, ние пак трябва да забележим, че и тези твърдения не се съгласяват с истината и че всъщност г. Траянов е само уголемил броя на семковщините в своята „поезия“.

Каза се на г. Ангелов, че той би трябвало да доказва своите твърдения и да посочи нагледно „напредъка“ в обработката на траяновските твърдения. Повече от година измина, откак бе забелязано това, а г. Ангелов продължава красноречиво да мълчи, макар че му бе натякнато и за не особено остроумни измишльотини, които той на вяра беше пунал за сметка на прехваления от него Теодор Траянов. Ще мълчи ли още?...

VIII

Яко мъчно е да се изчерпи темата „Млада България“ и мнимата „нова“ естетика на българските „модернисти“. Въз основа на материала единичко от „Млада България“ биха могли да се обнародват редица статии с нагледни поуки как не бива да се пише и какво не е поезия. При това би могло да се обясни как *езиковите невъзможности* са и невъзможности *художествени* и как *езиковото безсилие* е първият сигурен белег на *художествена бездарност*. За какви творци в областта на *словесното творчество* (думата не е за музикално творчество, за архитектура, живопис или скулптура, а за поезия!) могат да бъдат признати люде като Т. Траянов, Л. Стоянов и тем подобните, лишени от най-прост *езиков усет* (чутье, Sprachinn)? Та всеки начинаещ студент-словесник знае, че Шекспир е ненадминат до ден днешен и по *богатството на езика!*... А у нас един полуграмотен драскач на семковщини, един Траянов, се прогласява за родоначалник и учител на българските модернисти!...

Невъзможно е да се посочат в една статия всички недостатъци на траяновщината: те са безбройни. Също тъй е невъзможно тук да се обясни подробно как са стигнали Траяновци и Л. Стояновци до тая степен на

„поетическо“ творчество и до тоя „манталитет“, с които те сега се отличават. Особено много би имало да се каже за отношенията на разните български модернисти към Пенчо Славейков, тоя камен преткновения и същински брус за всички графомани у нас. Да имаха повечко умствена и нравствена култура, българските т.н. символисти биха могли доста да се поучат от Пенчо Славейков, па и биха открили у Пенча средства да помогнат поне малко на езиковата си оскъдност.

Все тая полукултурност пречи на българските „модернисти“ да оценят правилно значението на *националния елемент* в поетическото творчество. Тия люде сякаш не са се никога замисляли над основната антиномия на всяко художество, която иска от художника да изрази *общочовешки чувства* и идеи в една абсолютно *индивидуална форма* (и в смисъл демопсихологически, сир. на един *национален* език, който се отличава от всички други езици). Г. Траянов се мъчи да пише „български балади“, ала всеки може да се увери, че нищо българско в тях няма, ако не броим имената на Пирин, Струма, Беласица, Балкан и др. И в тая си дейност г. Траянов не ще да е искрен, защото неговият неразделен другар и теоретик на българския модернизъм, Л. Стоянов, се напъва да го увери, че националният елемент няма място в поезията и че българската поезия трябва да се „юнифицира“ с „поезията“ на психопатите от френските и немските литературни кръжми, както иска велемудрият г. Гео Милев...

Националният елемент в поезията докарвал според г. Л. Стоянов „благоуханията на оборите и диалектичната претенциозност на провинциите“. Така писа тоя „поет“ и „критик“ в Гео Милевските, бих рекъл халваджийски, „Везни“, год. II (1920, 21), с. 33, същите „Везни“, в които се проповядва глупавата „унификация“ на изкуството. И при все това и Л. Стоянов и Т. Траянов пишат в „национален“ и „патриотически“ дух такива стихотворения, каквито нито осмиваният от тях Вазов не е писал. В известната „Българска бойна лира“ най-свирепото стихотворение е „Към българите“ (по случай *руския поход*) от г. Л. Стоянов. Ето как започва „поетът“:

О, братя! да бъдем от камен!
Духът ни смирен да е пламен,
От кремък хвърчаща искра!
Сурова да бъде ръката,
Която ще сочи в борбата
Победната горда заря!

Не ще и казване: от един полукултурен варварин, какъвто е тоя дързък „поет“ и „критик“, нищо друго не може да се очаква. На жестокост и суровост учи тоя „поет“ българите, като че ли суровостта е нещо непознато

на българина! И каква двойственост у тоя господин: от една страна съди Вазов за националния и патриотически елемент в неговата поезия, а от друга сам проповядва един *зоологически патриотизъм*, зверска жестокост не към друго, а към синовете на руския народ!

И г. Теодор Траянов не е искал да остане по-долу в това отношение, та в прехвалените от г. Б. Ангелов „Български балади“ пее за мъст и мъстителите.

*О, меч непреклонен...
Ти чакаш витяз – първенец на лъвица –
Мъстител да бъдеш в желана десница...
(„Лунна балада“)*

Или в „Гайната на Струма“:

Стон простенва: *отмъстете*
Поругани чест и дом.

Каква бездна дели тези производители и търговци на патриотарска „поезия“ от Димчо Дебелянов с неговата *дълбоко-човечна* „*тиха победа*“ или от Николая Лилиев („*Към родината*“)! И тъкмо човечността в поезията на тия последните изисква да не стоят те наред с Траянов и Л. Стоянов и тем подобните в „Млада България“.

Творенията на българските „символисти“, въпреки декламацията за единното „унифицирано“ изкуство, са лишени от общочовешки интерес. И въпреки лъже-патриотичния патос тези творения не носят национален отпечатък, а са бледни и безлични. За отчуждеността на Л. Стоянов от българската природа и действителност е особено характерно залитането на тоя „поет“ към далечни страни и лица: Л. Стояновите страници в „Млада България“ са изпъстрени с Тиамат и Сеннаар, Ниппур и Мардук, с Иштар и Мадейра, с Малабар и Сиера Леоне, да не говорим за по-известните нему, като по име, Дафнис и Хлоя, Парис и Пенелопа, Клеопатра и Посейдон, Venus и Дон Жуан, разните мореплаватели Колумб и Диац, Магелан и Васко де Гама и т.н., и т.н. – още едно лишно свидетелство за художествена бездарност и парадирание с празни имена, заради които Т. Траянов си позволи да пише за своя приятел Л. Стоянов, че тоя последният „голям поет“ отразил в българската душа притегателната прелест на античния мир! А пък дори от езиците на античната култура и хвалителят, и хваленият не знаят ни бъкел!...

IX

Творенията на българските декаденти от типа на Траянова и Л. Стоянова са лишени в еднаква степен и от елементи общочовешки, и от елементи национални. В тях не са намерили естествен израз нито искрени присъщи на всеки *човек* чувства, нито копнежите и болките на *българина*. Всичките преживявания на тия „поети“ са изкълчени и изопачени, престорени и преувеличени до такава степен, че и езикът се засилва и осакатява, та в резултат се получава не вечно хубава поезия, а нещо, за което тъкмо важат думите на г. Л. Стоянов „уродливо и нелепо“. Наистина тия думи бяха казани във „Везни“ от хиперионския сетнешен поет и критик за езика на Пенчо Славейков, ала няма нужда от много доказателства, за да се разбере, че те не могат да засегнат Пенчо Славейков, а са доста сполучлива автохарактеристика, която струва за всички „поети“ на „Млада България“ с изключение на съвсем погрешно включените там Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Николай Райнов, Ем. п. Димитров и негли Йордан Стратиев и Йордан Стубел.

По отношение на езика мнозинството от „поетите“ на „Млада България“ са роби на семковско-траяновския „стил“ с неговия „хладен дъх на огнени целувки“ и се щурат в „каменните мъгли“ на Л. Стояновата психопатична Иштар. Тези господа не знаят една елементарна истина от историята на литературните езици, а именно, че литературните езици у всички народи се обогатяват с *неизчерпаемите съкровища на народните говори*. И не знаейки това, те не само не следват примера на Пенчо Славейков, който майсторски използваше богатствата на българската реч от всички крайнини на българската земя от Охрид до Черно Море и от Дунав до Бяло море, но тъкмо наопаки заявяват, че тяхната задача била да извадят литературния език из тресавището на диалекта, дето го били докарали Вазов и Пенчо Славейков! Туй вече не е „свещена простота“; то е най-голямата дързост, най-голямото безсрамие на самодоволното невежество и нагло тъпоумие. Любопитно е, че в този поход против най-заслужилите новобългарски поети след освобождението участва още един невежествен и с болно самомнение „писател“ – г. Гео Милев. Откъм тая страна Теодор Траяновци, Людмил Стояновци и Гео Милевци си приличат като две капки вода.

Наопаки, Николай Райнов и Ем. п. Димитров явно се делят от тях и в езика си, като вървят, особено първият, по правия път на Вазова и Пенчо Славейкова.

Обаче не само по език се отличават работите на онези неколцина български поети, които непременно трябва да се отделят от дружината на Траяновци и Л. Стояновци. Особено бие в очи голямата, грамадната

разлика между сърдечната, искрена, топла поетична изповед на Димчо Дебелянов, тоя истински поет, който ще остане завинаги наред с Пенчо Славейков и Яворов, и лъжливите гръмогласия на г. Теодор Траянов. Елегиите „Да се завърнеш в бащината къща“ и „Помниш ли, помниш ли“, както и свежото, бодро „Утро“, „Nevermore“ и „Молитва“ и още някои късове, които дори г. Иван Радославов не е посмял да пропусне в „Млада България“ заедно с безподобната „Тиха победа“ говорят за един дълбок поетически натюрел. Тия няколко стихотворения струват колкото всичките безбройни стихоплетства на Траянов, Л. Стоянов и цялата им тайфа, стихоплетства на бездушни словоиграчи.

У Димча Дебелянов има и най-малко следи от т.нар. нова естетика на българския символизъм, под която твърде неумело се крие най-чисто-пробна семковщина. И колкото един български поет се отдалечава от „родоначалника и учителя“ на българския символизъм г. Теодор Траянов, ново превъплъщение на приснопаметния Семков, толкова повече такъв поет ще може да създаде нещо ценно и трайно. За жалост, на пакостното влияние на траяновщината са се поддали замалко дори и поети като Н. Лилиев и Ем. п. Димитров, които обаче по никой начин не могат да стоят наред с мнозинството стихоборци на „Млада България“.

Оценявани *sub specie aeternitatis*, произведенията на прехвалените от г. Радославов „символисти“ начело с Траянов струват твърде малко и, сравнени с Пенчо Славейковите и Яворовите лирически работи, тези стихотворения представят същински упадък на българската поезия. Тодор Траяновци и Л. Стояновци се оказват напълно недостойни да бъдат приемници на Вазова, Пенчо Славейкова и Яворова, и може би това ни обяснява отчасти хулите, с които те си служат против Вазова и Пенча, та че и злобата, която пълни душите им.

* * *

Като извод на горните съпоставки и съображения се налага следното. Неправилно е да се обединяват в „Млада България“ посредством и бездарни стихотворци като Т. Траянов, Л. Стоянов, Ив. х. Христов, Ив. Мирчев и подобни с един Димчо Дебелянов, Николай Райнов, Н. Лилиев, Ем. п. Димитров или с още неоформените Йордан Стратиев, Йордан Стубел, макар че и последните двама са показали известна слабост към „новата“ естетика на Траянов. А да се противопоставя „Млада България“ на някаква „стара“ България, в която ще трябва да влязат дори Пенчо и Яворов, е безсмислено.

Твърдението пък на г. Ив. Радославов, че родоначалник и учител на българските символисти бил г. Тодор Траянов, е лъжливо. Радославовци не могат да отрекат, че първи представител на здравия символизъм у нас

е Яворов. Ала и на болезнения, т.н. символизъм пак не е родоначалник г. Траянов: понеже траяновският „символизъм“ избива в безсмислени съчетания на несъчетаемото, то за истински родоначалник на тоя символизъм трябва да се признае не г. Траянов, а приснопамятния Семков. Това е ясно като бял ден и никой от образованите българи, които имат здрав езиков усет и смисъл, няма да приеме за вярно ни едно от твърденията на г. Иван Радославов*).

* Необяснимо е, как г. Божан Ангелов и в своята току-що излязла „Българска литература“, ч. II, „Исторически очерк на новата българска литература от Паисия до днес“ (София, 1924) се е решил да повтори дословно всички ония похвали за Т. Траянова, които, още когато излязоха в „Демократически преглед“, възбудиха учудване и недоумение у всички образовани български читатели. Изобщо, отделът за най-новата българска литература в тая книга прави доста нехубаво впечатление с липсата на правилни оценки, с надценяване на Траяновци, подценяване и пренебрегване на цял ред писатели с установено име.

Сп. „Листопад“, г. V, 1923–24, кн. 9–10.

Николай Райнов

ДЕКАДЕНТИ И СЕМКОВЩИНА

Под това заглавие се яви в последната книжка на сп. „Листопад“ (год. V, кн. 9 и 10) една статия от г. Д-р Стефан Младенов, която излезе и в отделна книга.

Статията съдържа мислите, които професорът бе изложил миналата година в своята сказка, държана в София и повторена отсетне в Пловдив.

Статията подхвърля на критика антологията „Млада България“, съставена от Ив. Радославова, който я е снабдил с един предговор, пълен с противоречиви мисли. Критикът преди всичко въстава срещу противопоставянето на „млади“ и „стари“ в поезията: „ония, които обичат да си служат с тая толкова изтъркжана антитеза“, пише той, „забравят, или не са способни да прозрат, че у доста представители на „старото“ има често много повече психологически елементи (идеи, чувства и т.н.) на „младото“, отколкото у самите така наречени „млади“. Разните хвалители, като Божан Ангелов, на „младото“, между които напоследък се вреди у нас и г. Ив. Радославов, съставител на антологията „Млада България“, са толкова замаяни от чаровете на младата плът, че и не мислят за творческия човешки дух, който е много стар и брои хиляди и хиляди години“. След това професорът въстава срещу пристрастния избор на творбите, влезли в антологията, като заявява, че съставителят е съвсем безсмислено предпочел Тодор Траянова, Людмил Стоянова, Иван х. Христова, Иван Мирчева и Коста Тодорова пред поети, като Ник. Вас. Ракитина, Дора Габе и др. непоместени в споменатата антология. „Авторите“, казва той, „на двестри десетки стихотворения, които имат само значение като психопатологични документи и които трябва да търсим в разни графомански дрипели а ла „Везни“, тия автори... се провъзгласяват за представители на „Млада България“, а даровити поетически индивидуалности, дали несъмнено ценни произведения, се премълчават като че не съществуват!“

Най-главният твърдеж на Ив. Радославов – че Тодор Траянов бил родоначалник и учител на българските символисти – се оборва, като се изтъква фактът, че Яворов още в сп. „Мисъл“ бе обнародвал доста стихове, в които се борава със символа като с главно средство, а сетне издаде и отделен сборник („Безсъници“) с такива творби: всичко това се беше явило „още преди да подозира някой за съществуването на някакъв си Тодор

Траянов“. Па не само това: професорът с право въстава и против другия твърдеж на съставителя, че всички поети, чиито стихове са печатани в антологията, били уж „ученици“ на Траянова. Тоя твърдеж още на времето си бе възмутил и мене, па и други от лицата, чиито творби намериха място там; аз излязох в един подлистник на „Слово“ за да протестирам, но съставителят, без да отговаря на сложените въпроси – се задоволи с това да ме наругае. В статията си професорът на няколко места заявява, че отрицателните му съждения засягат „родоначалника и учителя“ на българските символисти и най-достойните му ученици – Людмил Стоянова, Иван х. Христова, Иван Мирчева, Коста Тодорова и др. „Но Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Николай Райнов“, пише той, „не са ученици на Траянова. У тях няма най-съществения белег на Траяновската „поезия“ – семковщините. При това Николай Райнов и отчасти Емануил п. Димитров са грижливи майстори на българското слово, които вървят по пътя на Вазова и Пенчо Славейков и които никога речи не си позволяват да се гаврят с българска реч, както вършат това Тодор Траяновци и Людмил Стояновци“.

Като подхвърля на разбор най-образцовите от поместените в антологията стихотворения, критикът доказва, че всичката тая „поезия“ е лишена от искрено и топло чувство, че е „престорена, лъжлива, книжна и неискрена във висша степен“, с това ще се съгласи всеки, който не е жертва на предубеждение. Анализът е много любопитен. Избрани са късове от най-добрите „ученици“ на Траянова, както и от самия „родоначалник и учител“. По приведеното става наистина явно, че тия поети „имат способността да фразьорствуват, да трупат и трупат само думи без никаква вътрешна връзка...“ Вън от това, у и някои от тях г. Младенов *намира* имитация и кражба...

Понеже някои наши критици били намерили „пориви на пламенен религиозен екстаз“ у Траянова, много уместно са приведени редица места от тоя поет, които доказват противното. Явно става, че наистина „в нездравите души на Траяновци и Людмил Стояновци няма място за истинско религиозно чувство, за любов към Бога и страдащия човек“. Затова и когато се опитат да представят някои религиозни преживелици, те съчиняват, лъжат, преструват се, пишат безсмислици. Понеже „те не знаят, що е искрено вдъхновение“, принудени са да „пишат само с лъжлив, изкуствен патос“. А докъде може да се стигне по тоя път, се вижда добре от подбраните в статията образци: те наистина доказват, че щом Семков се вземе за представител на българския гений, тогава трябва да признаем, че до най-бляскав разцвет е стигнал българският гений „Млада България“...

След като човек прочете статията на г. Младенов, не може да се не съгласи с главния ѝ извод: че художникът е толкова по-голям като създател, колкото по-лесно успява да изрази общочовешки чувства и замисли в безусловно индивидуална форма, сиреч – не само в нови образи, а и на национален език, който се отличава от всички други езици. Професорът привежда за пример Пенча Славейков, „който майсторски използваше богатствата на българската реч от всичките крайнини на българската земя“. Тая мисъл е ценна като показалец на съвременния български писател, доста обеднял откъм езикови средства, тя му сочи народните говори, дето съкровищата от думи и обрати са неизчислими, а в тия говори той ще намери освен това и свои на народа образи, и своеобразен мироглед, с който да смени безплодния жеманфишизъм. Ако поетът се съзнателно сближи с народа-творец, неговата поезия ще добие и по-голяма дълбочина, и по-силна изразителност.

Книгата на г. Младенов заслужава не само да се прочете, а и да се проучи: тя е смело, честно и искрено написана, езикът ѝ е чист, а мислите, що съдържа, са подкрепени с доводи.

Сп. „Листопад“, г. VI, 1924–25, кн. I.

Людмил Стоянов

РЕВОЛЮЦИОННА ПОЕЗИЯ (статия първа)

Революционна поезия! Това звучи парадоксално. В *свободна* България – не в тъмната, поробена страна от дните на Ботев и Левски – да се говори за *революционна* поезия, значи ли това, че е настъпила епоха на ново робство, или тя е резултат от зараждането на нови обществени категории? Ако приемем, че литературата е отражение на една действителност, тази последната – у нас – ще да е твърде плачевна, за да може да подхрани едно тъй бунтовно и хаотично творчество: станало е нещо необикновено в недрата на народните маси, което дири своите певци. Доколко те се отзовават на тази нужда и как разрешават поставените им от времето задачи, ще видим по-нататък. Във всеки случай, ясно е едно: българският Некрасов не се е още родил. И не ще се роди, защото българският живот не е освен жалка провинция на европейската цивилизация (не култура), и следователно „духовните“ продукти на нейната повседневност (в случая революционната „пролетарска“ поезия) ще е нещо отдавна казано и преживяно другаде. Така той губи всяка смисъл и се превръща в бледно и обезценено копие. Най-често нему липсва елементарната искреност и необходимият патос, за да бъде приобщено към неоспоримия принцип на изкуството. Нека се запомни: онова, което би могло да има общочовешка стойност (не само локален и винаги преходен интерес), ще носи елементи от вечната прасъщност на българския дух, изляно във формите на създаденото от великите гении изкуство; а те са могли да различат временното от вечното, изменчивото от трайното, безпочвеното от дълбокото, да открият пътя, който води към душата на всички поколения. Няма нищо по-неустойчиво от бита и всеки художник, който не вижда по-далеч от носа си (в който случай той не е никакъв художник), по-далеч от уличната действителност, рискува утре, когато тази действителност се трансформира (което е един непрекъснат процес), да се почувствува в безвъздушно пространство, да остане като риба на сухо. Тогава нищо не може да го спаси от неизбежна и неминуема забрава.

Трябва преди всичко да напомним, че всяка истинска поезия е в основата си революционна. Тя ни разкрива обайващия свят на въображаемото, като ни изпълва с чувство на недоволство и отвращение към света на преходните реалности, неспособни да задоволяват нашата жажда за пълно

изживяване. Тя осъществява в образи най-съкровените ни желания, поставя ни в конфликт с действителността. Нищо не подравя основите на една епоха тъй сигурно, както изкуството. Всеки художник е по природа враг на традициите, на законите и на държавата. Френската революция започва с Волтера и Русо. Мисълта на Ницше, че изкуството добива пълен разцвет само когато страданието препълни мярката, трябва да се тълкува в смисъл, че разцветът на изкуството в дадена епоха предшества и подготвя нейното крушение. Крушението на епохите носи крушение и на изкуството. Тогава настъпва времето, когато се казва, че музите мълчат, че Аполон се оттегля на Олимп. Тогава песните на сирените не достигат до нас и разочарованото човечество е заето само със своите болки. „Унижените и оскърбените“ искат да им се говори за техните непосредни нужди, да се славословят раните им и възвеличава скръбта им. С една дума, настъпва времето на тъй наречената „социална поезия“. В нея често звучат ноги на истинско и благородно негодуване, но в основата си тя е нетрайна и недействителна, наситена с памфлетен дух и лишена от художествена мярка. Геният на мярката е геният на всяко изкуство, а тя се самоизяжда в пароксизма на една безсилна ярост, неспособна да различи великото от дребното, впада в прискръбна и неубедителна едностранчивост. „Политическа песен – мръсна песен“, казва Гьоте. „Политическая поэма не проживеет долго“, прибавя Пушкин. Тя е агитация в римована реч, отзвук от борбата на политическите партии за власт, от борбата на класите за техните материални интереси. Тъй като поезията вижда света само в образи, то конкретната действителност, мизерията на големите градове (главният обект на „социалната поезия“), не може да ѝ служи за обект, освен когато е дадена в художествени рамки, както в „Тъкачите“ от Хуптман, или в широк епичен тон, като у Верхарн. Човешкият дух, изправен пред тайната на космоса, има да се справя не само със социалната проблема, еднакво остра във всички времена, но и с още много други проклети въпроси: за любовта, вярата и съвестта, за отношението си към Бога и битието, целия сложен комплекс от етически и естетически закони, гениите на радостта и демоните на отчаянието, с една дума, неукротимия подсъзнателен океан на страсти и метежи, пред които лети, умело или лошо управляван, неустойчивият кораб на съдбата. На тези многобройни и насъщни нужди на човешкия дух най-успокоителен отговор дава само изкуството, музиката и поезията, дето в градацията на поетическите форми „социалната поезия“ не заема едно от най-първите места.

ХР. СМИРНЕНСКИ: ДА БЪДЕ ДЕН!

В треската на новото време, белязано с печата на дълбока морална и обществена криза, на бунтовен дух и дирене нов мироглед и ново мироусе-

щане, по-интелигентните пролетарии намират у нас ответ на своите копнежи в поезията на *Хр. Смирненски*. Неговата сбирка стихове „Да бъде ден!“ е типичен документ на „социална поезия“. Нека забележим, че социална поезия са писали по-рано и Ботев, и Вазов, и Яворов. „Елегия“, „В механата“, „Борба“, „Гергьовден“, „Патриот“, от Ботев, „Хайдутин“ от Вазов, „На един песимист“, „Градушка“, „На нивата“ от Яворов, отразяват в българската литература конвулсиите на една неустойчива действителност. Повечето от сатиричните поеми на Михайловски носят същия характер. Очевидно е обаче, че не са посочени стихотворения, които определят индивидуалното съдържание на тези поети. При това, трябва да се забележи, че за подобен род поезия всеки път подтик дава някое потресно събитие. Свирепостта на турския царизъм внуши на Ботева патетичната му и злъчна поезия; Яворов настрои лирата си революционно след печалните събития в Дуран Кулак, Шабла, Тръстеник.

Естествена е следователно в новото следвоенно време, тъй бурно и неударно в своите пориви, отвратено от ужаса на миналото и жадуващо нов живот, появата на един поет като Смирненски, който отразява политическите чаяния на голяма маса хора с определен склад на мисли и чувства. Още невръстен юноша, при бягството от неговия роден град Кукуш, през Балканската война, Смирненски бе разбрал дълбоката и кървава неразбория на съвременното обществено устройство и сигурно оттогава, над пожарищата на неговия роден край, душата му се изпълва с ония копнежи, за които той казва:

И в пожара на тия копнежи сърдечни,
свободата за пристъп звъни,
и отекват гръмовно простора далечни:
„Светлина! Красота! Висини!“

И оттогава, несъмнено, той става псалмопевец на трудещия се свят, апостол на бедността и страданието, отрича се от радостта и многообразието на живота, за да служи на едно партийно знаме. Тиранията на тълпата е подобна на тиранията на деспотите: тя не търпи свободния избор на духа, тя иска дитирамби, иска поетът да възпява нейните болки, да слезе до нейния уровень, да направи поезията милосърдна сестра. Смирненски е поучителен пример на подобна ексцентричност на тълпата; посветил всичките си духовни енергии на освобождението на пролетарската класа, той заедно с това слага вериги на своя дух, поробва се в игото на една рационална и духовно неплодотворна доктрина. Той се бори за средствата на живота, не и за неговата цел, за неговата смисъл. Той не изхожда от чувството, а от догмата. Догмата убива духа, а убийството на

духа носи застой на живота, упадък на творчеството, Смирненски не чувствува многогласния оркестър на битието... погълнат от монотонния шум на действителността; той не вижда противоборствующите сили на живота, който като една могъща река завлича всичко по пътя си, неизтребимия космичен динамизъм, пред който човешките борби са като буря в чаша вода. В Талмуда е разказана следната притча: „Когато било създадено желязото, трепет и страх минал по дърветата. Но желязото казало: – Не давайте дръжки за брадвите – и ни едно от вас не ще пострада.“

Всички стихотворения на Смирненски притежават този органически недъг на монотонност и догматична едностранчивост. „В работилници, фабрики димни“, там дири вдъхновение неговата муза, и почти всякога върху нейните създания лежи печатът на износеност и прозаизъм. Наистина, от формална страна, тям не е чужда известна изисканост и на места музикалност; технически те са изобщо безупречни, с всички външни придобивки на символистичната поезия.

Но отмине ли болест свирепа
пролетарския бледен отрок –
пред олтаря на златния бог
той е жертва незначайна и слепа;
властелинът навсъде издига
безнадеждни студени стени,
и зловещо и громко звъни
всекидневната тежка верига.

В основата си обаче това е поезия на политическия девиз, на партийния плакат. Самите заглавия сочат на актуелност, на агитационна проповед. В едни от тях, като: „Пролетарий“, „Първи май“, „Въглекопач“, „Ковачът“, „Цветарка“, „Улицата“ и др., живее наивният сантиментализъм на работническите клубове; в тях няма нито стихия, нито художествен усет; те говорят на ума, не на душата, чужди на чистото безкористно вдъхновение. Други, като „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“, „В Поволожието“, „Москва“, „Смъртта на Делеклюз“, отразяват събития на деня, напомнят статии от стари вестници. Само там, дето се е опитал да ни даде образи на душата, да ни разкрие чисто човешката драма, простия израз на любовта, без тенденция, да поучава или да призовава към борба, Смирненски ни дава правдива, чиста и нелицемерна поезия. Така в стихотворението „Уличната жена“, той достига до някаква общочовешка концепция, разкрива дълбоко и покъртително проникване и подчертава, че неговата преждевременна смърт е истинска загуба за българската литература. В него той съперничи на Ада Негри и несъмнено издава толкова тънко художествено чувство, че аз не мога да се освободя от изкушението да го процитирам изцяло:

Мизерията залюля те в своята люлка
при първите лъчи,
и на живота под фалшивата цигулка
танцуваш ти с разплакани очи.
Нощта е твойта мащеха неумолима –
безмилостна и зла,
последний нарцис на душата ти отнима
и свлича те по черни стъпала.
Под блясъка на електрическите ламби
празнуваш вечен грях
и смееш се така, че ти сама едвам би
разбрала болката на своя смях.
Закичила гърди с увехнали циклами,
сама посърнал цвят,
завръщаш се дома, пиана от измами,
за да беседваш с гостенина Глад.
А там виси, уви, над масичката прашна,
портретче на дете,
и в ясный поглед на невинност някогашна
сегащният ти ужас се чете.
И все така... А в есента на твойта хладна
и блудна красота –
ще спре Смъртта настръхнала и безпощадна,
пред твоите отключени врата.
Но щом простре ръка душата ти да вземе,
тя в миг ще се смути:
Всевластникът Живот преварил я на време –
и ти... отдавна без душа си ти!

МАРКО БУНИН: СИГНАЛИ

Друг адепт на този род поезия е *Марко Бунин*, който в сбирката си „Сигнали“ взема за девиз познатите стихове на Петьофи: „Любов и свобода аз искам на земята. За любовта живота си ще дам, за свободата ще дам и любовта.“ Той прави малък завой от чисто доктринерната поезия на Смирненски към чисто революционната, в широк смисъл на думата. Той не само разбива ортодоксалната догма и социалистическия канон в изкуството, но се мъчи да революционизира стиха, техниката на стихосложението. Непълните рими, консонансите, алитерациите стават почти господстващи в поезията му, като на места избиват в маниеризъм, напр.:

Целунал бих те, жарка сестро,
в устата ти, като пияница:
във огъня ти няма данъци,
в целувката е твойта зестра –

така се обръща той към слънцето и ние бихме могли да се примирим и с данъците и с пияницата, ако другите куплети на същото стихотворение („Хайдушки мечти“) не бяха тъй слаби и неизразителни.

Или края на стихотворението „Жена“:

Жена –
безкрайния бацил на сладострастната епидемия,
прилична на една
градина в лудница,
но пълна, пълна с живи хризантеми.

Или този оригинален завършек на стихотворението „На вълнолома“.

По вълнолома толкоз пяна –
кръвта на мъртвото усилие.

Това вече не е „пролетарска поезия“ от оная чиста вода, която виждаме у Смирненски. Освен към живота, този поет е обърнат към себе си, вдълбочен в непостоянството на душевния си мир. Той също пише стихотворения, които изразяват социално недоволство, третира съвременни теми и излъчват бунтовна и разрушителна енергия. „Запей бунтовна песен, о душа,“ заявява той недвусмислено и прибавя.

Душата ми е влюбена в теб,
умрял за свобода и хляб, о Ботев!

Такива са „Песен“, „Глад“, „Народ“, „Войник“, „Часът на свободата“, „Утре“, „Труд“, – чиито заглавия обещават пищна жътва за рационалистичния дух на пролетарската идеология. В тях обаче виждаме грижа за вътрешна стройност, за оригиналност на образ и рима, борба с езика и стремеж към самовглъбяване, неща, които преобразяват делничната действителност. Тази е тенденцията в развитието на този поет и ако той я следва неуклонно, като заедно с това разшири своя кръг на наблюдения, той ще има, може би, завидно бъдеще, богато с поетическа и художествена жътва. Инак, с това, което е дал, с постигнатите тук-там смели места, без ни едно завършено стихотворение, той рискува да остане в това средно, ембрионално състояние, да остане на гребена на вълната, като нетрайна пяна, която не ще бъде друго освен кръвта на мъртвото усилие.

Сп. „Хиперион“, г. III, 1924, кн. 9–10.

Людмил Стоянов

РЕВОЛЮЦИОННА ПОЕЗИЯ
(статия втора)

НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ: ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР

Докато М. Бунин се опитва да преодолее съпротивата на езика и се бори с него, дири праведната и съчувствена ласка на словото, *Никола Фурнаджиев* иде с едно уверено и явно – погрешно съзнание, че всичко му е позволено. В неговата сбирка „Пролетен вятър“ невъзможното се съчетава с невероятното. Чувствува се у него несъмнено влияние на новите руски поети Есенин, Пастернак, Кусиков, изобщо на руския „имажинизъм“. Особено първият от тях изглежда го е хипнотизирал. Имажинизмът обаче скоро се изживя: днес многошумните някога „имажинисти“ са верни служители на Аполона, Марсиас е победен на състезанието и макар кожата му, противно на митологичната легенда, да не е още одрана, престижът му, при все това, е силно поколебан. Днес строгите, многообразни и мъчноусвоими закони на поетическото творчество, след крайностите на експресионизма и имажинизма, отново влизат в своите права. Всяко изкуство има нещо общо с математиката. Поетическите средства – словесни, образна и формално-технически – не могат да бъдат аналогични на външния и вътрешния свят, да бъдат в противоречие както помежду си, така и по отношение на жизнения и космичен порядък. Всяко чувство трябва да намери (истинският поет всякога ги намира) своята най-подходяща форма, както и своя най-съвършен поетичен израз. Инак – навлизаме в една област, дето съзнанието е разклатено, помрачено и нуждаещо се по-скоро от лекар-психиатър, отколкото от балсама на поезията. Да вземем един пример от сбирката „Пролетен вятър“, стихотворението „Вълци“. Там четем:

И най-подире *като птица куца*
кобилата с най-черната кола.

Не е нужно да се пояснява грубата непоетичност на този образ; изобщо цялото стихотворение е тъй зле конструирано, че е един документ на поетическа немощ. И защо именно „Вълци“, а не „Мечки“ – и сам Господ не би могъл да каже. Вълците се мяркат само в първия и четвъртия куплет – като в първия случай са „глутница“, а не „глутница“ и във втория издават някакъв „зловещ крясък“ – след това те изчезват от поетическото зрение

на автора. Остават само „черните каруци, препълнени с разложени тела“ (заедно с „най-черната кола“ на кобилата, която „като птица куца“) и край тях той минава с „железни обуца“ (сигурен признак, че не ще иде много далеч).

Но в този час ний няма да се молим,
в душите *черни* пари пепелта,
край друмища опалени и *голи*
са *черните* гнезда на гибелта.
И в *крясъка* зловец на тези вълци,
и в екота на *черната* кола,
и в вятъра, и в *пламналото* слънце
гори любов, гори и пей смъртта.

Да оставим „голите друмища“ и „крясъка“ на вълците; да оставим оскъдността на речника („черните каруци“, „с най-черната кола“, „в душите черни“, „черните гнезда“, „черната кола“), да оставим тази „любов“, която „гори и пей“ наред със „смъртта“ – обаче отде се взима туй „пламнало слънце“, когато действието става в „ранина“ („посевите в мъглите сиви спят“) – това, както и много други неща, остава неясно и за самия автор. Тази неударима поетическа вавилония срещаме във всички стихотворения – тя би могла да поучи младите поети как не трябва да се пишат стихове. Едно съзнание, в което бесилките „пеят“, луната е „бяло зърно“, пустинята „пустее в блясък сив“, пръстта „звъни и ликува“, дървета и камъни „танцуват“, потоци „тънат в глината“, а в нивята „лъщят черни весели камъни“, едно подобно съзнание би трябвало да се върне в релси, да се нормализира, защото много малко е нужно да се прескочи от другата страна, дето мостът на възприятията се срутва и настъпва хаос. Цитирам по-нататък:

Издигна се огромен месец снощи,
като свиня нощта се черна тръшна.

„Огромният“ месец ще да е посребрил, струва ми се, четината на въпросната свиня, за да не е толкоз „черна“ – и най-сетне, ако е нужно тя непременно да се „тръшне“, би могла да го направи в друга, безлунна нощ. Пенчо Славейков не можеше да прости на Ботева израза „пъшка“ в баладата „Хаджи Димитър“; какво би казал той за тази поезия, която се храни с жельди и иска да вмести света в една кочина, всеки може да си представи. По-нататък:

На слънцето запалената мутра
гори над необгледните жита

Или нещо още по-куриозно:

Аз съм луд и аз яздя през нивите,
и по сивите улици тичам,
и разправам на моите биволи,
с колко нежна любов ги обичам.

Не знам дали е вярно самопризнанието на автора, но да яздиш през нивите, да тичаш по улиците и да правиш любовни декларации на биволите – и всичко това едновременно, – не ще да е съвсем нормално. Защото и поезията има своята логика, и в поезията съществуват граници, и за нея са валидни законите на механиката, отношенията на време и пространство, интегралната строгост на мярката, както и принципа на релативността, който, както е известно, не значи произвол, а напротив, подчинен е също на висшите сили на мировия живот.

Изобщо Фурнаджиев иска да бъде поет на селото. Той знае вдъхновените стихове на Сергей Есенин:

О родина, счастливый
И неисходный час!
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз.

Тебе, твоим туманам
И овцам на полях,
Несу, как сноп овсяный,
Я солнце на руках.

И той би искал да каже като него на своята родина:

Я один твой певец и глашатай,

но казва, чисто и просто:

Моя едра жена, моя топла и родна земя.

Оттук цялата галерия селски образи: „пламнало родно небе“, „просторно и равно поле“, „моите кучета сиви“, „сиви чулове“, „сиви волове“, „черна кобила“, „мъртъв бивол“, „кирпич“, „кървави кобили“, „ракия“, „купни“, „кепенци“, „тъпани“, „гайди, свирки и тъпани“, и пр. Всичко това обаче не е споено органически в бликаща поетическа стихия, стои разкъсано, сякаш гледано от жабешка перспектива. Не ни говори земята с безбройните гласове на своята душа. Тя остава безучастна към това

голо и най-често оскърбително за нея, недисциплинирано въображение. Сам поетът не я чувства в сърцето си, не е изстрадал в лична жертва нейната мъка, не е износил, като младенец в утробата си, нейното страдание и навярно никога не е почувствувал нейния копнеж за един нов, по-съвършен живот. Той усеща земята като „едра жена“ и дори не като дух или символ, а като „пръст“: тази дума е за него тъй излюбена, че разбива и последното убежище на фантазията. „И пръстта и земята, пияната“, „звъна на пръстта“, „и ликува пръстта“, „и веселата радост на пръстта“, „петите ми са пламнали в пръстта“, „в пръстта корава впивам жадни устни“ – тук има всичко, само не поетическо чувствуване на земята, която от космичен дух се е превърнала в материален сурогат, в „пръст“.

Не спасяват автора и всевъзможните повторения на думи, които трябва, види се, да дадат ритмично движение на стиха:

Конници, конници, конници, кървави конници.

*

Гори, гори, гори, ей тук куршума,

*

И вярвам, и вярвам, че вие ме днес благославяте.

Нито изповеди от рода на следната:

По пътя крета мойта баба,
пиян до нея аз вървя.

Още по-малко го издигат в нашите очи и големият брой безсмислици, които убиват всяко доверие в неговото чувство за език и стил, напр.:

Нивга никога няма да бъде.

*

Като *пламък сив* блести пустинята

*

Аз тръгнах по пътя да ходя.

Най-сетне, в какво се състои „революционността“ на тази поезия? Буди ли тя удивление, размах, подема на духа, чувство на братство, на бунт и борба? Разкрива ли – в поетически образи – трагическите противоречия на живота? Призовава ли сърцето към подвиг и душата към самоотричане? Гърмят ли в нейните строфи тръбите на победни войнства и чуват ли се молитвените шепоти на чающите освобождение? Говори ли тя с езика на пророците и шибя ли ни по лицето, като бич божий?

Нищо подобно, за съжаление. Това, че се споменуват думи като „кръв“, „бесилки“, „руши“, „черен креп“, „кървави кобили“, „кървав спомен“,

„големия черен народ“, „червени и бесни петли“, не подкупва ни най-малко вродения скептицизъм у всеки що-годе зрял читател. По-друга е нашата представа за духа на „революционната“ поезия, за нейния настъпателен ритъм и заразителен патос, за дълбоката правда на нейните призови и силата на нейното внушение. Докато Марко Бунин дири себе си, върви из свой път и като любознателен и добросъвестен изследвач не прави скокове в празно пространство, Фурнаджиев, напротив, пребивава в най-пълна анархия, словесна, образна и стилова. Един хаос, от който само хора, болни от припадъци на оптимизъм, могат да очакват, че ще се роди звезда.

АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ: РЪЖ

Спирам се повече върху поезията на Фурнаджиев, защото тя носи всички недостатъци на поетите от тази група, чиято настолна книга все още трябва да бъде – граматиката. Защото, наистина, те не притежават основния капитал за едно истинско поетическо строителство – тайната на своя роден език. Книгата на *Ангел Каралийчев* – „Ръж“, въпреки добрите надежди, които вдъхва, издава, заедно с това, и прискърбни дефекти. Тя се пъстри с изрази и форми, присъщи на някой местен диалект, в повечето случаи турцизми – за които литературата ни не би могла да му бъде благодарна. Думи като „мемлекет“, „билюци“, „къостели“, „онагьоре“, „кусур“, „мешите“, „черга“, „кочове“, „намлии“, „пунгия“, „уруци“, и др. говорят, че имаме работа с писател, който няма още пиетет към словото, готов да му нахлузи чалма и фес, и който над своето бащино наследство охотно би издигнал знака на полумесеца. Така той дава злато за сребро и благославя земята с корана в ръка. Неговите малки идилии в проза губят, по този начин, своя специфичен дъх и от художествени произведения се превръщат в документи.

Самото заглавие на книгата ни отвежда към земята и иска да ни облъкне с мириса на полетата и да ни внуши копнежите на народа. В първия момент наистина ви посреща нещо ново; скоро обаче ви обзема разочарование. Новият костюм се оказва носен и износен, с множество кръпки и пукнатини. Тази овехтялост иде от самия маниер на писане, чието име е *импресионизъм*: слабостта да се говори за много неща едновременно, уж пътъом, да се дири скокливостта на впечатленията, между които да мине темата незабелязана... Старо, старо! Нашият автор е погълнат всецяло от това излюбено хамсунианство, без да внася в него неочаквани елементи, които да го направят ценно само по себе си.

Ако при все това книгата на Каралийчева вдъхва надежди, причината не е в даденото, а в предполагаемото. Има нещо в нея, което я прониз-

ва, както понякога слънчев сноп пронизва облаците, нещо от първичната мощ на земята, когато, след зимния сън, плъзнат по жилите ѝ неизтощителните сокове на живота: какъв плод ще даде утрешният ден? Бих желал, като оправдание на тази вяра, да цитирам следния откъс: „Пролетната вечер тихо се повдигна, прибра разпръснатата си коса и нагази със запретнати поли през нивята. Големите ѝ сини очи ръсеха радост. Под бялата ѝ риза трепереше събудената ѝ гръд, жадна за милувка и обич. Белите и стройни крака шепнеха помътнели думи на тревичките. Тя се възправи върху коминчето, протегна голата си ръка нагоре и се чу звън на проточен и ясен женски глас: Ида! Ида! Прелетяха гълъби.“

Наистина неговият път е пътят на Елин Пелин.

АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ: ЖЕРТВЕНИ КЛАДИ

Добрите пожелания в литературата напомнят честитяване на сватба – не знаеш колко ще трае щастието на младоженците. Един млад автор рядко оправдава пословицата, че денят се познава от сутринта. Така стиховете на *Асен Разцветников* „Жертвени клади“ имат едно бурно начало, което може да свърши със сива, нерадостна вечер. И тяхната революционност не отива по-далеч от удивителните за „големия черен народ“ на Фурнаджиев; с тази разлика, че докато последният напомня разглезено дете, което си играе с жестоката приказка на живота, първият прави опити да осмисли и вдълбочи своите настроения, да им вдъхне логиката на художествената правда. Тези опити, за жалост, не извеждат до нищо, защото на автора липсва първото и главно условие за подобен подем: поетическа култура и творческа свобода. И Разцветников плаче за „своите бездомни черни братя“, които са едновременно и „сторъки“, и той възпява „на смърт ранените в борбата за правда и за светлина“, и той говори за „слънчеви камбани над разрушените села“, за „удавници“ и „битка сред розови пламъци в стария Лом“, с една дума, реди скръбни слова за жертвите на революцията. Но и той, като Фурнаджиев, не притежава дара да бъде убедителен; несръчност и поетическа вялост лъха от всеки негов стих; не внушават трепет неговите строфи, не ни завличат в пороя на разрушението и в пламъците на бунта, не ни сочат обетованата земя на свободата. Напротив, техният непрестанен хленч досажда, наивността им навява скука, а липсата на езикова култура ги прави безпомощни. „*Израстох* – казва той – посред ниви и ливади.“ „Над мойта детска радост орисницата *спусна* черна длан.“ „Свойта гръд с разковниче *наки-тил...*“ За *израстох* в училището дърпат уши; за *спусна* вместо *сложи* („Орисницата *сложи* длан“) – също, а за такъв разкошен и рядък цвят

като „разковниче“ не биха го допуснали до изпит по логика; и сигурно докато намери своята четирилистна детелина-“разковниче“, революцията ще го отмине, преди той да се досети за нея... В това отношение характерно е стихотворението „Предтечи“, което носи дата 1918, сигурно от боязън да не се сметне като влияние на „Дванайсетте“ от А. Блок.

Христос *възпря*, свали от морно рамо
товара свят и *в миг* сълза проля.

И „възпря“ (вместо „се спря“) и „свали“ (вместо „сне“) говорят за липса на чувство към красотата и тайната на езика, а това, че Христос *в миг* сълза пролял, преди да знае какво има да става, разкрива дълбока и непоправима поетическа немощ; подобни езикови абсурди пъстрят цялата книга. На едно място е казано: „Ще склопя *стъклени* очи“; на друго, кой знае защо, се предвещава следното:

Ний ново слънце ще запалим
и морни *възнак* ще умрем.

Много такива случаи ни убеждават също, че авторът, макар да назовава себе си „черен роб и рожба на земята“, всъщност е може би охолно чорбаджийско чадо и земята му е толкова чужда, колкото и поезията. Инак не би ни уверявал в неща, които за всеки истински син на народа изглеждат смешни, напр.:

Царевича *ранна рони* златно зърно.

Това, което ни дава Разцветников като поезия, е толкова малко, че ако не бе актуалният ѝ тон, загатването на близко преживени събития, никой не би обърнал на нея никакво внимание. На места тя излъчва наистина парлива и остра болка; тук-там прозвучава смел и оригинален образ, напр. „Вълчите зъби на кървав и страшен разгром“. Изобщо обаче тя е поезия на ученик, упражнение на неопитен стихотворец, чужд на праведната и безпорочна сила на словото и все още незапознат с гласа на музите. Само човек, който не знае странната и опасна двойственост на поетическия израз, може да напише цяла книга за революцията и да я завърши със следния куплет!

Ний ще преминем, могъщи и горди,
през трапища и гробове безкръстни,
и разрушили железните порти,
ний забранения плод ще откъснем.

ГЕО МИЛЕВ: СЕПТЕМВРИ

Всички изброени поети, освен Смирненски, издават един органически и основен недъг: поезията им е пълна със загадки; тя звучи плахо, неуверено; нейните образи се губят в мъгла; тя напомня сдържан плач, когато сълзите се изтриват зад вратата. Това е несъмнено неин недостатък; защото революционната поезия не може да звучи под сурдинка; тя назовава нещата направо, гърми с буйствена ярост, призовавайки живите и събуждайки мъртвите; тя разплита огнени кълба и разкрива пред нас видения на смърт и ужас. Това достойнство поне да назовава нещата с тяхното истинско име носи поемата на *Гео Милев* „Септември“. Най-сетне си отдъхваш от бръщолевенията на една празна младежка сантименталност. Не те спират езикови абсурди, не те отчайват стилови сакатости. Цялата поема е издържана в бърз динамичен темп, каквито са и събитията, които описва. На места наистина избива в прозаизъм и вестникарска хроника, но има откъси, които вълнуват. Такава е сцената с поп Андрей.

Това, което не достига на поемата, за да бъде художествено дело, е нейният политически флирт, нейната търсена страстност, страстността на една жива съвременност, изобразена в твърде банален, повърхностен, памфлетен стил, нейната форма, дадена в духа на експресионизма, най-сетне, липсата на мярка и чисто човешка скръб... Сякаш непрестанно биене на камбани, които най-сетне изморяват. Влиянието на Маяковски, което Милев напоследък търпи и охотно понася, не е от най-благогворните. Модата на Маяковщината мина отдавна. С Маяковски никой днес в Русия не се занимава. Новите поети – в това число Есенин, Казин, Пастернак – се връщат към „строгата ясност“ на Пушкина. Ето какво пише Иля Еренбург, автор на книгата „*И все пак тя се върти*“, апостол на експресионизма и апологет на „конструктивизма“, сам добър поет и верен син на Русия, в предговора към антологията „Поэзия революционной Москвы“ (1921): „Още едно обстоятелство ще се хвърли навярно в очите на читателя – това е известно формално „одесняване“ на съвременната поезия, т.е. приближаването ѝ по обратната страна на спиралата към класическите образци, реабилитацията на ямбовете и решителното преобладание на архитектурната ясност над асоциативните мъглявости.“ (стр. 4).

В поемата на Милева липсва тъкмо тази „архитектурна ясност“, която, както във фризите на Акропола или в колоните на Карнакския храм, единствена носи на крилата си духа на безсмъртието...

* * *

От всичко казано дотук не би могло да се извлече едно напълно от-
радно заключение. Тъй наречената революционна поезия, която напоследък дига доста шум се оказва, в края на краищата, лирика на погребални теми, поезия на некролозите. Тя не разкрива дълбокия, страдалчески дух на земята, не събужда праведните демони на възмездието. Това, че тя прави впечатление и дори възбужда спорове, говори за въпиющата бедност на българския живот, за безкритичността на неговия дух и провинциализма на неговите нрави. В едно време, когато слабоумието, бездарността и дилетантството са сложени на кормилото на българската култура, изтерзаният и копнеющ интелегент дири нещо, което да замени липсата на истински духовен живот. Така само става обясним шумът около разгледаните от нас поети, които, макар сами да не носят големи и обилни поетически достойнства, са при все това един симптом. Печално е да се разрушават илюзии, но за честта на българската литература, заблудения, като разгледаните, не би трябвало да се търпят.

Сп. „Хиперион“, г. IV, 1925, кн. 3.

Иван Радославов

**ИДЕИ И КРИТИКА. КАК ТЕ ПИШАТ ИСТОРИЯ
(един закъснял, но не излишен отговор)**

Владимир Василев е решил най-после да излезе от резервата, която досега държеше относно движението на българските символисти и модернисти. В една къса бележка, особено къса за писателските нрави на този автор, който притежава доказаната рядка способност да говори на дълги страници, да налива из пусто в празно, за неща много незначителни, – той се е справил много оригинално със задачата си. Оставяме настрана невъзможната бърканица от понятия изразена по същество – тя се отнася към купа от недоразумения¹, натрупани в последните години в нашата литература². Искам да обърна вниманието на читателя върху не особено честната мисъл, която ги е вдъхновявала.

Българският символизъм, разказва г. Вл. Василев, съществува от преди петнадесет години, обаче, „петлите тепърва у нас го възвестяват“. Тъй прави например Ив. Радославов. Така ли е всъщност?

Именно още преди петнадесет години в предговора към изданието на Бодлеровите „Малки поеми в проза“³ ний говорихме за символизъм и модернизъм. Този предговор не беше една случайна работа, към книгата на един поет, какъвто е Бодлер, но едно подчертано убеждение на автора – преводач на френския поет, че на българската поезия предстои да се обнови и възроди и то под знака на пищно разцъфтелите се тогава европейски символизъм. Две години само по-късно авторът на този предговор, отправи писмо до покойния писател П. Ю. Тодоров, публикувано в излизащото, под редакцията на Антон Страшимиров списание „Наш живот“⁴, което писмо стана, без преувеличение, отправна точка на българския символизъм. В този документ беше високо, ясно и категорично формулирано становището на българските символисти и модернисти. Привеждаме последния пасаж, за да видят читателите сами до колко право е твърдението на Вл. Василев, че българският модернизъм тепърва бил възвестяван:

„Тургенев или Бодлер! Ето действително знамена, достойни за едната и за другата страна! Ние оставаме на вас да изнесете честно и неповредимо вашето знаме, което ние не искаме с нищо да запетним, защото знаем и помним какво му дължим, знаем неговото грамадно историческо значение за литературата. Ний ще защищаваме своето знаме, знамето на което не признават правото още да се кръстосва с другите знамена през време

официалните тържества на българското изкуство! Ний ще го защитаваме с жар и вдъхновение, тъй както подобава на хора, които с кръвно свързани със страстните мъки и страдания на времето си и в победата на което виждаме единичкия залог за възраждането на нашето родно изкуство.“

И още:

„Вий твърде много принадлежите на миналото и въпреки влиянията на новото, вий и другарите ви от същото поколение, чувствувате твърде много симпатии към това „здро и непременно“ изкуство. В гърдите ви, както в гърдите на Фауста, живеят две души и вашето място в нашата литература е място на разпятие. Ний обаче не напразно идваме след вас и в гърдите ни може да има повече от две души, но във всеки случай не само две. Ний принадлежим без остатък на времето си, ний храним само уважение към миналото и толкоз. То не ни сгрява, не ни задължава. Ние идем в душата си с новото, готови да го дадем, готови да изгорим с него. И ако в тази страна се е достатъчно мислило, живяло и страдало, ний смело заявяваме, че *поне едно десетилетие от нашето литературно развитие е наше*.⁵ Ако ли не – ний ще си отидем светнали без да изгреем, както си отидоха толкова други литературни направления у нас, увехнали преди да цъфнат, но във всеки случай не съвсем безследно. Доказателство за това вѣн от другото, е настоящето ми писмо“.

А в „За реализма и един негов защитник“ добавяме:

„Теоретиците на българския символизъм отрицават и ще продължават да отрицават всичко предшествуваше, което днес е вече една преживелица. Това те смятат като своя съществена работа и като една историческа задача. В това отрицание тя виждат залога за освобождението на българската литература от духа на тривиалността, който е водил винаги към безизходност, към стагнация, към смърт. Вярата в бъдещето на родната литература ги прави по-смели, по-резки и по-категорични.“

Ето какво сме писали ний преди повече от десет години! т.е. в тези времена, когато българският модернизъм беше – в очите на благонравните господа от рода на г. Василева, които днес ревниво се приспособяват към него и с едно старание, наистина „достойно за по-добра участ“, се надпреварват да го популяризират, – едно чудовищно явление, една безсмислица; когато Траянов се смяташе за едно недоразумение и опасна зараза, а току-що почващите своята литературна кариера негови последователи – за безграмотни и бездарни хора; когато ревнителите на „високото изкуство“ и на литературната чистота не искаха даже, освен ругателно, да споменат имената им, а самият г. Владимир Василев в една предълга статия под надслов: „Пантеисти и манияци“⁶, използвайки нещастния повод от току що излязлата тогава стихотворна сбирка на един

от днешните си съредактори – Сирак Скитник, нарече младите – „маниаци“; в тези времена, когато по страниците на списанията, в които работеше този кръжок от модернистияци – не пропуска да се появи един ред на писателите, които днес се канят в „Златорог“ за сътрудници и им се откриват нашироко страниците, защото едва ли не само на тях въпросното списание, по едно странно недоразумение, възможно само в българската литература, поддържа още неоправданото си и анемично, съществуване. Даже им се пишат литературни панагерици!

Ден по ден след това, десет години под ред, ний непрекъснато работихме за делото, чийто смисъл всеки ден развитието и живота оправдаваха. Доказателство е книгата ни „Идеи и критика“, която представя от себе си, без преувеличение може да се каже, хронологията на българския модернизъм. И ако българският символизъм и модернизъм не можа да се даде до днес в една целна, пълна и стройна идеология, за това не са виновни изповядващите неговите идеи и схващания, а настъпилото скоро след появата му бурно десетилетие. На „Идеи и критика“ може всичко да се отрече, но не и последователността, категоричността и упоритостта, с която оповестените идеи в писмото до покойния П. Ю. Тодоров бяха отстоявани.

Днес картината е променена. От тази промяна българските модернисти могат само да бъдат доволни. Нашите предвиждания се изпълниха; защото самият живот работеше за тях. Доказателството е, че такива врагове като Владимир Василев, намериха за благоразумно да не крещат по-нататък срещу него, да започнат мълком приспособлението си и в един удобен момент да направят пред широката и непосветена публика откритието, че те не само са били и са защитници – не! Но и водачи на движението на младите! Но за това преди всичко беше необходимо да се изопачат фактите.

Слава Богу! че както, за да бъдеш литератор, е нужно талант, така също и от този, който отива да се рови в дебрите на миналото, се иска най-напред, преди всичко и най-главно, една безукоризнено честна мисъл! Установено е, че г. Владимир Василев не притежава първото, за да бъде литературен критик. Има ли още някой да се съмнява че сега, след като пожела да пише история и прояви толкова лекост и недобросъвестност, този господин редактор не само е един от най-излишните, но и най-пакостните писачи в тази литература?

¹ Златорог г. Ш. Между сектантство и демагогия.

² Няма по-неблагодарна задача от занятието да се занимава с подобна литература. Досадно ти става. Но не можем съвсем да отменим и не отбележим и няколко куриоза, като образци на стилистика: „Нима пейзажите на Мане, Дегаз, Ренар, Клод Мане са

огледало на действителността, а не едно *интимно нейно видение*“; „*липсва още чистата духовност*“; поисква ти се да се *стръснеи* на земята“; представя се като несъществуващ малкият *поетически ефектив*, който притежаваме за да се *пуцат банкноти*“; „заедно с Чавдар Мутафов задават се *други със съвсем други шапки*“ и т.н. (к.н.)

³ Шарл Бодлер. Поеми в проза. 1910 г., превел Ив. Радославов, с предговор от същия.

⁴ Писмото е напечатано в априлската кн. на „Наш живот“ 1912 г. и препечатано покъсно в нашата книга „Идеи и критика“ под заглавие „Бодлер или Тургенев“.

⁵ Пасажът е подчертан в днешния му отпечатък.

⁶ Демократически преглед 1912 „Пантеисти и манияци“, от Вл. Василев.

Сп. „Хиперион“, г. IV, 1925, кн. 1–2.

Атанас Далчев, Димитър Пантелеев

МЪРТВА ПОЕЗИЯ

За всеки, който е следил българската поезия от войната насам, е ясно: с Лилиев започва упадъкът на българската лирика. Тоя упадък се характеризира с това, че центърът на тежестта в стихотворението се измества от вътрешната му страна към външната.

Напрасно бихме търсили в стихотворенията на Николай Лилиев някакъв основен мотив или художествена идея, или искреност, въобще съдържание. Нишката на традицията, свързала толкова противоположни наглед поети като Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Димчо Дебелянов, при Лилиев се прекъсва.

Лилиев не продължава българската поезия, той не е приемник нито на един от нашите поети, той въобще не е български поет в съкровено-то значение на тая дума. Чужд на българската действителност, той не е познал нейния дух и не е проникнал в нейната страшна съдба. Даже войната, когато съзнанието за народ и родина се напруга и се издига до най-висока степен, когато най-силно се чувства повелята на съдбата, войната е минала безшумно за тоя поет. „Към родината“ и следващите непосредствено след него две стихотворения не носят нищо от войната, от нейния трагичен патос, от ужаса на човека пред тая разрушителна сила и неговото примирение. В сравнение със стихотворенията на Теодор Траянов и Димчо Дебелянов те са безпомощни, непреживени, книжни, пълни със сантименталност, с общи думи и общи поетически изрази.

Изцяло творчеството на Николай Лилиев е лишено от дълбоко преживяване, единственото условие за всяка истинска поезия.

Неговото поетическо внимание не се стреми да улови съкровения трепети на душата, да ги въплъти в образ и мисъл, а е насочено изключително върху полировка на стиха. Той търси само красиви думи и оригинални съзвучия. Изпитва всякакви размери, смесва стъпки, създава непълни и съставни рими и прави всевъзможни фокуси със стиха. Предварително се построява формата, след това иде съдържанието и се нагажда към нея, а може и съвсем да не дойде – достатъчно е да има думи, които да носят тая форма. Не е рядък случаят, когато се пише цяло стихотворение за две оригинални рими.

Обаче, истина ли е, че преди Лилиев българският език е бил „неподатлив“ на стих, неспособен за гъвкави рими и ритъм, след като е имал майстори като Яворов и Дебелянов?

В българската критика се е вкоренило убеждението, че Лилиев е „создателят на изисканата форма и техника на българския стих“.

Това не е вярно.

Николай Лилиев не прибавя почти нищо към средствата на поетите преди него. Алитерациите, преминаването от един ритъм в друг, непълните и съставни рими са били познати и на Яворов, и на Димчо Дебелянов.

Той е само умъртвил българския стих, механизирал го е.

Прочетете всичките стихотворения от „Птици в нощта“ и „Лунни петна“, и вие ще останете с чувството, че сте прочели само едно стихотворение. В тези сборки са приложени най-разнообразни технически прийоми, употребени са всевъзможни асонанси и консонанси и други версификаторски средства, но все пак стиховете звучат еднакво.

Причината за това е, както казахме, липсата на съдържание. Зад формата не стои нищо, формата е куха; ударете я с пръст, и тя ще „зазвъни“.

Каква огромна разлика има между Яворов и Лилиев. Стихът на първия е органически: ритъмът се издига, спада, диша, задъхва се – стихът живее. Обратното е у втория: там всичко е мъртво, стиховете тракат еднотонно и отегчително като шевна машина. Какъвто е първият куплет, такъв е и вторият, и третият, и четвъртият. Нито едно мъничко отстъпление; всичко е правилно безупречно и тъкмо заради това еднообразно. Стихът на Яворов е верен вътрешно, като възпелтява, по възможност, найпълно художествената идея, чувството и неговия ритъм. Стихът на Лилиев е верен и правилен чисто външно, технически. Лилиев търси музикалност; Яворов я има, тя извира у него сама отвътре. Всеки разбира разликата между следния напр. стих:

Задъхан глъхне сребротъмен час,

при четенето на който човек наистина се задъхва, и тези стихове:

или напразно празното сърце
запрете трепетни ръце.

У Яворов външната страна (асонансата на „ъх“) отговаря на вътрешната (задъхването на часа) и оттам иде силното музикално внушение на тоя стих; а у Лилиев асонансата не е на място, тя не отразява нищо, тя е ненужна, затова звучи кухо и лошо.

Една пълна съпоставка на Лилиевата поезия с Яворовата би ни пока-

зала всичките недостатъци и всичката немощ на първата, но ние няма да я продължим. Ще кажем само, че голям виновник за разликата между стиховете им в музикално отношение е и техният синтаксис. Надали и в българската проза има по-богат синтаксис от синтаксиса на Яворов. Но и да има по-богат, няма по-беден от синтаксиса на Лилиев.

А между музикалността на стиха и строежа на фразата има тясна връзка. Ритъм има не само в редуването на ударени и неударени срички, ритъм има и в нареждането на думите, в смяната на къси и дълги изречения и в тяхното отношение към външната страна на стиха. Тъкмо този ритъм липсва у Лилиев. Достатъчно е да си спомним какво голямо значение има за ритъма на Яворов анжамбмана и каква роля играе в стиха на Ръорих, дето ритъмът се дължи само на него. Анжамбман не се среща никъде в „Птици в нощта“ и „Лунни петна“.

Лилиев е удивително беден откъм обрати на речта. Изречението му е правилното и обикновено изречение, което се описва още в граматиките. То е почти винаги просто, рядко сложно, от две-три изречения, отделени със запетая, съединени със съюза „и“ или относителното местоимение „който, която, което“. Срещат се и периоди, построени изключително на причастия, но тогава мъчно е да се улови и сянка от мисъл. Такива периоди са само набор от думи и нищо повече. А употребата на съюза „и“ е толкова широка, че човек почва да се пита дали Лилиев не иска да прави асонанса на „и“ или пък да придаде на поезията си библейски характер. Лилиев и неговите млади последователи се боят да поставят две-три прилагателни или съществителни непосредно едно до друго.

Крайно погрешно и непростително е отношението на тези поети към думата. Те виждат само нейната външна, звукова страна. Не се интересуват от нейния смисъл, място и образно съдържание, а само дали тя е красива, къде има ударение и може ли да се получи звукопис.

Думата у тях е разложена на букви, гласни и съгласни. Оттук иде предпочитането на известни думи – изгладени от честа употреба – и ненавистта към други. Оттук иде и ограничеността на речника им. Речникът им е беден не само защото тяхната поезия е бедна откъм мотиви и представи, но и защото те имат такова отношение към думата.

На това небрежно отнасяне към речта се дължи още и мъгливостта на образ и смисъл. Образите у Лилиев и неговите ученици се изграждат от думи, които взаимно се отричат. Стиховете им, претоварени с неуместни метафори, губят простота и предметност. На едно и също нещо се приписват няколко несъвместими признака и образът се разрушава. При това образите стоят уединено сами за себе си; читателят не разбира каква е връзката между един и друг. Липсва оня връв, която би ги съединила, липсва една

художествена идея, която те да отразят и към която да бъдат насочени. Затова думите тук са подчинени само на ритъма, но не и на някаква мисъл. Резултатът от всичко това в поезията на Лилив и неговите събратя е, разбира се, един куп безсмислици. От този куп ние ще извадим само няколко.

Лилиев се оплаква в едно стихотворение, че:

... нечути заглъхват молбите,
отронени в мрака без глас.

Как може да заглъхват и кой е виновен, че не са чути молбите, щом като са отронени без глас?

На друго място от „Лунни петна“ се среща и това петно:

Невидими ръце въздишат
и пръсти призрачни горят
по ссухрени листа, и пишат
слова дозели в стръмний път
на тъмна и несметна мисъл,
родена в сънните недра
на мойто утро без зора
сред моя заник неподписан.

Запрете трепетни ръце,
безумни устрем на безкрая!
Напразно мразното сърце
в неверни сънища гадае
утехите на свойто късно.
Угасва пламенната скръб
и плаче звънкият съсъд
на моя стих без жал разкъсан.

Има ли тук някаква макар „тъмна и нещастна мисъл“?

От Стубел биха могли да се вземат много примери, взимаме само един и той е достатъчен. В последния му цикъл „Седем ноци“ стои стихотворението „Късно“ и в него следното четиристишие:

Когато забие есенният дъжд във котлите,
Сред тънките свирки на вятъра с мъка наляни,
И вият над двора и слизат на къщи орлите,
От вечния празник, от огън и злато пияни.

У този поет орлите не се вият, а „вият“, тъй както вият и вълците в третото четиристишие на същото стихотворение. Това е навярно, защото те са пияни „от вечния празник, от злато и огън“, а може би и защото, ако

се притуреше едно „се“, амфибрахийт щеше да стане анапест.

Останалите два-три примера взимаме от сборката „Пролетен вятър“ на Н. Фурнаджиев, поет на „силни образи“:

И разправям на моите биволи
с колко черна любов ги обичам

и на „трагични“ сравнения:

Като свиня нощта се черна тръшна...
Като крави в нощта, като крави във кърви окъпани.

С една дума, поет със силно и трагично скотовъдно въображение.
На 11 стр. от тоя „Пролетен вятър“ е стихотв. „В кръчмата“ и там

ракията е бяла като гибел.

Ракията да е гибелна, е понятно, макар и от гледището на въздържа-
телите, но тук ракията не се сравнява с гибелта, а цветът на ракията –
белият цвят. Значи: гибелта е бяла като ракия.

На стр. 13:

Падат, стават и хора, и улици,
и дървета, и гробища черни
от безкрайните смели приумици
на вечерния вятър неверен.

Разбираме, че могат да падат и да стават хората, разбираме дори, че и
дърветата падат и стават – вятърът ги превива – но да падат и да стават и
улиците, и гробищата: това вече са вятърничави приумици на самия поет.

Свършваме с примерите: те стигат, за да се подкрепи казаното по-горе...

Може би някой ще се изхитри и ще каже, че не трябва да се разглеж-
дат стихотворения по такъв начин, че една лирическа творба *не трябва*
да се подлага на логически разбор, а трябва да се почувствува нейният
„трепет“ и т.н. И да заговори за непосредственост и интуиция, да запри-
казва за вдъхновението така, както да го е имал всеки ден след ядене.

Може би за чувството и интуицията на такъв човек тия стихове да са
великолепни, но от гледището поне на разума те са невъзможни.

И защо, най-сетне, безумието на един Достоевски и дълбочината на
един Пушкин да намират ясна и логически правилна форма, а „чувство-
то“ на Лилиев, Стубел и Фурнаджиев да не може?

В. „Развигор“, г. IV, бр. 188, 13 юни 1925.

Моис Бенароя

ОТГОВОР НА ЕДНА КРИТИКА

По рекламата, която се прави на статията на проф. д-р Ст. Младенов „Декаденти и семковщина“ (сп. „Листопад“, 1924 г. кн. 6), и от хора на божем изискания вкус човек би помислил, че най-сетне почва да прониква в иначе тъй бедния български живот – и в още по-бедния културен живот – един топъл, светъл лъч.

Впрочем, г. професорът има думата:

I

Борбата между млади и стари е високо поучение: както у другите народи младото поколение обича да се противопоставя на старото, така било и у нас. Обаче от научно гледище, едва ли можело да издържи критика това противопоставяне на „млади“ и „стари“, защото, казва, всеки 15–20 години нови пъдпъдъчета щели да противопоставят на „младите“ – „помлади“, „най-млади“ и така нататък – къде?... Пример: на книгата „Млади и стари“ от д-р К. Кръстев, излязла в 1907 г., се противопоставя „Млада България“, „антология на съвременната българска поезия 1905–1922 г.“, излязла през 1922 г.

Извинете, г. професоре: нали всичко съществуващо има свой разум? Ако от векове всяко последващо поколение се противопоставя на всяко предшестващо поколение, не свидетелствува ли това, че тук е скрит дълбок смисъл, който, преди да се нападне, налага схващане и анализиране? Вие, който знаете да проследявате превращенията на едно а в едно о през вековете, можете ли да не съгледате в заглавието думичката „съвременна“ – ключа за разбиране на тайната? Но даже и да не я съгледате? Вие, който следите развитието на българската художествена литература, дадохте ли си сметка за големите социално-стопански преобразования в българския живот, които по силата на нещата се налагат на художественото творчество? Току-така ли големият Пенчо Славейков, когото всички „млади“ ценят като станция, на която трябва по-дълго време да спира влакът, остава без приемници? Току-така ли и негови най-приблизени, като Яворова, се чувствуваха чужди у него?...

II

„Господи! Какво падение! Каква нечувана и невиджана безсъвестност! Авторите на две-три десетки стихотворения се провъзгласяват за представители на „Млада България“, а даровити поетически индивидуалности се премълчават, като несъществуващи!... Да се захвърли „Млада България“, защото... Ив. Радославов не загатнал в предговора си за... миро-създанието, за българската литература преди родоначалника и учителя на българските символисти – Т. Траянов, за небивалата гавра с истината: защото Яворов бил писал творения със символистичен характер, преди да подозира някой за съществуването на някакъв си Теодор Траянов...

Но, ако се донесе до ваше сведение, г. професоре, че Траянов е печатал по-рано от Яворова творения със символистичен характер? Ах, не, човек трябва да изпие до дъно поднесената от вас чаша, за да заслужите славата на Ерострата в българската литература.

Впрочем, за твърденията на Радославова в предговора е отговорен сам той. Нека той отговори дали наистина Теодор Траянов е родоначалник и учител на символистите в България; дали наистина от неговото слънце са се стопляли и Димчо Дебелянов, и Николай Лилиев, и Николай Райнов...

На г. филолога, извинете, езиковедеца, трябва да се напомни, или да се подсказе, че този, който търси, непременно намира. Още повече, когато се откъсват с преднамереност отделни части от едно цяло, та по такъв начин изкълчени, да послужат като доказателства. На езиковедеца трябва да се подсказе, че анализът на едно художествено творчество трябва да се върши поотделно за всеки поет и да не се смесва един с друг: когато единият ми е удобен, него да взема, за да прескоча при другия, когато той ми е по-удобен. Кое при това ви задължава да разглеждате „делото на Траянова, Людмил Стоянова и tutti quanti“, както се изразявате, през призмата, през която гледа Радославов? Захвърлете предговора на „Млада България“! Ако искате, захвърлете – и това ще бъде някак си по-добре – цялата книга „Млада България“! Пръждосайте по дяволите „Теодор Траяновци“ и „Людмил Стояновци“ и се ограничете на цялото дело, но поотделно, както на Теодор Траянова, тъй и на Людмил Стоянова.

III

Вие обаче изглеждате несериозен. Или най-малкото – непоследователен. Нали е „време да се скъса веднъж завинаги с недостойното минало? И не е ли необходимо по-голяма умереност и безпристрастие в оценките на разните домогвания и постижения, повечко признание, а не премълчаване на истината“?

Вашата статия ли представлява пример на подобна умереност и безпристрастие? Можете ли посочи на друго подобие в досега писаното върху българската литература?

Къде са доказателствата за „езиковите и стилни невъзможности“ в творенията на Т. Траянова и Л. Стоянова, за които приказвате? Удивителните ви за звателния падеж ли? Не чувате ви собствената си подигравка?

Откъде измъкнахте подобни бисери на българската реч, за да „тори със зловонния си смет българската книжовна нива“?

Какви са всички тези чуждици, които ви връхлетяха: „халюцинация“, „графоман“, „мегаломански егоцентризъм“, „субект“, „сексуален психопат“?

Нали това са доказателства на „безпристрастие и по-голяма умереност в оценките“: „болен пигмей“, „мизерно кошунство“, „дребен егоизъм“, „с полуобразование човек“?

Нали „за тоя дребен егоист не съществува светът на унижените и оскърбените“?... Нали „дори заветите на Ботйова и П. Р. Славейкова не съществуват за Траяновци“?... Иначе какво търсят у Траянова:

Скръбта им тъмна мъка,
И мъката им тежка,
Нас мрачна сила свързва,
Една душа и кръв!
Сред робските им клетви,
Сред робската насмешка,
Под млата на съдбата
Аз нека падна прав!

Нали е „болен пигмей“, който говори за „всеобемна обич“ и възвестява:

Че любовта върховна е в жертвата велика
И в зов за бран последна с вековния закон...

Ето, г. професоре, случай, когато... „присмеха злъчен и Бога дълбоко язви“, а когато човек прочете вашата работа, си казва: туй е празно губи-време... Но търпение.

IV

Макар г. професорът да отрича и на Т. Траянова, и на Л. Стоянова всякаква религиозност и да внушава, че „зад лъвската кожа на траяновския „символизъм“ се крият дългите уши на полукултурна и най-просташка ирелигиозност“ те, вярвам, ще последват съвета на Христа „прости

му, Господи, защото той не знае какво плещи“... И ако случайно Т. Траянов и Стоянов не биха се помолили Богу да ви прости, то бъдете спокойни!, други простосмъртни ще се помолят заради вас. Макар че няма да има нужда от всичко това. Мимо вашите твърдения, и у Т. Траянова, и у Л. Стоянова се съхранява религиозност в голяма степен; разбира се, не такава религиозност, от която... страдате Вие. Впрочем каква е вашата религия? Траянов си я изповядва в своята „Песен на песните“. Той изповядва религията на Ботева:

О, мой Боже, прави Боже,
Не ти, що си в небесата,
А ти, що си в мене, Боже,
Мен в сърцето и душата!

религията на Яворова, който, изхождайки от своя Бог, говори за

Словото на Бога оглушал

и затова в разпрата с Него му извиква:

О, Господи, проклет бъди !

Та думата е, че от рода на Ботевия, Яворовия и др. е и Богът на Траянова, който отива още по далеч. Бог, според Траянова, се явява в троебразно единство:

Роза, кръст и стрела.

Какво ли обаче значение може да има за филолога, че на друго място Траянов, като се провиква:

Убий – без да бъдеш
Убиец-злодей!,

се вметва между кръстоносците на истинския човешки напредък, между рицарите, които са готови да водят борба – и я водят – с общия Бог на робите? Та казвам: какво ли значение има всичко това за филолога, който изгубва душевното си равновесие, щом съглежда, че вместо: „бедна роза“ (зв. падеж!) е писано „бедна роза“; вместо „сестро печална“ (зв. падеж!) е писано „сестра печална“? И така, изгубил душевното си равновесие, той почва да не разбира и още много други работи: напр. хлад в разгоряло сърце“. Той някак си не разумява, че може да вее хлад и в едно горещо, любящо сърце. Той никак не разумява че любовта, като чиста религия, до такава висота се възвисява, че

Душата ми в душа ти
През сън ще заживей –
В хармонията чиста
Обречена от Бога.

Г-н филологът със своите звателни падежи до такава степен е ослепял, че не подозира дори какво цялото творчество на Траянова, обхващащо над четиристотин стихотворения, представлява, от една страна, – борба на свободния човек от името на страдащите, физически и душевно, даже с Бога – „този тъмен промислител“ – в името на „всеобемната обич“; и от друга страна, борба за освобождаването на половото взаимно привличане от веригите на плътта и неговото въздигане в стремящи се към хармония души:

.....
Порочна и невинна
У люлката вълшебна
На обич и на скръб.

Прочее: г-н филологът се спъва и се хваща за всяка сламчица, въобразявайки си, че е достатъчна опора, за да се държи.

Така, от цялото творчество на Людмил Стоянова, за когото – както и за Траянова – се произнася, че именно „с усилената си производителност“ успял да обърне вниманието на мнозина върху себе си, той не привлича в кръга на своята аргументация повече от пет стихотворения.

За нас е важен фактът, че фалшифицирате, да, фалшифицирате, г. професоре, основния елемент както в творчеството на г. Стоянова, тъй и на Т. Траянова без оглед на неговата художествена стойност. Вие злоупотребявате с приведените стихотворения: извратявате техния смисъл. Вие премълчавате толкова много, безчет много места в други техни произведения. Защо премълчахте последната строфа на приведеното от вас стихотворение „Към българите“, където се натъртва основната мисъл, че се касае за запазване свободата и целостта на българщината именно от онези, у които „залезна великата слава на горди столетовски дни“?

Напрегайте мишци, о братя!
Върховен е нашия дял!
Тоз, кой е кърмил свободата
И дал я на други народи,
Ще мине той тежки несгоди,
Ще бъде и волен, и цял!

Защо отминахте, като през турско село, на отсрещната страница 79,
стихотворението „Родина“, което почва:

Ти бе жестока, бе всесилна
Когато в онзи скръбен ден
Към твойта обич всеобилна
Пристъпих, майко, изранен

и което свършва:

Из него светла обич блика,
Звено свещено между нас:
Без мене ти си пак велика,
Ала без теб – какво съм аз?

Защо не споменахте за статията „Славослов на словото“? Защо стис-
кате зъби и не проговаряте за разказите „Бич Божий“, „Милосърдието на
Марса“ и т.н., и т.н. Защо премълчавате всичко това?

Не, г. професоре, не „зоологически патриотизъм“ и не „полукулту-
рен варварин“ е тоя дързък „поет“ и „критик“. Не такъв е той. Ако непре-
менно искате да го окачествите, ще трябва да кажете, че у него заговорва
българската съвест.

V

Наистина, „яко е мъчно да се изчерпи темата“ и „невъзможно е да се
посочат в една статия“, – още повече когато трябва да бъде и кратка –
всичките ви изблици на „по-голяма умереност и безпристрастие“ в оцен-
ките. Наистина, невъзможно е, въпреки горещото ми желание, да се въз-
вися заедно с вас до върховния трагизъм. Проклетата основност в анти-
номията на трагизма, който избива на комизъм!

Сп. „Хиперион“, г. IV, 1925, кн. 1–2.

Иван Радославов

ЕДНА „АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ“

Съставител – Гео Милев.

Странно! Един експресионист, имагинист и т.н., и т.н. урежда едно дело, което не е по вкуса му, тъй като известно е с какво пренебрежение, ако не и – отвращение, учителите на Гео Милев, които идват да дават „истинското изкуство“, се отнасят към всичко предшествуващо до тях. Последователни на себе си – те не само не дръзват да смесят Шилера със Сергей Есенин напр., да извършат подобно светотатство, но се гордеят даже със своето литературно неведение, което все пак е един кураж. Приличайки си в това последното със своите литературни приятели, техният ученик се отличава с непоследователността си. На кои съображения е платил данък съставителят на новата „антология“ – заемайки се с една работа без любов, без призвание и съвсем неохотно? На съображенията на издателя или писателя? Ясно е да се разбере.

Да видим все пак как той е изпълнил задачата си.

В българската поезия имало четири етапа: Първият и вторият – това са Ив. Вазов и Пенчо Славейков – едно положение, ясно установено и утвърдено в българската литература. Но третият? – П. К. Яворов, най-тачаният, най-адмирираният от съставителя на антологията български поет, което се вижда и от мястото, що му се дава в „антологията“ (поместено е едва ли не всичко от Яворова) и велеречието, с което е обиколено името му. Защо обаче? – Това остава тайна не само за публиката, но изглежда, и за самия съставител – автор на вдъхновените тиради. Поетът, който се сравнява с Ботева, има предимството да бъде етап, когато първият току-така е отминал, оставен сам на себе си. Нещо повече: Яворов, когото Гео Милев сравнява с Байрона, Бодлера и Верхарна, за което му са отделени толкова възторжени страници от предговора, има скромното място на един етап, а не е поставен по логиката на Милева като родоначалник не само на скромната българска поезия, но като такъв на някое европейско литературно движение. Вижда ли съставителят, че парадоксалните идеи, които могат да бъдат нещо естествено и законно в една изключително субективна спекула на ума, са признак на недомислие и липса на усет и мярка в деликатната област на историческото издирване? Ясно ли му е какво значи етап в литературното развитие?

П. К. Яворов не е освен едно по-ограничено литературно явление, продължение на едно развитие, отпочнато с Пенча Славейкова, едно развитие, което върви по права линия към – посредствените епигони на този последния, като Д. Бояджиева, и – такива талантливи, като К. Христова. С по-голяма поетическа чувствителност и по-голямо съвършенство в техниката и формата – те и Яворов – ни най-малко не са свободни от мощното влияние на художествените идеи на Пенча Славейкова и от образните му средства и похвати за изразяване на творческата индивидуалност. Защото Пенчо Славейков, който беше по-скоро една рефлексивна, отколкото лирическа индивидуалност, все пак остава един голям, а не никакъв поет и само естет, както съставителят го намира. Ако беше така, то той нямаше не само да бъде етап, но нямаше защо да стои в една антология на българската поезия. Пенчо Славейков бе не само философско-естетична реакция срещу Вазова, но въплъти идеите си в оригинални и трайни произведения с високохудожествена цена. Внесе не само нови мотиви, и своя техника, свой стих, свои художествени средства, които го наложиха на поколението, що идваше след него в лицето на Яворова и К. Христова, както, до известна степен, се налага и днес – според признанието и на самия съставител на антологията. Неговото поетическо дело не е мъртво, а жизнено, оригинално и силно дело. Иначе той не би трябвало да личи в една история на българската литература и една антология на българската поезия, а – в едно изследване на българската философска мисъл, доколкото тя съществува и се е проявила, разбира се.

Но ако за Яворова може да съществуват още литературни предубеждения за мястото му в българската поезия, предубеждения, споделяни впрочем от малцина вече, то съвършено непонятно е защо Н. Лилиев е поставен от съставителя като четвърти етап. Наистина защо? – когато най-напред и според съставителя „кръгът на неговите емоции е ограничен, твърде ограничен, така че богатството от мотиви се заменя с богатството от чисто формални, прозодични и езикови вариации“. С такива качества и данни един поет не само не може да бъде етап, но е последният предел, дето може да отиде с развитието си в дадена литературна и поетическа насока, до декаданса в буквалния смисъл на думата, понеже, както винаги е, декадансът в поезията едва ли не се свежда „до виртуозното съвършенство на стиха“, както продължава да характеризира творчеството на Лилиева самият съставител. От тия, все пак отбелязани, черти в творчеството на Н. Лилиева, как Гео Милев идва до заключението, че този последният е четвъртият етап в развоя на българската поезия – не се вижда. То е случайно и съвършено произволно заключение. Ние не мислим както съставителя, че Николай Лилиев е дотолкова пуст откъм

поетическо съдържание и признаваме, че той има какво да каже, да даде и да допрояви българския символизъм. И в мотивите, и в техниката, и в образните средства и във формата – той вложи нещо свое. Без да бъде етап, той е едно съществено продължение на развоя на българската поезия, почнат от Траянова, – тъй както Лафорг или Самен бяха след Маларме и Верлена за френския символизъм. Обаче поетите, които бележат етап в развоя на поетическото развитие, идват пълно дадени творчески същности, излени по своему, художествено определени за себе си. Такива в нашата поезия от Възражданието до днес са само Ив. Вазов, Пенчо Славейков и Теодор Траянов. Такъв не е и Николай Лилиев.

Спомням си преди четири години – по случай антологията „Млада България“, Гео Милев и други бяха намерили неправилно означен последния петнадесетгодишен литературен живот, като период на българския символизъм. Сега той сам бележи: „поетите след 1905 год., така наречените символисти“. Значи все пак нещо старо се е забравило и нещо ново се е научило.

Замислена в такива едри контури, цялата българска поезия, от Възражданието до най-последните дни, е сведена до седем имена. Следвало би последният период от нейното развитие, още повече, че не се смята от Траянова, а по-късно от Лилиева, да бъде представен в две-три най-характерни имена – като Теодор Траянов, Людмил Стоянов и Николай Лилиев, да допуснем. Другото би бил един баласт, даже свършено ненужно – като даденото от Д. Бояджиева – за пръв път споменат в една антология, и то тъй сбито замислена. Защото, ако този последният заема едно място, то с какво по-малко право не би трябвало да го заема и един Чинтулов – несъмнен поетически талант, отбелязал следа в развоя на българската поезия и ценен дори днес? Неволно си помисляш, че цялата антология едва ли не е съставена, за да се напишат няколко неудачни по същество страници за Яворова и да се вмести името на Д. Бояджиева.

Съразмерността в мястото, което заемат тъй представените поети – свършено липсва. На Д. Бояджиева напр. е дадено толкова, колкото на стария Славейков, а на Вазова – много по-малко, отколкото на Яворова, като при това подборът из богатия материал на творчеството на представените е посредствен и случаен (Ботев, Вазов, Славейков, Траянов и пр.). Така напр. фигурират публицистичните работи в „Сливница“ на Вазова, а е забравено „Новото гробище на Сливница“ – рядко по тържественост на вдъхновение в българската лирика, достигащо патоса на един Юго. Забравена е и „Градушка“ от Яворова. А грях е – една антология да мине без увода „В царството на самодивите“ или „Чумави“ – класически неща в българската поезия.

Напущайки почвата на литературното изследване, съставителят прави публицистични отклонения, за да обясни често пъти процеса в творческото развитие на българските поети. Така: за него увлечението на Яворова в модернизма е резултат „от погрома на македонското въстание“! в 1903 год., а периодът на българския символизъм от 1905 до 1915 г. идва от „отчуждаването на поезията от живота“ и от „кариеристичното развратяване на обществения живот у нас, особено след 1900 г.“, – когато и в първия, и във втория случай имаме работа с чисто интелектуални и литературни причини, които във всеки случай не са в такава непосредствена зависимост от обществените условия и следователно не могат тия последните да служат за отправна точка в едно литературно-историческо изследване. Те са безпомощни да помогнат на автора им да убеди читателя в правотата на своите обяснения, както и нищо незначещите фрази, подобно на: „организационен период“, „по-съвършени във формално отношение стихотворения“, „геният е абсолютен, идеален в своята същина“, „Яворов манифестира ценностите на психологичната мъдрост“ и т.н., и т.н., които доказват безпътица и немощ в идеите и мисълта на съставителя на антологията. Това е един духовен процес, напомнящ твърде много аналогичния процес в някой посредствен поет, който, безпомощен да даде израз на преживяванията, си служи със случайни словосъчетания.

Антологията на Гео Милев е лишена от ръководен принцип, от архитектура; тя е подбрана само от не особено претенциозния вкус, а това я лишава от „строгата научна обективност“, която съставителят би желал да има в нея. Тя е една случайно, безсистемно и капризно подредена сбирка. Тъкмо затова много на място Гео Милев е отбелязал, че е съставил антологията си, а не я е редактирал. Защото това са две съвършено различни неща. В първия случай имаме работа с обикновено подреждане и сглобяване на известни материали, а във втория – с одухотворяването им, така да се каже.

Целта, за която е била съставена тази антология, не е постигната. Обаче сложеният в нея труд все пак не е излишен труд, щом като може да даде на някой случаен читател да узнае нещо за българската поезия, макар и не по най-хубаво избраното. Не излишна е още и затова, че дава случай да се поговори за въпроси, които, макар и съвършено неправилно поставени от автора им, чакат своето осветление. Нещо, което тук се постаряхме да сторим.

Сп. „Хиперион“, г. IV, 1925, кн. 3.

Атанас Далчев

НАШАТА КРИТИКА

Когато човек иска да скрие незнанието си по някой въпрос, той започва да говори общо. Веднъж слушах разговора на двама работници, които пренасяха дърва. Единият питаше: Това дъб ли е, или бук? – И другият, съвсем сериозно: Не. Това е дърво.

Горе-долу такова впечатление като този разговор прави почти цялата българска критика. Нашият критик е сякаш безсилен да улови единичното, индивидуалното – това, което е неповторимо и характерно у един писател. Той се върти около предмета си, разправя за странични работи, излага излишни обстоятелства, говори каквото му дойде на ума, но никога не успява да даде тъкмо нужното. Казаното от нашия критик за един поет (да речем за Дебелянов) може безпротиворечиво да се отнесе до всекиго (и до Яворов, и до Лилиев, и до когото щете) и поради това не се отнася до никого. Напразно ще искате да научите нещо определено и ясно. Вместо това ще ви се разправят най-разнообразни неща: ще Ви се говори за Космоса, за Съдбата, за Абсолютното, за Всеотдайността, за Бенареската проповед на Буда, – но Вие няма да чуete никога нито дума, да речем, за Дебелянов, на който всъщност е посветена критическата статия или бележка.

Защо това? Защото няма нищо по-лесно, отколкото да се пише на едро, защото най-удобно е да се приказват големи думи, чути оттук-оттам, да се правят цитати, взети наготово от втора ръка или от някое кратко ръководство по литература, и защото същевременно няма нищо толкова мъчно, колкото да кажеш нещо свое. Нашата критика се бои от всичко определено и конкретно. Вземете коя да е статия в някакво литературно-художествено списание или коя да е рецензия в някой вестник, и вие ще се убедите в това. Вземете сп. „Златорог“ (то минава за най-доброто списание у нас), напр. год. V – прочетете статията на редактора му г. Вл. Василев за Яворов по случай „10-годишнината от смъртта на поета“:

„Тия песни (песните на Яворов) се раждат в една душа, която носи в себе си страшно предопределение. Душа на ангел и на демон същевременно, крилете на които я разпъват между два полюса – за да я оставят да висне над бездна: между ласката и отвращението, между екстаза и безнадеждността, между триумфа и разгрома.

Две начала се борят в нея и никое не може да достигне трайното тържество, единното си разложение. В нея дълбоко е внедрен духът на Божеството, което го гласка към светлина, към истина и към любов. Пое-тът хищно се устремява към светлината, обаче – о, измама на устреме-ния! – тя го ослепява и зад нейния диск вижда да настъпва в гъсти реди-ци толкоз много мрак, че ще я погълне. В страстен порив той се втурва до най-мрачните гълбини, за да узнае истината, но – в момента, когато мис-ли, че я е разбулил, чува в нея гласа на нова лъжа“, и т.н.

Кажете, научили ли сте нещо за Яворов и неговата поезия? Не може ли това същото да се каже и за всеки друг поет – наш или чужд, все едно – и не само за всеки поет? Кой поет не е раздвоен в днешно време: у кого не се среща мотивът на раздвоеност? Раздвоение има и у Д. Дебелянов, но явно е, че Д. Дебелянов и Яворов се различават по много неща в пое-зията си, пък и по характера на самото си раздвоение. Г. Вл. Василев смята, че е изчерпал Яворов с тия гръмки думи за „двете начала“ и за „душата, която е разпъната между два полюса“ и с тия изтъркани антиите-зи като „триумф и разгром“, когато всъщност той не е казал нищо, абсо-лютно нищо. Не е достатъчно да се каже за Яворов, че у него имало раз-двоение, както не е достатъчно да се каже, че Народният театър е пос-тройка. Това е най-лесното; – отгук тепърва начева критиката. Тя трябва да ни посочи с какво се характеризира раздвоението у Яворов, на каква почва се проявява това раздвоение (раздвоение има всякакво – и при са-монаблюдението в психологията имаме раздвоение), кое е индивидуал-ното; да ни покаже къде се заражда у него това раздвоение, къде е първо-то пропукване, и после да проследи развоя му и да ни даде неговата проб-лематика. Това е без съмнение трудно, но това именно ни трябва; другото ние сами можем да извършим. От критик няма нужда, за да узнаеш, че у Яворов имало раздвоение – сам го виждаш. Но и критикът (в случая г. Вл. Василев) изглежда повече да не вижда. А че не вижда повече, свиде-телствуват образите и картинната му реч. Знае се, когато нещо не е ясно, почва да се говори за него образно. (Необходимо е да се напише една статия за маскиращата роля на образното писане в нашата критика, осо-бено от войната насам.)

Така е не само със статията за Яворов, така е и с другите статии на г. Вл. Василев: за Д. Дебелянов, за Н. Лилиев и пр. И там, освен общи фрази и определения, няма да намериш нищо друго; нито една вярна ми-съл, нито едно интересно наблюдение. Д. Дебелянов се натиква в някак-ва формула – поет на човечността! – макар и да могат да се посочат у него ред места (като в „Един убит“), които опровергават по най-катего-ричен начин тая съзлива представа за човечност. Като „основна същност“

на Лилив се посочва „всеотдайността“. Който е чел внимателно Лилив, той не може да не разбере колко неуместно е да се приказва при него за „всеотдайност“, камо ли да се възвежда в „основна същност на душата му“. Но ако трябва да се търси обяснение за това, то лежи другаде. През времето, когато г. Вл. Василев е писал статията си за Лилив, па и досега, постоянно се говори за „колективност“. И ето това смътно понятие изведнъж се прикачва на първия попаднал, безразлично дали има наистина някаква „колективност“ у него, или не. Г. Вл. Василев разполага в изобилие с такива етикетчета, като „колективност“, „индивидуалност“, „нервозитет“ (сиреч неврозност) и стане ли нужда да се разглежда някой автор, той бързо му залепва едно етикетче и го нарежда на лавицата на своята литературна аптека. Няколко високопарни и ослепителни думички още – и с това се изчерпва неговата работа на критик.

Картината е същата и при други критици. Заговорихме по-горе за Яворов, нека илюстрираме това пак с примери от критики за Яворов. Г. Младен Иванов (Георги Цанев) пише за Яворов („Яворов днес“, Нов път, год. II, кн. 1): „и в първия, и във втория период (след 1904 год.) на творчеството му основен мотив в неговата поезия е страданието“. Като че ли има поет, у когото „основен мотив“ да не е страданието; и поне един от тях да беше изтъкнал в що се състои собствено това страдание, а то всички в един глас само го повтарят до втръсване. Г. Ат. Величков (Златорог, год. III, стр. 612) също: „Центърът, около който е разположено цялото негово творчество, – страданието“. И това ще срещнеш още на 15–20 места у 15–20 критици и рецензенти. Отгде иде това страдание, никой не обяснява. По-далеко от повърхностната констатация на страданието и раздвоението на Яворов не отиват. И не могат да отидат, защото им липсва потребната *критическа проникателност* и *литературна подготовка*.

На нашия критик в повечето случаи не достига знание, истинска култура. Той не е ориентиран в историята на литературата, той няма свой художествен критерий. И тая духовна бедност той иска да прикрие с празни тиради за „интуиция“, „непосредно знание“ и „естетизъм“. Но с приказки за интуиции не се придобива интуиция и за нея приказват обикновено тия, които я нямат никак.

У нас рядко са били поставяни литературни въпроси на една по-широка площ и рядко са били разглеждани литературни прояви във връзка с другите културни, исторически и философски явления. Ние нямаме нито едно по-предметно изследване върху творчеството на Яворов или Петко Тодоров. Българският критик е обхванат цял от мързел. Едно проучване, било на езика на Пенчо Славейков, било на римите у Ив. Вазов, му се струва ненужен и недостоеен „филоложки“ труд. Той чака всичко наготово.

Чуе от някъде някое положение и без да го е проверил, почва да го прилага навсякъде. Кажете „разсъдъчно творчество“ или „образ, постигнат чрез разума“, и му се чини, че е отрекъл дадената творба, като не знае, че подобни прилагателни, когато не са безсмислени, окачествяват само съдържанието и че естетическата оценка е нещо по-друго. Може едно произведение да е разсъдъчно – напр. целият Бодлер – и все пак да е хубаво. Българският критик е свикнал само да прави обобщения, да синтезира, защото и той иска да бъде творец. „Аз казвам и нямам време да доказвам.“ Само науката доказвала. Нека да бъде така: нека литературната критика да не *доказва*, но тя трябва непременно да *показва*. Иначе всеки ще почне да говори каквото му хрумне и да се позовава на своята интуиция. Критиката, както сочи и самата дума, е немислима вън от интелекта. Тя е *осъзнаване*. Само с впечатления (а и такива няма у нашите критици) критика се не прави. Импресионистична критика, особено пренесена на наша почва, е невъзможна. Тя се превръща в куп общи думи и банални образи, в празнословие.

За да имаме критика, изисква се едно по-сериозно отношение, изисква се *знание, трудолюбие и ум*. Не всеки може да бъде критик, както не всеки може да бъде поет. Но ако от сто лоши стихотворения и разкази не може да има никаква вреда за една литература, то от една лоша и недобросъвестна критика може да има хиляди вредни последици.

В. „Стрелец“, г. I, бр. 6, 12 май 1927.

Владимир Василев

ХУЛИГАНСТВОТО В ЛИТЕРАТУРАТА НИ

Едва ли има момент в развитието на по-новата ни литература, то да не е съществувало. Без да бъде в състояние да противостои на положителните творчески сили, на които се носи всяко развитие, често то е пречило на спокойното изясняване на нещата и на по-широкото им утвърдяване в тяхното време. Единственият му неоспорим „успех“ е – енергиите, които са били изхабявани срещу него, за да бъде отбито и които по-полезно биха могли, разбира се, да бъдат употребени другаде.

Хулиганството е, преди всичко, проява на тоя дух на насилие, който счита че и в областта на духовния живот нещата могат да се налагат с „пристъпи“.

То широко се подхранва от литературната ни свръхпродукция. Ако всяко време може да посочи едва десетина имена, останалите сто – са готова армия срещу тях. Те са най-желаната публика, биха могли да бъдат най-добрите ценители, да спомогнат за проникване на художествените ни ценности в по-широки среди, да създадат атмосфера на признание и обич в литературата ни. Вместо това, те непрестанно дирят своя литературен реванш – в борба срещу другите.

По-нататък: тоя чудовищен егоцентризъм, върху който се развива почти цялата ни съвременна психика – е друга причина. Липсата на чувство за социалност, на културно съзнание не позволява да се разбере, че литература не се прави с едного и двама и че съществуването на един даровит не изключва съществуването на други, и по-даровити може би. Вместо благородно творческо съревнование – саморевността разгаря злоба и завист към останалите. Те стават истинско вдъхновение за ония, които са лишени от други вдъхновения.

Без да се изчерпва въпросът, би могло да се прибави и – слабото познаване на литературното развитие, изобщо и у нас. То би убедило и най-яръстия в безнадеждността на всяко усилие да се отрицават или налагат нещата въпреки тяхната същност. И друго: разкрило би вечната повторимост, следователно ефимерност, на борбата между „млади“ и „стари“ и би ни възвърнало – от отношението на враждебност, в което обикновено ги поставяме – към великия и плодоносен принцип на приемствеността.

Никога хулиганството не изхожда от идейни мотиви. Идейността няма нужда от средствата на алармата и безчестието. Неин прицел не са личностите, а идеите. Други са „духовните сили, из които се ражда то и които го движат. В най-добрия случай, това е фанатизмът, който, в чувството си на абсолютност, се мъчи да подчини поетическото творчество на една-единствена догма. У нас имаше нещо подобно в похода на тъй наречения български експресионизъм срещу всички значения в литературата ни. Не намерил творческите си въплотители, той превърна паролите си просто в прикритие – в ония нахвърляния срещу личности, които го изместиха: от състезание на идеи – в гонитба на амбиции. Днес го има в отношението на най-левите ни политически течения към изкуството: не можейки да се примирят с неговата безотносителност към партийните плакарди, те са готови да отрекат цялата българска литература, за да възтържествува една формула, която очевидно не прави разлика между творчество и доктринерство. Аз се опитах да поставя на разискване някои въпроси с тях. Напразно – споровете са безцелни, никакъв резултат: за тия хора всички въпроси са предварително и наготово разрешени. Няма нещо по-досадно от това витийствуване, което правят с едно-две имена, както пък с нищо несравнима е гаврата им с всички останали, които не са при тях. Днес те са носители на духа на озверяване, от който поне литературата ни можеше да бъде пощадена.

Тук е границата, зад която се минава отвъд, към откритото, съвсем безидейно хулиганство. То се ражда вече не от убеденост, от съзнание на сила, а от съзнание на своето безсилие. Не трябва при това да се предполага липса у хулигана на каквото и да е качество, дори талант. Друго му липсва: трезво отношение към себе си, самопреценка. Той не е доволен от това, което другите му дават, и – безсилен с творчество да промени отношението им – става сам тръбач на собственото си име. По-големите или просто различни мерки – неприложими за него – го нервират, той почва да съчинява нови теории за себе си. Амбицията го изгаря и предлага всички оръжия на извъртания, хули и лъжи към другите – без да му подсказже, че няма с това да стане ни милиметър по-голям от себе си.

Преди войните хулиганството нямаше това значение, което има днес. Литературните отношения бяха тогаз по-установени, общото съзнание не тъй дезориентирано – безсъвестникът скоро се озоваваше на мястото си. Хулиганството бе единично явление.

Основно работите се измениха след войните. Те разпалиха амбициите: ако тъй лесно можеше да се спечелят милиони, защо да не може още по-лесно да се изтръгне славата, бездарникът да мине за гений. Да те

подкрепят – ще има винаги кой; трябва само повече настойчивост, достатъчно нахалство, и – един два вестника.

Пренасянето на литературния ни живот във вестниците, вместо да бъде знак на разрастване литературните ни интереси, стана, наопаки, една от големите злини. Там той се политизира, взе методите на партийните отношения и борби. Създаването на партийни поети е най-печалният резултат на това време на дързости, в което всичко е „подкрепата“. Жанрът на безотговорното писане иде като последствие на слабата, пренебрежителна заинтересованост на ръководителите на пресата към въпросите на нашата култура. Тъй деликатната работа на литературен хроникьор е поверена на случайни хора, или – което е съвсем странно – на несполучили писатели. Макар и безкрайно вредни, първите могат да бъдат дори невинни в щастливото си неведение, което ги прави податливи на всяка инспирация отвън и проводници на най-нечисти каузи. Вторите обаче са нещо чудовишно. Едно уязвено самолюбие непрестанно дири „удовлетворение“. Може да се предполага какви ще бъдат преценките им, какво ще мотивира отношенията им към другите. Тоя род хроникьори усъвършенствува литературния пасквил, като го направи перфиден, напои го с притворството на лъжата и му даде фраза, под чиито паунови пера същността му стана още по-отвратителна. Огромната сила на пресата по тоя начин, вместо да бъде поставена в услуга на литературата, бе насочена срещу нея. Заблужденията които се сеят, нямат равни на себе си. Всевъзможни нищожества, името дори на които в литературата не се чува, възползвани от „автономността“, която благосклонно им е дадена, стават арбитри по най-деликатните въпроси и дела на изкуството и чувствайки се неограничени и безконтролни господари, издевателствуват над всичко ценно или пък величавят бездарности – за учудване и на самите тях. Ако някой рече да даде образа на българската литература по онова, което се пише в тъй наречените литературни колони, тоя образ би бил наистина чудовищен и безнадежден. Това зло ще се премахне, когато ръководителите на пресата отдадат всичкото обществено значение на въпросите на литература и изкуство и се поставят пред действителните свои задачи за тях. Но това е въпрос за нашата преса повече, отколкото за литературата и затова тук мога да спра.

Толкоз повече, че всичко там е отражение на онова, което се върши в чисто литературните издания и мъчно ще се промени, преди да настъпи промяна най-напред в последните. В тях ще намерим ний източниците на хулиганството, ще открием първообраза му, ще го видим в цялата му мизерия. Това са тъй наречените литературни листове или „седмичници“, които имат специалната задача да го култивират. Органи на литера-

турни кариеристи, цялото тяхно съществуване е сложено на тезата за величието и единствеността на някоя професорска или писателска персона, която трябва да бъде наложена на българската литература. Устройването на кампании против всички други става най-плодотворното вдъхновение, шантажът – необходимост. Солидарността, която „центърът“ получава от своя антураж, му дава чувство на увереност и самоизмамата на „победа“, т.е. прави безобразията му безконечни. Освободен от това, което хората наричат съвест, той благополучно преодолява всички препятствия на истината, характера, на зачитането личната чест, на обикновеното приличие даже и строи ефимерната кула на безнадеждното си магиячество.

Без да искам от вниманието, с което е бил удостояван, да правя какъвто и да било аргумент за силата и значението на *Златорог*, трябва да отбележа: най-много хулигански подвизи последните години са вършени спрямо него.

Причините?

Мисля, скромността не ме ограничава да повтора онова, което и неговите противници признават: Златорог събира най-добрите усилия в областта на литературното ни творчество – на хора от две генерации. Поставяйки по този начин литературната ни съвременност в посоката на литературната ни традиция, той се стреми да ориентира нашето развитие не по предварителни и безполезни „идеи“, а по стрелките, които представят по-големите личности на времето ни. Високият и строг критерий за личността става по този начин неизбежност. Защото тя е, която ражда и носи идеите, която дава съдържанието, определя една литературна епоха, и крие в зародиш бъдещето. По-малко идеолози и повече творчески личности – ето кое само е в състояние да изясни хаоса в литературата ни, да даде сигурните мерки за определяне на тъй необходимите дистанции.

Но днес, когато животът във всички посоки се организира в размаха на широка колективност, и най-голямата личност не може осъществи общественото си призвание, действайки изолирано. Нейният път на въздействие трябва да бъде разчистен и улеснен – преди всичко срещу реакцията, която неминуемо буди срещу себе си сред нищожествата. Създаването на една по-широка, колективна съвест – изразено в групирането на истинско творчество и творческа мисъл – се налага, за да бъде противопоставена на организираната безсъвестност, под чийто знак се развива литературната ни съвременност.

Би трябвало да се очаква, че тая идея ще се възприеме като необходимост – от всички, които обичат българската литература и изкуство. Златорог не само не е пречка за това, напротив, насърчение и пример – да се

създадат още едно или две огнища на по-високо творческо съзнание.

Става обратното: всеки нов „кръг“ или ново писание счита единствена възможна своя задача – „унищожението“ на Златорог. Безсилни да отрекат личностите, те го отричат като колективно дело. Целта е – да настъпят такива реконструкции в литературните отношения, при които манията и глупостта да станат неразличими. За ония, които следят какво се пише, няма разлика в оценката на тая „борба“ – за нейните подбуди на завист и за средствата ѝ на безчестие.

Помнят мнозина кампанията, която се води от в. Развигор в името на някаква „ревизия“ на българската литература, т.е. в името на унищожение всичко, каквото бе създадено дотогаз. Куриозите на тая борба на времето си имах случая да изложат в статиите *Между сектантство и демагогия* (Златорог, г. IV, кн. 2 и 3) и *Дон Кихот и неговият копиеносец* (Златорог, г. II, кн. 4–5). Цели броеве се посвещаваха на Златорог и на пишущия тия редове, в които нещата се превръщаха с главата надолу. Това бе едно нещастие и зло увлечение на г. Ал. Балабанов. Уви, колко малко време бе потребно, за да се види неговата безполезност! Никой не е унищожен, нещата са на местата си, унищожена е само наивността да се мисли, че може да се върви срещу истината. Обществото направи своята ревизия безпогрешно.

Съвсем жалко пък свършиха невероятните усилия на друг един борец за себе си – Людмил Стоянов. Трябва да се признае, неговата трагедия е голяма: да не успееш да се подкраднеш в душата на поколението си нито с едно стихотворение поне, да не бъдеш за никого и в нищо една мечта – това е ужасен баланс на едно двайсетгодишно „творчество“, което всекиго би отчаяло. Непрестанно пласирайки в нашата поезия чужди капитали, той все още се крепеше на неизвестността на техния произход. Но случи се тъй, че тоя произход бе установен (вж. за безбройните му плагиати статията на Боян Пенев *Литературен плут* – Златорог, г. III, кн. 2; още: Малчо Николов – *Лермонтов у нас*, Златорог, г. II, кн. 10; и бележката ми *Л. Стоянов и княз Святополк-Мирски* – Златорог, г. V, кн. 6–7; за „митологиите“ му вж. проф. Ст. Младенов – *Награда на глупостта*, Листопад, г. VIII, кн. 6–7) и поетическият му кредит рухна без остатък. Предизвиквайки по тоя начин сам литературната си ликвидация, той подири да се спасява – в отричане на критиката като нещо твърде неудобно за него. Българската критика днес няма, по-„убеден“ враг от него и той с академическо „спокойствие“ предлага борба за нейното премахване. Нещастният, мисли, че критиката му е крива, не може да разбере, че това е общото съзнание, което го изключва из представите си за поет и из изискванията за ония качества, които правят поета преди всичко морална личност.

Подобно жестоко положение е наистина мъчно поносимо и снизходителността задължава да му предоставим последното прибежище, което неговата амбиция е намерила – литературния пасквил. Изглежда, там той ще осъществи истинското си призвание. За него то е дори необходимост – да котира всекидневно името си на всички литературни борси, – защото предвидлив е да знае, че ако не го напомни, никой няма да го призове. За да постигне това, днес той е готов да се глави при всекиго, да бъде нает за всяка кауза. Така напоследък щедро предлага услугите си за разрешение на театралните „проблеми“. Вярвам, ще имаме случай да разкрием тая безпозабавна театрална хлестаковщина, по-дръзка може би и от литературната му.

*

Хулиганът може да бъде победен, хулиганството – не. Непрекъснато дири нови въплощения. Изменяйки формите, то остава вярно на същността си – една проява на нарушено съответствие между това, което известна личност е, и което иска да бъде.

Ето новото му преображение – в. *Стрелец*.

В него то побеждава досегашните си фази – само с перфидността си.

От пет-шест месеца насам е мобилизирана злобата на една „професорска“ персона, за чиято амбиция тясна е, види се, катедрата по немска филология – трябва да бъде център на нова вселена. Това, което става с него, е почти в областта на невероятното: от един човек на „науката“ мъчно е да се очаква подобно изгубване на всяка мярка за това, което говори и върши. Страдащ, по всичко изглежда, от излишък на енергия, той намира единствената ѝ посока на приложение в организиране „походи“ в нашата литература. Яростта, с която ги води, свидетелствува за дълбоките корени на неговите побуждения, а „систематичността“ – за решението на всяка цена да се добере до целта си: водач!

Е добре, той я постига – макар и като водач на литературна клика. Днес това е най-лесното „постижение“. Афишите разгласят името му и възвестяват рекорда на печатарската техника у нас – разноцветния негов „седмичник“ Стрелец. Той раздава вече достойнства, вестникът печата декретите му за назначаване „членове“ на литературния кръг. Всичко, както се вижда, е наредено – остава да се определи прицелната точка на това количество омраза и грандомания.

О, тя е предварително поставена: може ли да има обект, по-достоеен за една ожесточена борба, от Златорог! Борбата му се развива по всички линии на безсъвестността, главолонните извъртания и лъжи и се връща в първоначалната точка, отдето е тласната: фокуса на собственото му Аз, т.е. – д-р К. Гълъбов.

Спомнят си, може би, някои от читателите, че това е един от бившите сътрудници на Златорог. Това не би имало, разбира се, никакво значение – ако сам той не се мъчеше да ни убеди, колко голямо значение има. Съвсем естествено е „излизането“ на някого от едно списание, както влизането пък на други. Наопаки, тежко, ако години наред то остане при един-единствени имена, ако в него не се чувства обновителната стихия на времето и хората. Аз със спокойствие съм приемал всички „излизания“, подобни на К. Гълъбовото, предизвиквал съм ги дори и – освен един-два случая, за които би могло да се съжالياва – не мисля, че списанието нещо е изгубило: отпадали са обикновено тия, които са били без особено значение за колективната работа, или чиито егоистични попълзновения са несъвместими с нея.

Ала той не мисли тъй. От един незаслужаващ никакво внимание факт прави цяло събитие, интрига на деня – о, аргумент дори: за създаване на литературна „група“. В брой 1 на в. Стрелец той не е намерил по-интересна поза, в която да се представи на читателите си, освен с експозе защо бил „напуснал“ Златорог. В един „диалог“, рожба на злополучно вдъхновение, разправя защо така било станало: „не намерил бил това, което търсил“, всякъде му „ограничавали свободата“ – в Златорог, в Хиперион, в Развигор. И за да не му я ограничават, решил да си направи свой „кръг“ и да издава вестник.

Всичко това би било много добре – ако не го казваше. Но понеже го казва, за да услужим на историята, която непременно един ден ще иска да установи как е бил образуван тоя „кръг“, ще ми бъде, вярвам, позволено да изясня още по-отблизо факта.

Без да поставяме въпроса как е било възможно да бъде две години сътрудник на едно списание, дето му се ограничава свободата, всеки би се зачудил на мнението – едно колективно дело, дето трябва да се съгласуват много и разнородни усилия, да бъде поставено на някаква анархична база: всеки да прави и да пише каквото си ще. А когато се касае до едно литературно списание, за което създаването на известни общи отношения в литературата е първа задача, това би означавало – отричане на тая задача. Общата работа винаги налага ограничение. Преди всичко: всеки със своята дарба и в рамките на своята компетентност. Само в тях е полезна индивидуалната свобода. Че други могат да мислят инак, това не е пречка да останем там, дето чувството ни на отговорност пред българската литература ни поставя.

Но ето, г. Гъл. отново не е съгласен с нас. Той мисли, че щом в Златорог му се напечатаха две-три статии и толкова рецензии, следва за нас задължението да го приемем и в онова, към което илюзиите на човек със

силно въображение за себе си го тласкат. Помисли, че е в правото си да иска да го признаем и за белетрист, да поместяме и „разказите“ му. Писателските му „постижения“ в тая област познавах от по-рано, известна ми бе куриозната му стихотворна сбирка „Пир в Канна“ и драмата „Чужда кръв“. Считам, че нашата белетристика спокойно може да мине без новия талант, който г. Гъл. е открил у себе си. Но познавах добре психологията на оня, който се е поддал на самовнушение от подобен род, и – съгласих се да се напечатат два разказа („От прозореца“) под псевдонима К. Водолей. За другите два, „Дядо Мраз“ и „Бялото агънце“ (които сетне излязоха другаде), оставих го да размисли сам...

Резултат на тия размишления е било печалното заключение за ограничената му „свобода“, последствието-дирене пласмент за белетристически си и стихотворни продукции другаде. Какъв по-добър casus belli? И ето, довчерашият ревностен сътрудник на Златорог – негов най-голям враг. Вий знаете арията на дон Базилио за клеветата, нали. Ето я, нагла, хлевоуста, тържествуваша във в. Стрелец – орган на две-три неизмерими честолюбия. Всеки негов брой е една провокация. Г. Димитър Шишманов, който се е заел с трудната мисия да облагородява нашите литературни нрави, би направил добре – преди да хвърля недостойни подмятания за списания, които ругаели бившите си сътрудници, – да се спре малко на тия факти.

Както в много други случаи, ний сме считали недопустимо да приемаме „борба“ на подобна база. Достойнството на литератори ни е въздържало да отговаряме на хули, които унижават преди всичко ония, които си служат с тях. Злобата най-добре е да се предоставя сама на себе си, тя неминуемо се самоизяжда. Не трябва при това да се мисли, че читателят и сам не е в състояние да направи вярна оценка на нещата. И ако някога сме излизали срещу подлостта, било е само когато се е самозабравяла.

Но изглежда, това е погрешен такт. „Пасивността“, когато непрестанно те атакуват, се счита слабост, мълчанието – признак, че „няма какво да се отговори“. Клеветата расте, добива чудовищни размери, тя прибъгва вече до извъртания и лъжи – които не всеки може да улови. Стрелите ѝ надхвърлят вече целта. Дълг е тогаз да се излезе насреща им, да бъдат пречупени.

Ще ни се признае, ний стоим пред тоя дълг. Защото личната политика на г. Гъл. във вестника му е построена изцяло върху системата на хитростта. Той се приближава към целта си толкоз издалеч и с такива заобикалки, че веднага не можеш се ориентира накъде те води. „Теоретическите“ разсъждения и „принципното“ поставяне на разни въпроси са едно тартюфство, в чиято мрежа неориентираният и наивният лесно може да се вплете.

Читателят ще дойде да проследим заедно тоя път на хитростта, т.е. идеите и програмите на г. Гъл. – за да види какво всъщност се крие зад тях. Да назоваваме нещата със същинските имена – без хиперболи, но и без снизходителност – мисля, е дълг.

*

Поставен пред такова велико нещо, каквото е литературният „кръг“, т.е. собствен антураж, първата грижа на г. Гъл. е да установи неговата задача. Защото още има хора, които вярват в значението на „програмите“ в литературата, има и писатели, на които са потребни – за да могат под техния кредит да минат и те. В бр. 38 на в. Изток той излага мотивите, които са го накарали да издава вестник: „Не само у нас, но и в други страни списанията вече не се четат.“ Уви, твърде много е закъснял – тая „програма“ не е нова, тя бе възвестена преди пет-шест години от в. Развигор. Ново е само, че списанията не се четат – и в чужбина. И това го говори не някой от Белуджистан, а ратник за най-висока култура, „професор“ от нашия университет. Добре, че не е цензор – той веднага би дал заповед за спиране на всички списания.

Преди да помисли за идеите, решил да се погрижи за тиража на вестника си.

Вероятно без да прочете какво е написал, авторът пристъпва да определи целта на вестника: „Ние искаме честно и сериозно отнасяне към делото на писателя“. Дето българският писател не се четял, дължало се на нечестното и несериозно отнасяне на литературната критика, на нечестното и несериозно отнасяне на някои писатели помежду им“. Не ви ли изглежда подозрителна тая претенция за честност, която иска да монополизира една добродетел изключително за себе си? Обратният смисъл на това поставяне на цялата ни литературна критика под знака на несериозността е – ето той, К. Гъл., възвестява ерата на нейната „сериозност“! Колкото за отношенията между самите писатели – ще видим с каква честност и сериозност ги учи той да се отнасят „помежду си“.

Но той може да прецени, че с подобни декларации, вместо да улови публиката, сам ще бъде уловен от нея, и затова бърза да премине към други самооправдания. Гъл. е могъл да схване, че в нашата литература след войната настъпи някакво възвръщане към тъй нареченото „родно“ – като стремеж с разнородни значения за нашата духовност. Без никой да се помъчи да проникне в неговия смисъл и да го обясни като културно-исторически факт (само г. Борис Тричков се опита да направи това в статията си *Пред истински национален изгрев* – Златорог, г. II, кн. 1–2), „родното“ стана моден девиз на всички, които за литературата нямат друга

идея. Една ходяща фраза, в която никой не дири и не влага никакво съдържание, но с която лесно се позира – защото освобождава от задължението за каквито и да било по-нататъшни обяснения. На чие знаме тя не е написана? Ето за г. Гъл. един готов тезис. Той е за „съприкосновение (каква предпазливост) с родната действителност“.

Би ли обаче желал да ни каже – кой например и кога, в близко или далечно време, е бил против „съприкосновение“ с родната действителност?

Но какво е наистина една идея? – Нищо. Важно е тълкуването, което ще ѝ се даде, нюансировката. Тая нюансировка г. Гъл. я намира веднага и много лесно, тъй както е направил и „откритието“ си. Защото – други, преди него, отдавна, са имали добрата грижа да я намерят. „Но нека не се забравя, че то [„съприкосновението“ с родната действителност] крие *опасности* [о!], ако в нея дирим само външното, а не съкровенията дълбини на българската душа. Родно изкуство не ще рече да пишеш само за хармани, гайди и бъклицы.“

Би ли могъл почитеният апологет на „съприкосновението“ да ни каже – кой кога е мислил иначе? Ако не друго, всички знаят борбата, която води Пенчо Славейков срещу етнографското и фолклорно разбиране на родното. Разрешавайки проблемата за самобитността на нашата литература в приобщаването ѝ към духа на народното творчество, той отхвърляше имитационното, външно-сюжетно третиране на народната песен и легенда. Цялата му поетическа идеология, всичките му художествени блянове са сложени на това дирене съкровенията в народната душа, нейната трайна, дълбока, действителна същност – през времената и съдбините. Не го ли намери и вложи той с такова дълбоко проникновение в „Ралица“, „Бойко“, „Коледари“, „Кървава песен и пр.? Тая борба – за същността против формата – се води не само от Пенчо Славейкова, но той е който ѝ даде неотразимата формула, разработи я с най-високо вдъхновение, напой я със своя патос и я посочи на българската литература като път за нейното самоопределяне. Отдавна престана вече да се говори за това – като нещо, за което е достатъчно говорено, за което няма спор, което е очевидно, на всички известно, и на малки, и на големи.

Но г. Гъл. е решил енергично да разбива отворена врата. Собствено, целта на всичките му тия теоретизации стои във желанието да се установи нещо. Тая цел е друга – „харманите, бъклиците и гайдите“: да уязви известни личности, на първо място г. Н. Фурнаджиев. Оставям на страна какво е разбрал и какво е в състояние да разбере от поемата „Сватба“ и изобщо от поезията на Фурнаджиева. Достатъчно е да се констатира, че „идеите“ му не са освен – една спекулация на ненавистта и на злобата.

Сам той съзнава, че не може излъга никого, и затова бърза да се уговори, че „не казва нещо *съвсем* ново; всички истини са стари, новото е само тълкуването, което им дава дадено време – настроението, през което ги пречупва“ (Изток, 51). Той е скромен – иска само „да внесе ново разбиране в старите истини, да ги обагри с ново чувство“. Касае се, значи, за още по-ново „тълкуване“, защото първото и нему се е видяло недостатъчно. Напразно бихте помислили, че г. Гъл. е от ония, които, един път решили да измислят нещо, тъй лесно ще се откажат от него – въпреки всички очевидности на безсилието си. „Ние сме за една родна литература, приобщена с ценностите на Запада, *изникнала под западно влияние*... Българинът трябва да се европеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си като народна [вероятно иска да каже – народностна] единица, със свой особен облик. Или унгарецът е престанал да бъде унгарец след своето европеизиране“ (Изток, 38. Същото повтаря и в бр. 51).

Ето го най-подир това „ново“ тълкуване, ново „пречупване“. Шефът на кръга може да се успокои, девизът е намерен. Какво по-голямо спокойствие – от лекотата, с която се отнасяш към въпросите: ти си доволен, че си ги разрешил, и естествено, спокоен си.

След като я „съприкоснови“ с родното, сега г. Гъл. е решил да европеизира българската литература. Нека приемем формулата в цялата ѝ неопределеност и с всичките ѝ резерви, да не поставяме въпроса в какво трябва да се изрази това европеизиране. Но нека зададем – за трети път – въпроса, който предизвиква всяко „откритие“: кой кога е бил против приобщаването на българската литература с културните ценности на Запада? Приобщението с тях е не само стремеж, но непрекъснато постигане на всички поколения – като се почне от Възраждането (сам г. Гъл. признава това) до ден днешен. Кой от нашите писатели е бил чужд на него, кой теоретически го е отричал, за да има нужда тепърва да се възвестява и да се издава вестник за него! Както и по въпроса за родното, пак Пенчо Славейков бе най-големият негов апологет. Помни се неговата борба срещу фасулковците и фасулковщината – не само в литературния, но и във всички области на духовния ни живот. Пенчо Славейков е, който внесе и в поезията ни, и в художествените ни разбирания най-много от културните ценности на Запада. Приобщаването към тях е за него еднакво и индивидуална, и общонационална проблема. Той я разреши бляскаво в творчеството си, като вмъкна в националните мотиви и съдържания общочовешки елементи и значения. Споменавам само него – за да не изброявам толкоз други, у които тоя процес не е бил тъй съзнателен. Да се пише още за приобщаването ни към духовните ценности на Запада, днес е същото като да ни се доказва необходимостта от повече железници или

че трябва да преминем към по-съвършени способности за обработване земята. Г-н Гъл. вероятно мисли, че се намира в някоя страна на диваци, на които се счита призван тепърва да съобщи, че съществува западна литература, западна философия, западно изкуство.

Би трябвало наистина да се очаква, че ще се ликвидира с тия излишни и смешни опити да се присвоява една формула от всеобщо значение за фирма на един вестник – на който, за да бъде литературен, съвсем не са му потребни формули. Така би било – ако няхахме насреща си една упоритост, която счита за доблест да не „отстъпва“ и пред най-голямата очевидност на нещата. И ето, верен на нея, г. Гъл. призовава г. Ат. Илиева да го спасява, да го отплита от мрежата на собствените му недомислия. Като добър и верен приятел, г. Ил. се явява на зова му – да „обагри“ старата истина, да я „пречупи“ през ново настроение, т.е. през философската си призма.

В два броя на в. Изток (40 и 49) г. Ил. засвидетелствува искреното си желание да поддържа г. Гъл. в илюзията му, че е направил откритие. Той е бил апострофиран и от други – какво собствено ново има в програмата на кръга Стрелец, на който и той има щастието да се числи „член“, какво е това европеизирано родно? И ето, решавайки да го обясни, и той неизбежно попада в тоя кръг на отдавна разрешени въпроси, говори за работи всеизвестни, спекулира с паметта на читателя. В статията му „Конфликтът между родното и чуждото“ са вплетени някои от мислите на г. Бор. Тричков от цитираната му по-горе статия „Пред истински национален изгрев“ (фразата „Държавникът трябваше да апелира към народа, да потърси живата му сила“ е буквално заета от там). Но това не е толкова важно, въпрос от него не може и да се прави. Противопоставянето на нашето и чуждото, смисълът на което у г. Триčkova изяснен просто и убедително, у г. Ил. е замъглено в една спекулация толкова обща, че съмнително е доколко и сам той е ориентиран за причините на това противопоставяне. Но нас и това не ни интересува. Няма да се спираме и на твърдението му, че „интересът към родното, преди войните, могъл да се възбуди само по линията на външните му очертания“; това е мисъл на г. Гъл., на която няма защо повторно да се отговаря. Интересува ни единствено новото „обагряне“ на родното, което новият тълмач дава.

Мислите му са: „Ние бяхме лишени от *вита̀лна* любов към родината. – В нашата любов към родното имаме нещо *разсъд̀чно*. Ние бяхме свикнали да противопологаме родното на чуждото. Задачата [на Стрелец] е да победи тая привичка. – Това ще стане, като се създаде органическа връзка между нашето и чуждото. – Как? – Западноевропейската култура трябва да бъде изживяна като наша собствена. Чуждото трябва да се постигне по пътя на едно *вдълбочаване в родното*.“

Смисълът не е далеч от онова, което в статията си „Между сектантство и демагогия“ набързо казах: „Връщането към *примитива* не е за да останем при него, а с *неговите тайни* да сътворим едно *културно* творчество. Да внесем в пробуждащите се творчески сили самобитното, *елементарното* – и затова *общочовешко* – в българския дух, което досега е било затрупано с конфетите на една привидна цивилизация“. Никой обаче не се е сетил да прави от това изключителна програма на свой вестник или списание, защото това е стремеж, възприет от цялата ни интелигенция преди десетилетия, задача поставена на всички ни, чието разрешение става спонтанно, без теории и без вестници. Само падналият от луната може да мисли, че преодоляването на разсъдъчността ще се почва тепърва, и то от един вестник, чийто девиз, както ще видим по-нататък, е именно разсъдъчността. Мисли ли г. Ил., че на Елин Пелина, например, липсва витална любов към родното? Счита ли, че отношението към бита на Антон Страшимирова в първите му разкази („Анатема“, „Кочаловската крамола“ и др.) е отношение на разсъдъчност? Ако разсъдъчността може да се вземе като някакъв белег, тя не е специфичен белег на отношението към родното, но изобщо на творческия процес. Там, дето това отношение е чиста спекулация, това е недостатък на таланта, признак на недостатъчно одарена натура, не проникновена – която вместо творчество ни дава съчинителство. Обобщение над това не може да се прави, граница на епохи не може да се поставя.

По своята неуместност тоя „възглед“ намира подобен на „себе си само възгледа на г. Гъл. – че затова писателите ни (особено „новите“) не могли да се „нирнат“ в съкровищницата на българската душа, защото им липсвал „културен поглед“ – не познавали западната философия, литература и изкуство (Изток, 51). Той би могъл, разбира се, да се изрази поясно и по-убедително: аз, К. Гъл., ги познавам. Постоянно и спрямо всички той парадира със своята „културност“ (видяхме и ще видим от какъв разред е тя). Нека му предоставим това право – една мания повече и една скромност по-малко – от това работите няма да се изменят. Но аз бих желал да изведа заключенията: Яворов затова *не е носител на съкровеното в националния ни дух*, понеже не е познавал западната философия и изкуство; Елин-Пелин не е успял да се „нирне“ в глъбините на родното – защото не е чел Шпенглера и Маргарита Зусман; Йовков – неговите „Старопланински легенди“ *не са никакви легенди на Балкана*, защото не е свършил немски университет. Наопаки, ако дирите родното, дирете го в „европеизираните“ Чавдар Мутафов, Ф. Мутафова и К. Гълъбов! За него „културен поглед“ са – катедрените и семинарни знания, а не оная яснота и просветленост на духа, които поставят Робиндранат Тагор по-горе от

най-учения професор, Достоевски – по-високо от западняка Тургенев.

Това е старият въпрос за двата писателски типа: културния тип – каквито са Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров, Николай Райнов, Лилиев; и първичния – Ботев, Яворов, Елин-Пелин, Йовков. В чистия си, абсолютен вид, разбира се, те не се срещат – това е една твърде относителна квалификация. И едните, и другите могат да бъдат еднакво гениални, и едните, и другите – еднакво носители на съкровено в националната душа – въпрос е даже дали първичните („некултурните“) не разкриват връзката с родното по-непосредно и дълбоко. Но на г. Гъл. е потребна друга „теория“ – която ще му даде възможност да експлоатира тия категории за свои лични цели.

Тоя е мотивът, който е предизвикал още едно, ново „обагряне“ на идеята за родното у г. Ат. Илиева – разширението ѝ дотам, че да се изпразни от всяко съдържание, или всеки да влага в нея каквото съдържание му бъде удобно. „Сътрудничеството между родното и чуждото трябва да бъде дилено не в предмета на художественото пресъздаване, а в *духа* на автора и читателите“ (Изток, 49). Макар че е отдавнашна и преотдавнашна, трябва да поздравим г. Ил. за щастливата инвенция – да освободи идеята за родното от рамките, в които се мъчеше да я вкове, да се откаже въобще от намерението да я определя. Наистина само с тая формула можем да включим в духовната ни съкровищница творчеството на Вазова, Яворова, Димчо Дебелянова, Лилиева, Николай Райнова, Траянова и пр.

Че на г. Ил. е потребна тая формула за Дух, за да използва нейната неограниченост в полза на хора, за които „национално“ са само буквите и думите – това не може да ни смущава. Това е въпрос на съвест. Мисля обаче, че бе длъжен поне с две-три думи да ни покаже „съкровено родно“ в Гълъбовия „Синьор Виолончело“, в „Бреговете на Ганг“, „Клубът на мандарините“ и другите европеизирани и културни съчинения в Стрелец, който ни препоръчва.

Стигаме, прочее, до края на „пречупванията“ на идеята за родното. Вярвам, читателят е разбрал същността на всички тия теории *pro domo sua* и че професорската им претенциозност не е могла да прикрие същинските им мотиви. Трябва да признаем тяхната подчиненост на една строго и неотстъпно преследвана цел: съкровеността на родното (а не – „харманите и гайдите“) са потребни на г. Гъл. – за да отрече Багряна, Каралийчев, Фурнаджиев; европеизирането: за да противопостави на „Росенския камен мост“, „Вечната и святата“, „Сватба“ – своя „Синьор Виолончело“ и Далчевите „Камъни“; културността – понеже се намира в Никарагуа. Разбира се, за да отрече едните и възвеличи другите, теории съвсем не са нужни – тия работи у нас се правят и без теории. Ала той е

решил да постави злобата си на „идейна“ почва. Негово право е да си избере „метода“.

*

В тия лични подбуди на мъст и на дребнавост именно се крие безпомощността на неговите „идеи“, абсурдността им, достигаща до комизъм. Какво може да роди безсъвестността и желанието само да уязвиш!

Резултатът на такава хитрина е и друга една теза на г. Гъл. – за трите стихии на българина. От заглавието вече се вижда, че той все по-дълбоко задълбава в „проблемите“ на българския дух – съмнение, че научен и философски стремеж го води, няма. Това е въпрос за народностната ни психология. Ето една смелост, достойна за най-висок ум.

Нека читателят дойде да проследим неговия път, за да видим отде минава и накъде води.

На г. Гъл. Шпенглер е открил теорията за „физиономичното“ във всяка култура, и той тръгва да дири това физиономично – у българския народ. Той пак е пръв изследвач в тая посока, защото онова, което са дирили А. Страшимиров (Книга за българите), Пенчо Славейков и др., не е физиономичното в нашата психика, а – кой знае що.

Гъл. открива три типа българи: човек на „кавала“, човек на „рибния буквар“ и човек на „балкана“. Читателят не трябва да се стъписва в недоумение пред тия енигматични „типове“ – авторът принадлежи еднакво и на поезията, естествено е да си служи с алегии.

Човек на „кавала“:

Човекът на кавала, чийто мъченически дух изпълня цели пет века на робска приниженост, е бил човек, вгледан в себе си, *чужд на външния свят* и неговите радости, бил е като всеки човек на страданието сгльбен [сгльбен], живеещ в кръга на една повишена емоционалност. Нашата народна песен ни дава много доказателства за това. На външния свят се гледа винаги през една *копнежност*, която *отдалечава нещата* в дрезгавите кръгозори на *непонятното*, като им придава *призрачни очертания*. – Действителността *престава да бъде действителност*. – За окоето на духа, на мъката и примиреността багрите се сливат в едно съцветие, подчиняват се на едно *тонално единство* – защото не окоето на тялото, а окоето на духа гледа нещата през настроението и ги подчинява на него. По такъв начин вътрешното зрение, съзерцанието се явява като *стилов принцип*. Външният свят бива даден винаги в *стил*. Не възможности за фантастика[?!], а себе си дири българската душа в нещата – тя ги *унифицира*, слива ги в едно *съцветие* и пр. (Изток, 15).

Едва ли е възможно на толкова малко място да се изрекат толкоз много глупости. Да се установява безсмислието на всяка фраза – всички тия

„съцветия“, „тонални единства“, „съзерцанието като стил“ (тоя Гълъбов „българин“ трябва да е слушал някоя сказка на Чавдар Мутафов), „униформирането на нещата“, „външният свят като стил“ и цялата тая стилска каша – е може би забавна, но е безполезна работа. Най-добре би било – да съществуваше „Българан“ – да се препечата цялата тая тирада, без да се изменя нищо, без да се маха ни една буква, ни една точка или запетая. Нека вземем само онова, което може да се долови като някаква мисъл

Какви народни песни е чел г. Гъл., какво е разбрал от тях, как смее да представя народната песен в тоя кирикатурен и безсмислен вид – едва ли не някаква сомнамбулна поезия на някой съвременен маниак! Какви са тия занесени и комични твърдения, че българинът през робството бил „чужд на външния свят“, „гледал на нещата през копнежност“, която ги „отдалечавала“, правила ги „непонятни“, като им придавала „призрачни очертания“, „действителността преставала да бъде действителност“ и пр. – българинът, който в народната песен е тъй предметен и трезв! Ако не познава народните песни, не е ли прочел поне двете студии на Пенчо Славейкова *Българската народна песен* и *Народните любовни песни* (Съчинения, том VI, книга втора) – най-великолепната им характеристика. Аз съм освободен от грижата да отговарям на г. Гъл. – на среща му стои най-добрият, най-вещият и проникновен познавач на народната песен. Ето какво казва Пенчо Славейков за отношението на народния певец към външния свят, за неговото въображение и изображение. Цитирам отделни места – за всеки вид народни песни.

Религиозните чувства, въззрения и представи на тоя земеделец-езичник народ не са високопарни. Например той е *притеглил цялото небе*, заедно с дяда Господа, *към земята...* [следват примери]. По-дивно *конкретно* обяснение на световната мисия на Божия Син не биха могли да дадат тия апостоли, чиито дела са светият труд на българина: *оран, копан и пасене телците* (стр. 21–23). – На мой поглед от българските народни песни най-любопитни са именно митическите и легендарните, често изненадващи със своята завършена художествена форма и с изобилието на *образи свежи* и до нямай къде пластично възсъздадени (25). – Същата *конкретност* на *образите* и художествена завършеност отличава и юнашките лесни (26). – В българските хайдушки песни най-вече бие в очи интимното отношение на твореца към природата – она *наивен* пантеизъм, тъй общ на нашата народна поезия (33). – Любовните песни: Докато в другите песни *реализмът е рязък*, често *прекален* – в тях идеализацията може да съперничи със *слънчевите лъчи* (37). – За семейните: най-голям *реализъм* е характерната особеност на тия песни, в които съпругата оплаква своя грабнат от смъртта другар (39). – Изобщо: *Образите поразяват със своята реалност*, макар творецът да е твърде пестелив в

краските, с които ги изобразява (84). – Свенлив *реализъм* – такова име ми се вижда най-сгодно за определяне художествения похват на нашите народни певци при възсъздаване поетически любовта (86).

Какво остава от одевешната гороломная болтовня на г. Гъл., – пред тъй простата, ясна и вярна характеристика на народната песен! Де отиде неговата „действителност, която преставала да съществува като действителност“, „отчуждеността на народния певец от външния свят“ разните „копнежности“, „дрезгавини“, „съцветия“ и „стилови принципи“! Прочетете тия две студии, за да видите безкрайната глупост на онова, което говори г. Гъл. за народната песен, която по сила на въображение той иска да постави по-долу от сръбската. Не знам кой му е дал сведения пък за сръбската песен, оставям на други да разяснят. С подобно светотатство никой към народното ни творчество досега не се е отнасял. И това е нашенски професор, който при това разправя за „витална“ любов към родното.

Вий мислите, че тук г. Гъл. свършва. Не, той се мъчи да определи българина на кавала всестранно – в бита, в поминъка му. От досегашните му инвенции можете да предполагате каква ще бъде и тая, но едва ли бихте могли да допуснете следния куриоз:

Емоционалният човек на кавала няма *усет за материалната култура и затова* не създава почти нищо в тази посока; не е никак странен фактът, че българинът не се научава като други народи на *мореплаване и занаятчийство*, макар гърците да са могли да му бъдат добри учители. – Човекът на кавала е трябвало да остане без материална култура, *защото е бил чужд на външния свят* и неговите радости. Той се е изживявал само със своята емоционалност. – Той е останал без материална култура, беден, гол, *защото е бил роб на своето сърце*, защото е *имал към реалния свят емоционално отношение* (Изток, 15).

И под всичко туй е подписано „доцент от университета“.

С това се прави същински преврат в обясненията на икономическите явления. Да ги обяснява с настроения – такава гениална мисъл никому досега не е идвала в главата. Ний знаехме, че ако българинът през време на робството не е успял да създаде материална култура, ако е бил беден и гол – бил е, защото не е бил господар на своя труд и на своя имот, защото е работил за бейове и чифликчии и защото не е бил сигурен, че онова, което създаде или придобие, няма да бъде унищожено или заграбено; в турската империя той не е могъл да строи здания, железници, музеи, дворци и пр. Сега научаваме, че причината е друга – той бил „роб на своето сърце“, бил „способен само да съзерцава нещата и да ги превъплъщава в своето творчество, а не да ги погледне трезво“, т.е. бил е нещо като зане-

сен литератор. Знаехме, че ако мореплаването не се е развило, било е, защото морските брегове от векове са били в ръцете на гърци, а българинът е бягал към балкана, дето се е чувствувал по-сигурен. Сега узнаваме, че това не е вярно, – дължало се на „копнежността“ на българина (защото край морето не може да се „съзерцава“, няма „съцветия“ и „тонални единства“), на това, че имал към реалността „емоционално отношение“. Знаехме, че занаятчийството през време на робството е било един от главните елементи на нашата икономическа структура, че занаятчиите и ден днешен са един социален слой, който характеризира до голяма степен и сега нашия стопански живот. Абаджии, гайтанджии, тъкачи, резбари, казанджии и пр. са били известни по Балкански полуостров и в Мала Азия дори. Че не са били „майстори“, каквито ги иска Гъл., естествено е – всичко е било примитивно. Всичко това се оказва лъжа и се обяснява с „отдалечаването от нещата“ и „призрачните им очертания“. Добре е последователите на икономическия материализъм да си вземат бележка и коригират схващанията си.

Читателят би се запитал: нима всичко това е тъй написано, възможно? Възможността ще се види по-нататък, когато се обясни – защо на г. Гъл. е потребен такъв смахнат тип българин „човек на кавала“, какъвто е измислил.

А сега можем да преминем към втория тип – човек на Рибния буквар. Ражда се във времето на Паисия. Дотогаз българинът е бил – ей тъй, с кавал, свири си само, и гледа света с „вътрешно зрение, отънал [отънал] в своите дрезгави сънища, приказки и песнопения“ и „сливал нещата в съцветия“. Но идва времето на Паисия.

Разсъдъчност – ето знака, под който се мъчи да застане той сега, но това е още една разсъдъчност *немоцна, негодна* да бъде кормило в живота на българина, негов водач и опора“ (Изток, 15).

Жалко, че авторът е твърде предпазлив, не изброява имена, за да се види кои са тия хора от тая епоха – епохата на пробуждане нашето национално самосъзнание, – които той заклеява като носители на „немоцна разсъдъчност“. Но понеже загатва за просветителни идеали, биха могли да се включат Софроний Врачански, Неофит Рилски, Берон, Пейчинович, Христаки Павлович и пр. Това са според теорията на г. Гъл. новия тип човеци, у които е преодоляно „сърцето“, – вместо него у тях е курдиган някакъв апарат, наречен „разсъдък“, с който се отнасят към света и нещата; но той е „немоцен“. Мисля, излишни са коментарите върху характеристиката на тая епоха на тъй високи и дейни устремии за национално самосъзнаване, тъй добре известна на всички.

Ето сега последното преображение на българина – човек на Балкана.

Разсъдъчният човек събужда активния човек [не чувството, а разумът събужда активността] – този активен човек се проявява по бреговете на Босфора, с придобиването на църковна независимост, по чукарите и сипейте на Балкана, с извоюването на политическа независимост“ (Изток, 15).

Тук той споменава Раковски, Ботев, Левски. Тоя вид човеци са преодолели повишената емоционалност и разсъдъкът, т.е. чувството и идеята не са главният техен двигател, – той е трета някаква духовна „стихия“: активността (?).

Нататък? Интересно би било да узнаем какви „мутации“ претърпява българската душа след Освобождението. Но г. Гъл. спира тук. Нека спрем и ний, за да се ориентираме в тия главолumni теории, да си дадем сметка какво всъщност казва.

Мисля, че това не е мъчно Цялата тая галфонада отвлечени термини разкрива една тъй прозрачна схема за „развитието“ на българската душа: човекът на кавала – това е човек на *чувството*; човекът на Рибния буквар – на *разума*; на Балкана – дейният, човекът на *волята*. Чувство, разум и воля – трите основни психически категории, които определят всеки индивид – това, струва ми се, се преподава в пети гимназиален клас. Че с тия три „стихии“ (чувство, разум, воля) би могло да се „характеризира“ не само българската но и немската, и френската, и малайската, и патагонската психика и литература и да се намерят там същите „човеци“ – това не намалява научността на откритието.

Всичко това е само безкрайно смешно... По-интересна е теорията на г. Гъл. за „преодоляванията“. В бележката си *Един от фалангата* (Златорог, г. VI. кн. 8–9) г. Георги Цанев си позволи да му зададе въпроса: ако, най-подир, това са трите *основни* стихии на българина – защо едната да изключва другата, нали психиката трябва да се слага върху синтеза на трите?

В един пасквил (Изток 24) Гъл. отговаря – че прилагал Шпенглеровата мутационна теория. Няма статия, в която да не премята името на Шпенглера, препращайки към „своята“ статия за него. Шпенглеровия възглед за изживяването и смяната на културите – възглед, който той извежда из историята на цялото човечество, – г. Гъл. се мъчи да „прилага“ на съвсем специфичните явления на нашата история и култура. Резултатът от прилагането към тях на един световен и хилядолетен мащаб естествено ще бъде комичен. Считайки, че и българската душа трябва да претърпи трите фазиса, през които минава всяка култура – раждане, зрялост и заник, – той попада на нещастните „мутации“: чувство, разум и воля. Човекът на чувството трябва да бъде преодолян от човека на разсъдъка, а

той – от човека на активността, на волята. Процесът на това преодоляване не е завършен – интересен ще бъде тоя психически феномен, който „напълно“ е преодолел двете си стихии и е останал с третата само: без чувство, без разсъдък, някакъв апарат, който само действа – без да мисли, и живее – без да се радва и страда. Това е то „физиономичното“ – у българина!

Съзнава ли г. Гъл. абсурдите си, или не – мъчно е да се каже. Усилието му обаче да обяснява и българската литература с тая мутационна схема показва защо тя му е била необходима.

За жалост той ограничава приложението ѝ само върху трима: Ботев, Яворов, Димчо Дебелянов. Това са то истинските, „днешни“ българи, които съединяват трите стихии: повишена емоционалност, разсъдък и активност. Песните на Димчо Дебелянова са известни на всички, всички го знаем като поет на примиреното страдание, на безсилната благородна сила, един от най-нежните ни лирици. Ето сега, под учената мутационна теория на г. Гъл., той се преобразява в „еруптивна“ личност, сравнява се с „огнен кратер“, „угаснал вулкан“. Основания – смъртта му при Струма (която само потвърждава поезията му на примирено страдание).

Важно е, че от теорията за „преодоляванията“ се преминава към – теорията на „синтеза“ на трите „стихии“. Интересно би било да разшири нейното приложение върху цялата българска литература – да категоризира нашите писатели по чувство, разум и „активност“, и не само да ги категоризира, но въз основа на това и да ги *отсъди* (както прави). Наистина такъв един професорски скелет на българската литература не е правен, би бил твърде забавен. Това би било нов метод в литературната ни критика, която досега е дирила да определи писателските личности от съвсем други становища и в други посоки.

Но може би това има известни неудобства... Най-подир, не е ли достатъчно, че Гъл. ви дава няколко примера за синтеза, за днешния българин – сами можете да продължите. Най-много, той е длъжен да покаже един пример на вчерашния, изживения, преодоления българин.

О, с най-голямо тържество!

Ето го:

Николай Лилив.

Цялата му втора статия е посветена на него. Лилиев е човек на „повишената емоционалност“, на „свеждането външния свят до леки цветни гами, без ярки светлини и остри очертания, насищането му с неопределена емоционалност“, с една реч – човек на „кавала“. И понеже човекът на кавала е изживян, изживян е и Лилиев – няма какво повече да се занимават с него.

Най-подир!

Сега става всичко ясно.

Ето изходния пункт на всичките му теории, прицелната точка на измамно отвлечените му построения.

Значи той съвсем не бил глупец, какъвто го мислехме; напротив – непредвидено хитър.

Гузен заради смелостта си да отрича Лилиева, той се уговаря по много начини, че не го отрича, но се борел само за „преодоляването“ на неговата поезия. Гъл. не позволява занапред да се раждат емоционални поети, поети на съзерцателност. На основание на Шпенглера други иска той: вместо през сърцето – да прекарват света през черепа си; вместо трепетите на чувствата и мечтата – да дават логическите резултати на разума си; не нежни и ефирни поети – а сурови, твърди, „пълнокръвни“, които ядат живо месо и чупят железа със зъбите си.

Може би това е неговата мечта за поезия, която се е мъчил да осъществи в стихотворната си сбирка „Пир в Канна“. Но нека само ни позволи да му зададем въпроса: какво мисли той за „активността“ у членовете на литературния кръг Стрелец – Ив. х Христов, Ив. Мирчев и Ат. Далчев? Какво е неговото заключение – следва ли да се считат те преодоленни, т.е. поети за архивата? Те кой вид „човеци“ са?

Както казах, за да се отрече Лилиев, най-големият ни поет днес, излишни са били толкоз усилия и толкова мозъчно напрежение. То можеше да стане по-прямо – и по-доблестно. Не вярвам тогаз да би направило по-друго впечатление, отколкото сега. Да мисли, че злобата му така е станала повече убедителна – не вярвам.

Във всеки случай – „противникът“ е разкрит: позициите и хората на Златорог. Целият арсенал абстракции и историко-философски глупости са били насочени – да се заблуди той в коя посока ще бъде „атакуван“.

Атаката се възлага на...

*

Това е авторът на стихотворната сбирка „Прозорец“. В нея наистина има интересни неща. Засега, повече от тая дума *интересни* – за тия двайсетина стихотворения не би могло да се каже. По схемата на Гъл. той би трябвало да се определи като „човек“ на Рибния буквар, на разсъдъка, т.е. да се причисли към преодолените поети. Аз мисля обаче за него малко по-добро: той внася в поезията ни един нов елемент, който би трябвало да рафинира, да разшири и вдълбочи. Ала неговата разсъдъчност носи големи опасности – предупреждение за които са семинарно-философските „поезии“ от рода на „Метафизически сонет“ и „Камък“.

Неговият литературен *pater* обаче постоянно му вгълпява тая „разсъдъчност“ като качество, върху което трябва да се създаде като поет. И ето го – заврял, както сам признава, в праха на библиотеките, откъснат не само от „света“, но и от света на чувствата, от трезвите мерки за живота – и за себе си... Той иска да бъде и „умен“. Може би основателно, защото „умен“ у нас значи тъкмо това: склад на знания, „начетност“ по понятията на г. Гъл., т.е. предвкване чужди мисли и „автори“. Ето, на това основание г. Далчев наистина заболява от самовнушение на „умност“. И първото приложение на ума си, което счита, че трябва да направи, е – върху своята собствена поезия: да ни убеди, че в България само той е поет, а другите са – няма други... Можете да си представите какво може да се получи, когато към поетическото самолюбие се притури и манията за ученост.

Далчев не е доволен от това признание, което му се дава. Вместо да предостави на другите да определят и ценят таланта му, той сам си възлага тая мисия. Възражението, което бихте му направили – преди всичко за скромност – не е в състояние да възприеме: той е, като лилията в приказката на Дикенса, вечно влюбен в себе си. А да бъде скромен, задължава го преди всичко прескромното му поетическо дело. Задължават го при това и подозренията за някои заемки или подражания (вж. бележките на Георги Цанев *Един от фалангата* – Златорог, г. VI. кн. 8–9), за които той още не е освободен от задължението да ги обясни или отхвърли. Най-добре е, разбира се, да се забравят – с нова работа, която ще ни разкрие по-нататък доколко оригинални и дълбоки са източниците на творчеството му.

За това обаче е потребно известно време. А именно времето г. Д. не може да изчака. И ето го, в желанието да го форсира, пред фаталното решение да се налага сам и – непременно на мястото на другите. Средствата вече не важат. За техния избор той има само един апарат – разсъдъка: преодолял „емоционалността“, т.е. чувството, нему е лесно да се освободи от всеки срам и съвест. Колкото за „активността“ – той ще я получи в излишно количество от своя патрон. По тоя път да станеш безчестник – може да се случи без сам да забележиш.

При такава повишена саморевност безцелно би било, разбира се, да се състезаваш с по-малките. Трябва да се завладее най-голямата, господстващата висота – другите ще паднат сами.

И ето го – срещу Николай Лилиев!

Може ли в България да съществува Ат. Далчев, да работи честно, да създаде нещо, докато има един Николай Лилиев!

Гъл. го унищожаваше по теорията на преодоляванията, г. Д. – със силата на нахалството си. Резултатът е статията „Мъртва поезия (Развигор,

бр. 188). Прочетете я, за да видите обратния образ на тоя поет – не дадения в сбирката му, а действителния, на човека. Нещо по-низко мъчно може да се допусне между хора на „творчеството“. Тая хулиганска статия има само една равна на себе си – „Числа пред скоби“ (Развигор, 185) от някой си Ст. Илчев, който бе направил опит да отрече Лилиева въз основа на това, че „материалът“ на двете му сбирки – „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ – се равнявал „точно на един брой на Развигор“ (чудно е как още не е назначен „член на литературния кръг Стрелец“).

Възторгнат от това, след три броя г. Д. излиза със статия – на същата тема. Каква нужда е имало втори път да „унищожават“ Лилиева – не е известно. Може би – за да прибави към изчисленията на Илчева вече собствения си авторитет.

Както трябва и да се очаква, Д. отрича Лилиева изцяло, без остатък. Онова, което петнайсет години цяла интелигенция и младеж живее и чувствава чрез него, е заблуждение, наивност; писаното за Лилиева – в което литературната ни критика се среща в рядко единомушие и възторг – е невежество.

Няма да се спирам какво е за българската поезия Николай Лилив. Всички са чели неговите песни, знаят ги, знаят и което е писано за него – сами ще направят преценката си. Но длъжен съм, мисля, да посоча ония нечестни средства, с които си служи тоя писач и които характеризират моралната му личност.

Най-напред г. Д. казва: „Лилиев не е български поет в съкровено значение на тая дума. Чужд на българската действителност, той не е познал нейния дух и не е проникнал в нейната страшна съдба“ [съдбата на действителността!]. Това е „мисъл“ на Л. Стоянов, от която г. Д. е намерил у себе си разположение да се възползува. В Хиперион, г. II, кн. 6–7 последният казва: „Тая отчужденост от ритъма на българския дух прави поезията на Л. лишена от глъбина. – Суровостта на природните стихии [!], титаническият двубой със земята [апломбът се засилва], жестоките удари на орисницата сред един враждебен и коварен свят [„страшната съдба“ у Далчева] – този е пътят на народа.“ И по-нататък той е имал „предвид“ статията на Л. Ст. Няма що да се каже – достоен учител за „съкровено“ в народния дух – което Л. Ст. намери... у Валерия Брюсов и в речниците по гръцка митология.

Наистина, както г. Ат. Илиев разреши проблемата за родното – „духът“ на произведението, – всички възражения тук биха били безрезультатни: няма „аргументи“ да се убеди оня, който не е в състояние да схване духа на Лилиевата поезия – че тя е по-родна от много други, които само по сюжет са български. Остава всеки сам да си реши въпроса у кого по-

вече чувствава родния поет: в библиотечната и асурбанипалска „поезия“ на Л. Стоянова или – в нежния лиризм на Лилиева, в безбрежията на неговата мечта, в алтруистичния му и хуманитарен мироглед, тъй характерен за славянската душа. Всеки да си отговори: де българското слово – словото, в което Яворов виждаше своята истинска Родина, – е по-трепетно, у кого друго достига тая лазурност и чистота, която само Тракийското небе може да му даде!

Следвайки своята безсъвестност, г. Д. се спира – на войната. „Към родината“ [Лилиево стихотворение] и следващите две не носят нищо от войната, от нейния трагичен патос, от ужаса на човека и неговото примирение.“ Прочее Лилиев не само непременно трябва да пише за войната, но длъжен е да предаде ужаса от нея и сетне пък примирението с нея (ами ако не може да се примири с ужаса?). И мисли, че тоя ужас може да се предаде с описания на боеве, атаки, стонове и пр.

Да се иска от Лилиева това, е същото да се обвинява Гогол, че не е писал метафизически сонети, или Моцарт – че не ни е оставил композиции за джаз-банд. Това значи да не си чел нищо от Лилиева или, ако си чел, да си бил толкоз тъп, да не можеш нищо да разбереш от него.

Войната не е минала за Лилиева безследно. Тя е отразена в няколко негови песни – които струват повече от десетките и стотици, които се съчиниха за нея. Защото в тях трепти сърцето на най-чистия син на тая земя. На читателите е известно неговото стихотворение „Аз не извиках от вълнение, / аз не заплаках от любов, / не паднах, майко, на колене, / когато твоя властен зов / прониза мойта бедна стряха“. Това е зовът на войната, чиято стрела наранява сърцето на поета. И ето го – той, откъснатия от света, отчуждения от всички – там, при „легендарната река“ (Вардара), дето „бурята целува“ и „митралюзата люлее“ чедата на неговата Родина. Поетът не изневери на себе си, не тръгна да славослови войната като много тилови поети, да пише като Л. Стоянова крадени книжни дитирамби за нея. Но той бди с крилото си над ония, които са там, трепери над тяхната съдба.

Загълхнал в безответната вселена,
плачът ти продължава да трепти.
Кому се молиш, майко вдъхновена,
сред ужаса на свойте самоти?

Кому предаваш тая скръб велика
на своята безтрепетна душа –
и аз ли пръв, отгатнал ѝ езика –
съзнавам, че пред тебе днес греша?

Безцветен син на обезверен жребий,
с надежди мене ли облъхваш ти? –
В гърди ми бий едно сърце по тебе,
безсилно твойта скръб да освети.

И възроден, аз, може би последен
поднасям своя чист и беден дар:
*едно сърце, което слагам бледен –
пред твоя свят и непознат олтар.*

Ето, неговата Родина е паднала в борбата, измъчена, низвергната, принизена. След дълго странствуване, като блуден син, поетът се връща към нея – виновен, задето я е оставил, разкаян за някакъв грях. Изкуплението е – готовността му да понесе нейния кръст, нейното страдание, пред което неговите големи страдания все пак са толкова малки, че то може да му бъде само утеха.

И ето ме, изпълнен пак с любов,
и ето ме, Родино, пак готов
чело да сложа в твоето подножие,
да те посрещна като спомен скъп
*и да приема твойта свята скръб
като награда, като милост Божия.*

Та в оня час, когато пак на път
невярна мисъл ще гнети духът
и ще нашепва тъмни предсказания, -
утеха да ми бъде по света,
като светилник грейнал сред нощта,
Родино моя, *твоего страдание.*

Това са песните, за които озлобеното нищожество говори, че били „нищо“, че Лилиев не почувствувал страшната ни съдба и войната минала безследно за него.

Такова „нищо“ са за Д. и образите у Лилиева: не били „предметни“ (ще се върнем на теорията му за предметността), били безсмислени, отвлечени, празни и -всичко, каквото му е дошло на устата. За да „докаже“ това, той привежда два реда (разбира се – най-слаби) от Лилиева и други два (от най хубавите) на Яворова. Да се сравняват несравними същности – два не само различни, но съвсем противоположни, изключващи се един друг, стоящи на два полюса поети – това може да направи или хитрец, или проstack: нека читателят реши какъв е Д. По същия тоя начин Шели би могъл да бъде унищожен с Байрона, Верлен – с Юго, Тютчев –

с Пушкина, Димчо Дебелянов – с Вазова. Ако бихме пък сравнили Далчева с Яворова – от него не би останало папер.

За поетическия образ у Лилиева – как се ражда той, какво означава, какво го носи и пр. – е доста писано; читателят може да провери безскрупулността на това хулиганско „твърдение“. Посочвам, на първо място, прекрасната статия на г. Борис Йоцов – *Стихът на Николай Лилиев* (Златорог, г. VII. кн. 2–3). Сетне: Ст. п. Василев – *Музикална изразителност в Лилиевите песни* (Демократически преглед, г. XVIII. кн. 6–7); Ив. Мешков – *Беатриче на нашата поезия* (Златорог, г. VIII, кн. 1).

И това му се е видяло малко, той отрича дори което и най-големите врагове на Лилиева признават – значението му за „създаване изисканата форма и техника на българския стих“. И това не било вярно: „Лилиев не прибавя почти нищо към средствата на поетите преди него“. Когато българинът се заинати да приказва или върши нещо, напразно е да го разубеждават или възпират – най-добре е да се остави...

Не може обаче да се остави следното безчестие: Д. твърди че „анжамбман не се среща *никъде* в „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ (като че ли анжамбманът е кой знае какво качество на стиха). Ето му десетина примера:

И твоята уста безгласно / ще промълви: той беше светъл. – Бъди очакван вожд, призван да / зове с пророчески си глас. – И чезнат сред простора модросини / дрезгавини. – Под честити / небеса / модри сенки сплитат / тъмни дървеса. / Ромолят предвечни- / те води. – Плаче старата гора над мъртви / синове. – Гласът му звънеше, о, звън / на арфа, що трепва / и стене. – О, Господи, ти чу / гласа ѝ. – Щом угасне сетната заря / на живота. И пр.

Или не знае, що е анжамбман; или не е разтворил книгите на Лилиева; или е – *лъжец!*

По-нататък няма да продължавам, няма да се спирам на неокачествения похват – да привежда за пример едно от най-слабите Лилиеви стихотворения и да пита: какво е разбрал читателят. Ако не друго, разбрал е – психологията на литературната гаменария.

По същия начин Д. се отнася и към други двама свои съперници: Стубел и Фурнаджиев: привежда два-три реда от тях и строи „умозаклучения“. Липсата на един предлог у Стубела му дава повод да го отрича изцяло. Понятно е: какво общо може да има плахото и тъмно чувство на Стубела с Далчевите „логика“, препинателни знаци и съюзи.

Все от това гледище на разума, на „ясна и логически правилна форма“, той не може да разбере едно от най-хубавите стихотворения на Фурнаджиева – „Пролетен вятър“. Та това не е „нормално“: как тъй да падат

и стават и улиците, и хората, и дърветата, и гробищата – той космически танц, в който пролетният вятър завърта цялата природа! Нали къщата имат темели, дърветата – корени? Наистина той е невинен в своето недоумение: не бива да искаме от автора на най-статичната поезия да разбере стихийната динамичност на Фурнаджиева.

Вярвам, може, по всичко казано, да се възстанови маниакалната психика на този господин. Нека читателят се върне към „програмата“ на Стрелец, да си спомни думите на Гъл. за „сериозното и честно отнасяне на писателите помежду им“ и да види – с каква честност и сериозност учи той да се отнасят към другите неговите възпитаници.

*

„Унищожени“ Николай Лилиев, Стубел, Фурнаджиев (Багряна я „унищожават“ сам Гъл.), в българската литература днес остава – само Ат. Далчев. Най-подир манията е удовлетворена и, би трябвало да се предполага, ще престане да ни занимава със себе си.

Ала не веднъж вий се излъгахте в своите очаквания и това трябва да ви е научило да бъдете скептици в предположенията си.

Достатъчно? – За всеки други – да. Но за Д. – не. Не стига само да се самопризнае за единствен поет, трябва да убеди себе си и – че изобщо друга поезия, различна от неговата, е абсурд.

И понеже той пише „предметна“ поезия, веднага „заема позиция“ – срещу символичната. Мислите ли, че той би се смутил пред едно течение в литературата, което изпълва почти половин век, което е една от най-бляскавите епохи на французката, и не само на французката литература, което е свързано с имената на Маларме, Бодлер, Верлен, Анри де Рение, Метерлинк и пр.? Ако имаше представа за него – наистина би се възпрял, не би и помислил. Но така, без да знае нищо – по-лесно от това няма.

Д. не отрича символизма като школа, която е завършила своя кръг и отстъпва поетическия терен на нова. Отрича го изобщо в неговото начало, в неговата същност, в делата му. „Символизмът е мъртва поезия“ (Изток, 55). Защо? – Защото носил „пълно пренебрежение към действителността“.

Повод му е дал един разговор с един нашенски символист. Написал бил някакво стихотворение, в което употребил думата „трамвай“. – Добро е, казал му символистът, но да изхвърлиш този „трамвай“, да го замениш с колесница. – Защо? – Защото „трамвай“ е катадневна дума и освен това след 50-100 години трамваите могат да изчезнат и стихотворението ти ще изгуби смисъл. – Ами колесниците пък вече съвсем са изчезнали, а трамваи все ще има най-малко още 50 години. – Добре, но „колесница“ е по-поетична дума.

И – следвайки тая масалджийска аргументация – Д. решава да прегаци със своя „трамвай“ цялата символическа поезия. Виждате ли, символизмът се отказва от действителността. „Той не позволява да се пее и говори за нея... Трамвай е нещо дадено, което всеки вижда и познава, – дума, която всеки свързва с нещо живо [ватман, кондуктори], конкретно, сегашно; а колесница е само дума [например като „вятър“], форма, *лишена от съдържание* [няма дъски, колела, коне], нещо, станало вече не-реално [ефир]“.

Кой е тоя символист, който тъй жестоко се е подиграл с него – не казва. Че поезията на Верхарна е пълна не само с трамваи, но цяла фучи от железници, параходи и фабрики – и все пак е една символична поезия – това не го смущава. Та ако работата е била за трамваи, тогаз Лилиев е първият ни поет на „действителността“, защото вмъква в поезията ни не само трамваи, но и по-ново, по-„сегашно“ превозно средство – автомобили („Замлъкна сетен трясъка зловец / на тежките трамваи запъхтяни“. – „И ето, автомобили бръмчат / и улиците стягат като броня“). Нещастният, той не е могъл да разбере, че не в назоваването на нещата е тяхната същност, а в нещо друго.

По-нататък глупостите идат логически, разнизват се една от друга, следват по инерция – вече авторът не е отговорен за тях. „Символизмът неизбежно трябваше да изгуби *всяко съдържание* [туй то!] и ще не ще, трябваше да стане *формална* поезия“. Той не знае, че символизмът не е „формална“ поезия – формална бе поезията на парнасистите. Жюл Леметр нарича техния родоначалник Тедор де Банвиля „клоун на поезията, който имаше в живота си много идеи, от които най-упорита бе – да не изрази никоя *идея* в стиховете си“ (Les Contemporains. I.) De la musique avant toute chose – принципът на Верлена – не е принцип на форма, а на същина: дирене да се дадат душевните състояния в техния съкровен душевен строй. Защото символизмът се роди като реакция на рационалистичната основа на поезията, като стремеж за възвръщането ѝ към емоцията. На „обективната“, аналитична и абстрактна, поезия той противопостави субективната поезия на философския синтез и на интимното възприятие. Действителността – всеки предмет, всеки факт – добиваше за него не значението, което има във физическия мир (с него поезията няма работа, с него се занимава физиката, химията, естествените науки), а духовното си, символно значение: на една идея, на едно душевно състояние или на една мечта. Зад видимостите на нещата откриваше хилядите нишки, които ги свързват помежду им и с нещо друго – вън от тях: с душата на поета, с миналото или с невидимия мир. Това са те: Бодлеровите *correspondances*. Тия значения обаче са *най-разнородни* и много рядко

мистични. Мистицизмът е изобщо чужд на французкия дух. Действителността обаче като „дадено“ никога не е била „пренебрегвана“. Бодлер е пълен с цялата нейна *скверност*. Поезията на Франсис Жам е поезия на *всекидневието*. Очарованията от Албер Самен не идат от никакви „нетленности“ и мистицизми. У всички обаче действителността е проникната от един идеалистически стремеж, от духовност.

Това именно не се харесва на Д. Той предпочита да остане при своите „мърши“ и „гниещи почви“. Никой не може да го спре – нека плуе в тях, но да не иска и другите да останат там.

Но целта ни не бе да спорим с г. Д. за символизма. То бе, което се видя и излишно – спор с невежеството и безсмислието. Други са, мисля, които имат задължението – преди мене – да отстояват позициите на символизма. Разбира се, ако считат, че от това, че в България се е намерил някой си Далчев да го „отрича“ – символизмът е в нещо застрашен.

Моята цел бе друга: да установим не невежеството и тъпотата, а – безсъвестността.

Към тая злополучно донкихотска кампания срещу символизма го е подвел не толкоз самият символизъм, колкото – символистите у нас. Създаденото от тях – много или малко – трябва да се отрече, дискредитира, да се из земе от вкуса на читателя. Тоя вкус трябва да се насочи към противоположната, неговата поезия на „предметното“. Д. не назовава никого – собствено той не смее да назове Траянова, нито своя приятел Л. Стоянова (и той минава у нас за „символист“) и пр. Но, вий се сещате – кого той визира, срещу кого е насочено мерзкото му копие.

И в помрачението си на злоба, не е забелязал как сам попада в собствения си капан. Прочетете онова, което е писал за Ив. Мирчева (Изток, 29):

Природата ни е дала очи и ние с тях виждаме нейната действителност. Ала ето че очите на Мирчева не могат да я видят – те виждат само сънища. И ние сънуваме, когато си затворим очите, но Мирчев спи и с отворени очи. Това е без съмнение дефект, да не виждаш нещата такива, каквито са, каквито ги виждат всички. Това е нещастие. Обаче *изкуството произлиза тъкмо от такива дефекти и нещастия* или се съпровожда от тях. – Явленията тук не се подчиняват на *никаква каузална връзка*; всяко може да бъде причина на друго и все пак има една *невидима* връзка. Предметите добиват *неочаквани* свойства; единството е разбито на *странно* разнообразие. – Може човек да не обича неговата поезия, *но не може и не трябва да я отрече*.

Как ще я отрече – г. Ив. М. е „член на литературния кръг Стрелец“. Друг би бил въпросът, ако се касаеше за някого от Златорог: ще се прати по дяволите не само „сънната“, но и най-реалната, най-земната поезия, каквата г. Д. пледира.

Ето го – забравил всичко, каквото е говорил, – той я отрича: „Главната причина да не се харесват неговите [на Ив. М.] стихове на някои, е модното мнение, че трябва да се върнем към действителността. То ще мине: ще се върнат към тая тяхна действителност, ще видят там само биволи и свини, които се тръшкат, и ще разберат грешката си“. Алюзията се отнася до Н. Фурнаджиев – за неговите песни на нивята и полетата, на селския труд и на всичко, което е свързано с него.

Като си послужим сега със същата фраза и по същия начин спрямо Далчева, ще се получи това: – Да, ще се върне той към тая своя действителност и ще види там само „мършави кранти“, „изплезени езици“, „подметки“, „жаби“ и „домати“, и ще разбере прелестта на своите зарзаватчийски вдъхновения и ароматите на конюшните и блатата.

*

Точно в тоя кръг на привидно теоретически въпроси, поставяни и разрешавани върху плана на хитростта, спада и – „разсъдъчната поезия“.

Отде накъде пък сега се отваря дума за нея – едва ли ще се сети читателят. От хилядата въпроси за нашата литература, които се слагат, това е хиляда и първият.

Няма защо да Ви уверявам, че щом г. Гъл. го подига, трябва да си има основания – явила се е нужда от нея.

Той знае, че поезията на Далчева до голяма степен трябва да се обясни като едно интелектуално творчество. Чул е резервите, които се изказват за нея. Опасението, че могат да се намерят хора, които на това основание да я поставят под много съмнения, го принуждава да свиква аудиторията си на лекция за „разсъдъчната“ поезия. С това не изпълнява освен един дълг към г. Д., който сам се опитва да каже нещо за себе си, но се оплита и отчаяно вопие: „Може едно произведение да е разсъдъчно – напр. целият Бодлер [Бодлер е *произведение*] и все пак да е хубаво“ (Стрелец 6). Нещастният, в каква безпомощност трябва наистина да се е намирал, за да се хване тъкмо за такава „разсъдъчна“ сламка, каквато е „произведението“ Бодлер!

Ето, г. Гъл. се задава: „Едно от тия странни разбирания е предразсъдъкът, че в поезията няма място за мисълта [?!] – че лириката трябва да бъде сложена изцяло върху чувството, върху настроението“ (Изток, 52). – Кой кога е имал подобно разбиране, счита излишно да каже. Поезия на мисълта – ний я имаме у Пенчо Славейкова: неговите „Епически песни“ (Микел Анджело, Сърце на сърцата, Успокоений, Симфония на безнадеждността и пр.) са пълни с философски, психологически и естетически

проблеми – никой, слава Богу, досега не се е сетил да я отрича като най-възвишена поезия. У Яворова остротата и интензивността на чувството е съпроводено с достатъчна степен интелектуализъм и все пак Яворов е за всички един от най-големите ни лирици. Никой не е искал и не си е представял чувство без абсолютно никакво съдържание, т.е. идея. Да говориш сега, че „чувствата и настроенята, вплътени в поезия, се явяват, малко или много, свързани с известни мисловни съдържания“, значи – да не си намерил какво друго да говориш.

Прочее, преминаването към нещо по-съществено за г. Гъл. се налага. И ето, той прави опит да постави граница между два вида поезии: емоционална и – разсъдъчна, в която „отправна точка на творческия процес е не чувството, настроението, сиреч преживяването, а сухото мислене“. Обаче – „обагрено от емоционалното“. Границата, разбира се, остава все тъй неопределена, както и по-рано, защото „чувство, свързано с мисловно съдържание“, или „мисъл, обагрена с емоционално“, – е едно и също. И понеже „обагрянето“ е нещо твърде относително, много субективно възприемливо – следователно твърде произволно, – не се вижда каква е пречката да се вземе за поезия и най-сухата абстракция. Мярката е разтеглима – приложима за всеки случай: зависи от ловкостта на оня, който я прилага.

Целта на г. Гъл. не е да установи наистина една граница – поне доколкото е възможно, – а да лансира в нашата литература понятието „разсъдъчна поезия“, с което знае кога и как ще си послужи. Най-напред то му послужва, за да хвърли няколко копия срещу „българската критика“ (той стои над нея): „Имаме стихотворения, в които мисловното се явява обагрено от чувства и настроения, превърнато в преживяване, дадено в образ – но и срещу тях са се обявявали не един и двама, вследствие недостатъчна широта [о!] на разбиранията“. И привежда за пример стихотворението „Бог“ на г. Ст. Михайловски. Доколко знам, никой не е отричал това стихотворение. Но – въпреки високото признание, което имат към г. Михайловски като културно обществена личност от най-висок мащаб – малцина са могли да приемат неговото творчество. Причината е именно разсъдъчният му характер. Ако г. Гъл. вменява в укор незаинтересоваността към неговия 70-годишен юбилей, не е оставало освен – неговият вестник да изпълни дълга си към заслужилия общественик, философ и моралист.

„Разсъдъчната“ поезия, поне тъй както може да се определи, ний не приемаме и не можем да приемем. Голям спор се води за нея във Франция тия две години по повод речта на Анри Бремон за чистата поезия (преведена в миналата кн. на Златорог). Тоя спор може да се проследи в

неговата книга, в която той събра направените му възражения и отговорите си – *La poésie pure* (Grasset, 1926). Мисля, въпросът се окончателно изяснява от студията на Робер де Суза (поместена в същата книга) – *Un débat sur la poésie*, особено главата „*La poésie et l'état de conscience*“. Суза прави разлика между интелектуалната воля, която дирижира вътрешния акт, из който се ражда поетическото произведение, и – интелектуалната *природа* на тоя акт. Инак казано: смесват се *источниците с методите*. И подробно обяснява пътя на създаване всяка поезия. Тук не е възможно да се проследи тоя път. Заключение, което трябва да изведем, е: едно произведение, родено из чисто логически спекулации и което *остава при тях*, не е поезия. Французите се възхищават от Сюли Прюдома, от Леконт де Лиля, Пол Валери, но не говорят нищо например за Гюйо.

По-нататъшни обяснения на въпроса са излишни. Целта бе само да се предупреди походът на триото Гълъбов-Далчев-Мутафов срещу „емоционалната“ поезия у нас: ето, едина Шпенглера в ръка, другия – с черепа си, а третия с метафизичната си ролетка, възвестяват шествието на разсъдъчната поезия, на разсъдъчната критика, на разсъдъчната белетристика в нашата литература.

*

Чувствавам, отдавна читателят иска да приключи. Ако всичко това не е било достатъчно да му разкрие методите на „борба“ на Стрелец, едва ли следващите няколко страници ще успеят.

И все пак аз бих молил търпението му – преди да завършим – да направим още една екскурзия в областта на „идеите“ на в. Стрелец, която може би няма да бъде от най-безинтересните.

Понеже се движим в амплитудата Гълъбов-Далчев, ред е пак на последния. Мисля, че от честта, която му правим, той не може да бъде освен доволен. Всъщност кой говори, е безразлично – в това царство, дето „Марионетките“ заменят самостоятелно действащи хора, дето всеки е суфльор на другия.

След като „унищожи“ поезията – която му пречи, г. Д. обръща фронта към критиката – от която се бои. Теренът му в българската литература не би бил достатъчно разчистен, докато има още хора, които не само четат буквите, а любопитствуват да видят какво е казано с тях.

И ето, след Л. Стоянова българската критика попада в прицела на г. Ат. Далчев. Една връзка между двама поети, която увековечава литературното им приятелство.

Верен на научно-катедрените методи на своя професор, и г. Д. почва „статията“ си (Стрелец, б) с предговор, преминава към изложение, разбор

и „примери“, за да свърши – уви – със съжаления към българската критика.

Той отрича интуицията у нашите критици като нещо твърде неустановимо и относително. Поетическите произведения иска той да се мерят с обективни мерки – както се измерва, например, дължината на една улица, тежестта на един чувал картофи или температурата на една баня. „Критиката е немислима въвн от интелекта. Тя е осъзнаване.“ По-велики идеи за критиката наистина у нас не са казвани. Хората разискват за различните посоки, по които едно поетическо произведение може да бъде разглеждано – за г. Д. спорът е: „умствена“ работа ли е критиката, или не е умствена. Друга проблема за него и не може да съществува. Той е подчертал „осъзнаване“ – от уважение към своя мислител Гъл. Не само почит му дължи той, но и отплата: след като г. Гъл. тъй бляскаво защити разсъдъчната поезия, ред е сега г. Д. да защити „разсъдъчната“ критика.

Но, по някаква непредвидливост, той отрича правото на българската критика да прави обобщения, да „синтезира“, да бъде „творец“ – макар Гъл. да бе написал цяла статия в Златорог, че критиката е творчество.

Той е против импресионистичната критика, „особено пренесена на наша почва“ – превръщала се в банални образи и празнословие. За да изрече това, разбира се, не е потребно да знае какво е импресионистична критика, нито да познава поне одного от представителите ѝ.

Той не позволява да си служи критикът и с образи – мислейки, че идеи не могат да се предават с образи, а само с „интелект“. Тук той явно провокира г. Гълъбова, който в Златорог бе писал: „Не е критик оня, който не е *магесник на словото*. Докато с интерпретацията на едно произведение по линията на анализа и синтеза критикът ни дава своето разбиране на красивото, със словесната [си] интерпретация той успява да ни внуши *чувството*, да ни зарази със своите *усещания*. За съжаление малцина се стремят, като ни дават своето разбиране на красивото, да ни дадат и своето *изживяване* – съкровеното в *бисерната игра на словото*.“ Д. предпочита, пред образите в критиката – масалите: статийката си той почва с приказка за двама дървари.

Той произнася филипики против българските критици за тяхната некултурност, неориентираност в историята на литературата и пр. Видяхме от каква категория е неговата културност и ориентираност.

Най-подир, върха на нахалството си той достига в обвинението на българските критици – в мързел. Тоя мамин син, който не познава що е грижа; когото съдбата е ощастливила да не изпита тежестта на жизнени условия, които могат да не ти позволят не да „пишеш“, а да прочетеш два реда; който в пет години е написал двайсетина стихотворения – си позволява да се гаври по един безсрамен начин.

Цялото това отрицание на българската критика е направено в две половин-колони на вестника. Това е обикновено нещо у нас – и най-удобно. Така не трябва да се изучават данни, аргументация, и главно: излишни са – поне малко честност, малко срам. Така трийсетгодишните усилия на нашата литературна критика са отречени от един начинаещ поет, с едно мръдване на ухото.

Все пак, всичко това е още теория. А от досегашния опит вий знаете, че от теориите, колкото и да са интересни, по-интересно е приложението им.

Очакванията ви и тоя път не са излъгани. Тоест излъгани са – в повечето. Защото тоя път Далчев е решил да постигне своя рекорд, да се самохарактеризира по един начин, по какъвто и най-„осъзнаната“ критика не може го характеризира.

Оказва се, че единственият представител на литературната ни критика, достоен да бъде посочен за пример на твърденията му, е... моя скромност. Удостоявайки ме с изключително внимание – да характеризира чрез мене цялата българска критика – аз съм готов да понеса покорно присъдата му, колкото и жестока, защото тя се отнася не само до мене.

Последователността ме задължава да приложа и към себе си същото изискване за скромност, което предявях към него, т.е. да не се защитавам сам. Аз и нямам подобно намерение. Делото на критика (принуден съм да приема това прозвище, щом ми се дава – въпреки перата, с които го е и окичил), както и на поета, е едно обществено дело и неговата преценка принадлежи на другите.

Ала приемайки едно тъй неизбежно положение, мисля, че ми е запазена последната милост – проверка поне на онова, което се касае до *фактите*. Нещо повече, струва ми се, дълг е да се спрем на тях. Защото, ако писачът е напълно свободен в съжденията си, той е ограничен от задължението си към истината.

Прочее, да видим тия факти.

В бр. 6 на в. Стрелец Д. цитира следното пасажче от статията ми за *Яворов* (Златорог, г. V., кн. 8):

Тия песни (песните на Яворова) се раждат в една душа, която носи в себе си страшно предопределение. Душа на ангел и на демон същевременно, крилете на която я разпъват между два полюса – за да я оставят да висне над бездна; между ласката и отвращението, между екстаза и безнадеждността, между триумфа и разгрома.

Две начала се борят в нея, и никое не може да достигне трайното си тържество, единното си разрешение. В нея дълбоко е внедрен духът на божеството, което го тласка към светлина, към истина и към любов. Поетът хищно се устремява към светлината, обаче – о, измама на устремения! – тя го

ослепява, и зад нейния диск вижда да настъпва в гъсти редици толкоз много мрак, че ще я погълне. В страстен порив той се втурва до най-мрачните гъбини, за да узнае истината, но – в момента, когато мисли че я е разбулил, чува в нея гласа на нова лъжа. И т.н.

„Научихте ли нещо за Яворова и неговата поезия? – е въпросът, който следва. – Не може ли това същото да се каже и за *всеки друг поет* – наш или чужд, все едно – и не само за всеки *поет* [т.е. същото може да се каже и за всеки бакалин]... У кого не се среща мотивът на раздвоението?“

Аз трябва да благодаря на моя критик, че все пак е искал да бъде достатъчно убедителен и привежда за доказателство *пет-шест изречения*. А нищо не го е възпирало да „цитира“ например само *две-три думи* от статията ми и да зададе същия въпрос – научихте ли нещо за Яворова?

Във всеки случай за момент приемам пасажчето, което е благоволил да си избере. Да проверим работата на „разсъдъка“ му върху него.

Д. счита, че раздвоение има у всеки поет. И все пак ний не говорим за раздвоение у Вазова, у Пенчо Славейкова, у Кирил Христова. Не говорим – защото макар у всички тях и у много други да съществуват „мотиви на раздвоение“, те или са разрешени, или не се слагат като трагическа проблема на жизнената им и поетическа личност. Ала ний говорим за раздвоение у Яворова, защото у него то носи катастрофически характер, – осъжда го да не може да се самопостигне в никоя любов, в никоя истина, в никое дело. Оттам са тия екстази и проклетия в неговата поезия. За това негово раздвоение ли говори Д., че е приспособимо за всеки поет, следователно и за него? Не би било чудно – след като се постави *над* Лилиева, сега да се поставя *наред* с Яворова.

Но нека се върнем на въпроса. Той иска да му се каже в какво се състои раздвоението у Яворова. За него обяснението, че Яворов носи „душа на ангел и на демон едновременно, крилете на която я разпъват над бездна: между ласката и отвращението, между екстаза и безнадеждността, между триумфа и разгрома“, не значи *нищо* – понеже не било „показано“, т.е. не са цитирани „примери“. Признавам вината си – аз имах предвид не Далчева и подобните нему, а читателя, за който, сигурен съм, знае, много пъти е чел и препрочитал Яворовите стихотворения. И все пак съм показал на що се слага раздвоението у Яворова: невъзможността на неговия тревожен дух, който „вечно дири“, да се спре при никоя истина на живота, защото тя все пак за него е лъжа; удавянето в тъмнините на душата му всеки светъл лъч, колкото и да се стреми към него.

Ала не само това. След редовете, които Д. произволно е откъснал, следват по-нататъшни обяснения – за раздвоението у Яворова в любовта:

Демоничен, той полетява с най-безумния си порив към любовта – уви! – за да я види сразена и да почувствува нейната ефимерност. Чистата любов, за която копнее душата му, е възможна само като мечта – *постигне ли я, тя умира*. Защото онова, което дири поетът, е *проекция на собствената му душа* – никога тя няма да намери своето съответствие в един *земен* образ и удовлетворение в едно *земно* щастие... Може би не в постигането, а в самия устрем е красотата на живота и самоутвърдението на силния дух. Тоя устрем е, който придава на цялата Яворова поезия страшната *поривност на настроението*, тая крилата ритмика и *призивния ѝ тон*.

И не само това. По-нататък говоря за непримирението в неговата душа; за страданието – отде иде, в що се различава от страданието у Пенчо Славейкова, как се променя поетически-философската му значимост; за революционното начало в неговия дух, който еднакво се калява и в победите, и в пораженията; за съдбата – която е трагическият знак на неговата поезия и пр., и пр.

Всичко това за Д. не съществува, *не е написано*. Той измъква от цялата статия няколко редчета и се напъва да доказва тъпотата си. За подобна постъпка няма друга дума на български език освен – *мошеничество*.

И все пак то не е много опасно. Той посочва статията – читателят ще я намери, ще я прочете, ще види какво е казано и какво не. Ала той няма да узнае, че това е една *реч* на литературното утро за десетгодишнината от смъртта на поета. Хората, които са дошли на това утро, не са дошли да им се четат лекции върху творчеството на Яворова, тепърва да узнават кой и що е Яворов; а – да засвидетелствуват своята почит към него.

И когато Д. ще поиска да си дава мнението какво съм казал за Яворова, няма да се спира на тая реч (макар тя да синтезира всичко), а ще благоволи да разгледа всичко, което съм писал за него. Тогаз щеше на първо място да прочете статията ми *Поет на нощта* (Мисъл, г. XVII, кн. 2). Тя е *основата* на онова, което съм казал на утрото; и за когото то все пак е недостатъчно, трябва да се върне към нея. Там ще намери подробно изяснена не само проблематиката на Яворовото раздвоение, но и много други въпроси за психологията и творчеството на Яворова, за които в речта няма време да се отваря дума. В друга една статия – *Живот в смъртта* (Мисъл, г. VI, кн. 8) – правя опит да определя концепцията у Яворова на смъртта: като космическа сила, равнозначна на живота, два образа на битието – „предвечни негови крила“, с които поетът се носи над вечността. В трета статия – *Мотиви в нашата любовна лирика* (сборник Мисъл, кн. II, 1910) – след нови разяснения за платоничния характер на любовта у Яворова, спирам се на новия му жизнен мироглед, възвестен с дионисиевския химн „Да славим пролетта“. В друга една малка работа – *Яворов*

(в. Зора, г. I, бр. 145) – добавям още някои черти към неговия жизнен и поетически образ.

Когато ще се преценява какво съм казал за Яворова; и особено когато по моето мнение ще се съди за цялата българска критика – трябва да се има предвид *всичко*, което съм писал. Да се игнорират цели четири статии и да се вземе само една десетминутна реч – дори не реч, но няколко реда от нея, и по тях да се правят заключения (макар просташки и невежествени), това е литературна *мерзост*. Тя е извършена от един поет, с който е напълно солидарен (във вестника си той съобщава, че е „отговорен“ за всичко, което се пише) – дори го инспирира – същият той К. Гъл., с който имахме случая да се запознаем.

Ако спрямо Яворов Д. е постъпил по този начин, никакво стеснение не е могъл да има в начина, по който „преценява“ статията ми за *Николай Лилиев* (Златорог, г. II, кн. 5). Тя е по-скорошна, на ръка е на читателя, лесно проверяема. Говори се в нея също за много неща: преди всичко – за момента, който определя мястото на Лилиев в развитието на нашата поезия: пречупването на индивидуализма, потушването на личната изключителност. От всичко това Д. е намерил една-единствена дума – „всеотдайност“, – за да си достави жалко-просташкото удоволствие – правейки се, че не разбира смисъла, в който е употребена думата всеотдайност: обратното на това, което характеризира тъкмо неговата личност: *Аз!*

По същия начин той се удовлетворява и с термина „поетически *нервозитет*“, който съм употребил за Д. Бояджиева, считайки, че това е все едно – *нервозност*. Не може да разбере, че един стих може да трепти от поетически неврозитет – без авторът му да има ни най-малко намерение да става пациент на някой невропатологически институт. По същия начин той не би могъл да направи разлика между поетически *наивитет* (едно от най-ценните качества) и поетическа *наивност*. И този човек, който не е научил още правилното значение и употребимост на думите, има нахалността да изрича мнения за българската критика.

Неговият морален образ обаче не би бил завършен без последната черта, която сам прибавя към него. Това е начинът, по който се е отнесъл към статията ми за *Димчо Дебелянов* (Златорог, г. II, кн. 3). Излишно е да се приповтарят въпросите, които са сложени в нея в връзка с личността и творчеството на Дебелянова. Хулиганството на Д. този път не е в това, че отрича, че въобще е казано нещо за Дебелянова – на „отричанията“ му вече няма кой да обръща внимание. То е в нещо друго: *отрича онова, което сам признава*.

В сп. „Българска мисъл“, г. I, кн. 4-5 е напечатана една негова статийка също за Димчо Дебелянова. Не само нищо съществено не е прибавил

към това, което съм казал аз, но благоволил е да преповтори *много от моите мисли*.

Той е недоволен, задето съм характеризирал Дебелянова като „поет на човечността“, и изобщо е против „формулите“. Аз, напротив, бих бил щастлив, ако бих могъл да улуча оная единствена дума, която сама и отведнъж би характеризирала един поет по-добре от всякакви приказки. За жалост това е мъчно. Ето, за Димчо Дебелянова думата „човечност“ е съответна, обаче тя още не покрива изцяло творчеството му. Затова и аз *не съм я употребил*. Оказва се, че онова, което твърди Д. – както в толкоз случаи досега – е пак *лъжа*. Думата „човечност“ е казана само на едно място – за любовта у Димчо Дебелянова, за да се обозначи наистина неговото трогателно отношение към любимата, светлия спомен за нея, „толкоз по-скъп и нравствено-ценен, защото един *реален*, действителен образ е могъл да накара душата на поета да зазвучи с най-чистите си и нежни тонове“ (противопоставяне на образа-фикция у Яворова). Никъде другаде думата „човечност“ не е употребена. В общата характеристика на Димчо Дебелянова е казано „най-интимният и нежен български поет“.

Ала ето какво казва сам Д. за Дебелянова:

[Тези стихове] са написани от *най-човечния* ни поет.

По-нататък:

Самочувството на Дебелянова на бойното поле. В статията ми е казано: „Поетът тръгва на празника на кървавия смях, готов за всяко дело и за всяка жертва. Наистина отначало той не може да се разбули от своя блян и дълго *тая нова и сурова действителност му е странна и чужда*.“

У Далчева:

Войната го пренесе в *друга непозната действителност*, дето той изведнъж *се почувствува* изгнан от света и *изоставен от всички и всичко*. Всичко, което дотогава е имало някакъв смисъл, сега се *обезсмисля*... *Странно* му се вижда да си припомни онова, което е живял и пр.

И все пак той си припомня. Следва в статията ми: „Всеки *откраднат час* той възстановява телеграфната жица с *миналото*, и сред грохота на легионите се носи в някакъв полусън.“

У Далчева:

Само понякога, *в промеждутъка на два боя*, когато другите почиват, отново възпламва *предишната жажда за живот* и го кара да си *възвърне* и пр.

„Но... илюзиите са си илюзии, а делото, за което е там, призовава неговата воля и иска неговия меч. Съзнанието, че е тъй *и не може иначе*, определя новото му самочувство в „Тиха победа“.

У Далчева:

Той е *роб на една воля*, която не познава и не разбира.

„В тоя момент, *когато залязва черната звезда на неговия живот*, изгрява ялната зорница на Димчо Дебелянова в българската поезия.“

У Далчев:

Смисълът на живота му се открива чак *след като Смъртта го беше белязала*.

„Под нейната корона [на поетическата форма] неговите настроения блясват с нова сила и загоряват с нова краска. Това са образите на *благодарната простота* – които идат от най-ценното качество: искреността.“

У Далчева:

От всички наши поети – умрели и живи – Д. Дебелянов тук е най-близо до *свещената простота* [?! – нещо като *sancta simplicitas*] на изкуството.

Да намериш за нужно да рецитираш мисли на някого, и след това да го ругаеш, прилича на – крадеца, който, след като задигне джоба ти, извърща се и вика „дръжте го!“ . Това е такава степен *нахапство*, до каквато мизерията на нашия литературен живот не е слизала. То говори вече за липса не само на нравствен, но въобще на всякакъв самоконтрол, значи злобата толкоз да те заслепи – да те води срещу самия тебе.

По същия начин Д. постъпва и спрямо г. Георги Цанев. Привеждайки за пример статията му *Яворов днес* (Нов път, г. II, кн. 1), той се обръща за онова, което г. Ц. е казал за страданието у Яворова: – У кой поет страданието не е основен мотив? – Отговорът: същият, както и за раздвоението. Никой не говори за страданието като основен мотив у Пушкина, Гете, Юго, Вазова, Пенчо Славейкова. Не говори за страдание и у Далчева, защото страданието е чувство, а за жалост неговият съсъд, сърцето, е у него строшен- той възприема и реагира на света и нещата с друг апарат, разсъдък.

Д. е недоволен и от г. Цанева, че не обяснил в що се състои страданието у Яворова – макар г. Ц. достатъчно да е обяснил от що произхожда: непримирението, разуверението на Яворова във всичко. Все по същия хитър начин, както и по-рано, той премълчава статията му *Яворов и*

индивидуалистическата ни интелигенция (Нов път, г. II), дето се изяснява от какъв ъгъл разглежда той Яворова: не пише психологически етюд за него – за да могат въобще да му се задават подобни въпроси – а се опитва да измести предвзетото отношение у нашите комунисти към Яворова към едно по-широко и по-вярно разбиране на неговата личност, което ще направи възможно да приемат поезията му, а не да я отхвърлят.

Това е то Херострата на българската литературна критика – един вчерашен поет, който преди да се повзре в себе си, счел се е призван да „разглежда“ другите.

Той е пожелал да свърже началото на поетическата си кариера – с шантажи. Може би в тях ще намери проява оня „темперамент“, който в поезията си, изглежда, е прокълнат никога да не вложи.

Д. не обича образите в литературната критика. Ето му сега: една критика без образи: нека се вгледа в нея хубаво и види сам истинския си образ. И ако бъде в състояние да се отвори от конвулсиите на завист и злоба, в които е изкривен, това ще бъде за него истинска победа: победа на чувството над „хладния“ – и подъл! – „разум“. Само тогаз, може би, Господ ще чуе „Молитвата“ му: да го изведе из оная „сложност“, която го измъчва и от която иска да се освободи – сложността на спекулации, хитрини и подлости, в чийто възел го е завързала неговата амбиция, чудовищната му мания да бъде пръв и единствен. Вместо нейното жалко тържество тогаз ще почувствува нещо друго: чистата радост на невинното дете, какъвто иска да стане.

Виждате, аз мога да говоря за него и без гняв. Но ето, г. Гъл. не ми позволява: как можете след всичко туй да намирате нещо интересно в стихотворенията на Далчева, да давате добри отзиви за тях? (Стрелец, 5).

Вероятно – защото нашата съвест е малко по-друга от вашата, господин професоре. Защото ний можем да направим разлика между поета и човека (за които у нас е създадена странната теория, че могат да не се покриват). Можем да намираме стихотворенията на Д. хубави, да се радваме за това, и, същевременно да се отворачаваме от онова, което върши: щом са възможни у нас типове на такова „раздвоение“ – добър поет и мизерен човек.

За бележките на г. Н. Р-ски *Пат и Паташон* (Златорог, г. VI. кн. 5–6) той няма какво да се сърди – те са заслужена плесница за безобразието му спрямо Николай Лилиев. Тя не го е опомнила, той продължи. Ето му сега втора, по-силна. Ако и тя не е в състояние да го накара да се „осъзнае“ – трета ще бъде излишна: едва ли вече ще има кой да се занимава с него.

*

И така, нашата екскурзия може да се сметне завършена. Приятна ли бе тя, или досадна – не знам. Мисля, във всеки случай, че не бе безполезна. Вярвам, читателят е могъл да се постави в непосреден контакт с някои от представителите на хулиганството у нас, да ги почувствува и да получи достатъчно ясна представа за вдъхновенията им и за техните средства на „борба“.

Може би у никого е останало впечатление на твърде подробно взирание в нещата. Уговорката, прочее, е необходима: аз се спирах само на ония моменти в тая „борба“, в които се вее парцалът на някаква „идейност“. Инак бих потънал в неизбродимото блато на такава дребнавост, че не знам как бих излязъл от него. Бих могъл, например, да се спра на плиткоумните въпросчета, които г. Гъл. ми задава в бр. 6 на Стрелец – отговорите на които *предварително знае*. Бих могъл да му напиша не хипотетични „диалози“, а истински – пак между него и мене, – да припомня „мненията“ му за Златорог и за статиите, против които кара сега да се пишат памфлети. Не го правя, защото мисля, съзнал е вече сам недостойността на тия „диалози“ – в които злобата се е срещнала с претенциозност за остроумие, за да роди тоя единствен у нас литературен жанр на някакво разлигавено самодоволство. Могъл бих да съпоставя *по-раншините* му „мнения“ за Багряна, за Каралийчева, за Св. Минкова и др., и *сегашните*, и да обясня твърде нагледно причините на тия „мутации“ във възгледите му. Могъл бих да посоча *собственото му огледало* в статията му „Злобата“ (Изток, 53) и глупейшите му „иносказания“ за някакво магаре, което праща да реве срещу Златорог. Най-подир: флиртуването му с някаква фамилиарност с обществото – позволена само на великите! – с която си е послужил, за да определи (в един твърде *условен* хумор) така смисъла на българската история: „Аз благоговеея пред светлия подвиг на ония, които се пожертвуваха [във въстанията и освобождението], за да може днес техният внук, Коста Гълъбов, да пише статии.“ Могъл бих.

Но – не! Аз не бих желал да разглеждам г. Гъл., както той прави с мене, като литературен критик. Той е решил да излезе на тая неблагоприятна арена, дето за признание никой не бива да мечтае, но да бъде унижено дори човешкото му достойнство – всеки трябва да бъде готов. Колегиалността задължава да му оставим свободно полето за състезание.

Нека читателят съди, от полза или във вреда на Златорог е било, дето се е лишил от сътрудничеството на такава личност. Вярвам, всеки ще се съгласи, че свободата, за която г. Гъл. се оплаква, че му е била отнета, за да си я възвърне сетне в своя вестник, не е освен негово нещастие. Той я употреби против себе си. Нейна емблема е изображението върху

„Стрелец“: изопнал, в страшно напрежение на мускулите, лъка, но – уви – осъден да остане вечно в тая поза т.е. безсилен да спусне стрелата. По-добре – никога тя няма да улучи целта!

Ала нека приключим и с личностите. Не те бяха нашата цел. Хулиганството в литературата ни, обаче, не може да се характеризира без тях – те са, които го създават, носят и олицетворяват.

Но то е явление тъй широко, че неговото значение не се покрива с личностите: то е факт на литературния ни живот, белег за неговото падане на една последна точка. Той се съвсем изроди – в тъй наречените литературни „кръгове“. Литературният „кръг“, по силата на самия факт, че е кръг, е нещо затворено в себе си, изключващо всичко друго. Всички, които са вътре, незабелязано се омагьосват един в друг. Самодоволството и ненавистта им към всички останали е сцепителната им сила. Тая сила ги осъжда на изгнание от онова благородно и честно състезание, върху което нашата култура единствено може полезно до се развива. Блиндирани в тоя кръг, те остават в състояние на мумийност спрямо широкия поток на литературното развитие, който протича въвн от тях. Колкото пъти направят опит да излязат из чертата на тоя кръг – правят го не за да се влеят в течението, а да го заприщят, спрат или „отрекат“. Изгубвайки по тоя начин всички мерки на действителните факти и отношения, те се самосредоточават в себе си, и ето: всичко тяхно, макар и монументална глупост, е откровение, всяко чуждо дело – нищо.

На това обединение на злобата ний противопоставяме – обединението в името на творчество. Тъй, мислим, най-добре изпълняваме дълга си на хора на своето време, което се твори не със зависти и клюки, а с положителни дела.

Издигайки култа на творческата личност, ний сме против идолопоклонството на личността.

Това ни налага да бъдем твърде строги към себе си. Но същевременно то ни задължава да не бъдем снизходителни и към бездарността или към претенциозната посредственост.

За да бъдем, обаче, силни – нам не е нужно безсилието на другите. Нашата сила е именно в едно съзнание по-социално, противно на манията за единственост. Ний не стоим пред никаква необходимост да отричаме, че въвн от нас има един Елин-Пелин, има Кирил Христов, Траянов, дори Пантелеев, Ив. х. Христов и др. Не е само съвестта, която ни възпира да ги „отричаме“: имаме зад себе си и достатъчния опит на литературното ни минало – напразно е да се отрича онова, което е ценно. По-добре да го признаваме. И ако не ни се е паднал щастливият случай първи да го поздравим, да имаме честността да го приемем: да се радваме – когато е

много, и да го подкрепим – когато е още малко. Ето една амбиция и у нас.

Другата страна на тая амбиция, нейният източник, е – любовта. Всички средства на борба с нея са напразни. Тя може да бъде победена само – с по-силна любов.

Сп. „Златорог“, г. VIII, 1927, кн.5–6.

Иван Радославов

ПО-ДОБРЕ КЪСНО – ОТКОЛКОТО НИКОГА

Професор М. Арнаудов е враг на литературните насоки и школи – особено на символизма. А може би и поради него. Това личи ясно от бележката му за *Българската поезия през 1922–23 г.*, печатана преди две години в *Годишника на българските журналисти*. Читателят ще ни извини за отговора, с който сега се издължаваме, защото едвам напоследък имахме случая да видим горната бележка. А въпросите, които засяга авторът в нея, са такива, че намираме и днес за навременно и уместно да се поспрем върху тях. Вън от това, не искаме да оставим едно чувство на досада и неудовлетвореност у г-н Арнаудова, който има право да ни упрекне, че сме отбягнали да се обясним. И той би бил прав, защото, каквото и да се каже, камъкът беше хвърлен в нашата градина, в градината на тия, за които литература без схващания и ръководни идеи е една случайна литература, схоластика, преливане от пусто в празно. Такава, каквато е и тази, която вижда в „смяната на поколенията най-правдивата основа за разграничаване на литературните движения“, а малко по-нататък смята като недостатък за движението на символизма общото, което го „обединявало“ в школа.

Преди да се спрем на интересуващия ни главно въпрос, ний ще отбележим някои, според нас, парадоксални положения, които, покрай установените вече и отбелязани също така в статията, са изтъкнати от автора ѝ. „Първо. Г-н Арнаудов говори за „громавия“ стих на Пенча Славейков, което му дава възможност да го смята за по-малък поет от Яворова. Това инак правилно отношение към Славейкова е дотолкова вярно, доколкото този поет се разглежда като лирик. Славейков никога не е имал спонтанно творчество, нему е присъща рефлексията и затова епикът винаги е изпъквал на преден план у него. Ето защо колкото е слаб като поет на тънка чувствителност, което неизбежно се отразява на формата му, толкова в епическите си произведения е образцов и класичен. Поет на широкия и спокоен размах, той работи над формата като артист, с търпение и грижлива обработка. Стихът на неговите балади и в много от нещата на „Епически песни“ е неповторен до днес в българската поезия. Второ. За своята грубовата, брутално-свежа еротика Кирил Христов е характеризиран като декадент; когато такъв е по-скоро П. К. Яворов във втората

част на своето творчество, където духовното раздвоение е налице, а поетическото му дело е изразено с избледнелите средства на романтиката.

Сега на предмета. За г. проф. Мих. Арнаудов школите са вредни за писателя и литературата. Те затрънвали истинското вдъхновение. Според него „поезията трябва да се сроди с вълненията на душата, трябва да изнесе един мир от идеи и чувства, които изразяват надеждите, съмненията, всички реални настроения на настоящето, защото само така тя би могла да стане това изкуство, способно да буди ентузиазъм, каквато е била тя всякога във векове на силни и самобитни таланти“. В това малко смътно, едва доловимо определение на поезията и изкуството има нещо, което съвсем не подкрепя тезата на автора му. Кога поезията не е изнасяла мир от чувства и идеи и т.н., и т.н.? Кой истински поет от Омира до днес е вършил друго? Но този свой „мир от чувства и идеи“ са го давали всеки от тях по своему. Защото една епоха не прилича на друга и защото всяка от тях си има своя собствен начин, за да се изрази. Шекспир – малко по-иначе от Корнейля, Бодлер – от Юго, Маларме и Верлен – от Бодлера: с могъщата сила на интуицията и творчеството във всички тия случаи, но със средства не еднакви. Това е истината. Затова имаме ту класицизъм, псевдокласицизъм, ту романтизъм, реализъм, символизъм и пр. Иначе нямаше да има развитие и нямаше да има нужда, излишно щеше да бъде да се предава литература в училищата и чете в университетите. Школите – как досадно е, че тази елементарна истина не може да се разбере! – не са естетични кодекси, писани, за да се твори по тях, а характерни белези за художествено творчество, развивало се под знака на дадени духовни и исторически условия. И колкото те са по-наситени откъм културни наслоения, толкова и школите, т.е. еднаквостта във вкуса и разбиранията са по-определени, очертани, ясни. И обратното, както у нас и в Русия, където едва ли не литературното развитие се изчерпва и фиксира в случайното писателство на отделни писатели. Нещо, което е един недостатък, а не качество, което г-н Арнаудов подчертава, говорейки за обединяващото начало в литературните движения.

В други страни има борба на схващания и литературни идеи: – на тази почва се развива взаимоотношението. У нас има хора, които отричат известни идеи и схващания в името на *нищо*. Те са за свободата, за безграничната свобода на мисълта! Което всъщност е свобода да не казваш нищо и да ти повярват току-така. У нас се е отричал, и ако има още някой куража да го отрича, символизъмът, защото той има ясни и подчертани позиции, идеи и възгледи, а това не могат да търпят тия, които в светлината на идеите се стопяват тъй, както сенките на нощта при изгрева на слънцето.

Вината на българския символизъм била тая, че се е очертал тогава, когато е бил вече „банализиран на Запад“. Ако поради липса на художествен усет, г. професорът не е смогнал да изживее творческото дело на това възродително движение в българската поезия след Яворова, чиито утвърдени имена – утвърдени от други, разбира се, – изрежда, той би могъл да забележи, че другаде едно „банализирано“ в своето огнище направление изиграва, малко по-късно, своята творческа и освободителна роля. „Банализиран беше“ за Германия символизмът двадесет години след появата му, но под неговото влияние немската поезия записа своя нов възход и бляскаво възраждане! „Банализираният“ френски символизъм възроди и руската поезия с Брюсова и Блока и цялата бляскава фаланга поети, а „банализираният“ символизъм даде у нас песните на Кунева, Лилиева, Дебелянова, – „Лаура“, „Богомилски легенди“, „Сватба“ и „Апокриф“, „Весло“, „Върби“ и целия Теодор Траянов.¹

А ргорос за последния поет. Мих. Арнаудов не го цени. И пише. Какво? Отправляме читателя сам да се справи. Гьоте казваше на едно място: „Поезията е готически храм, чието велелепие може да види само онзи, който влезе вътре.“ Явно е, че г. професорът не е влизал, и кой знае дали някога ще влезе вътре, щом признава, че му липсва ключът да си отвори². Идете тогава и обяснявайте на този, който гледа отвън за красотата, която е вътре. Обяснявайте му какво са „Химни и балади“, „Български балади“, „Романтични песни“ или „Песен на песните“. Напразен труд! Изгубено време! Ключ няма и никога няма да има този, за когото сантиментално-лиричните, най-много топли и задушевени настроения са върховете на изкуството и поезията! Който, възпитан на сантименталните романи, би искал да изживее и разбере мощта и величието на една Вагнерова музика!

В своето отрицание на школите г. професорът прибегва до цитати и някакви признания на Людмил Стоянов, по някакво странно недоразумение намерили място на страниците в „Хиперион“ преди няколко години. Людмил Стоянов, който някога беше писал „Видения на кръстопът“ в „духа и заветите на символизма“, а днес намира за изживени и изхабени всякакви „изми“! Всъщност Людмил Стоянов и всички тия, които проф. Арнаудов цитира като освободени от всякакви „изми“, са се освободили не от школата и от „символизма“, към който те тъй повърхно са били преди години увлечени, както явствува днес, но – от всяко истинско вдъхновение и творчество. Защото всичко ценно, създадено от тях, е свързано с общото дело на символизма, а не с последните им книжевни усилия. Не и с това, което цитира и за което г-н професорът разточителствува в анализи и разбори! Във всеки случай не със „Земя“ и „Прамайка“, с „Вселена“ и „Кораби“, но с „Весло“, с „Лаура“ или „Есен“. Така е!

Обаче кой говори за освобождение от „изми“-те? – Людм. Стоянов, който в последните години „конструира“ по Ана Ахматова и нейните епигони. И то уви! твърде, твърде несигурно за нещастие на самия поет и на г. професора. „Прамайка“ е по права линия произходяща от конструктивизма на русите, което значи пак школа, пак „изъм“! Проклетата школа! Тя е като сянката ни! Колкото да бягаме от нея, тя е винаги с нас!

Скъсяваме, за да отбележим два куриоза:

– Лилиев наред с Ракитина!

– Далчев и Пантелеев представители на социална поезия!

Без да се спираме и на мнението за поезията на Хр. Смирненски в „услуга на партийната кауза“!

И свършваме.

Когато професорската наука у нас – по подражание на Запад, иска да се бори срещу новите тенденции в живота и литературата, ще трябва да го прави малко по-сериозно, както на Запад го правят.

Защото, ей Богу, скучно е, твърде скучно е да се напомнят неща, тъй известни и тъй елементарни като горните.

МАЙСТОРИ

Най-напред *драма*.

– Стриндбергова драма на фона на нашето „добро старо време“. – За да се подчертае още веднъж мисълта, че няма родно и неродно изкуство, но че националното такова е винаги и общочовешко, щом е дело на творчество и вдъхновение.

В старопланински градец, типичен за българския живот в нрави и строеж, преди повече от половин век се разиграват страсти и бури, възможни всякъде и винаги. Найден, син на майстор Тихола, и Живко, чирак при същия, враждуват, ревнуват се един друг в изкуството си. Буйният и вироглав Живко забягва, изтрил следите си обаче с един слух, че се е удавил, и се загубва за дълги години. Найден расте под бащино крило на години и по занаят и достига славата на пръв майстор в целия край. Оженва се за Милкана, която на времето си се е вrekла на Живка да го чака седем години, след които пък той ще се върне, за да се вземат. В спокойния дотогава живот на семейството на майстор Тихол и на целия градец като зловеща буря се извива завръщането на Живко. Той е вече богат човек, голям майстор, но съвършено чужд на родната му някога среда. По пътя още Живко се научава за оженването на Милкана и се изпълва наново с ревност и вражда към Найдена, въпреки примирителната

среща помежду им. Враждата се разгаря и избухва в буйна свада. Милкана е фокусът на тази съдбоносна вражда, и сама предчувстваща бурята, безсилна е да я предотврати. Един облог за една срочна работа трябва да тури край на тази страшна вражда: един от тях трябва да напусне мястото, ако излезе по-слаб в майсторството. Душата на Найдена е обаче разбита от подозрения във верността на Милкана, от която той изтръгва признанието, че наистина някога се е вричала на Живко да го чака. Той няма силата и вярата в щастливия край на облога, когато Живко, наопаки, работи неуморно, за да приближи щастието, което иска да го отмени, този път завинаги. Милкана, чийто душевен покой е смутен от връщането на Живко, се терзае под упреците на Найдена в изневяра и се превръща – в един момент на наранено честолюбие – от послушна жена в протестуващ човек. Молейки Живка, в името на тяхната клетва някога, да замине и не разваля тяхното щастие с Найдена, тя пада застреляна от ръката на тоз последния. Едно трагично недоразумение, което препълва чашата в душата на Найдена, сварвайки Милкана в обятията на съперника си, който иска да отнесе по-дълго спомена на разлъката с целувка, от която Милкана напусто се брани...

Това е канавата. На нея е изшит и изживян един вечен проблем – творчеството чрез силата на чувството. Рачо Стоянов не е пръв, който поставя този проблем и който го разрешава по един трагичен начин. Но го е дал тъй, че го чувствувате, изживявате, изстрадвате, като че за пръв път е поставен пред вас. Страданието у Найдена, извикано от привидната изневяра на Милкана, руши духа му, убива волята му и желанието за работа, подрязва крилете на творческото вдъхновение. Живко се гърчи пред неизвестността. Образът на Милкана висне като съдба, чиито обречени жертви са тия двама старопланински майстори! И когато се извършва неизбежното, как страшно – като самата истина, звучат думите на Живко: „Свърши се, Найдене, облогът. Свърши се и нашето майсторство!“

Така. Другояче не можеше да бъде.

„Майстори“ е дело – творческо дело. Това е драма, дълбоко и вдъхновено изживяна. Няколко бръчки повече трябва да има на лицето, и няколко капки повече кръв е изтекло от сърцето на тогова, който я е написал. Подобни неща никога не са плод на литературна суета. Те са плод на творещ дух.

Епохата е майсторски възсъздадена – живее, близка ни е, изплувала из паметта на нашето поколение, запазило едва-едва спомените за този изчезващ вече бит, въпреки чистия съвременен литературен език, на който говорят хората на този живот от преди няколко десетки години и който вмехна в недостатък на драмата. Освен няколко фрази твърде *литературни*

езикът на „Майстори“ е чист, кристален, звучен, ясен. Рачо Стоянов в това отношение потвърждава мисълта, че не езикът, сведен до архаизми и до диалекти, прави едно литературно произведение да се чувства епохата, но творчеството, само творчеството, което като Божия дух създава от нищото – нещо, дава живот на минало и настояще.

В „Майстори“ е на линия младото поколение артисти, което издига духовната сграда на нашия Народен театър. Талантливо и самонадеяно поколение! Ний с възторг го приветствуваме. Но този талант и тази самонадеяност няма ли да се изпарят, ако не създадем наш Народен театър. Защото трябва да се знае, че Народен театър без родно творчество в драмата никога не отива далеч. Между драматическото и сценичното изкуства има една непосредствена, бихме казали органическа, връзка. Без национална драма няма творческа сцена. Посредствената драма търси посредствения актьор, защото големият не може да получи полет и вдъхновение за творчество. Само като смуче от соковете на своя расов дух, и неговият дух крепне и расте. Не изключително, разбира се, но предимно така. Талма, Рашел, Сара Бернар и Кокленовци бяха възможни при Расина и Молиера, при Юго и Ростан, както и Мочалов при Грибоедова и Островски. От такова съществено значение е съществуването на истинска национална драма за създаването на театър и театрална публика. Така е било всякъде, така трябва да бъде и ще бъде у нас.

И струва ни се, там сме с „Майстори“, които ни идват след повече от половин век литературно развитие – от „Иванку“ на Друмева. Драмата, както и истинската белетристика, е плод на зрели години, на опит, на житейски размисли. Това за отделния писател. Това е вярно и за колективното национално творчество. Ясно е, че нашето духовно развитие е достатъчно обгорено с опита на времето, за да ни се даде в големите рамки на епоса. В случая на драмата.

„Златната мина“ е първата лястовичка. „Майстори“ е първият пролетен ден.

¹ Та нима романтикът Вазов расна и твори едновременно с Юго? Или неговият художествен реализъм е съвременен на Гоголя? Или пък натурализмът на Стаматова – с този на Зола?

² „След „Химни и балади“ с техния символистически жаргон (?!), за който е нужен ключ и т.н.“

Сп. „Хиперион“, г. VI, 1927, кн. 8.

Атанас Далчев

НА ЕДИН ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК

I

Думата ми е за статията на г. Вл. Василев „Хулиганството в литературата ни“ („Златорог“, г. VII, кн. 5–6).

Тая статия е видяла свят благодарение на щастливото обстоятелство, че авторът ѝ е редактор и може да печати в списанието си каквото ще. Ако Вл. Василев не беше редактор или статията му беше написана от друго, никой вестник, никое списание, даже „Златорог“ не би я поместил. По-неграмотно и по-вулгарно написана статия не се е появявала отдавна в българската литература. В нея необразоваността и грубостта се надпреварват; доводите са заменени с ругатни, убежденията – с възклицания; логика не искайте: авторът си противоречи непрестанно; отрича това, що три реда по-горе е признал, за да го признае отново три реда подолу; мисълта се замотава в безсмислици като „безсилна сила“ и слогът заеква. Всичко това и най-повърхностният читател лесно би открил още с първото прочитане на статията; но за него не искам да говоря. Ще разгледам само фактите, които Вл. В. изнася, и начина, по който манипулира с тях, защото хората нямат нито време, нито охота да ги *намерят* и проверят, а Вл. В. е доказал вече, че не заслужава доверие като критик. Един пример: за да изкара проф. К. Гълъбов родоотстъпник, той цитува един негов пасаж, след като изхвърля старателно цели редове, които биха противоречили на намеренията му. Статията „Хулиганството в литературата ни“ извика заслужено възмущение: засегнатите отговориха, а появиха се и много бележки от лица извън литературния кръг „Стрелец“. Средствата и методите на Вл. В. бяха разкрити и Вл. В. уличен в литературна злонамереност. В следващите редове аз ще се спра само върху ония обвинения, които Вл. В. прави специално на мене.

Вл. В. ме обвинява, че без всякакъв повод (тъй от завист) съм се нахвърлил върху Н. Лилиев, че съвсем произволно съм сравнявал Н. Лилиев с Яворов и в края на краищата, без всякакви основания, съм го отрекъл „изцяло“. Вл. В. говори за статията „Мъртва поезия“ („Развигор“, 1924 г.). Но защо за казаното в нея напада само мене, когато тя е подписана и от Панталеев? Защо Д. Панталеев е пощаден, дори похвален? – Това читателят ще разбере по-нататък. Нашата статия беше отговор на г-жа Анна Каменова и повече от един отговор не е искала да бъде. 15–20 дена

преди статията ни г-жа К. писа, че Лилиев бил създал българското поетическо слово и направил българския език годен за стих. Панталеев и аз поискахме да узнаем как е можал Лилиев да създаде българския език, щом преди него той стих е имал майстори като Яворов и Дебелянов, и да видим в какво се състоят преимуществата на Лилиев пред Яворов. Това е, струва ми се, достатъчно основание, за да се сравнят Яворов и Лилиев. Но Вл. В. ми забранява това сравнение: не могло да се съпоставя Лилиев с Яворов, както не могло да се съпоставя Шели с Байрон или Пушкин с Тютчев. Ами ако в литературата съществуват най-малко десетина паралела между Шели и Байрон, ако с Пушкин се съпоставя не само Тютчев, Лермонтов, Баратински, Блок, но и прозаисти като Гогол и Достоевски? Тогава? Тогава Вл. В. не е чел литература. Но можеш да не бъдеш „начетен“, стига да си малко „умен“, за да видиш, че няма никакви пречки за едно сравнение между двама лирици на един и същ народ, от едно и също време, то и когато се сравняват по отношение на стихотворната им техника. Най-сетне една такава съпоставка се налага, за да се види „значението на Лилиев за създаване изисканата форма и техника на българския стих“ (Вл. В.). Тъкмо това значение искахме да разберем и ние и дойдохме до заключението, че *Лилиев подир Яворов означава упадък на българския стих*. Но и статията ни в „Развигор“ го изтъква доста ясно. Само за Вл. В. то е неясно или може би ясно, но иска да го *затули с възражения*, като това, че аз съм „привеждал два реда (разбира се, най-слаби) от Лилиев и други два (от най-хубавите) от Яворов“. То се знае: от Лилиев най-слабите, защото нека призная, аз не виждам силни. И дълг се падаше на Вл. В., вместо да с и п е „гороломная болтовня“ и да ме праща при статии с комичното заглавие „Беатриче на нашата поезия“, дето под Беатриче се разбира Лилиев, да посочи от Н. Лилиев поне един силен и хубав стих като тези, които съм цитувал от Яворов.

Във връзка със синтаксиса на Лилиев Панталеев и аз бяхме казали, че у Лилиев няма анжамбман. Но ето, изкопал няколко анжамбмана, Вл. В. ми ги поднася задъхан, с тържеството на откривател и заключава: „или Далчев не знае що е анж., или не е разтворил книгите на Лилиев, или е – лъжец!“ На бедния, опиянен от откритието си български Колумб, и на ум не идва, че може да е открил Африка, вместо Америка, и че е трябвало да допусне, при оскъдната си начетеност, и една четвърта възможност: *той не знае що е анжамбман*.

Когато кажем за един стихотворец, че „няма стих“, то не значи, че той пише проза, но че няма *хубав* стих. Когато писахме за Лилиев, че у него няма анжамбман, искахме да кажем, че няма *хубав* анжамбман. Не само това. Анж. е средство за модифициране на ритмиката и за засилване

или намаляване на ритмичната звучност – което става при особени условия. Ако у *Лилиев* не говорим за анж., то е, защото липсват тия условия. Само анж., който служи на горните цели, а анж.; всички други анж. не са художествено осмислени и затова – никакви анж. Такива, каквито ми посочва Вл. В., аз бих могъл да изредя у *Лилиев* най-малко още дузина, обаче Вл. В. ми продава за анж. и това, което и от неговото тесно школко гледище не е анж. „Ромолят предвечни – / те води“ не е анж., защото за анж. се говори там, дето имаме пренос на синтактично неразривна част от изречение, а не от отделна дума. Не е анж. и „не зная тоя път извежда / ли от миражите навън“, защото „ли“ има енклитично естество и образява звуково (не графически) цяло с предидущата дума, поради което не може да се къса. Никой българин няма да прочете така разделени тия стихове. Същото важи и за „анжамбмани“ като „Бъди очакван вожд, призван да / зове с пророчески си глас“ или „сякаш тая безимена юдол е ада на / премалнели души среди зноя на жизнения друм“, дето имаме пък думи от проклитично естество. Очевидно тия работи не са така прости, както си ги е мислил авторът на „хулиганството“ и за да види колко тънки са понякога те, бих му препоръчал книгата на проф. К. Гълъбов „Римите в средногорнонемската поема „Morgiz von Staon“ (год. на Соф. университет 1926). Впрочем аз се виждам затруднен да посоча Вл. В. каквато е да е книга, защото той не знае, както е известно, нито един чужд език, а единствената книга на български, третираща обстойно тия въпроси – работата на проф. К. Гълъбов, – той няма да може да прочете от злоба.

Защо тогава *Лилиев* да е „най-големия съвременен поет“? Много просто: „*Лилиев* е една от най-големите ми симпатии“, заявява Вл. В. („*Н. Лилиев*“ – сп. „*Златорог*“, 1922 г.). Точно по ученически: *Лилиев* бил симпатичен на Вл. В. – и толкоз! И сетне мами себе си и читателя, че „в писаното за *Лилиева* литературната ни критика се среща в рядко единомушие и възторг“ и че „петнайсет години цяла интелигенция и младеж живее и чувствава чрез него“. Първо, *Лилиев* съвсем не е посрещнат така единомушно. Това Вл. В. можеше да научи от своя сътрудник Малчо Николов, който сам беше написал една доста отрицателна рецензия върху *Лилиев* и чак след като влезе в „*Златорог*“, си измени мнението. Не е ли знаменателно, че всички положителни статии за *Лилиев*, които ми изброява Вл. В., се намират в „*Златорог*“? Второ, българската интелигенция не е живяла чрез *Лилиева* никога – камо ли „15 години“. Нямала ли е друга по-сериозна работа тая интелигенция? Най-четеният и обичан поет след войната (оттогава само 10 години) беше – и с право – Димчо Дебелянов. Но дори за Дебелянов да кажем, че цялата интелигенция е живяла и чувствувала чрез него 15 години – е смешно.

Не мога да отмина мълком и друго едно обвинение. Пазителят на литературния морал в България пише: „Липсата на един подлог у Стубела му дава повод да го отрича изцяло.“ Да видим това място: „И вият над двора и вият над къщи орлите.“ Ние бихме казали: орлите не могат да вият, защото не се вълци или кучета; сигурно Стубел е искал да каже „вият се“, но заради размера е изпуснал това „се“. Възвратното местоимение „се“ „културният“ Вл. В. нарича предлог. Прочее Вл. В., *не знае и граматика*. За такива неща пишат двойка още в отделенията – и освен това, този „предлог“ съвсем не е така маловажен, както се струва на Вл. В., защото не е все едно дали „Х. се уби“ или „Х. уби“, дали „орлите се вият“ или „орлите вият“. А Стубела ние не сме отричали никъде, нито „изцяло“, нито „наполовина“, макар да може да се каже, че не е поет оня, който тъй немарливо се отнася към словото. Вл. В. се опитва да обясни грешката на Стубел с „плахото му и тъмно чувство“. Орлите виели, защото Стубел имал тъмно и плахо чувство. Наистина, няма що да се каже: ловко оправдание! Сигурно и Вл. В. не разбира граматика все поради тия „тъмни и плахи чувства“. Всъщност тук никакви чувства нямат място. Стубел не знае своя роден език, и толкоз! *Наместо* „окичен“ той пише „покичен“, което значи захвърлен („гърд, покитена с розови пъпки“), наместо „сенката ми на (или върху) стената“ – „сенката ми в стената“.

Човек би повервал, че Вл. В. се е нагърбил с благородната задача да защитава Лилиев и Стубел и да брани от „хулиганство“ имената на Бодлер, Верлен, Маларме, които впрочем никой не е „хулил“ и които най-малко Вл. В. има право да защитава, защото не ги познава (толкоз благородно, ще кажете, не ги познава и все пак ги защитава). Човек е готов да се трогне от високите намерения на Вл. В., да почне да му съчувствува и – да се излъже. Защото в действителност нищо подобно няма. Ако Вл. В. искаше да защити Лилиев и Стубел, той трябваше да го стори преди 3 години, когато излезе нашата бележка, а не сега, когато му е минало времето. Другаде е причината, която е накарала Вл. В. да подига стари въпроси.

В „Стрелец“, бр. 6 бях напечатал статия, в която, изтъквайки един голям недостатък на „нашата критика“, аз го илюстрирах с пасаж от Вл. В. Ето това е единствената ми вина. Статията за Лилиев е само предлог. Ясно е защо сега Вл. В. ругае само мене, а не и Панталеева. Панталеев не е писал нищо л о ш о против Вл. В., не е отричал никога „големия критик“; той може да бъде помилван и възнаграден: той е даровит поет. А аз – „бездарник“, „мошеник“, „мизерен човек“, защото, *след като са ме похвалили* („Златорог“, г. VIII, кн. 1 и 3–4), въпреки интереса си съм се усъмнил в критическите дарби на хвалителите си. Ако след признанието на

Вл. В. (че книгата ми „Прозорец“ била един интересен факт в литературата ни и че премията за 1926 г. трябвало да се даде на мене) аз бях отворил уста от възхищение и почнех да го възприемам като критик, участта ми, без съмнение, щеше да бъде друга, нямаше да бъде „мизерен човек“ и статията за Лилиев щеше да се забрави. У нас е било винаги тъй: когато си честен, наричат те „безчестен“; трябва да бъдеш „безчестен“, да продадеш убежденията си за някое местенце в редакцията на някое списание, за да бъдеш честен човек и „многообещаващ писател“. Както и да е, Вл. В. няма защо да се преструва, че защитава „българската литература“ от „хулиганство“. Той защитава само себе си и – нека отбележим – много несръчно!

II

По липса на място не ще повтарям мислите от статията си „Нашата критика“, ще се спра само на „възраженията“ на Вл. В. *След като приведох от Вл. В. един пасаж от 14–16 реда*, аз писах: „Кажете, научили ли сте нещо за Яворов и неговата поезия? Не може ли това същото да се каже и за всеки поет?... Кой поет не е раздвоен в *днешно* време: у кого не се среща мотивът за раздвоеност? Вл. В. смята, че е изчерпал Яворов с тия гръмки думи за „двете начала“ и за „душата, която е разпъната между два полюса“ и с тия изтъркани антитези като „триумф и разгром“, когато всъщност не е казал нищо, абсолютно нищо. Не е достатъчно да се каже за Яворов, че у него имало раздвоение, както не е достатъчно да се каже, че Народният театър е постройка. Това е най-лесното, оттук тепърва начева критиката. Тя трябва да ни посочи с какво се характеризира раздвоението у Яворов; на каква почва се проявява това раздвоение (раздвоение има всякакво – и при самонаблюдението в психологията имаме раздвоение), кое е индивидуалното; за да ни покаже къде се заражда у него това раздвоение, къде е първото пропукване и после да проследи развоя му и да ни даде неговата проблематика.“

Вл. В. е недоволен: много малко било цитуваното от него. Да не иска да му изцитуват всичките съчинения? Та това не е възможно, защото за една статия във вестник, в която се цитуват и други автори, и един цитат от 14 реда е много.

Но Вл. В. настоява: „Аз съм показал на що се слага раздвоението у Яворов.“ Той иска на всяка цена да се цитува още мъничко от него и най-подир, неутралял, се впуска да се самоцитиува. Щом като толкоз му се иска, ще му направя това удоволствие и ще приведа тук тоя пасаж:

„Демоничен, той полетява с най-безумния си порив към любовта – уви! – за да я види сразена и да почувствува нейната ефимерност. Чистата

любов, за която копнее душата му, е възможна само като мечта – постигне ли я, тя умира. Защото онова, което дири поетът, е проекция на собствената му душа – никога тя няма да намери своето съответствие в един земен образ и удовлетворение в едно земно щастие. Може би не в постигането, а в самия устрем е красотата на живота и самоутвърдението на силния дух. Тоя устрем е, който придава на цялата Яворова поезия страшната поривистост на настроението, тая крилата ритмика и призивният ѝ тон.“

Вл. В. е направил целия този „самоцитат“ сякаш с единствената цел да потвърди изтъкнатото му от мене пустословие. В тоя пасаж не само че не „се показва на що се слага раздвоението у Яворов“, *но не се говори изобщо за никакво раздвоение*. Всичките тия пищни фрази, чувани постоянно, преповтаряни от всекиго, се мъчат да кажат нещо за *несъответствието между бляна и действителността*, между диреното и намереното; че постигнатата мечта (идеал) не е вече мечта (и идеал), че животът може би е в търсенето и т.н. Поетът „се стреми към любовта“, но „я вижда сразена и ефимерна“, „дири съответствието в един земен образ“ и „не може да го намери“. Какво раздвоение у поета има тук? Никакво! Заключение е: *на Вл. В. не е ясно що е раздвоение*.

Преди да минем към въпроса за „разсъдъчната поезия“ и „разсъдъчната критика“, който въпрос толкоз много плаши Вл. В., нека видим една от причините за тоя му страх. Как разсъждава Вл. В.? Ето един негов силогизъм. У Яворова има раздвоение – според Далчева „у всеки поет има раздвоение“, значи и у Далчев има раздвоение – следователно Далчев е Яворов. „Далчев се поставя наред с Яворова.“ Прекрасно!

Преди всичко Вл. В. не знае дали аз считам себе си за поет; не, от това, че у Яворов имало раздвоение и че у всеки съвременен поет, значи и у мене, има раздвоение, не следва още, че „аз се поставям наред с Яворов“. И у Гьоте има раздвоение, но смее ли Вл. В. да постави Яворов наред с него? Освен това казахме: „раздвоение има всякакво“. Най-сетне раздвоението не е кой знае какво качество, то не прави човека поет. И един „бакалин“ може да е раздвоен; да не мисли Вл. В., че то е привилегия само на поетите? Боя се да не злоупотребя с търпението на читателя, иначе бих прочел на Вл. В. един урок по логика, защото, както се вижда, той не може да прави и най-леки умозаклучения. Но Вл. В. няма да иска да ме чуе. Той е против разума и понятно защо. Вие знаете баснята за лисицата и гроздето, тя ще ви обясни защо Вл. В. е против разума и логиката. Вл. В. се страхува много да не би да е умен (впрочем един излишен страх), той не може да търпи да му говорят за разум и разумно, за логика и логично. Бедният разум Вл. В. го нарича „подъл“. Той е за „чистата

емоция“, за вдъхновението и интуицията; не иска да е умен, защото, който е умен, не може да бъде вдъхновен и да има интуиция.

Но да се върнем на въпроса: в критиката участва ли разумът; когато критикува критикът работи ли с интелект? Самата дума „критика“ показва, че работата на критика е свързана с интелекта. Критикът се различава от обикновения зрител, слушател или читател по туй, че докато те само възприемат и преживяват, той може и да промисли възприетото и преживяното, да си даде сметка за него и въз основа на известни норми да отсъди дали една творба е хубава, или не. Що се отнася до интуицията, никой не би могъл да отрече участието ѝ в творчеството на критика, но аз не мога да разбера защо постигнатото чрез интуицията да бъде в разрез с интелекта, защо интуитивното трябва да бъде непременно неразумно? И в математиката големите открития са ставали интуитивно, обаче, струва ми се, не са глупости. Вл. В. обаче отрича разума и иска само интуиция, като че ли без интуиция му е невъзможно да напише всичките си безсмислици. Човек е принуден да се обяви накрай против всички тия „интуиции“, „непосредни знания“, „вдъхновения“ и прочее недоловимости от разума само защото с тях се оправдават некадърници и бездарници.

Щом като Вл. В. поддържа така отчаяно една критика, „чисто емоционална“, от само себе си се разбира, че Вл. В. е ратник за „чистата поезия“. Той обвинява литературния кръг „Стрелец“, че отрича емоцията и искал да сложи изкуството върху разсъдъка. „Стрелец“ не е отричал емоцията, но е искал и разумът наред с чувствата да бъде равноправен фактор в изкуството на Логоса – поезията. И то по следните съображения: първо, защото смята изкуството за проява на целокупната човешка личност, не на една нейна страна; второ, защото бленува за една дълбока поезия (каквата е поезията на Гьоте и Пушкин, изобщо класическата), дето чувството, освободено от случайности, се кристализира в идея; и трето, защото иска поетът да носи отговорност за своята творба, а отговорен не може да бъде лишеният от ум. За нас, хората от „Стрелец“, един поет не е само „динамика и буря“, същество, което не знае и не разбира какво върши, но и личност, носител на един висш нравствен порядък. Вл. В., който няма чувство за критическа отговорност и произнася напразно думата „личност“, който оставя да се пишат в списанието му с псевдоним и без псевдоним гаври по адрес на тоя и оня. Вл. В. не разбира това. Той се позовава на сензационния абат Анри Бремон. Щом като е дошла работата да се позоваваме на чужди мнения, нека чуем какво казва не някой се френски поп, а един от големите руски поети. „Истинските поети – пише Баратински, тъкмо затова са редки, защото трябва да обладалат съвършено противоположни свойства: пламъка на творческото

въображение и хладината на проверяващия ум.“ Или ето какво казва Н. Гумилъв в своите „Писма за руската поезия“: „Какво е нужно, за да живее едно стихотворение и не в стъклена чаша със спирт, като интересен урод, не с полуживота на болник в кресло, но с пълен и могъщ живот?... Какви изисквания трябва да удовлетворява то? – Аз бих отговорил накратко: всички. То трябва да има: мисъл и чувство – без първото и най-лирическото стихотворение ще бъде мъртво, а без второто даже епическата балада ще изглежда скучна измислица.“ Всяко дълбоко изкуство е идейно, всяка истинска поезия е философска. Опитаме ли се да отречем идейната лирика, ще отречем най-значителното в европейската лирика. Да не приказваме за другите поетични родове – за романа и особено драмата, дето идеята има още по-голям дял, дето философията и поезията, Кант, Шилер, Хегел и Хейл, са вървели исторически ръка за ръка.

Вл. В. признава наполовина това със своята неуместна теория за двата вида писатели – „културни“ и „некултурни“. Едни от писателите били „културни“, други „некултурни“. Вл. В. се заема да докаже това и попада в положение на оня, който, за да оправдае една своя нелепост, трупа върху нея други още по-големи. Между „културните писатели“ той туря, разбира се, Н. Лилиев, а между „некултурните“ наред с Елин Пелин и Каралийчев – Достоевски!

Да, това е факт, читателю, колко голямо и да е учудването ви. Създателят на философския роман, най-големият гений на руската земя бил некултурен! За да уверя Вл. В. (не читателя), че Достоевски е културен, аз бих му препоръчал да прочете „Дневникът на писателя“; бих му посочил статията на Л. Гросман за Достоевски в „От Пушкин до Блок“, от тех ще види, че Достоевски е познавал както трябва западната култура; бих могъл да му дам статията на вещица Гросман за „Библиотеката на Достоевски“, за да види колко начетен е бил великият руски романист и философ. „Четенията на Достоевски са извънредно обилни и разнообразни, пише Л. Гросман... През целия си тревожен, скитнически и работнически живот Дост. неизменно се явява като тип на страстен книжник... Да се разбере Достоевски извън неговите четения е невъзможно.“ Българският „културен критик“ не е чувал и на съне авторите и книгите, които Дост. е прочел. Той ще ококори очи, ако узнае, че „върху *разсъжденията* на Зосима (в „Братя Карамазови“) за молитвата, за любовта, за ада и за съприкосновението с другите светове Сведенборг е упражнил своето влияние.“ Но всичко това би било излишно, защото Достоевски сам, макар и умрял, може да отговори на нашия теоретик. Изглежда, и в онова време, когато е бил жив гениалният русин, ща да са живували Вл. Василевци и един от тях ще да го е упрекнал, че той (Дост.) вярва в Бога от некултурност. Ето

що пише в отговор на тогавашния и сегашния „Вл. Василев“ разсърденият писател в „записната си книжка“: „Мерзавците ме дразнеха с *необразована* и ретроградна вяра в Бога. *И тези искаха да ме учат и се смееха над моето неразвитие*. Та на тяхната глупава природа и не се е присъвала такава сила на отрицанието, което съм преминал аз (цитатът е взет от книгата „Спор за Букинин и Достоевски“). – Сега, надявам се, Вл. В. ще се успокои и за в бъдеще ще се откаже от всякакви „теории“.

Но за да бъде пълна характеристиката му, ще трябва да се полюбуваме още на 2–3 куриоза.

III

Известно е, че Вл. В. обича да употребява чужди думи, чието значение не разбира, и да ги пише с чуждите им окончания. Напр. той пише „нервозитет“ вместо нервозност или нервност. В статията си от „Стрелец“, бр. 6 аз го бях поправил; но съм сбъркал, защото според Вл. В. „нервозитет“ и „нервозност“ били две различни неща, имали две различни значения. Не напразно са изтъквали, че Вл. В. не знае чужди езици. Ако Вл. В. беше учил немски и френски, щеше да види, че на немски се пише *Nervositat, Intensitat, Identitat, Individualitat*, на френски – *nervosité, intensité, identité, individualité*, а на български – нервност, интензивност, идентичност, индивидуалност – което значат все същото. Аз бих попитал Вл. В.: ако идентитет значи тъждество, еднаквост, да не би идентичност да не значи тъждество и еднаквост? Да не би един български физик или психолог под интензитет да разбира едно, а под интензивност – друго? По липса на друго българска дума един българин трябва да предпочете нервозност пред нервозитет, защото нервозност е поне побългарена с окончанието и звучи български, а нервозитет е дума с немско окончание. Важното в случая е, че „нервозитет“ и „нервозност“ значат едно и също. И ако има „човек, който не е научил още правилното значение и употребимост на думите и има нахалството да изрича мнения“, тоя човек е редакторът на „Златорог“. Който се съмнява, нека прочете брошурата на проф. К. Гълъбов „Пакостната роля на един критик“ (София, 1927 г.), за да види, че Вл. В. не знае още що значи „пейзажист“, „композиция“, „пантеист“ и „ренесанс“, макар да си служи с тях на всяка стъпка. И други преди г. Гълъбов са изтъквали, че Вл. В. употребява много чуждици и не на място, но той не само че не отказва, но напук продължава да сипе чужди думи, сякаш нарочно ги заучава от „Речника на чуждите думи“ на Футеков. Той говори и латински изречения: след 10–15 медиативности, индивидуалитети, наивитети и сензативности изведнъж се натъкваш на някое „*casus belli*“ или „*o tempora, o mores*“...

Няма какво да се прави; ще се търпи. Лошото е, че Вл. В. е почнал да оправя и другите. Научил от г. Гълъбов името на Шпенглер и нещо за философията му, още на третия ден той начева да го коригира. Но нали не схваща бързо, пък има и страст към чужди думи, сиромашът изтървава отеднъж: „Шпенглеровата мутационна теория“. Шпенглеровата философия на културата не е никаква мутационна теория; тя няма нищо общо с мутационната теория на Хуго де Фриз. Никъде в „Залеа на Европа“ не се говори за мутации, не се среща даже тая дума; нито пък г. проф. Гълъбов в своята статия в „Златорог“ или в своята книжка върху Шпенглера е нарекъл Шпенглеровата философия „мутационна теория“.

Сега да кажем нещо и за остроумието на Вл. В., защото той се упражнява да бъде остроумен. Аз бях писал: „Може едно произведение да бъде разсъдъчно – напр. целия Бодлер – и все пак да е хубаво.“ Вл. В. пита: „Бодлер произведение ли е?“ Това значи да се правиш глупав, за да изглеждаш остроумен. Тогава, ако Вл. В. чуе да се казва „купих си Волтер“, той може да попита „Волтер зарзават ли е?“ Ако чуе да се казва „цитирам Вазов“, – „Вазов цитат ли е?“ В тоя случай Бодлер не е произведение, нито Вазов цитат, г. Вл. Василев, а имаме работа с метонимия! Разбрахте ли? Ето прочее: *Вл. Василев не знае и стилистика*. Не е ли по-добре вместо да пише дълги и никому ненужни статии, за да доказва какво не знае, да седне и да чете граматика и стилистика и да попълни образованието си? Нека сега читателят съди прав ли съм бил, когато съм твърдял (в „Нашата критика“), че на нашия критик липсват най-елементарни познания?

Вл. В. не може да разсъждава правилно, той не е чел литература, той не знае стилистика, той не знае граматика; какво знае тогава Вл. В.? – Да ругае, както е обругал мене и г. Гълъбов: „мания и глупост“, „подлост“, „съвременен маниак“, „озлобено нищожество“, „хитрец или простак“, „литературна гаменария“, „доказва тъпотата си“, „мерзост“, „мамин син“, „занесен литератор“. Не вярвате ли? Можете тогава да разгърнете статията на Вл. В., ще намерите три пъти по толкоз ругатни. Ругатните слагат последната черта върху портрета на тоя господин. У нас той не е единственият, срещат се и други. Но ако има тук нещо за учудване и съжаление, то е: как е можал да стигне до това положение, че днес да се принуден да спориш с него.

В. „Пряпорец“, г. XXX, бр. 17–19, 23–25 ян. 1928.

Иван Радославов

ТЪЙ РЕЧЕ... НИКОЛАЙ РАЙНОВ¹

А именно: „Ако някои от новоромантиците – Лилиев, Траянов – предпочитаха обобщени образи вместо нагледнопредметни, усвоени дотогава, това не оправдава още названието „символизъм“. (Всяка истинска поезия е символична, защото изобразява – по необходимост символно – една невидима действителност, създадена, или преживяна от поета)“.

След това: „За школна естетика“ следователно, не може и да се говори, ако човек желае да остане добросъвестен. Имаше обич към поезията, близко общуване между поетите, почит към неколцина френски, руски и немски творци – и грижа да се пише колкото се може по-хубаво и по-искрено“.

По-нататък: „Новоромантизмът (кръстен кой знае защо „символизъм“ от безграмотни хора, които се опитаха да вмъкнат в това течение дори бездарници като Коста Тодоров) воюваше формално за усъвършенствование на художествената реч, сюжетно – за скъсване с дотогавашната поезия на съдържанието“.

И още: „Борба между „Мисъл“ и нас никога не е имало, макар че съставяхме две отделни групи“.

И рече още Николай Райнов... Уви! нищо не рече по-нататък, защото в четирите дълги колони останалото са обикновени общоизвестни места, ако не изключим такива умозаклучения, плод, явно е, на дълги и дълбоки размишления, като това напр., „ако поетът е лирик, неговото отношение се излива в естетични (?) образи, но си остава твърде лично, по необходимост субективно“. Оставаме тоя и подобни на него пасажки да бъдат разгадавани от посветените. Ние имаме отношение с непосветена публика и доколкото сме разбрали нещо от другите извадки, които направихме по-горе, ще се потрудим да ѝ кажем нещо.

Ах, да! Щяхме да забравим. *Той рече* още: „От всички, започнали тогава (думата е за писателите преди Освобождението, б.а.), Вазов е сравнително най-неискрен“.

И тъй, за нашия символизъм и за Ник.-Райновата новоромантика най-напред. Тук за щастие сме улеснени от губене на време. Преди няколко години Райнов пак е рекъл нещо по това² и по него повод намираме, че му е било отговорено следното:

Пита се за какво става дума в цитирания пасаж. Ясните идеи намират и съответно ясно изражение. Очевидно тук липсва нещо подобно. За нас обаче е ясно, че горната проза е плод на смесица от две неща: – на символизма като литературно-естетична доктрина и на символизма като литературно направление или школа. Това са все пак две различни неща, които обозначават тия две понятия. Разбира се, че като е взел погрешно първото за аргумент, Николай Райнов е отрекъл не само българския символизъм, не само този в другите страни, но и в самата му родина – Франция. Като художествено средство символът беше използван от Маларме, който е автор и на естетичния канон на символизма. Никой друг от цялата плеяда, която беше във Франция след него и повече от тридесет години продължава да освежава френската поезия и лирика, не е символист в този смисъл – дори Жул Лафорг, най-преданият на учителя в това отношение. Ако искаме да бъдем последователни и да намерим едно име за това, за което Райнов говори, но което не съществува, то би било името Малармеизъм, но не и символизъм, и което течение би се svelo до едно-единственото име на Маларме. Обаче в такъв случай ние с лека ръка бихме заличили една от най-големите и великолепни глави от историята на френската литература, както прави и Райнов, която носи название френски символизъм и обгръща най-разнообразното творчество на повече от тридесет поети на недавнашна и съвременна литературна Франция. Възможно ли е това? Разбира се – не, защото това би било една логика може би, но логика на абсурда³. Защото, продължавахме ние, според най-сполучливата, не догматична и обикновена професорска дефиниция на Реми де Гурмон³: „символизмът, ако се придържа в тесния и етимологичен смисъл на думата, не значи почти нищо. Ако отидем по-нататък, това би означавало: индивидуализъм в литературата, свобода на изкуството, напущане на шаблонните формули, тенденция към всичко, що е ново, странно, чудновато; това би означавало още: идеализъм, пренебрежение към социалния анекдот, антинатурализъм, тенденция да се взима от живота само характерната подробност, да се обръща внимание само на жеста, който различава един човек от друг, реализуване само на резултати; най-последно, за поетите символизъмът изглежда свързан със свободния стих, чието крехко тяло може да играе, както му се ще, във от пелените и превръзките“⁴.

Но разбира се, това е за тия, които „отиват по-нататък“, според френския есеист. Не за тия, които имат само етимология, които, правейки това цял живот, въобразяват си, че дават голямо изкуство. От това те никога нищо няма да разберат.

В цитираната тогава извадка от Райнова се взимаха под защита изкуството и литературата като такива – безименни, безлични, никакви –

няма символизъм, защото няма и реализъм, и натурализъм, и каквото и да било друго. В сегашната извадка се говори вече не за това, а за символизма, като новоромантика. Какво грехопадение! Ние лично бихме били доволни от това, подчертавайки само тази последовност пред читателя, ако не сме длъжни за съжаление и това откритие да посочим като друго недомислие и заблуждение.

Българският символизъм – новоромантика! Защо? – Затова ли, защото някак нещо е прочетено – на немски напр., където напоследък се води спор за литературно-историческото име на движението: символизъм, индивидуализъм или новоромантика? Но там нищо не става току-така – по хрумване. Там има сериозни хора и те знаят защо и за какво приказват. Те знаят това, което Райнов не знае – че много преди модернизма там имаше романтиката на Хьолдерлин, Новалис, Клайст и Хофман. Имаше и нещо друго – и романтиката на Шилера. Но трябва да се знае още, че това са две съвсем различни неща. Шилеровата романтика, подобно тази на Юго, Байрон и Пушкин, е нещо по-друго от романтиката на творците, чиито имена изброихме по-горе. Шилер е романтична натура, но рационалистичен дух Той беше чужд на любовта към Вечното, на самовглъбяването, на любовта към мистиката и преданието на средновековието; той беше антипод на Новалиса. Защото Шилер е субективен поет, а Новалис е поет-индивидуалист. Ето защо не Шилер, а този последният, наедно с всички негови велики съвременници, възкръснаха осемдесет години близо покъсно чрез творчеството на Демеля, Георге, Хауптмана, Хофманстала. Ето защо за тия последните те не са само велики учители и връзката им не е обикновената, традиционната литературно-историческа връзка, а кръвна и органически-творческа. Романтиците, заедно с Нитче и Бодлера, бяха тези, под чийто знак зачена, разви се и угълби, за да достигне движението до днешния пищен разцвет в Германия; да стигне ония размери, които характеризират всяко голямо, дълбоко културно-обществено движение, и каквито размери липсват не само на руския, полския, италианския, но дори и на френския символизъм, който даде първия тласък. Ето от где имат право немците да спорят: символизъм или новоромантика? Но у нас? Защо? За това ли, защото някой „слышал звон, да не знает откуда идет он“?

Ние имаме романтика. Романтиката на Вазова и Величкова. Но и гимназистите знаят вече, че тази романтика е романтиката на Юго и Ламартина. Българският модернизъм, който, по признанието на самия Райнов, се развил под влиянието на „френски, руски и немски творци“, разбира се, вече Бодлер, Верлен, Демел, Брюсов, а не някои други, какво общо има по същина с творчеството на предшестващия го романтизъм

от 80-те години? Какво общо има по дух между Вазова и Траянова? Освен връзката на традицията в литературното развитие, която е винаги исторически предопределена? И ако има друга връзка, защо това пренебрежително и отрицателно отношение на „новоромантика“ Райнов към романтика Иван Вазов?

Българският символизъм, освен поради това, което говорихме по-горе, си е символизъм, защото най-типичните за него – Траянов и Лилив – си служеха със символи, а не с някакви „обобщени образи“, което е безсмислица. Символизъм преди двадесет години беше едно литературно-естетично понятие; днес то е понятие с историческо съдържание. Всички, които правиха литература в негово име, бяха символисти⁵. Нещастieto е там, че много от тях, като Молиеровия герой, цял живот приказвали проза, без да знаят, че това е проза. Доказателство е „разговорът“ на Райнов.

„Борба между „Мисъл“ и нас, говори Райнов, никога не е имало, макар че съставяхме две отделни групи. Разбира се, не е имало! За да има борба, трябва да знаеш защо се бориш и да имаш силата да се бориш. От дотук казаното се вижда, че Райнов не е знаел сам собствено каква литература прави. Тогава? Линията на най-малката съпротива е най-удобна и за предпочитане.

Обаче, борба между естетичния еkleктизъм на „Мисъл“, макар твърде неуверена и плаха от нейна страна, и възхождащия индивидуализъм имаше. За какви „групи“ говори тогава Райнов, щом това не е било? Или за да каже още една неистина? „Мисъл“ и „ний“, т.е. той. Но той никъде не е бил, собствено. Когато неговата книжка „Богомилски легенди“ излезе, ако се не лъжем, в 1912 г., а ние имаме добра памет, българският символизъм беше вече изнесен на плещите на други, които подчертаха и неговото име, без особени жертви от негова страна. Беше имало „Наш живот“ и „Южни цветове“, бяха дадени „Регина морта“ и „Хризантеми“, бяха се явили вдъхновените есета на Димо Кьорчев и полемичните му статии срещу кръга на „Мисъл“; беше излязло вече и писмото до П. Ю. Тодорова, което поставяше точка на i-то в разгорелия се спор⁶. Името на автора на „разговора“ никой тогава не подозираше, за да държи сметка за него. Борбата между естетичния еkleктизъм и индивидуализма у нас беше, и тя остава исторически факт. Не затова, че ние го твърдим, но защото поколението, което идва и което е призиваният арбитър, а и чието перо не се топи в отровата на озлоблението, вече го установява⁷. Това днес. Още повече утре.

За „неискреността“ на Вазова какво да кажем? Няма какво много. Вазов наистина не беше нито символист, нито модернист, но беше и си остава един от най-големите български поети – магесник на творческо, а

не клиширано слово. Той е това, що не са мнозина от тия, които правиха модернизма, и всичките томове на които не могат да изкупят такива неща, като „Епопея на забравените“ или „Под игото“. Обичам Платона, но истината преди всичко. А време е вече тя да бъде казана. В движението на българския модернизъм – вий сте нещо. Но от птичия полет на историята цял легион от вас не са това, което е Вазов за този народ, за неговата духовност и култура. Боим се даже, че погледнати оттам, окото едва ще ви види. Тук трябва да се каже, че без Траянова, който е голямото изкупление на българския символизъм, нашето движение щеше да остави само материал за литература. Нямахше да излезе из рамките на времето си, за да претендира на място в общественото и народно съзнание, наред с Ботева, Вазова, Пенча Славейкова и Яворова.

Сега накрая нещо за тия, които говорили за някакъв символизъм у нас и за чиято сметка Никола Райнов, съвсем безименно, както му е редът в такива случаи, е повторил един донос, защото и за това дори на известни писатели не им достига оригиналност. Съгласни сме, че те са нетърпими, твърде лоши хора. Те напълно заслужават това. Трябваше ли им наистина на времето да пишат така: „Преобладаващата черта на Райнова е интелектуализма, който му прави чужда областта на чистото емоционално и непосредно художествено творчество. За да бъде белетрист, липсва му въплътителна сила, която предшества всички други творчески особености в тази област, и без което никакви усилия не могат да имат успех. А за да бъде поет, също така са необходими силно развита чувствителност и усет към форма, без които и най-оригиналната художествена идея не може да стане поезия“. „Из полузабравената, покрита с пепелта на времето апокрифна литература, символна и иносказателна, той съумя да извлече ценности в едно време, когато българската литература извършваше своето възраждане под знака на идеите на символизма и по този начин се свърза с поколението – нещо, което подчерта името му, наедно с толкова други. Това определя мястото му в движението и в българската литература изобщо, което, малко или голямо, принадлежи само нему и никому другиму“.⁸ Трябваше ли те, следователно, да мислят, че авторът на „Богомилски легенди“ е нещо, но не особено нещо? Трябваше ли да пророкуват, че котерийните и приятелски реклами погребват писателя с големи амбиции, но малко сили? Не трябваше, но...

Наистина, малкият талант всякъде и винаги си остава малък човек!

¹ Един разговор с Николай Райнов. Съвременник, бр. 12, 1930 г.

² В. Слово, 1922 г.

³ Remy de Gourmont, Le Livre des masques, vol. I.

⁴ Ив. Радославов. За няколко недомислия. (Хиперион, год. I, стр. 362).

⁵ „Българският символизъм, представител на който е Теодор Траянов, приключва последната страница на българската литературна история – въпреки трагичния скептицизъм на неговите противници.“ „Траянов е създал цяла плеяда млади епигони, измежду които са: Емануил п. Димитров, Николай Лилив и Николай Райнов.“ (Jowan Ezich, *Obzor*, 3. IV. 25 г.)

⁶ По повод Турнегева (Ив. Радославов, сп. „Наш живот“, 1912 г., кн. 3).

⁷ „Най-после настъпва на литературната арена нова генерация – символисти и декаденти. Първоначално избила в списание „Художник“ 1896–1907 г. в стихотворенията на Теодор Траянов, тя се гласи в „Наблюдател“ и „Наш живот“ (1906-1912 г.) на А. Страшимиров. И тя не може да бъде доволна от този, който я гледа надменно и който подценява Рихард Демел. Дори чрез перото на своя критик Иван Радославов тя прицелява не веднъж кръга „Мисъл“ (Борис Йоцов, „Български писатели“, литературно-историческа библиотека, под редакц. на проф. Арнаудов, т. V. П. Славейков, стр. 91).

⁸ Ив. Радославов: „Корабът на безсмъртните“ от Н. Райнов. (Хиперион, год. VII).

Сп. „Хиперион“, г. IX, 1930, кн. 8–10.

3.

**РАВНОСМЕТКИТЕ
ЗА МОДЕРНИСТИЧНИЯ ПРОЕКТ**



Кирил Кръстев

НАЧАЛОТО НА ПОСЛЕДНОТО

Изправени пред ПОСЛЕДНОТО: добрият читател, дилетантът, буржоата, а негли и ХУДОЖНИКЪТ се питат: Защо умира вчерашната вяра – която ни се струва последна? Дайте ни вечното Днес и мостовете, които оставят Вчера назад! – : болезненият вик на съвременната художествена реалност.

И наистина, сред „изчерпателните“ оферти от формули за Изкуството, на една естетика – Е. По, до днес – сложена върху едно общо психологическо историческо начало – : напразно бихте потърсили да се спрете върху някоя, без опасността да бъдете катурнати от друга. Между тия „поколения“ на НОВОТО време (resp. изкуство): има антагонизъм, а не единение.

Без страх да се сгреша – може да се каже, че ВСИЧКО е било всякога предписано, но много малко изпълнявано; – школата се явява тогава винаги като желание изпърво за по-пълно и ясно изпълнение на казаното, но незавършеното. През индивидуалното несъвършенство, това получава винаги смисъла на „почване отново“ – и отгук: отрицанието на предшествуещето.

В същност: всички тия „начини“ на постигане „творчески продукции“ може да се схванат само като една стълба от форми на

О Б О Б Щ А В А Н Е Т О ,

което трябва да намери, в края на краищата, себе си в ПЪЛНАТА личност. Характеристика на тия две – също тъй казвани – понятия, не може да се даде. Защото *Равенството* – позволяващо ни да имаме общи представи – е още *стремеж* – а не *факт*. Или трябва да се унищожи идеята за него (което значи да се унищожи идеята за Бога), или трябва да се унищожи Изкуството (– значи да се унищожи идеята за човека-личност като абсолют – което е смисъл на еволюцията). Тук начева краят на Изкуството.

Като факт за нас, Изкуството има начало, смисъл и край. Изкуството расте *според* психологията на индивидуума. Невъзможно е да се говори за абсолютна мярка в Изкуството. За разни степени хора – разни *видове изкуство*. Казано обратно: Изкуството (или неговите формули – а *изкуството е формула!*) е все *едно*; – всички формули, от най-простата до най-страшната – : могат да се приложат към всички негови степени –

дори и към неизкуството – *реализма*; разликите са само в *широтата на съзнанието*, с която се обемат:

правилност на мирогледа	светът нещата Човекът	степен на мирово развитие
-------------------------------	-----------------------------	---------------------------------

Оттука: мярка за Изкуство няма; трябва да се дири мярката за Човека. Нея ще научим от съвършената – *синтетична* – наука. Изкуството е очеловечена наука (Джино Северини).

Епохата от Е. По до Дада и конструкторите: една болезнена двойственост между предлаган художествен идеал – и отчуждаване от идеала човек, за когото е предназначен първият. Още по-ясно: всичките „изми“ представляват, всеки поотделно, разработка на една страна от голямата духовна дейност – обличането в Красотата: – обаче нито един не съдържа и пълното разбиране на *съдържанието*

Ч О В Е К ,

следователно: нито един от тях – от символизма до пуризма – не може законно да предявява претенции за изключителното право на удовлетворяване човешкия дух.

Ясно е (като постулат оттук), че Изкуството на Човека трябва да представлява СИНТЕЗ от истините на всички. Един преглед върху логичното и погрешното в схващанията за изкуството и човека през всичките ни познати дележи: ще покаже ясно какво трябва да се вземе от всеки тях.

Идеята за Изкуството изхожда (в предвечност) като воля за растеж, за преображение. Оттук безвъзвратно следва, че изкуството е нещо винаги *другояче* спрямо съществуващото. В това си различие обаче изкуството все пак си служи със същите *символични* по същина елементи, под които възприемаме света, и които в рационално-позитивното ни битие добиват смисъл на *пластически* елементи: звук, цвят, линия, Слово.

Формите, в които изкуството е придружавало до днес съществуването на човека, – сложени върху съзнанието му за света като даденост, – са три:

1. Констатиране (изследване) на тая *даденост*
2. Отрицание на тая даденост

3. Утвърждаване на тая даденост, като един развой: тогава по същина тая 3-та форма: разрешаване проблемата за хармоничния *край* – *цялост* – *единство* на тая даденост-многообразие.

Тия ръководни пътеки, разпрострени върху *историческото* време на съществуването, дават:

1. *Реализъм*: безцелна човешка дейност да се констатира възприетия от нагледи, имащи същото естество като възприятелните органи, без нашето отношение към тях.

2. *Психологическо изкуство*: Пшибишевски, Ропс, По, Верлен (и до днес владее много „обективизации“). „Диаметрално противоположно на горното“ не в нов начин на организиране живота – а в проглеждането зад една стена (Платон и Бергсон на помощ), отгдето се изважда една забравена и необработена същност – Душата. Оттук: отрицание на „видимата Природа“. Ценности: само в бунта, *освобождението*. Изкуството се обръща на рудокопач на documents spirituels. Даже ценността му, resp. „психологичното“, се мери с количеството разпокъсаност на преживяването. То става маниер, неврастения.

– Оттук, до третата точка, смътно се заражда и носи идеалът за организиране многообразието на безцелното „изживяване“ в тройно всесъществуване. Голяма роля играе тук – създавана или не – релативната теория на Айнщайн. Светът става интуитивно възприето синтетично цяло, и Истината може да се намери, като разширеното *съзнание* обгърне време-пространството така, че Светлината да стане само един общ условен израз на тая СЪЩИНА, а не класическа преграда между нас и света – както по-рано. Развоят – подхванат от съзнанието, добива смисъл на уеднаквяване на всички отделни трептения в космичните трептения на Светлината-Съзнание.

Този физико-философски идеал в изкуството се развива бързо под следния вид:

3. а) *Експресионизъм*: основа психологичното изкуство, т.е. изразяване някаква идея. Тенденция: посредством (по същина погрешното) идентифициране на отделната и определена идея с Идеята за Всемирния Обезличен Живот-Хармония – да се даде художествена продукция на известна *позната* на художника идея. През пластическите средства обаче това, покрай преднамерението да се сюжерира идеята – дава ново откровение: единствен творител на естетично чувство се явяват самите пластически средства. Експресионизмът обаче не смогва да дойде до пълното обособяване на това въздействие и остава само като един нов вътрешен (и все още разпокъсан) свят, отрицаващ външния. От *субективното* в него, избликва и оня патос, който го характеризира.

Идеята за обективизацията на мира, за постигане *космичност* почва от

б) *Футуризма*. В живота: облик към общата примитивна основа на супер-историческото съдържание на човека. Футуризмът даде три нови елемента на новото съзнание, които и до днес не напускат изкуството:

първичната мощ на Словото, съзнанието за едновременността и чувството за механическия порядък в света. Словото: освободено от връзките си: от жаргон, средство за изразяване една противоестествено-духовна наслойка на историчния живот – се обръща в интуитивна мощ и творец на *чистата духовна чувственост*. А тая чувственост е едно *геометрично и механично великолепие*, което владее еднакво космичния живот, и „неодушевени“ живот на *машината*. Интуицията обаче стопява разликата помежду им. Машината представлява единственият модел на закономерността в света. Тя не страда от неврастения като човешката душа у Пшибишевски и & – а представлява един неотменим наглед на синтез от динамични сили в ред статични дадености. Ето защо тя се явява съвършен повод за хармонизация на изразните средства. Докато машината е средство (символ): такова едно изкуство (или чувственост) може да бъде абсолютно.

Симултанизмът или едновременното – дава израз на времепространствения „интервал“ на Айнщайн – спойката между разделения от ума живот, която може да се постигне чрез интуицията: философското Сега: всепроникването на измеренията. В поезията това се постига чрез „освободеното слово“ и чрез типографическите реформи на Маринети. В живописа: представяне върху плоскостта всички моменти на едно движение.

с) *Брюитизмът* (изкуството на шумовете). Пак футуристичен извод от могъщата предпоставка на новото съзнание: – да се даде израз на елементарното. Брюитизъм: да се замени „сложната мелодия“, която е *символ* на един епизодичен и многообразен свят – с шумове – *означаващи* „елементарните импулси“ на най-примитивно осъзнатия свят.

Общо: футуризмът е не само нов начин на творчество, но и ново светоотношение – нова култура.

d) *Кубизъм* (в живописа): по-пълн и ясен стремеж да се приложат чрез изразните средства: принципът на философската едновременност и едно обособяване в средствата, внушаващи представата за монументализация на битието. Първото се постига чрез основния конструктивен метод на „еквивалентността на частите“, т.е. всички „части“ на един предмет или събитие се изнасят напред, за да се проявят върху един екран (прозореца на съзнанието) и се обезличат (сравни с яснovidството, т.е. с чувството за 4-то измерение!). Второто – чрез правата линия, когато е „априорен израз“ на свръхкосмичното съществуване. Кубизмът достига: понякога геометризация на отношенията, понякога игра на геометрични обекти, понякога само „декоративна арабеска“. Той си остава едно голямо и основно достижение на обективизацията.

е) *Имажинизмът* (в поезията) незаконно предявява претенции за

изключителност. Независимо от претенциите на Ал. Кусиков („Няма изкуство извън имажинизма“), и от това, че И. се среща и в Рембо, и в Англия, и в Испания (– гдето никаква Революция не е „разкриване смисъла на времето – : имажинизма“), – той влиза като основен елемент в поезията на безсмислието – dada, във футуризма и в експресионизма. Имажинизъм: образно изкуство: постройка от образи, на които е изпуснат познатият смисъл, което се получава от новото съчетание на понятията и състоянията им.

Ф) *Дада*: като не се гледа на немногото лекомисленост – изразена в желанието за парадоксалничене – dada е единственият и голям стремеж на чудовищното явление l' home machine, на студения „светски“ човек – да осмисли живота си, поставяйки се сам в центъра на тоя живот. Dada е „добре облечените философи“ на Уайлда. Нейната философия: да бъде човек – не философ, не поет, не артист или режисьор, не банкиер, войник, не щастлив, религиозен или атеист, – никаква маска, замазваща битието – освен истински човек. Dada не е резултат на никакви художествени принципи, следователно проявата ѝ в изкуството е една малка частица. Dada е – да се каже – *утвърждаване* смисъла на *човешките възможности*. Това е централната формула. Всичко друго произтича от нея и за него след. не може да има мярка – понеже: дадаистът е човекът, който „*съобразно устройството* на мозъка си, и *възможностите на своя опит*, обхваща с най-голямо проникване – като свое чувство и логика – и голямата книга на живота, и безкрайно фантазното Сега, и човешкото битие с телешкото печено“. Следва: dada може да бъде и вегетарианец – ergo може да бъде подложена на *ограничения*, преображения към „по-одухотвореност“ (което, за красотата на интелектуалните спекулации, се отрича), защото всяко дадено *устройство на мозъка* е резултат на едно преображение, ограничение. Тогава от гледна точка на „различните устройства“ формулите на dada добиват различен смисъл. Даже тогава dada може да се разбере, че е по-проста, отколкото е – за да се говори за нея с парадоксална синкопичност. Dada е само човекът, който е турил в дейност всички свои посоки на действие и там има място за отрицание само на нецелесъобразното. Dada не е цел, но dada не е и артистичен мързел. Тя е нещо по-съвършено от своите проповедници и от мене. Кой може да каже: „аз съм dada – образец единствен, пазете се от имитация!“? Но dada сама изключва профана. Да бъдеш dada – това се определя от безмълвното самочувствие на простата радост *да бъдеш*.

г) *Конструктивно изкуство*.

(подробности: печатаните работи на Озанфан, Жанере, Бодуен, Еленс, Еренбург и Соте в тоя брой на *Crescendo*). Предпоставка от

дадаизма: цел на съществуването – организираният живот. Изкуството средство – вещ – сформироващо живота: Индустрия, архитектура: колективен стил. Останалите изкуства са също „целесъобразни вещи“ – доколкото почиват на общите конструктивни закони.

От изложените 9 тенденции в новото изкуство – откъснали се от класично-Гетевското разбиране на поетичната чувственост – става ясно:

Че всички тия „начини“ на изразяване (или разрешаване) истината около човешкото битие, – имат едно УСЛОВНО отношение към човека – своя творец, смисъл и цел;

ОЗНАЧАВАЩИ простотата и целесъобразността, разумното в живота – : те сами (изкуството) не са НЕОТЛЪЧНА НЕОБХОДИМОСТ, както самата ПРОСТОТА и РАЗУМНОТО битие. И при наличността на съществуването им – Изкуството – като мирова същина (явление) – не се повдига в никакво измерение по-горе от *синтетичната философия*, от космичната *наука*, от *мъдростта*. Напротив, то е аташирано към нея и е само един неин превод. Даже синтезът, за който претендират естетичните теории: – не се извършва от него, а от волята. А изкуството не е воля, защото има пространствени отношения – и стремеж към статичност. Волята – израства от себе си, и расте непрекъснато. Нейното спиране поражда чувството; чувството е застои – себеконцентрация. Самата ЛЮБОВ – основа на света (и изкуството!) – не е чувство, а *воля* за проектиране във всичко (стремеж към всемирно осъзнаване).

Изкуството – от реализма, до неореализма (конструкт. изкуство) – има значение, на съществуване и смисъл – само доколкото помага за събуждане на мъдростта по друг път от посвещението и философията. Себераздаване. Като *лирическо преживяване* – то е излишно. Кой може да докаже, какво освен ПРЯКОТО и с най-проста ритмична линия – развитие на духа – : че човек (*естествената природа на духа*) има нужда от ЛИРИЗЪМ (па бил той и математическият лиризм на Озанфан, Жанере, Гол, Ромен и т.н. – ?). Изкуството: голямо наследство (ограничение) от далечното минало – да не свикваме да живеем със себе си, т.е. да разреждаме с излишности своето елементарно битие. – Изкуството МОЖЕ да направи всичко. То може да възвиси човека, да го възпита, изтънчи, да го въведе в състоянието на математически лиризм – но така то са?мо извършва онова, което може да извърши *по-пряко* и естествено философията на личното духовно ПОСВЕЩЕНИЕ, с целесъобразна медитация, с прогресивна воля, и с естествено постигнат екстаз, като *постоянно* състояние, – вместо изкуственото, несъобразно с вътрешното духовно развитие, *опиянение* и оная специфична *Радост*, която ни владее при простото естетично съзерцание. Изкуството е мистичен захлас, съзерцание,

предусещане, *чувство* :за ВЪЗМОЖНОСТИТЕ, а темперираният целесъобразно живот – Воля. Нещо повече: поради интелектуалистичното и чувствено отношение на художника към идеала, – Изкуството е рисунка на живота: декорация; висшият живот: конструкция. Една Платонова идея там е не само съзнавана – а съдържана. Някога изкуството беше ония „върховни мигове“ на отделяне от презираното „делнично“. Днес – с изравняването на човешките прояви и функции чрез поставянето им на обща целна основа – : тая фрагментност изчезна.

Изкуството е съвършено безполезно. Особено за ония, които могат да се откажат от него – ; че това е така – попитайте ги, – това са силните, учителите, върховете на човечеството.

Но докогато има хора на земята – Изкуството ще съществува. *Хора* тук може да означава онова състояние на съзнанието у великата същина – йерархия човек – отговарящо на нашето преобладаващо развитие – когато хората живеят върху своите двойни зависимости: растеж и помагане. Изкуството – в коя да е форма – е диктувана от времената – помощ на един към друг. Но опознат идеала – то става излишно.

Ако се пристъпи към разглеждането на тоя *нов* въпрос без философски жаргони, без многоглаголства, кокетство и сантименталността на „родените поети“ – ще стане ясно, че трябва да се извади следующето

Заключение: Формата (изкуството) в живота не може да добие едно изключително съществуване. С въвеждането на символа в изкуството, или с условното отношение на неговите продукции към човека: се изключва неговото изключително съществуване. Става променящо се, диалектично понятие. За всеки човек различно. Истинският дух няма нужда от него, понеже изкуството никога не предхожда светоотношението, а изхожда от него.

Явява се въпрос: при това допуснато съществуване на изкуството – какъв трябва да бъде неговият пластически образ.

– Естествено, да удовлетворява нуждите на духа от здраво човешко чувство, от хармонични вибрации, – и когато епохата има един преобладаващ – *осмислен* – коефициент: да разкрива смисъла на епохата. – Тая формула се притежава от *dada* и конструкторите. Но в *dada* липсва разбирането за човека като същество, подлежащо на преобразения, следов. целесъобразна работа – а конструкторите грешат основно – не във формулата – а в правилното виждане „смисъла на епохата“.

Най-важният въпрос, значи:

КОЙ Е СМИСЪЛЪТ НА НАШАТА И БЪДНАТА ЕПОХИ.

Двубой:

– Естествено, новият бог – МАШИНАТА – отговарят конструкторите.

– Смислът на епохата е вечният Бог – ЧОВЕКЪТ в неговото естествено битие, – протестира Тагор, напр. Протестира науката за човека.

Конструкторите изхождат от едни данни, съществуващи, наложени от обстоятелствата: революцията и материалистичното развитие на техниката от миналия век.

Новият век (новото време) обаче разкрива пред нас един друг, по-основен смисъл, – и новите

ТРУД, ЯСНОСТ, ОРГАНИЗАЦИЯ ОБЩОЧОВЕЧНОСТ:

ще избликнат не от обществения правов ред, от обществената организация и социализирането на труда, – а дълбоко от нуждата на човешката природа за хармония и сцепление – любов. И, тъкмо: – от оная обща всечовешка духовна основа, на която слага своята философия, същият *Бергсон* – за който се казва от *конструктора* Еренбург, че е последният припадък на XIX век (сигурно припадък на „мистицизъм“, „лъже-идеализъм“, „буржоазна мисъл“ и т.н.?). Една система на живот и мислене, която строи своите общи и вечни закони на близкото, т.е.: която взема пример от това какво правел днешният (кой?) човек „на един час разстояние наоколо“ – не стои на никакви истински основи. Кой е позволил на този „днешен“ човек да бъде истински смисъл на човека, само защото той след една революция прави – по всички посоки – обратното на това, що е вършил преди?

От друга страна, никакви отрицания и присмехи не могат да отречат могъщия темп на истинската съвременност, която изхожда от Платона. Времето ще накара всички да разберат това. Да се разберат и тенденциите на протеста, идящ от Тагора против *машинния живот*. Не че прочутият машинен живот, гспр. помощницата машина, е излишна, – но че тя е само толкова: странична помощница в социалното ни битие. Интелектуалният ни и чувствен мирове – се организират на съвсем други, не „кинематографически“ принципи. Едно чудно съвпадение: от тая повърхностна основа у конструкторите – , машината – се пораждат няколко явления, които характеризират новия вътрешен живот. Наистина човекът трябва да се освободи от декоративните си отношения към света, от изключителността си, от романтичното си, от мъглявия мистицизъм, с който той се отнася към висшата математична закономерност в природата, от субективното: – неща, които иска и констр. изкуство – но това не ни хвърля още в новата класичност на утилитарно целесъобразното организиране в кръга на онова, което тялото ни през 5-те си сетива определя.

Не е само Шпенглер; всички духовно виждащи, то значи причинно дирящи хора – го знаят: цивилизацията ни погубва: тя се погубва сама

себе си – когато стане цел. Истината около човешката природа налага и освобождение и от Изкуството изобщо – като декоративна излишност, и от машината като принцип. Време е да се прецени всяко действие. Да не се сантименталничи.

Машината не може да модифицира нашите чувства; и не трябва: – но ние трябва да ги организираме подобно ритмичната закономерност на една машина, която се самоуправлява. Наистина, нашият вътрешен мир трябва да представлява една *конструкция* от истини и чисти, пълни тонове в отношенията. Наистина, също във „външния“ си живот ние трябва да строим целесъобразни, утилитарни вещи – правящи живота удобен, *възможен* и приятен. Това се отнася до архитектурата и индустрията.

Може да се каже, че целият живот е един могъщ поток към Абсолютната Красота; така – според Уайлда още – животът става сам изкуство, което е оня растящ, преместващ се – от нас съзнаван пластически – момент на осъществяването, пребиванието духа във формата. Но, ... поезията, живописата, музиката – ако е нужно да импулсират волята – трябва да въплъщават индивидуално непостигнатата тайна. Така – следвайки се пътят на *целесъобразността*, гспр. логиката, идва се до концепцията за *храмовото* изкуство на Египет, проповядвано от Рудолф Щайнер (у нас Иван Грозев и Хиперион), което обаче пък, като същина, НЕ Е ИЗКУСТВО. То е само диаграма на идея, йероглиф, алегория, поучение, духовен знак, конкретизирана сила, алхимична формула, талисман, – но не и Изкуство. Защото то е една повторена, изразена *реалност*.

Става още по-ясно, че изкуството – като целесъобразност – не може да бъде нито психологическо, нито конструктивно. А само храмово.

Психологическата основа в изкуството слага следната дилема: или трябва проявите на душата (степенни на усъвършенстването) да добият смисъл и стойност на равноценности – което от гледището на естествената природа на Духа е невъзможно – , или трябва Изкуството да се унищожи *отведнъж* от лакомия за съвършенство дух, *познал* относителността на отделните инстанции.

Истинското храмово изкуство: онова, което служи на една върховна Педагогия (водене върху Пътя). Онова изкуство, което представлява *славословия* за Бога, за Пътя, Вечността, истината, любовта – то е тленно изкуство: романтично и излишно.

Претенцията, какво чрез асоциирането, интуитивното свързване образите в идея (Маларме, Милев, Райнов) – се постига и някакво сливане с *идеята* – е неоснователна. Никакво сливане с идеята не може да се внуши с изкуствения екстаз на Изкуството – понеже идеята се явява накрая интелектуално позната и разбрана чрез *разбирането* новите взаимоотношения

на образите. Което е – в тънкия смисъл на думата – анализ.

Еднакво греша и Райнов, като мисли, че изкуството трябва да изразява ясновидски видения, – защото ясновидството не е постигане „кабалистичната дълбочина на предмета“, нито сливане с него, а негово опознаване при едно по-широко виждане. От една реалност – в друга.

Макар че психологическото и конструктивното изкуство да са *еднакво* безполезни за духа, – логически, конструктивното се явява истинската консеквенция на понятията ни за изкуството. Това е наистина пластическо достигане състоянието на еквивалентността на вещите – т.е. през геометрията и числата, изразяване на съвършеното световно равновесие. Тук вече е излишен лиричният и спонтанен изблик на чувството (Блок, Яворов, Верхарн). Изкуството става математическа дейност, наука – а не мечтателство. Само че геометризацията не иде от машинния живот, както пише Фернанд Леже, – а от едно дълбоко интуитивно схващане за света като хармонично цяло. Това се доказва от обстоятелството, че конструкторите само принципално могат да отрекат кубизма, който не изходи от същата механична съвременност, а си постави духовни задачи. Защото само теоретично в техните худож. постройки влиза механичната съвременност като елемент; всъщност винаги се получава – върху картината напр. – само едно хармонично балансиране на изразните средства – бои и линии. Както и да е, – докато съществува предразсъдъкът (болест според Уайлд) изкуство – то трябва да бъде само толкова: пластичен (условен) израз на едно битие, монументализирано до възможния предел, пречистено, уравновесено до такова състояние, над което непосредно да стои бялата книга и паузата: „Néant’a“. И тоя именно *афинитет* между хармонията на пластич. елементи в изкуството и хармонията на космоса, е и духовното в изкуството. Изкуството е „земно“ РАЗРЕШЕНИЕ, а не изразяване, нито образ на хармонията. То е УПАНИШАД. Най-близко до Брама.

Позив: Всички вие, стремящи се да очеловечите изкуството, – очеловечете човека. Така трудът се съкратява, и ИЗКУСТВОТО е постигнато.

А вие жители на земята – окултисти – спасете изкуството от окултизма. Защото сам Бог не е окултист.

Синтезът на изкуството е неговото унищожение.

Сп. „Crescendo“, г. I, 1922, кн. 3–4.

МАНИФЕСТ НА ДРУЖЕСТВОТО ЗА БОРБА ПРОТИВ ПОЕТИТЕ

Хвърлим ли поглед през историята назад, ще видим, че понятието „поет“ (частно) и „артист“ – (общо), всякога е доминирало над психиката на „обикновения“ човек. Един император дори се обезсмърти, не с друго, а с това, че се наведе да поднесе четката, изтървана от един живописец! Във всяко време една група хора са се обособявали като избраници над другите, срещу правото си (sic!) да се занимават изключително с римуването на гладки мисли или с чертане на голи тела и дървета.

Поетът (на словото, боите и пр.) е символ на историята до наше време. История на господството на традиционните абсолюти. Зевс, жреецът, поетът, цезарят са митично въплотение на неясния тормоз на Непознатото. Зевс беше узурпирал тайната на живот и смърт, жреецът посредничеше за милостта на Зевса, цезарят раздаваше земните блага на гръмовержеца, а поетът се мъчеше да хвърли мост между малкото пламъче вътре в човека и безбрежния океан на Неизвестното.

Е добре, Олимп е разтресен от новия Прометей на научното познание, жреческият жертвеник е пренесен в сърцето, многограните корени на народните маси се събуждат от страхлив сън – мечтателното изстъпление е прогонено от трезвото интуитивно обхващане на жизнените истини.

И Зевс, и Жреецът, и Цезарят, и Поетът са мъртви. Защото са изгубили смисъл за нашето позитивно и активно време, в което се издига върховната ценност на живота – Човекът.

За ония, които са уж слепи за тая истина, основаваме „Дружеството за борба против поетите“.

Три вида основания зоват настойчиво това дружество към живот:

1. метафизични; 2. социални; 3. естетични.

А. МЕТАФИЗИЧНИ

1. Ние смятаме, че до днешно време човечеството доброволно се е отдавало на една измама по отношение на една висша духовна жизненост. То е било готово да мисли – по унаследявана привычка – че с една книга стихове, с една маслена картина или с шест музикални номера от един концерт може да се осигури някакво висше духовно постижение.

2. На „издаденото“, отпечатаното изкуство ние противопоставяме

първичната ценност на вътрешното, оригинално и истинско изкуство. Всеки човек е творец, доколкото трябва да представя един здрав инструмент за улавяне на жизнената тайна. Няма друга хармония, друга красота в света, освен хармонията на великите и общи природни закони.

Две от най-висшите човешки прояви – науката и изкуството, претендират да откриват и посочват на човека тъкмо тия жизнени основи. Науката наистина върши това обективно, съвестно, човечно. Новата наука – след превземането на философията – върви към синтез: натурфилософия. Изкуството обаче взема наготово от постиженията на мисълта и под претекст да ги постави във фокуса на живота – личността – ги наводнява с емоционални своеволия.

Науката работи да разбули мъглата около Непознатото, а изкуството хвърля някакъв личен воал върху истината, с никак неоправданата цел да се предизвикат емоционални вълнения. Това своеобразно осветление, под което всеки творец упълномощава зрителя да вижда действителността, се провъзглася за „стил“.

3. Човек не би изгубил никак, ако творецът-пълномощник беше наистина едно „ясновидско“ оръжие на познание. Но ние забелязваме, че обикновено, колкото повече едно изкуство е угнетено от личния поглед на твореца, толкова за по-съвършено се провъзгласява то. Забелязва се, че поетите обикновено се комплектуват между най-непросветените и непосветени хора. Забележително е, че поетите се боят и избягват от широкото интелектуално просветление, пред опасността да „загрубеят“ във визионерството. Силно интелектуалните творци са създавали обикновено гротескно изкуство.

4. Ние не сме принципиално против съществуването на тая човешка дейност – изкуството. Ние искаме само да посочим, че изключителното запълване на битието с стихоплетство или свирене на пиано е похабяване на живота. Делото на човека е едно вътрешно творческо Изграждане и професионалното изкуство има само третостепенна роля. Вместо религията и декоративното Съзерцание у досегашния човек, ние издигаме днес новия и велик смисъл на религията на Активната вътрешна красота. Досегашният творец стои вън от света и го съзерцава през зелени, червени, жълти очила. Ние искаме да извикаме към живот една нова раса, която да плюе на очарованието на Измамата, на илюзиите и измислиците, за да влезе смело в сърцето на самия живот и от там да загребе победно парливата истина.

Ние искаме живот, а не мечтателство.

Б. СОЦИАЛНИ

Ние смятаме, че естетичната специализация на личността, под формата на разнo „творчество“ и интерпретиране, има не само метафизична, но и социална отговорност. Ние протестираме изобщо против всяка едностранчива специализация на човека. Човекът не бива да остане през своя живот нито само стихоплетец, нито само скулптор, нито само свещник, banker или инженер. Във всеки случай, всеки социален индивид е длъжен да се отдаде на една всеобщо утилитарна функция. Ние признаваме, че понякога „творецът“ може да има голямо педагогическо значение. Той може да възпитава цяло поколение, да бъде ментор на слабите духовно. Но това е въпрос страничен от неговите занятия. Той би могъл с по-голям успех да стане апостол, свещеник, учител, професор, философ. „Творецът“ е луксът на живота и слабите духовно по-мъчно могат да минат без него. Художникът, казват, давал нови форми на истината. Истината няма нужда от други форми освен своята пълнота и освобождаване от формата. От нови форми се нуждае материалната култура на човечеството. Тук ние провъзгласяваме девизът на дадаистите: в живота без поет може, но без столар – не.

Поне числото на поетите трябва да бъде ограничено. Известен кадър от гениални творци за всеки един народ, за всеки език, за всяка цивилизация – може да бъде допуснат. Но повсеместното разрастване на тяхното число (увеличението на Изкуството!) води до отвратително епигонство във форма и мисъл – до непростително социално дезертиране. Изкуството се изчерпва много лесно – макар че естетите не са склонни да мислят така.

Писателю, бъди човек и гражданин преди всичко, а после автор на 10 сбирки или романи!

В. ЕСТЕТИЧНИ

По тая част нашата борба е насочена по-специално против общия дух на досегашното творчество. Тук се визират особено поетите, чието творчество най-очевидно носи извращенията, посочени в първите две точки.

Че поетът не се ражда с никаква метафизична и социална „изключителност“ говори обстоятелството, че законите на поетичното творчество могат да бъдат усвоени, като всичко друго.

Ние твърдим, че писането на стихове и разкази е една quasi умозрителна работа, която не изисква никаква „висша белязаност“. Всеки начетен интелегент, дори средно-школьник, може – с упражнения и благодарение на асимилацията на конвенционалните поетични елементи и маниери –

да сътвори една сносна сбирка. Всеки добър журналист – както един не-давнашен голям френски конкурс го потвърди – би могъл да напише какъв да е разказ или роман, и то без недостатъците на писателското „интерпретиране“.

Ние се ужасяваме от неизменността на поетичното схващане на действителността. И Сафо, и Петрарка, и Кийтс, и Яворов са пели за същите неща, еднакво, по същите начини, със същите думи. Поезията на всеки народ представя превод на тая на другите. Всеки поет е превод на събратата си. Понякога шаблонността на поетичните форми отива до характерни епохални увлечения: употребата на едни и същи прилагателни, рими, възклицания, фигури, думи; в един общ девиз: социална поезия, трудова поезия, „земна“ поезия и пр. Доста е да надникнем в нашата литература, за да илюстрираме това.

Публиката храни особено уважение към стиха: ако най-големият глупак сполучи да римува една каква да е мисъл – той се издига в нейните очи. Внимателното наблюдение се натъква на един любопитен закон за художественото въздействие. Силата на трансцендентния и морален натиск, който изкуството упражнява върху душата на зрителя, зависи от степента на непосветеността на същият. Обратно, колкото по-богата става една личност, толкова повече изкуството за нея става елемент за проста естетична наслада, удоволствие, забава, спорт. Изкуството е детската игра на премъдрия човек. Ето защо, в него нямат място Сантименталното, Патетично-сериозното, Блудкаво-еротичното и всички ония нюанси, под които до сега изкуството е цъфтяло. Изкуството, ако съществува, трябва да бъде винаги ново, дръзко, смайващо, примамливо, могъщо. Нищо, разбира се, няма да го спаси от забвението, но поне, няма да угнетява уморения човешки поглед.

*Кирил Кръстев, Васил Петков,
Недялко Гегов, Тотю Брънеков*

Ямбол, август 1926 год.

Кирил Кръстев

КРЪСТОПЪТ

Онова, което става в нашата художествена действителност, в никой случай не може да даде представа за състоянието на съвременното изкуство. Голям брой от българските творци от край време печелят своето име предимно като съвестни копирвачи на готов природен материал и традиционни романтици. Големите трусове от раздвижването на естетичните идеи по света в сеизмографа на художествената ни мисъл се отбелязаха само с няколко малки криволици и заглъхнаха за нас. И нашият творец отново взема вид, като че върви по отъпкан път.

А всъщност изкуството е на кръстопът. Чашата на възможностите и на теоретично подготвените крайности е опитана до дъно.

Прокара се една разграничителна линия между простото възпроизвеждане и проникновеното набеязване на смисъла, и в реда на тия търсения, от едно спорно изкуство (фотографския реализъм) се дойде до друго спорно изкуство (абстрактната „игра“ с художествени средства в експресионизма). Това художествено раздвижване беше всъщност съпътник на едно търсене на мироглед. Така се достигна до един връхен ъгъл, в който изкуството се пресича интимно с метафизичния лик на живота и от където засега изхождат тъмни, неизследвани пътища.

Като излиза от две противни посоки, изкуството идва до повратния пункт на своето унищожение.

Така, по единия път почва изкуството на простото наподобяване на видимото, после иде синтезирането и пречистването на това видимо, докато се дойде до опита да се обмисли, разгадае и символизира видимото, било със средства, клонящи към метафизично-философска спекулация (по необходимост, от поставената задача), било с абстрактни художествени аналогии. Тук тази посока се прелива с втората, която почва с отрицанието на видимото. Това изкуство срещу познатия и груб смисъл на „реалния“ свят издига художествения лозунг „другояче от природата“. И двете тия течения, в края на краищата, дойдоха до едно нихилистично самоуглъбяване на чувството. Всъщност това чувство беше само аналогично на живото чувство и стана – ако е възможен такъв парадокс – чисто мозъчно, интелектуално сухо и отвлечено: кубизъм, футуризм, дадаизъм, имажинизъм, конструктивизъм. Изкуство за конгреси, за конферанси, за диалектични спорове, но не и за живота.

От тук до връщането назад към обикновения реализъм има само една стъпка. И мнозина я направиха. Това е стъпка на мъртъвци. Изкуството не може да се върне към един стадий, дължим на едно непретенциозно естетично Верую. Чудно е как не може да се схване, че изкуството на миналите времена беше извън, отстрана, пред живота: копиране, отражение, идеализиране. Самият творец или зрител, в своето съзерцание, излизаха вън от живота, за да бъдат озарени от една неземна Красота: естетично съзерцание, елиминирано от живота. Днес отправлението на всяка проява клони към един фокус: етичната стойност на човека. Изкуството не може да бъде повече украсение, празничност, каприз, екзалтация.

Но тъкмо в това изискване на деня е и голямата опасност за изкуството. Критичната нужда не е толкова намирането на един нов „стил“ за творчеството: потребна е една нова творческа психология, която да има задължителността на житейска философия. На литераторите може би не се хвърля в очи едно ново обстоятелство, което изместя малко позициите на изкуството. Това е наличността – в наше време – на философски системи, които изключват донякъде досегашната авторизация на изкуството да снабдява човека с мироглед. Философските системи на Бергсон, Кайзерлинг, Ницше, Тагор (Саадана), мнозина източни философи, жадно четени сега в Европа, някои неовиталисти, натурфилософи и др., са нещо съвсем различно от старите сухи диалектици и позитивисти (само в древността спи един такъв философ: Платон), Тяхното разрешение на проблемата за битието носи всичкият характер на едно естетично вживяване в тази проблема, което е и задачата на изкуството.

Ние се намираме в период, опасен за творене на изкуство (или за добиване на име в изкуството!). Художественият идеал още се колебае между две крайности – докато от подпорната точка на това колебание въпросително поглежда една голяма идея, която изглежда да не е по силите на голямото мнозинство от хората на културата. Потребен е един конкретен изход (или съгласуване): от изкуството на съзерцанието към голямото изкуство на живота.

Кой ще посочи новите форми и пътища на изкуството? И докато времето очаква своя вдъхновен гений, печално е, че у нас се отказват да търсят всякакви пътища. Нашите „млади криле“ махат към етнографията и фотографията.

В. „Изток“, г. II, бр. 48, 12 дек. 1926.

Иван Радославов

**ИДЕИ И КРИТИКА.
ДЕЛОТО НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ**

Дело – защото пътят на поколението, което го даде, е белязан наистина с „сок от нервите и кръв от жилите“ му. И дело жизнено и трайно, понеже за циментирането му нито едно от предшествуващите поколения не даде себе си по-безогледно, и по-безкористно в борбата за осъществяването на един художествен идеал. Поколение от романтици, то сложи себе си на едната карта на страданието и мъката, за да бъде конквистадор на нови земи в неизследвания материк на нашия национален дух. Трябваше обаче да измине повече от четвърти век, за да се изпълнят упованията и надеждите, и да впише историята няколко страници бляскаво развитие. Мисълта и чувството на епохата са дадени и фиксирани веднъж завинаги във всяко българско съзнание. Само тия, които не прозряха предопределената мисия на поколението, и които днес обаче са принудени вече да я видят и признаят, само те още продължават, по една родена ограниченост, да внасят известно смущение в душата на българския читател, пръскайки недоумения, заблуждения и не един път клевети за нейната същност и значение. Когато извършеното от българския символизъм за нашето духовно и литературно развитие е ясно и утвърдено в всички отношения като творческа проява.

Като изкуство и литература то се претвори във форми, които са едни от най- светлите и бляскави прояви на българския дух. То свети днес, а в грядущето – толкова повече, чрез имената на една благородна фаланга истински художници. Това са завещани имена от една рядка по творчески подеи епоха, които ще раснат все повече с бяга на времената. Има излъчен един свят на духа, неизвестен дотогава – излъчен чрез мотиви, идеи, образни средства, техника и стих, свършено оригинални и нови за нашата художествена литература, а речта има гениални постижения, тъй както в творчеството на тия, които си служиха с нея има несъмнени проблясъци на гений. Извършвайки това, българският символизъм хвърли ярки светлини там, където се покоеха големите проблеми на нашия литературен и изобщо културен живот, за да ги изнесе и да им даде правилното и едничко разрешение. Българският символизъм сложи основата на една традиция на мисълта в областта на изкуството и литературата. Няма литература там, където няма движение на идеи. Без тия последните няма

история, има предистория. Идеите са първопричината за всяко едно духовно и творческо развитие. Борейки се за своето утвърждаване, хвърляйки своите идеи, за да атакува или защити, той пръв освети истината, че стълкновенията на два света са стълкновения, в края на краищата, на два духовни мира, че школите и движенията в литературата са законни и необходими прояви в областта на литературата и изкуството. Борбата за известни схващания, колкото да е един признак на едностранчивост, толкова е необходима за да се установи истината, за която и време и развитие работят. В това отношение българският символизъм за свое голямо огорчение трябваше да преживее в едно почти безвъздушно откъм идеи пространство. За голямо огорчение и на българската литература и мисъл изобщо, която по такъв начин страдаше от една дълбока анемия. В желанието си да създаде творческа атмосфера за духа и мисълта, той не един път се постара да внуши на противниците си, че те принадлежат към група на определени схващания и разбирания, които са длъжни да защитават и отстояват. Уви! Тия противници никога не можаха да се издигнат дотам, и ако някога приказваха за някои неща, то приказваха тъй, че напомняха Молиеровия герой, който приказвал цял живот проза, без да съзнава това.

Големият проблем за пътищата на нашето духовно и творческо развитие, проблемът за привидната антитеза на родно и чуждо, българският символизъм не само го постави, но и го реши. Във всеки случай той има ясно и категорично становище. Няма антитеза в същност. Има взаимност. Дифузията на влиянията от вън с проявите на нашият творчески национален гений с течение на развитието ще ни даде завършения образ на културата ни, която по този единичък път се изработва. Да се изнасилват фактите, като се изкуствено комбинират, за да се сочат пътища на национално развитие, е една неестествена и пакостна дейност. Потребно е преди всичко да се твори, твори и само твори. Искрено, талантливо, умно.

Но най-големи укори е събрал през две десетки години българският символизъм за отношението му към традицията. Обвинявайки го в пълно отчуждение от родното и в плен на чуждото, „самобитната“ българска литература и философска мисъл го, упрекваше в едно презрително отнасяне към делото на предшестващите поколения. Един упрек и едно заблуждение, чийто фалшив звук не е заглъхнал дори и днес.

Българският символизъм се бори срещу традицията. Това е вярно. Но неговата борба беше такава, че тя носеше нейното утвърждаване, настичайки я с нови духовни ценности. И това е още по-вярно. Неговото отрицание не беше едно отрицание, което изключва установени и исторически затвърдени признания. Той се бори и срещу Вазова, и срещу

своите непосредни предходници, като Пенча Славейков и Д-р Кръстев. Но това отрицание признаваше веднъж създадените ценности и се обявяваше срещу пакостните тежнения на епигоните, които искаха, ако това изобщо е възможно, да се легализира една епоха на посредственост, без живот, без действително творчество. Сградата на българската духовност символизъмът искаше да се изгради не с останките на миналото, не с пръст и слама, а с цимент и желязо. Тъй както прилича на един расов дух, в чиито основи е иззидан духът на един гранит, какъвто е Ботев. И колкото всичко безлично в миналото е родствено, е тяхно, на противниците на българския символизъм, толкова делото на последния е непосредствено свързано в миналото: и с Вазова, и с Ботева, и със стария Славейков. Защото има един континуитет – това е континуитета на творчеството, който прави органически едно и най-полярните духовни същности. В борбата на българския символизъм в името на новото срещу изживялото се, миналото и традицията се очертаха по-ярко, по-силно, излязоха от небулозното състояние, в което бяха, за да си получат истинската цена.

По отношение нашите литературни и изобщо духовни перспективи, българският символизъм има едно отношение. Признавайки развитието в смяната на духовите състояния, той има едно мнение и срещу всички нови в пътя му насоки. Тъй като този, който има дело, не се бои от история и време. В новите веяния българският символизъм поздравя свежата струя въздух, която се внасяше сред монотонията и посредствеността на една отиваща си генерация. Дълбоко убеден, обаче, че е далеч още времето, когато той може да свие знаме и слезе в историята. Защото има още кръв в жилите и мощ в мишците му.

Най-после, българският символизъм беше органическата връзка, свързваща нашата духовност и култура с европейската. Днес кой не може да види, какъв трагичен парадокс би било, ако там където имаше Верлен, Гьорге и Брюсов, ний останахме в мъртвия пояс на епигонщината на Пенча Славейков и на Д-р Кръстев. Благодарение на нашия символизъм, българския дух трептя в унисон с великото в европейската духовност. Това е една от неговите най-големи гордости. Ние чувствуваме нашата малка страна приобщена към голямото семейство на културните народи и обществено. Това е един голям исторически факт, който внимателният и умен изследовач никога няма да остави без да го отбележи. Така е, и така ще бъде записано.

Днес вече борбата на българския символизъм излиза от фазата на партийността, тъй както става винаги, когато известно движение се наложи като жизнено и естествено. Делото на българския символизъм се покрива вече с цялото дело на нашата духовност и култура, и по такъв

начин от дело на едно революционно малцинство се превръща в общонационално културно достойние. Още малко и за него ще бъде невъзможно да се приказва с предубеждение, с предвзетост, неумно. Защото влиза в Святая Святых на народната съкровищница, където стоят заключени всички нему равноценни богатства от миналото.

Той не се бори вече за утвърждаване и за гражданственост. Той е на завоя, там на оня връх, отдето се обгръща миналото и прозира бъдещето. За да омъдри всичкото до днес, което го е предшествувало, и това, което му е съвременност, и това, което се излъчва из под воала на Грядущето. И то дотогаз, додето пламъка на творчеството и силата на мисълта му изтлеят, за да се запали един нов пламък, да се роди едно ново по-друго от неговото, да се осъществи едно дело по-високо от неговото.

Българският символизъм беше революционен повече от петнадесет години. Той руши, създавайки едновременно, според класическия израз. Днес той е вече омъдрен от опита и живота строител, който трябва да пази това, което сътвори. Други идват или ще дойдат. Те ще бъдат революционерите.

И те ще бъдат така срещу всичко и срещу него. Все пак той им изпраща своя далечен братски привет.

Защото тям се пада да понесат знамето на българската култура и духовност. И само тям българският символизъм ще го предаде. През главите на тия, които нямат правото, но посягат да го узурпират.

Сп. „Хиперион“, г. VII, 1928, кн. 5–6.

Павел Спасов

ПЕРСПЕКТИВИ

1.

Рядко в историята на един народ са се струпвали в продължение на две десетилетия тъй много злочести страници, както това се случи с нашия, българския народ. Малочислеността и бедността на нашето племе не даде възможност за едно бързо съвземане след голямата война, както това може да се наблюдава в другите страни, независимо дали са в лагера на победители или победени. С една почти математическа точност се доказва, че не всеки може да носи бремето на международния живот без сътресения. България загуби много ценности, и като оставим настрана загубата на териториални богатства, а се спрем само на загубената за дълги години икономическа свобода, не можем да не констатираме печалния факт, че сме надценявали нашият сили и в това заслепление сме стигнали до там, че излагайки на риск дори съществуването си като държава, не сме виждали още предварително ясно очертаната загуба.

Какво загубихме ние? Най-важното за един народ – правилния ход на културния живот, несмущаваното издигане на духа, единственото ни оръжие като малка, бедна страна. Ние току що се бяхме дигнали от една тежка болест, която бе спряла със столетия духовното ни развитие – турското робство. И на освободения политически народ предстоеше една голяма задача: да достигне Запада, да се приобщи към неговите придобивки и със своите пресни непохабени сили да излъчи ценностите си. За жалост обаче ние спряхме колелото на живота и ако не се обвиним, че с войните сме го върнали назад, не можем и да се похвалим, че е тръгнало, ето вече 10 години от мира, правилно напред. Културата се гради с години, тя може обаче да се разруши в един миг от историята: от едно неспособно, непросветено, изостанало назад поколение.

Историята ни учи, че войните по край лошите страни имат и хубави, и една от тях е пренасянето на културните придобивки от едно място на друго. Може би в миналите времена това да е почивало на някаква основа, днес за жалост съвсем не е така. Войната, освен за някои технически открития, не е оня фактор, който може да съперничи с мирната размяна на всяка нова културна придобивка. Днес е времето на бързите съобщения, на патента, запазените авторски права, запазената марка. Сложен

тоя етикет при една произволна цена върху някоя ценност или някое не-доносче, или дори лоша имитация, производението тръгва по широкия свят. То търси своя купувач и адмиратор. И в зависимост от развитието, на средата където ще попадне, то ще бъде прието с отворени обятия или отхвърлено като ненужно.

А за да бъде разбрана истинската ценност, за да може да бъде отделено полезното от това, което представлява ненужен баласт, най-сетне за да може правилно да се определи тая ценност, да се означи нейното място, откъдето тя ще укаже своето влияние при необходимост, нужно е преди всичко, полето, в което е хвърлена, да представлява от себе си една *степен на културно развитие, годна да всмуче силата на творчеството и, извличайки жизнените за нея сокове, да даде желаня плод.*

2.

Нека да разгледаме в бегли черти нашето културно развитие. За един непохабен народ, какъвто бяхме след освобождението си, не е особено трудно да се справи с разликата, която го дели от културата на другите народи. В 35-те години свободен живот българският народ, благодарение своята естествена любознателност, жажда към ново, правилен критически усет към хубаво и лошо, вгнезден дълбоко в душата му, успя, ако не напълно да достигне, то все пак да се приобщи към Запада и то с такива гигантски крачки, че заслужено си спечели всеобщо удивление. Няма да се спирам върху наука и техника. Аз ще припомня само светлите образи на художествени творци, каквито бяха Славейкова, Яворов и Вазов, каквито са Стаматов, Влайков и др. Това бе един непрекъснат възход, една зора, тъй ясна и хубава, че не можеше освен да предвещава идването на светъл, плодотворен ден. А как пищен бе и възходът на българския индивидуализъм в 1905 година, целящ да създаде вече здрава традиция.

Вместо това дойдоха войните и ние видяхме как всеобщото зло покоиси хиляди надеждни сили, покрусил вековни народни идеали и спря с един замах развитието, правилния път, по който бяхме тръгнали може би за късо, а може би и за дълго време. Българският творец не можа да овладее понятието „война“, той се задоволи с гръмогласни, безсмислени дори възторзи пред силата на ножа и куршума, удавяйки всяко лично отношение в заклятия и химни на разните военнопочалници. И понеже това творчество не е и не може да бъде художествено, то и не можеше да служи като актив никому. Не само това. Широката публика, която трябваше на всяка цена да избере любимец, предпочете да стори това в лицето на най-бездарния (Л. Бобевски). Любимецът, разбира се, веднага след това биде забравен и вярвам никому да не е мъчно за това.

Българската белетристика схвана малко по-другояче понятието „война“; тя си зададе за цел не грубото описание и неуместния възторг, а преценката и възприемането промените в ежедневието през войната, от неподготвеността за това жител. И трябва да се признае, че в тая област най-напред се затвърди името на един от най-даровитите ни белетристи – Йордан Йовков. И то с право и заслужено.

Мнозина наши поети и белетристи предпочитаха да не търсят евтина та по онова време слава и останаха настрана от общия кипеж на вестникарско творчество. Може би те чакаха края, когато, съзиращи нещата под друга светлина, биха ги възприели по друг начин. И тази надежда с малки изключения не се оправда. Силно и проникновено дело ни даде само Траянов – „Български балади“ – но то, както и „Песен на песните“ съвсем не се отнася само до войната, а до общата участ, до историческата съдба на българския народ. И по този начин благодарният сюжет „война“, трагедията на нашия народ, разпънат като мъченик, неговите успехи, неговият фантастичен и трагичен хероизъм, самопожертвуване, дори неговото погрешно и фатално за самия него „проглеждане“ в последния момент, всичко това отминава лека полека в забвението, от никого не схванато в мъченическото му величие, от никого не оценено, не стоплено. Къде е българският романист, който ще превъплъти всичко това в художествена рамка и ще го даде на народа си? Може би той се опитва, може би още ще дойде. Ние чакаме и вярваме. И дълго всеки би чакал, ако не е опасността, че в това време на чакане, расте едно ново поколение без идеали, без примери, с празна душа, и расте изключително по улицата, при леките забави, и лека-полека придобива един отвратителен морален образ.

На това ново отрастващо, следвоенно поколение трябва да се дадат идеали. Това е повеление, задача не само на възпитатели, системи и методи, но и на твореца. На това поколение трябва да се пресъздаде близкото минало, за да му бъдат ясни кумири и погроми. (Но ако това стане по начин по който Ем. п. Димитров в „Златни ниви и бойни полета“ се опита да го стори, по-добре би било да се изостави).

3.

Не може да се твърди, че след войните българската литература не е отишла напред. Това би било смешно и прекалено, и само ненужни литературни издания, на които единствената цел е хулата, могат безсрамно да тъпчат в кал редицата имена, които изпъкнаха на хоризонта ни. Има един факт, обаче, който значително попречи за правилния развой на нашата литература. Това е безразборното подражателство и писането с предвзети идеи.

Стара и доказана истина е, че след всеки световен катаклизъм настъпва голям безпорядък в творчеството. Изникват много, безбройни и неконтролирани писатели, които с най-разнообразни средства се опитват да се наложат. В последствие те неминуемо окапват. Но докато дойде това пречистване, те вдигат голям шум около себе си, крещят с ярки багри и с такава сполучлива имитация, че в много случаи заблуждават. Публиката почва да се лъже: ето това е „новото“, „модерното“. И тя е готова да го признае за истинско изкуство. Подобни лъженоватори рядко се отчайват. Поколението трябваше да се свърже с една традиция, което поиска да стори темпераментният Гео Милев, посветил своето творчество на автора на „Български балади“. Но той се увлече в друго.

В България подобни явления в голям размер нямаше, за сметка на това, обаче, у новите ни явили се след войната поети се яви манията на подражание. Безразлично от това дали са даровити или не, мнозина слепешката се втурнаха в изучаване на това „модерно“, в превеждането му, в подражанието. И като вземем предвид, че имаше два източника – Запад и Русия, лесно може да си представим объркването на разни глупости, недооформени творби и истински ценни творения, защото покрай многото излишно, внесе се и доста здраво, необходимо и от значение. Някои от тези подражатели, съзнаващи кухостта, нищожността на своите творби, прибегнаха до копиране изящната вече естетика в стиха на нашите първомайстори и това е единствената полза от това преходно време.

Днес и най-безсмисленото стихотворение на най-бездарния поет има правилна форма!

Публиката, обаче, може би малко късно, но винаги наказва. Тя съумя да различи художествената стойност на късния Блок или Есенин пред глупавото подражание.

Разбира се, че всички тия експерименти за сметка на българската литература и българския читател, не биха станали, ако за всичко имаше един здрав критерий, който да преценява и да отделя плевелите. Аз винаги съм смятал, че най-добри критерии са умните, съвестни и достойни за местата си редактори на литературни издания. Понастоящем с радост може да се констатира, че те, колкото и да са малко на брой, достойно изпълняват своята задача. По онова време обаче, тази възможност бе спъната от обстоятелството, че „непризнатите“ „от тях литераторстващи лесно намираха възможност сами да издават и редактират най-разнообразни седмични и месечни издания, и да трупат един излишен баласт от литература с разни оттенъци, подражания и недомислия без светоглед. А главно – без талант.

4.

Още Белински е казал, че „изкуството е непосредствено съзерцание на мисъл и истина в образи“. И понеже мисъл и истина са променливи явления с оглед на различните епохи, то трябва да приемем, че изкуството е дадената действителност на живота или висшата действителност на духа. Българската литература дълги години се е движила по първото направление, без обаче да може напълно да го преодолее. Така Любен Каравелов ни рисува предосвободителната епоха с типични и характерни черти. Също и Иван Вазов, но който, поради своят романтичен натюрел, навсякъде, където се опита да даде действителността на своето време, бе слаб. Изключенията, а именно „Под Игото“, „Хъшове“, „Чичовци“, и шедевърът „Иде ли?“ са чисто романтични произведения. Движението на 90-те години, когато вънкашни социални идеи влияят върху творчеството, може да даде само Влайков и Страшимиров, пак благодарение само на това, че те са романтични натура, и Г. Стаматов, който с реалистичен усет може да превъплъти трагично-смешното в зараждащата се буржоазия.

Като реакция на горното иде Славейков-Кръстевият период в нашата литература: – да се освободи творчеството от предвзетите идеи и да се освободи творческата личност. Тяхната заслуга (Пенчо Славейков, Яворов, Кръстев, П. Тодоров, и Иван Кирилов) е огромна, но и те не дадоха проблематиката на действителността. Пенчо Славейков, преди завоя към естетизма, даде действителността на бляновете, а Яворов, след отърсването от социалните идеи, – действителността на пълното отрицание на живота и неговите ценности.

И ето, като законен наследник на цялата тази подготвителна работа иде движението на индивидуализма, почнало в 1905 год. Няма само свободна творческа личност, а има свободна личност с ясни отношения към космоса, Бога, живота. Теоретикът на движението е Ив. Радославов, създателите са Теодор Траянов, Трифон Кунев, Илия Иванов-Черен, Людмил Стоянов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Николай Райнов, Ботю Савов и Христо Ясенев. Издигащо съдбата на личността в култ, това движение се преодоля още в 1910 год., а главно през войните. Сам родоначалникът Траянов, с „Български балади“ измени не само направлението, но и първоначалния му лик, застъпвайки чистия, но и етичен индивидуализъм. Защото, вярна на знамето си, неговата динамична натура, в движението си напред, без да искаше, става фокус на самочувствието на поколенията.

След войните последователи и съратници на горното движение виждаме в Смирненски (комуто обаче липсва естетизма на силния му предшественик Ясенев), Ив. Мирчев, Ив. х. Христов, Люба Касърова, Т. Тъмен,

Ив. Кунев, П. Кишмеров, Стубел, Й. Стратиев, и от по-младите Магда Минева, Вл. Русалиев (без някои от случайните му лутания) и Павел Павлов. После виждаме ново творческо поколение, израсло под тормоза на гражданските войни. Най-очертан в това поколение е Ник. Фурнаджиев, по-неуяснен Ас. Разцветников. Друго едно направление в литературата е връщането назад и търсене на „родното“ при една връзка с безплодното творчество на П. Ю. Тодоров. „Родното“ се изразява тук в пресъздаване на народни мотиви и прозодия. Тук е Багряна. Тук са Каралийчев, Мирослав Минев, Петканов и отчасти Люба Касърова с нейния „Народен календар“. По чужди образци се яви у нас и конструктивизма в изкуството, една нова естетика на разума, опит за даване на философски мироглед. Тук са Ат. Далчев, отчасти и Чавдар Мутафов. Останалите, увлечени в този начин на творчество Дим. Пантелеев, Ив. Буюклийски и Дим. Ив. Веженов успеха своевременно да направят завои към по-живи пътища.

Белетристиката след войната достигна своята върхна точка в лицето на Йордан Йовков, който е чист романтик с импресионистична техника, за разлика от реалистичната техника на Елин-Пелин, останал там, където бе и преди войните. Утвърдиха се имената на Добри Немиров – щастливо продължение на Вазов, и Ботьо Савов, тръгнал по пътя на Ил. Иванов Черен. Белетристиката ни се опита да даде действителността: гражданските войни – Полянов, Орлин Василев; народния бит – А. Каралийчев, Мирослав Минев. Последният, макар че излиза от бита, е динамична натура и индивидуалист, и има тенденцията да го преодолее. Няколкото опита да се предаде фантастиката, която крие българската действителност, останаха безплодни, поради безсилието на авторите. Явява се и едно друго поколение, краен антипод на сухата дадена действителност. Това са имената на Тихомир Павлов, Конст. Стефанов, Бор. Светлинов, Ст. Загорчинов, Петър Спасов и Ал. Карпаров, които са съвременници, типични на епохата с всичките ѝ промени, обединени във всяка творба, обаче верни на личния си романтизъм и индивидуализъм. Белетристика с български исторически отгънък опитват Карапетров и Владикин. В драматическото творчество се очертават имената на Рачо Стоянов, Йордан Йовков, Людмил Стоянов, Ст. Костов, Д. Сяров и Св. Фурен. Началото е обещаващо.

5.

Ето тук е пътят на българската литература: разширение на традицията на индивидуализма. Въпреки враждебното отнасяне на някои от младите, те са всички в него, движат се под знака на движението от 1905 год. особено в естетическо отношение. Но този индивидуализъм е вече

преодолял самия себе си, защото е преди всичко етичен. Той е характерен почти за всички творци и минава през техните произведения. Така те изразяват за сега своето време. Казвам за сега, защото бъдещето не се знае. *Новото време иска нови хора, нови форми, налага нови разбирания и писателят, за да бъде творец, трябва да предава „истината и мисълта на своето време в образи“*. А никога тия понятия не са били тъй променливи както днес, никога не са се изпречвали тъй много кръстопътища пред културния развой. Аз вярвам, че днешното поколение ще бъде ярък изразител на действителността, като лична съдба на мнозинството. А това е необходимо и трябва да стане. И колкото по-скоро, толкова по-добре ще си намери мястото в литературната ни история.

Сп. „Хиперион“, г. IX, 1930, кн. 3.

Иван Радославов

НАСТОЯЩЕ И ПЕРСПЕКТИВИ

В какво състояние е днес нашата художествена литература? На къде сочи развитието ѝ? Ето въпросите, които тази бележка, схематично, ала в главни линии, иска да постави, ако не да изчерпи или осветли.

Ако бихме изразили в диаграма това, което в този момент представя изобщо българското литературно художествено творчество, то неговата линия едва ли постига половината на линиите, които отбелязват такива големи етапи на развитието му, каквито се явяват Ботевия, Вазовия, Пенчо Славейковия и Траяновия. Въпреки изобилната литературна продуктивност и несъмнените постижения в областта на техниката и умението да се прави литература, нищо особено ярко и значително, да не говорим за изключително, не я характеризира. Нека побързаме да предрешим въпроса, че това явление не е само в българския литературен живот; и че художественото разноезичие, ако е позволено тъй да се изразим, се дължи на беззначие, под което се извършва повсеместно развитието на днешния ден. Времето търси пътищата, по които ще може да намери своето собствено изражение и да получи свой оригинален, цялостен образ. Той може би се формира, известни негови черти се набелязват; обаче трудно е да се схване и фиксира в съзнанието на съвременния наблюдател. Бергсон и Фройд във всеки случай, що се отнася до европейското литературно-художествено творчество, са неговата най-релефна черта и оплодяват делото на най-даровитото за епохата ни.

Българската лирика е в едно състояние на нивелиране и упадък. Несъмнено, развитието, което никога не спира, дори и в най-непродуктивните и нетворчески епохи, не е съвсем безплодно. Покрай голямото производство на посредствени и излишни книги има и такива, които не могат да бъдат отминати и неотбелязани като действителни приноси. Но те нямат тази големина и, следователно, такова значение, с каквото предходното десетилетие, (да вземем най-близкото до нас) изобилствуваше. Въпреки очертаването на няколко даровити индивидуалности, нито една не надминува чувствително другата, съпътстващата я, и в съзнанието на читателя образът на всекиго от тях не се изрязва ясно сам за себе си, но като че се слива в един общ образ за всички представители на българската лирическа поезия за момента. Това се дължи несъмнено на липсата на

големина у тези, които създават, та качеството, което, като общо за цяла една редица, може да бъде извадено зад скоби, остава твърде малко: няколко стихотворения, рядко някой малък сборник. Лиричното творчество не е вече марката на времето ни. Неговите източници са почти изчерпани. То доживява със соковете, които му остави, за да продължи днешния си живот, пищният разцвет на Траяновия символизъм. Без особена дълбочина в съдържанието, то се изчерпва едва ли не само в технически и формални постижения, качества, които характеризират всяка преходна епоха, всяка епоха на епигонство. Върху публиката то не въздейства, не оставя трайна следа, а за имената на представителите на тази литература държи сметка повече аналитичната история на литературното развитие, отколкото живия живот.

Обратното намираме в областта на епоса. Там трябва да се отбележи един несъмнен възход. Разбира се, не толкова в качеството на художествените постижения, но в реализираните усилия на писателите да извадят този литературен род от знака на случайността, под който той до неотдавна се развиваше. Защото до днес, може да се каже, имаме от една страна големите белетристи от миналото, а от друга – посредством подражания и имитации, които с малки изключения са във изобилие от това, което наричаме литература. Днес ние имаме белетристика и донейде драма, в които може да се отбележи не само присъствието на талант, макар и незначителен, но където се вижда и похватност да се дава епос. Има сюжет, композиция, разработка, углъбяване и развитие на темата. Правят се завоювания в областта на техниката и езика. Символизмът завърши формирация период на българската лирична поезия и от него по-нататък развитието на лиричното ни творчество може да бъде в възход или упадък, но никога няма да слезе до баналността и стереотипността, които характеризираха мнозинството на Вазовите и Пенчо Славейковите епигони. Българските белетристи на днешния момент вършат това в областта на епоса. И тъкмо затова този последният е в днешния момент на нашето литературно-художествено развитие на преден план и хвърля сянка върху анемичното и скъдно проявявано лирично творчество. И този контраст, все повече и повече увеличаващ се, ще бъде за ред години напред в полза на епичното ни творчество. Несъмнено за богатството на известен литературен род говори най-много свършенството и качеството на създаденото; но характерна черта за такова богатство е и по-голямата и изобилна даже продуктивност. И в това отношение стига един бегъл поглед, за да се види, как лириката се губи в количеството на даденото в белетристиката, което просто заглушава тук там цъфналите цветя на интимното и чисто субективно творчество.

Това на пръв поглед странно явление, в същност като че ли обусловено от някаква историческа закономерност. Всеки внимателно взиращ се в фактите не може да не е забелязал, че последовната смяна на литературните родове, главно на лириката и епоса, се е редувала с известна неизбежна естественост. Пищното разцъфтяване на един е било последвано с неговия упадък и разцъфтяването на другия. Като че известни епохи са могли да бъдат изразени в един, а други – в друг литературен род поезия. Изследвайки по-отблизо този факт може да се твърди, че колкото по-силно идеите за индивидуална самоцелност са характеризирали дадена епоха, толкова тя е била по-лирична; и обратното – колкото центърът на вниманието е излизал вън от рамките на самонаблюдението, толкова художествената литература се е очертавала като литература, третираща въпросите на широката база на между човешките и обществени отношения.

Един век история на общоевропейското литературно развитие илюстрира нагледно току що казаното. След пълното властване на романтизма на Юго, Ламартина и Мюсе в Франция, налага се романът на Балзака, Флобера и Стендаля; едва със символизма френската поезия изживява неговия бляскав възход и извършва възраждането си чрез лириката на Маларме, Бодлера и Верлена; в Русия действителната литература започва с Жуковски, Пушкина и Лермонтова, за да се последва от едно разцъфтяване на романа, неповторено не само в Русия, но и където да било другаде, свързано с бляскавите имена на Гоголя, Достоевски, Толстой, Тургенев и Чехов; на тяхна смяна вървят лириците – Брюсов, Балмонт и Блок; същото явление може да се отбележи в Англия, в Германия. Другите по-слаби и по-малки литератури, формирали се под тяхно влияние, несъмнено отразяват и повтарят тази исторична, нека да речем, закономерност. Вземете нашата българска литература. Типичното за нея в първия период на появата ѝ, кат художествено творчество е повестта и драмата – Любен Каравелов и Васил Друмев – до появата на Вазова, който утвърждава лиричното творчество в нашата литература повече от две десетилетия, за да залезе пред възхода на белетристиката от 90-те години. Началото на днешното столетие се характеризира от мощния възход на лириката чрез поколението на символизма, за да се изживее пред очите ни и стори място на белетристиката и драмата.

Докато в епохите на лиричното творчество царството принадлежи на сърцето, в тия на епоса идеите са, които владеят. Поетът в последния случай не излиза от себе си, за да определи отношението си към нещата, а прави обратното, с това трябва да се обясни и силата на литературното есе, което, пътят казано, е също едно поетично творчество: Херман Бар, Стефан Цвайг и плеядата немски и други есеисти около тях. Осмислянето

на нашата критична и литерар-исторична литература е също едно доказателство за правотата на изказаните до тук идеи.

Прочее: недейте чака скоро голям поет – чакайте голям романист или драматург; с не по-малко право, и голям есеист.

Сп. „Хиперион“, г. IX, 1930, кн. 5–6.

Иван Радославов

„ХИПЕРИОН“ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА¹

Всички ний, които днес сме потърсили вашето благосклонно внимание, всички ний принадлежим към една група на нашата литературна съвременност, която група е известна под името „Хиперион“, представлявана обществено от списанието, носещо същото име. За това, което тя изразява от себе си, искам да взема малко от времето ви да поговоря.

Охотно ще се съглася с всички тези, които намират, че е някак неудобно, несериозно, дори нескромно да се говори публично от една трибуна на тема, чийто предмет е да се изтъкне съществуването на едно издание, макар с живот от немалко години. Защото това би звучало като преднамерена и в същност наивна агитация, такава, каквата през целия период от живот на нашето издание никога нито сме вършили и няма да вършим. Но ако днес пред вас имаме смелостта да говорим за това, то е защото „Хиперион“ не е само едно издание, едно списание, но защото е по-скоро един символ и едно знаме, една традиция и една идея, които са получили своето право на гражданство в българския литературен и духовен живот, като са направили по такъв начин от него един органически срасъл се факт с историята и развоя на нашето културно-обществено битие. „Хиперион“ не е едно случайно литературно явление. То е живо творческо дело, имайки свои дълбоки основания и оправдания на съществуване, със своя определен и очертан път. И така погледнато, нескромното и несериозното в случая е тъкмо обратното: нескромно би било от наша страна именно, ако не говорихме за него – защото всеки тогава би имал правото да ни упрекне в поза, която прикрива едно с нищо неоправдано самочувствие на амбиция и тщеславие.

Казах, че „Хиперион“ е преди всичко един символ. Не за това само, че жизненото зърно на неговите идеи е заложено във великолепната и мъдра романтика на един голям творчески дух като Хьолдерлин, който бе създал роман тъкмо с това название; не затова само, че интересуваният се и достатъчно запознат с българската литература знае за кого и за какво се говори, когато се произнесе това име; но затова главно и преди всичко, защото то извиква в съзнанието един едър литературен и културно-обществен факт: фактът с движението на нашия индивидуализъм, известен, установен и утвърден вече с литературното си отражение като

движение на символизма и модернизма. Ето как и тъй поставен въпроса, по-малкият факт с съществуването на самото списание се засенчва и ето как тъй незначителният на пръв поглед въпрос се превръща в въпрос от по-широк обществен интерес. И за да го поставим ясно пред публиката и да отговорим на него, необходимо е да разширим рамките на задачата си.

Най-напред, обаче, да се спрем на един упрек, често пъти издиган и отправян ни от противници, и от други български читатели, и който упрек, необяснен и отминат, действително може да бъде проводник на заблуждения и превратни понятия за нас. Още сега трябва да заявя, че този упрек по начало ний не отхвърляме. Ний даже на драго сърце го приемаме. То е упрекът в литературна партийност. Ний не го отричаме. Ний действително правихме партия – нека да кажа нещо по-силно: ний бяхме партизани в българската литература. Това е вярно: от щракането на идеите се ражда светлината. Но правихме партия, бяхме партизани, обаче, още тук пак трябва да подчертая, че никога не сме правили котерия; наопаки, винаги и енергично сме се борили срещу всяка котерийност в българския литературен живот. Защото нека не се забравя, че партия значи винаги схващания и начала, идеи и разбираня върху известни неща, но никога най-неоснователно, чисто егоистично приятелско сдружаване на група хора. Тази разлика ще трябва винаги да се помни и главно разбере, когато ще трябва да се преоценяват по същество и въпроси, като този. Иначе ще има основни недоразумения, които за честта на българската литература и българската публика трябва вече да изчезнат.

Действителността е едно непрекъснато развитие; Тя е едно вечно превъплътяване на формите, в които се проявява. От развалините и разложението на едно старо се ражда като феникс из пепелта си, според известната, фраза, новото, силното, жизненото. Противоречията, раждащи се в творчеството на човешкия дух, като резултат на всичко заобикалящо го, е залогът за неговата вечна свежест и младост. Това е незиблима и върховна истина, на която универсалният живот е подчинен. Това, което е било жизнено, което отпосле е успяло, се е наложило, трябва неизбежно да отстъпи на това, което идва насреща, пълно с трепетен живот и силно с правото да бъде. Борбата на идеите – ето кое е най-благородната черта от духовния облик на човечеството за неговото битие. В тази борба на идеи стои и висшето негово назначение, стимулт за развитие и съвършенство. Помислете за един момент какво би било, ако тази борба ни липсваше! Ако стимул за отстояване на идеите, като начало не доминираше в духа! Един страшен в същността си застой, мъртвило, безизходно царство на един нисш, на един недостоен живот. И кажете ми тогава, как би изглеждало литературното развитие? Биха ли били възможни Юго без Расина и

Корнейля, Уайлд без Шекспира и Байрона? Демел и Бодлер без Юго и Гьоте? И главното, биха ли били това, което са днес и в което ний ги познаваме? Несъмнено, не! Но ако не се е случило обратното, това се дължи, макар да изглежда като парадокс, че преди голямата синтеза, която ги е органически съединила в царството на духа, те символизират за нас голямото противоречие, което ги е издигнало в процеса на борбата им на едни срещу други. Историята е записала паметните и шумни борби на романтизма срещу класицизма, на немската романтика срещу просветителните идеи на Лесинга, на символизма и модернизма срещу романтиката на миналото столетие. Ясно е, че без тази борба ние не бихме имали развитие, не бихме имали история, в страниците на която се зачитаме и унисаме, за да умножим своя личен опит и потърсим сила и вдъхновение за творчество и труд. Тъй че всеки мислещ и жив дух е на една от двете страни на барикадата. Само посредствените, нетворчески натури, „светия наивитет“, само той не е там. Но разбирайки обаче все пак, своето смешно и неловко положение, той се старае да убеди другите, че е призваният арбитър между борещите се, защото не е нито отсам, нито оттатък. В своето блажено неведение, обаче, той не вижда, че е никъде. Защото за живия живот той е излишен, за развитие и история още повече. Защото тази последната е дело, резултат на борби и на жертви, а не на пустословие и гола суета.

Тези именно разбираня лежах дълбоко в съзнанието на тия, които повече от преди двадесет години идваха да наследят поколението, което ги предшествуваше, и да продължават делото му, отричайки го не по същество, а в силата на неизбежната промяна, произлязла в областта на нашето духовно творчество. Ний не искаме да се спираме тук на по-дълбоките културно-обществени причини, които се явиха като определящи за формирането на едно ново творческо самочувствие и съзнание. Това не влиза в рамките на днешната ми задача. Имали сме случай не един път другаде да нахвърлим, ако не напълно да изчерпим този твърде и твърде интересен въпрос. Нас тука интересува неговата чиста литературна страна. А тук – в литературата именно, какво имаме? Какво беше станало? Какво се извършваше?

За прозорливия и внимателен наблюдател, преди четвърт столетие, едно беше ясно: застоят – чувствуван, макар и не от всички виден факт. Литературното развитие беше стигнало до един кръстопът. Духовната продуктивност на най-подчертаните представители на поколението като Кирил Христов, П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов установяваха това с една ярка очевидност. Кирил Христовото творчество се беше изсушило от към съдържание, каквото чисто лиричната му творческа индивидуалност с

такъв замах и тъй сочно беше напоило юношеското му вдъхновение, и в безсилието си да мине към нещо по-друго, свършваше най-много с ловка версификация, имитирайки народното творчество в песните си; П. Ю. Тодоров, твърде по-слаба от двамата си бележити съвременници творческа натура, изнемогваше в усилията си да вплете нови и модерни мотиви чрез легендите и приказките, да ги обнови и им привие един вечен елемент; но неговото творчество напомняше тази театрална сцена, където актьорът свършено липсува, за да стори място на баграта и на декорацията; Яворовият демоничен романтизъм беше в последните години една творческа трагедия в същия дух, изразяваща се главно в идеите и съответните форми и начини на израз; и този, един от най-големите български лирични поети, чувстваше с едно до пароксизъм напрегнато изживяване мъката на безвремието. Дори Пенчо Славейков в предсмъртната си книга „Острова на блажените“, той, учителят и наставникът на цялото това поколение, търсещият красота в делото преди всичко, даваше най-големите доказателства за края на едно време, което нищо не беше в състояние да върне; в тази книга той имитираше своето по-раншно жизнено творческо дело. На тази анемия от към действително творческо състояние отговаряше настъпилото обедняване откъм форма и изразни средства, които се канонизираха от дълго талантливо или посредствено имитиране на образците. Легионът от все повече или по-малко даровити епигони само завършваше картината на този декаданс в българското литературно творчество. Напусто идеологът на направлението и на групата Д-р К. Кръстев, позовавайки се на един авторитет от миналото, си правеше илюзията да извика вниманието и възхищението на публиката: лишението от огъня на действително вдъхновение на мисълта книги на критика, сухи-схोलастични и догматични, отекваха като пуст звук. Сметките на времето бяха вече приключени.

Тогава няколко млади хора, съвсем неизвестни още, но пълни с живот, който прави да кипи младостта, с вяра да служат на един нов идеал и на едно ново изкуство, разгаряйки искрата на своето творческо вдъхновение в ярките пламъци на големи учители вън, с готовност и за жертва, каквато налага всяко едно ново творческо време, тогава именно тези няколко млади хора обявиха война на миналото и рутината. Те имаха всичко срещу себе си и нищо със себе си или почти още нищо зад себе си; срещу тях бяха затвърдените предубеждения, заинтересовани литературно-обществени привилегии. Но с всички тях беше вярата, ентусиазма и главно самият живот – бъдещето. Както винаги бива в началото на всяко едно движение, много от тях идваха само с творческата интуиция да извършат една историческа задача, изпълвайки една лична съдба. И те го извършиха,

тъй както винаги се случвало при всяко истинно творчество на живота, шестувайки по трънливия път на личните жертви и изпитания. За пръв път в българската литература едно цяло поколение, дава толкова доказателства за героическа жертва в името на идеала на изкуството. Един ден, когато, ще се цени неговото дело, тогава ще стане ясно защо толкова бляскава и красива е лицевата страна на неговия медальон – затова, защото неговата друга страна е тъй трагично тъмна от кръвта, изтекла от сърцето му.

И ние се борихме. Стараехме се да хвърлим нова светлина върху много стари неща; борехме се срещу фетишите и предразсъдъците, издигахме нови литературно-художествени лозунги, зовяхме под нови знамена – с упоритост и фанатизъм, ако щете, които са свойствени на увереността. Искахме и търсихме нова истина и открили я, не се бояхме да я възвестим високо. Още преди двадесет години в нашето съзнание ясно беше, че трябва да се тръгне из нови пътища, и че тия пътища не могат да бъдат други от тия, които пробиваше и чертаеше издигащата се генерация. Ние пишехме, обръщайки се към защитниците на рутината: „вашият чувства ние разбираме. Вие твърде много принадлежите на миналото. И въпреки влиянието на новото, вий и другарите ви от същото поколение чувствувате твърде много симпатии към това „здро“ и „непременно“ изкуство. В гърдите ви като в гърдите на Фауста живеят две души и вашето място в нашата литература е место на разпътие. Ние, обаче, не напразно идваме след вас и в гърдите ни може да има повече от две души, но в всеки случай не две. Ние принадлежим без остатък на времето си. Ние храним само уважение към миналото – и толкова. То не ни съгръва, не ни задължава. Ние идем в душата си с новото, готови да го дадем, готови да изгорим заедно с него. И ако в тази страна се е достатъчно мислило, страдало и живяло, ние смело заявяваме, че поне едно десетилетие от нашето литературно развитие е наше⁴². В същото това време, новото творческо самочувствие намираще вече щастливо съответните средства и форми да се изрази. И днес, четвърт век от появата на „Новия ден“ на Теодор Траянов, неговото име и имената на най-значителните след него: Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Хр. Ясенов, Тр. Кунев, Ем. П. Димитров, Илия Ив. Черен, Людмил Стоянов са фиксирани в съзнанието на цялото чувствувашо и мислещо българско общество и са неотменимо достояние на българското художествено слово. До там, че когато събуденият интерес в чужбина към нашия литературен живот иска да намери нещо действително за внимание, той се спира преди всичко на тях, за да отговори на справедливите очаквания на публиката. На страниците на нашата литературна история тия имена горят с блясъка на едно вдъхновение, пишчно

разгоряло се. Тия имена принадлежат неоспорвано и установено, вече веднъж завинаги, към движението на нашия индивидуализъм и символизъм. Не че всички те бяха символисти, употребявайки единично символа като художествено средство за творческа проява, но защото знакът, под който се развиваха, беше този на Ницше и Бодлера. По за предпочитане би било да се употреби тук думата модернизъм, като най-пълно покриваща различните тенденции вътре в движението. Но избягваме това наименование, за да не всяваме недоразумения в публиката, свикнала вече с символизма като понятие, добило вече една историческа и съвременна гражданственост. Символизмът, да заключим тук, продължавайки да бъде още една жизнена творческа линия в нашето литературно развитие, е вече и една здрава и богата традиция, от която ще изхождат тия, които следват и ще следват след нас. При особено тежките условия за литературно художествено творчество, повечето от тия, които бяха в първия ред на движението, не дочакаха появата на „Хиперион“, който, в дните на отрицание и пренебрежение, трябваше да даде прибежище на таланта им и свобода на творческата проява. Някои от съратниците отнесе твърде, твърде рано стихията на националните и граждански войни – между тях Илия Черен, Димчо Дебелянов, Хр. Ясенев – едни от най-ярките и бляскави таланти на поколението. И в този момент със сърца, изпълнени с скръб за тяхната незаменима загуба, нека обкичим в душата си незнайните им гробове с цветята на тяхното творческо вдъхновение, узрели за вечна свежест в сърцата на всички ни. Слава на паметта им! Други, изчезнаха и угаснаха, неизтърпели суровите и тежки условия на нашата действителност, отнасяйки неразкрити заложибите на може би големи дарования; трети, макар и малцина, нека го кажем открито, не можаха да намерят достатъчно морални сили за да останат верни на борбата в името на един принцип и на един идеал. Защото не е достатъчно да имате в живота си един идеал – трябва и сили, трябва това, което обикновено наричат характер, за да бъде той неуклонно следван. Защото действителността, която е на другия полюс на небето на идеала, жестоко и безмилостно се реваншира томува, който би дръзнал да я пренебрегне. В своите неотдавна излезли „Спомени за символизма“ френският поет Андре Фонтана по един също такъв повод, пише: „Когато по-късно си дадохме сметка, че се отвориха няколко, за щастие, редки празноти в нашата групировка, причинени от падения от чисто практични съображения, от известна безхарактерност не останали невъзнаградени тогава, както и още днес не мога ядно да видя кое от двете чувства в нас бе по-силно – разочарованието или изненадата“. И тук, както и там, тия причини към нямат нищо общо с литература и идеи. Ние няма да присъждаме тук. Но пред

историка на времето и движението дори нашата приятелска защита за тази измяна би била невъзможна и безсилна. И понякога, уви! много по-рано преди това: Източникът на творчество бива пресушен. За да бъде види се вечно прав великия Белински, който в знаменитото си писмо до Гоголя за неговото самоотрицание, беше възкликнал: как талант, когато не казва истината! Неумолима е безстрастната присъда на поколенията.

Ето я – това е традицията на „Хиперион“, това, за което ставаше дума до тук, това е традицията, завещана от българския символизъм и модернизъм. Традиция, свързана с такова едно име, каквото е това на Теодор Траянова, изхождаща по права линия колкото от Ботева и Славейкова, толкова от Верлена и Метерлинка, от Едгар По и Демеля, Брюсов и Блока, традиция, черпеща от вечно свежите сокове на вдъхновение, като у Бодлера и немската романтика. Една традиция, която като такава, е престанала да бъде партийна литературна вяра, но е наред с всички други големи традиции, които поят и подхранят грядущето духовно творчество на българския национален гений.

Традиция? Как? Вие и традиция? Не е ли странно, че вий именно говорите за това? Вие, които с фанатизъм и неотслабваща упоритост развенчахте толкова традиции у нас? Които отричате дори до днес и Вазова и Пенчо Славейкова? – Ето какво недоумение подозирам аз у своите слушатели, ето какъв въпрос ми отправя всеки от вас, дори тия от вас, които вървят с нас или ни съчувствуват. Ние приемаме и този упрек, но бързаме пак да допълним – наполовина. Бихме могли да кажем, че го отхвърляме съвършено, ако неясността на самия предмет не налагаше известно разяснение.

Ние се борихме. Но нашата борба не беше срещу самото дело и творчество на предшествениците. Против тази част на тяхното дело, собствено, която е жизнена: Никой от нас никога не е подценявал „Под игото“ и „Епопея на забравените“, както и толкова прекрасни неща от „Епически песни“. Но нашата борба твърде непримирима и навременни сурова, е била против това, което под егидата на тези големи и скъпи имена, искаше чрез несръчни и мъртви имитации, да получи едно значение и една незаслужена привилегия, за да задуши това, което се раждаше за един творчески живот и с което предопределено беше свързано бъдещето на нашето литературно развитие. Ние разчиствахме пътя, кървавейки си не един път ръцете в буренясалата тогава нива на нашето духовно творчество. Тонът на уважение, който въодушевяваше нашата печатна борба в продължение на тия две десетки години, е доказателство, че голямото, действително творческото ние сме щадили. Ето – така сме били ний против традицията.

Трябваше да изтекат две десетки години, за да стане това очевидно и ясно за незаинтересуваната и непосветена в чисто литературни въпроси и разпри публика. Когато с едно неприлично самомнение в една антология за чужденци преди две години Иван Вазов беше окачествен като „разглобена латерна“, а Алеко Константинов отречен като некултурен, едва ли не бездарен писател, не индивидуалистите и модернистите ли, „безотечествениците и анархистите“, не те ли бяха, които пак, приемаме упрека, с фанатизъм и енергия, изразиха публично възмущението и негодуванието на културна България, защитиха голямото и ценно дело, което тия две големи имена са завещали в съкровищницата на българския национален дух. Не можем, при най-добра воля, да не подчертаем публично, защото въпросът е да се установи истината, че за голямо съжаление тази недостойна и бих казал непочтена кампания, се вдъхновяваше и подпомагаше от висотата на университетската катедра. Никога и никъде академичната мисъл, към която живата и творческа мисъл не е имала причини за симпатии, не е вършила подобна антикултурна и антиобществена работа. И то като сече клона, на който расте. Защото, ако в нейните задължения е да бъде срещу всичко ново, то там е и задачата ѝ да пази всичко това, което е завещало в миналото творчеството на поколенията и времевата. По ирония на съдбата, българските „отрицатели“ на традицията, ние именно, трябваше да изнесем и тази борба. И ние я направихме с предаността и любовта, която събужда самия въпрос. Нека забележим, че ако не беше един академик и то от реда на по-старите поколения, което има действително ценни и безспорни заслуги за разволя на нашата научна мисъл, ако не беше покойният професор д-р Ив. Шишманов да отстои честта и достойнството на Държавния университет, тежката сянка, паднала по този нещастен случай върху българската Алма Матер, би легнала за винаги върху нея. По нататък – изхождайки от широчината на своя поглед за нещата, българският модернизъм преоцени делото и на Л. Каравелова, на Петка Славейкова, на д-р Кръстева, на Влайкова, на Г. П. Стаматова. А тук, пловдивчани навярно си спомнят, че при чествуване паметта на славния им съгражданин и поет по случай поставяне възпоменателната плоча на дома, в който е живял, българските модернисти изпълниха дълга си към празника на българската култура и не бяха последните. Който при тия факти би продължавал да твърди за тесногърдие и партийна фанатичност, той или не ги знае или пък, позволете да употребя тази силна дума, заинтересовано клевети.

Вън от другите значения, които надявам се да са достатъчно изтъкнати, макар и не изчерпателно в досега казаното, едно друго значение на движението на българския символизъм трябва да бъде силно подчертано.

Продължавайки възходящата линия на нашето литературно развитие, то едновременно ни свързва с общото културно-духовно и литературно развитие на Запад. Благодарение на него нашето родно художествено творчество не се усамоти в пагубна изолация, но пулсираше заедно с това на Запад. Чрез него нашето самочувствие и българската мисъл стояха и продължават да бъдат на нивото на времето си. И който е имал възможност да следи вниманието, което чуждия свят отделя за нашите литературни прояви, той вижда, че навсякъде интересът е отреден към тия имена и това творчество, които характеризират нашето движение, защото, днес по-ясно от когато и да е било, се вижда, че без него последната четвъртвековна българска литература би представлявала един мъртъв пояс, и в чужбина, при необходимост да хвърлят поглед и на нас, биха се ограничили с преповтарянето на казаното толкова пъти вече у тях за Вазова, Ботева, или Пенча Славейкова и нищо друго, – което не е лошо, но което би говорило за един застои и отсъствие на живот.

Преди да свърша, трябва да отговоря още на един въпрос, който и тук и на Запад вече не един път е поставян. Изживян ли е символизъмът и индивидуализъмът? Принадлежат ли те вече на историята или продължават да въздействуват и днес? След френския романтизъм и немската романтика символизъмът е тази литературна проява, която можа да има също такава дълго и пълно развитие, една тъй сочна от към багри и светлина история. За това, защото не е само една школа, не е една литературна насока, но е едно дълбоко в корените си умствено и културно движение. То е едно от големите и духовно-нравствени възраждания, които са съпътствували общественото и човешко развитие. Соковете, от които то се пои, се коренят дълбоко, в глъбините на човешкия дух. Но несъмнено ний се движим към едни цели, фиксирани в безкрайността. И който мисли веднъж завинаги да включи развитието в рамките на своята брэнна мисъл, той би бил наистина наивен. Като направление, като система от идеи чисто литературно-художествени, нашето време принадлежи вече на историята. И по даденото и завършеното вече от мнозинството негови изразители, и чрез преодоляването му в класическите „Български балади“, „Песен на песните“ и „Пантеон“ на Теодор Траянов. Но като културно-обществена проява, като мироглед и схващание същността на изкуството като движение на идеи, като индивидуализъм с една дума, неговото дело е още живо и ще пребъде, тъй както е било в миналото. Додето съществува разликата между човек и човек, до тогава голямото изкуство, което е върховна синтеза, ще бъде индивидуализъм и само индивидуализъм. Днешният момент е преходен момент. Той блещука с искрите, отхвъркнали от голямото огнище на изкуството на индивидуализма. Думата не е

за това, което може да е от значение, но е твърде малко за да бъде нов знак за епохата. Идеите на индивидуализма най-жизнено вълнуват мислещите умове, идеи превърнати в кристализувана мъдрост чрез словото на седемдесетгодишния вече, но вечно свеж Херман Бар и неговия помлад другар и съратник, световният днес *arbitre elegantiorum* Стефан Цвайг, чрез разностранния блясък на чийто рядък дух светът се прониква не само от тайните на съвременността, но и на миналото. Творчеството и гения на индивидуализма дава още образа на епохата ни. Така е. Не само по убеждение и от наблюдение. Това е факт главно чрез самочувствието ни – творчески интензивно. Ние не сме се уморили и чувстваме, че това скоро няма да бъде. Необхванати са още хоризонтите, които чувството и мисълта на нашето движение събуждат. Защото въпреки видимото огрубяване и американизиране, ако мога тъй да се изразя, пулсът на човешкото сърце заглушава шума на машините.

Но въпреки това, животът върви и си взема своето. Повечето от нас не са това, което бяхме преди двадесет и пет години. На някои косите са посивели, което е знак, че едно поколение слиза вече от там, където е било до сега. Други трябва да дойдат. Ние, ако не всичко напълно сме изчувствували и изживели, ако не сме всичко казали, все пак нашият идеал е осъществен, нашата истина е казана. Обаче нашият поглед е все тъй обърнат напред, както преди години. Ние не извърщаме глава назад. Подаваме ръка на грядущето, жизненото, силното, новото. И в продължение на ред години чрез страниците на „Хиперион“ ние сме вършили това необходимо дело. Много от имената, чиято скромност за да пощада, не искам тук да спомена, са дошли до вас чрез там. Може би някой от тях е големият, бъдещият, очакваният творец. Ние вършим това с любов и с преданост, които са необходими в такива случаи. Ние нямаме причини да не го вършим така. Виждали ли сте вий някого, който, след като има живо дело зад себе си, който е изпълнил възжеланията на своя живот, който може да празнува успеха на една борба, изнесена с изпитанията, тревогите и жертвите, които тя налага, такъв някой да е изпълнен с малките и недостойни чувства на ревността, на завистта, на озлобението? Това никога в живота си не среща и не може да бъде срещано. Такова е нашето самочувствие; от там нашият поглед за нещата.

Но ний имаме да отправим един позив към младите, към най-младите особено. Искате ли да дадете едно живо дело, което да има значение и да остави трайна следа, загорете в себе си пламъка на един идеал и вдъхновете се от една истина, каквато и да била тя. Само това ще ви даде нравствените сили да осъществите себе си чрез себе си. Не забравяйте, че от всички бойни полета на живота това на Изкуството е най-тежкото.

Там законът на *vae victis* е неумолим, безпощадно суров, особено към тия, които от преданост към идеала, са били предварително готови на всички жертви. Наистина, много се иска от тогава, които жадува за царството на безсмъртните сенки, само чрез които безсмъртието на Духа става един факт, а не едно задгробно упование. Борете се за своя истина и не се бойте, че може дори да я преживеете. Там, в царството на абсолютната истина, която се покрива от това на Изкуството, там винаги ще можете да я откриете. Защото това, което говори най-красноречиво от всички други доказателства за божествения произход на човека, то е неговата мощ да твори един свят във от този, който познаваме.

¹ Сказка, държана на 25 октомврий м.г. в гр. Пловдив на литературното четене на задруга „Хиперион“.

² Иван Радославов: Бодлер или Тургенев, сп. Наш живот, кн. 3, 1912 г.

Сп. „Хиперион“, т. X, 1931, кн. 1.

Сирак Скитник

УТРЕШНОТО ИЗКУСТВО

Никога почти в миналото общественият живот, социалните и икономическите проблеми – животът на масите, на улицата, не са имали такова решаващо влияние върху насоките в изкуството, както днес.

Не е нужно да се доказва спокойната приемственост и нивелираност на древното изкуство, на изкуството през първите столетия на християнството, през средните векове до края почти на деветнадесетото столетие. През дългия низ от векове човечеството е изживяло много промени – политически, икономически, религиозни, но изкуството, като пълноводна река е текло – без капризи, изживяващо бавно събитията, в някаква своя автономна атмосфера, подчиняващо ги сякаш на някакъв свой исконен мироглед. И онези прояви в изкуството на миналото, които днес ни изглеждат като дързост, като бунт или реформа, са само един етап на логическо развитие. Етап, бавно подготвян не само от съвкупността на обществените условия, но и от традициите на един художествен мироглед. Нужно ли е да се сочат епохите, когато, въпреки социалната разновидност и племенност на европейските земи, европейското изкуство в основата си е следвало едни и същи канони – единен в същността си мироглед – във от племенната талантливост и особености?

Този единен мироглед в изкуството, уязвен още преди войната, рухна след голямата война. На негово място се явиха множество светоразбирания – яви се дързостта на новото време, дързостта на новия творец, който не само се отрече от миналото, но поиска да го унищожи, да го изгори, за да се отърве от неговото иго. Старият художествен мироглед беше заменен с бунт, революция – но не с ново единно знаме. Социалните промени, настъпили в Европа след войната, коренното пречупване на личната и обществена психика у съвременника са на лице – но те не доведоха, нито до единен социален мироглед, нито до еднакво художествено мировъзрение. Остава, само разрушението и творческата треска – на мястото на разрушеното да се издигне една нова постройка.

Изкуството на миналото доизграждаше. Съвременното изкуство руши и мъкне материал за бъдещия небостъргач. Ще бъде ли ценен този материал за едно бъдещо строителство, ще можем ли да скъсаме свършено с онова художествено богатство, което човешкият гений е натрупал, лъжа

и самохвалство ли е смелостта и делото на днешния творец – или истина на съвременността – ето въпроси, които измъчват не само обикновения културен съвременник, но преди всичко участниците в съвременното художествено строителство.

Какво ще бъде утрешното изкуство? – Талантливи или малокръвни опити да се доказват само тези? Индивидуално или колективно ще бъде то? Класово или надкласово? Плакат или картина? Тръбен звук или люлчина песен? Или възвръщане към миналото? Ще събори ли то стените на музеите, за да излезе на улицата, на площадите?

В едно революционно неустановено време като нашето, на всички тия въпроси едва ли бихме могли да дадем положителен отговор, въпреки че фанатичната, категоричност е най-убедителният аргумент на всички художествени проповеди на днешния ден. Тая категоричност иде от революционния патос, от яростното противопоставяне на мирогледи, от опиянението, че пръстенът на миналото е строшен и съвременното човечество „твори един нов свят върху развалините на стария“.

Внушенията от това опиянение ний тук в България не можем да изпитаме: трябва да попаднем в Германия, Франция или Русия, в кръга на хора, които повишено живеят с ритъма на новото художествено строителство, за да разберем тяхната истина – и патоса на тая истина.

Ако тая творческа правда, дори в своето бунтарство, беше единна, както в миналото, все пак с по-голяма положителност бихме могли да доловим нишките на изкуството на утрешния ден, но нейната относителност се усилва от множеството нейни лица, защитавани еднакво фанатично от поклонниците на различните школи и направления.

В това многоличие как да отгадаем елементите и насоките на утрешното изкуство? – По проповедите за класово изкуство ли? По общите общественно-социални стремежи на съвременното човечество? Или по вектите, които поставят големите творци на нашето време? Всички тия фактори са доста несигурни опори за съвременника, въпреки че техните влияния обуславят утрешното творчество. Безпомощността пред произволното многообразие на съвременното изкуство още повече се усилва от социалната неизясненост към него: разбиранията и вкусът на разгаления европейски меценат-буржоа се кръстосват с художествените схващания на човека от барикадите; авангардното революционно изкуство намира най-осезателна подкрепа у съвременния капитализъм, в същото време, когато поддръжниците на колективното творчество, на изкуството за широките маси, сочат, като свои, и досега най-ярките представители на художествения индивидуализъм. Пикасо, Брак, Ерих Хекел, Шагал, Барлах и др. – това наистина са революционни знамена, но художници на

новите маси едва ли могат да бъдат. Тяхното творчество е твърде лично, нихилистично и отвлечено, за да бъде масово понятно и достъпно.

При тия усложнения и неуяснени още отношения на социалната мисъл към съвременното авангардно изкуство, и на съвременното изкуство към изменените обществени форми и психика след войната, мъчно е да се намерят опорни предпоставки за едно вероятно заключение. Едно е неоспоримо: днешното изкуство е верен израз на времето си. И онова, което по същност го различава от изкуството на миналото, то е неговата етична основа и динамизъм. Безспорно, една подсъзнателна закономерност лежи в основата на всички негови разнообразни прояви, като психична утайка на времето – но не е тя, която определя неговата същина и значение.

Почти през всички епохи на миналото, изкуството е имало естетическа проблема, като основа: независимо от своя сложен материал, от социалните увлечения на времето, отразени в него, то е вярно на максимата – красота. Имало е време, когато тая максима е определяла дори сюжетите, които могат да бъдат „достойни“ за третиране от уважаващия себе си художник. Ерес е било нанисането на платното на един уличен сюжет или обикновен делничен материал. Но дори и в тях, художникът се е старал да внесе „изящество“, идеализация. Търсенето на „красивата“ форма, според разбиранията на времето, е било първоцел. Това красиво благоприличие е трябвало да спазва и самата техника.

Да мислим, че днес е ликвидирано с парадния естетизъм в изкуството, значи да избързаме половин век – цели поколения художници още ще крепят вкуса на публиката, възпитана от миналото. Тя още не е изживяла изкуството на деветнадесетия век, не се е примирила дори с движението на импресионистите и въпреки, че малко е смутена от вихрушките в днешните изложбени салони, предпочита да се успокоява с „вицове“ за сметка на новото и да остави, както всякога, годините да коригират нейните вкусове и предпочитания. Но тя не е съвременността – тя е само неизбежната историческа опашка на всяка епоха, която доживява в друга.

Съвременното художествено строителство и авангардната публика скъса с естетизма. Въпреки неизбежният формализъм, който съпътства съвременното изкуство, то утвърди епичното начало като съществен белег на новото художествено мировъзрение: неспъвано от изобразителните максими на „изящните“ изкуства, то стана ритъм на днешния ден – синтетичен израз на разрушителния неспокоен дух на съвременността; потърси суровата първична монументалност на формите, излезе на улицата като агитатор, въпреки традиционното благоприличие, разруши материята, за да потърси трайната конструктивност в нейните форми –

първичните закони на всяко строителство. Стана мисъл, знак, протест, знаме в устрема си да разруши преградите на миналото, да изясни себе си и времето си. В тоя жертвен екстаз то неизбежно дойде, в някои свои прояви, до жеста на смешния рицар – но сляп е съвременникът, който не вижда в тях страшния трагизъм на времето си.

Пътя на тоя трагизъм бележат и люшканията на големите творци на съвременността – ние сме свидетели на луди устреми напред и странни възвръщания към рутината и пак наново трескаво издигане проблемите на съвременността. Едва ли бихме могли да наречем това безверие – по-скоро непоколебима вяра, – която търси своя Бог.

По опасни завои се търсят насоките на утрешното изкуство, и мнозина талантиливи художници ще изгорят по пътя на това търсене, неспособни да преодолеят проповедника, агитатора у себе си, но оставили безспорно ценно градиво и подсказвания за утрешния ден.

За да можем поне отчасти да набележим утрешните проблеми на съвременното изкуство, трябва да спрем при изкуството на страните, които дават физиономия на настоящето творчество. Въпреки неговата съзнателна и обществено-подсъзнателна интернационалност след войната, в различните страни то има една племенна окраска, която не можем да пренебрегнем и която съвсем не е без значение при установяването на един бъдещ художествен мироглед. Освен това, имаме изкуството на една Русия, която се развива под дисциплината на една нова социална форма, на един нов обществен мироглед, който се мъчи да наложи категорични норми и на художествения мироглед.

При това положение е наистина трудно да се установят утрешните пътища на изкуството въобще – но явни са общите положения обществени и етико-философски, които закономерно сближават днешните и утрешни усилия на художника от всички страни.

Освен това, днешното авангардно изкуство във всички страни – във от племенните си различия – носи типичните следи на едно лагерно изкуство. То представя един боен лагер, дето още не са стихнали виковете „на нож“ – и дето още заглъхват нечути предупрежденията да се заменят атаките с мирен, по-плодоносен труд. Такова едно изкуство, по същината си вече изкуство на утрешния ден – утре преди всичко ще се бори за утвърдения на днешните си завоевания. И ако трябва елементарно, направо да се отговори на въпроса – какво ще бъде утрешното изкуство, то може без колебание да се каже: такова, каквото е днес – бойно, лагерно, с чисто „военни грижи“ да се дисциплинира, подреди и угълби завоеванието. Днешното изкуство не е изживяло още своята „военна революция“, въпреки че понякога се излъгва да си постави мирновременни задачи. То

има още десетки години да се бори, не само за избистряне и утвърдяване на своя художествен мироглед, но и за възпитаването на едно ново поколение, което да му даде масовата си подкрепа.

Париж – огромното сърце, което и досега подхранва земни широти – е сам още на бойна нога. Той революционизира изкуството само за себе си, без да му отрежда определени социални задачи, без да му налага ограничения, които да парализират неговата вътрешна свобода и духовна независимост. Той не казва, че изкуството е безполезно, но не му туря крем, за да до каже, че е полезно.

Ето тук се ражда едно революционно изкуство, което, ако днес импулсира изкуството на Съветска Русия, утре ще бъде в конфликт с него. И тогава въпросът за утрешното изкуство ще добие нова постановка: буржоазно или пролетарско изкуство? За независимия съвременен творец тъй поставеният въпрос не довежда до същността на проблемата за бъдещите насоки в изкуството. За него е ясна предпоставката, че изкуството не може да не бъде ярък изразител на съмненията, борбата, на обществения мироглед на епохата си, но ясно е също, че като свободен израз на творческа воля, то не може да се ръководи от една политическа програма, която в никой случай не може да обгърне и да постави прегради ни на художественото мировъзрение, ни на личната одареност, ни на прозренията на големия творец, който винаги надхвърля времето си. И ако новият социален бит на Русия издигне големи художници, те сигурно ще коригират програмните канони, наложени от тясно партийни схващания, които по пътя на едно ново строителство, искат да подчинят всички обществени и лични сили на единна творческа дисциплина.

Във всеки случай утре сигурно (още днес рязко се очертават тенденциите им) ще бъдем изправени пред два художествени мирогледа, отричащи се един от друг – въпреки тяхната съвременност, въпреки че в основите си имат общи културно-исторически и етични опори. И които, въпреки взаимното си отрицание, практически – в технически средства, в творческото преображение на материята, в тематиката си дори – взаимно ще се ограбват, изясняват и коригират – Русия и Европа. Франция ще запази своя независим авангарден ентузиазъм. Германия ще се колебае между Русия и Франция, налагайки своя племенен дисциплиниран абстрактен дух на изкуството си – и търсенето там и във Франция на една нова реалност, една „нова вещественост“ у нещата, ще намери един спокоен и духовен израз.

По същия път, при друга тематика и схващане задачите на изкуството, ще мине неизбежно и руското изкуство. Ще премине кипежът на формални търсения, отстояване на позиции и теоретични принципи – много

въпроси, наглед свързани с непоколебими догматични положения, ще намерят естествено, безболезнено разрешение – и там изкуството ще утвърди духовното си начало. Етичната основа, на която е сложено въобще днешното изкуство, явната тенденция, на човечност у него – неминуемо водят към одухотворяването му.

Тъкмо това му липсва днес. У него има мисъл, философия, култура, протест, но – малко радост. То не е виновно, разбира се, за това – инак не би било чувствителен указател на нашето безвремие. Малко духовност има и в работите и на най-добрите представители на днешното творчество. От тук и липсата на трайност, сила и дълбочина у него. То като че е младежки гениални студии за една творба на утрешния ден.

Дори малко социалност и човещина има в него, въпреки усилените проповеди да служи на живия живот. Социалните теми в него стават вик, удар, показ, издевателство – само удобен материал за укор, за протест и гневно човъркане на човешките болки.

Нему не достига любов и човещина в третирането на човешкото страдание и мизерия.

Утрешното изкуство не може да не почувствува тая гибелна празнота. То ще потърси и онези трайни ценности, които го правят безсмъртно – източник на творческа радост и духовен подем.

Сп. „Златорог“, г. XII, 1931, кн. 1.

Атанас Далчев

РАЗМИШЛЕНИЯ ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА ЛИРИКА СЛЕД ВОЙНАТА

На нашия книжовен пазар от известно време започна да се чувства *нарастваща оскъдица от лирическо творчество*. Няма нови стихотворни сборки: списанията са принудени, въпреки традицията си, да пускат без стихотворения цели книжки; старите познати поети млъкнаха, а нови имена почти не се явяват. И тъкмо в това време, когато лириката линее от ден на ден, романът показва неочаквана жизненост. Някога едва ли се падаше на година по един роман, днес годишното ни производство в тая област стига десетицата: повечето от излезлите напоследък романи имат за автори млади хора.

Всичко това навежда на печални размишления. *Не е ли осъдена лириката – тоя литературен вид – да изчезне*, подобно на ония зоологически видове, за които говорят палеонтолозите? Защото намаление на лирическата продукция се забелязва не само у нас, но и в цялата световна литература. Съвременният човек е твърде учен, духовно твърде стар, за да може да говори още с тоя първичен младенчески език на човечеството, какъвто е стихът. Така мислят мнозина и си спомнят за Шпенглера и за това, че ние живеем в есента на културата.

Тоя песимизъм е неоснователен, защото иде от един натурализъм в естетиката, където нямат място методите и понятията на естествознанието. *За духа не съществуват сезони и възрасти*. Не може да се предполага, че човек в бъдеще ще престане да има емоции и че ще се изчерпи някога съзерцателната му дейност, която е негова природа. Ясно е: в случая ние имаме работа с едно *затишие*, каквито може да се посочат в историята на всяка литература. То може да трае повече или по-малко, но то не означава край. Франция цели два века – от Ронсар до Ламартин и Юго – не дава ни един голям лирически поет, но лирическата струя продължава да тече, макар отслабнала и дори невидима, *за да избликне неудържимо в поезията на романтиците*.

Ако погледнем развоя на *нашата литература*, ще трябва да признаем, че *тя е отбелязала досега най-големите си успехи в лириката*. Сега лириката е в упадък; вместо нея започва да се развива *романът*, и се заражда нов за нас литературен род – *есеизмът*. За тая промяна безспорно има причини и, ако чуждестранната литература представя същата гледка,

това показва, че причините в голяма степен са *общи*. Обяснението за намаления лиризм у нас трябва да се потърси, от една страна, в политическите събития и в свързаната с тях промяна в светогледа, а, от друга – в онова формално съвършенство, до което беше достигнала предходната българска поезия.

Между причините на първо място стои *войната*. Макар всичко у нас и вън от нас да ни напомня нейните разрушения, ние се мъчим като че ли да я забравим и все пак тя се вмъква неусетно в мислите ни, в думите ни, в нашите хронологически понятия. Ние поставяме войната като граница не само в живота си, но говорим също така за литература *преди* войната и за литература *след* войната. Това разграничение е толкова значително, че то замества нашето понятие за „школа“. Във всеки случай то предава духа на съвременното ни литературно творчество по-точно от термините „символизъм“, „романтизъм“, „реализъм“ или кой да е друг етикет на литературно-историческата номенклатура. Наистина, войната отначало като че ли не оказва никакво особено въздействие върху поетическата мисъл. Само няколко военни стихотворни сборници, написани на самия фронт или зад него, в които войната бе станала поетически обект, една тема между многото други, без да е променила с почти нищо светогледа и предишните художествени принципи. После – литераторите се върнаха от окопите и нашата поезия тръгна отново по същите пътища, по които бе вървяла преди войната: сякаш нищо не бе се случвало. Но илюзията не можеше да трае дълго. Скоро се забеляза, че нещо в нещата и душите се е променило. Днес пред нашия поглед се откроява все по-ясно тая *промяна* и ние сме в състояние да я опишем приблизително.

Цялата ни поезия отпреди войната бе изградена върху култа към *личността*, който получи своя най-ярък израз у *Пенча Славейков*, родоначалник на тази поезия. *Яворов*, *Траянов*, *Лилиев* и *Дебелянов* ни разказаха победите и пораженията, тревогите и бляновете на това голо „аз“, изправено пред загадките на битието, пред „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“. Ала *войната* показва *безсилието на отделната личност и разклати вярата в нейната абсолютна ценност*. Симптомите на кризата може да се видят още у *Лилиева* и *Дебелянова*. Прочетете техните стихове! Това е все същият индивидуализъм на Пенчо Славейков, но разуверен, обладан от съмнения, смирен, който съзнава своята нищожност и ненужност. Почувствува се, че *в живота има нещо по-важно и във всеки случай по-настойчиво* нужно от *непрекъснатото себесъзерцаване и грижливо вслушване в най-малките помръдвания на собствената си душа*. Българското поетическо съзнание бе грубо извадено от оня

„солипсизъм“, в който се беше затворило с Яворов. Българският поет се озова лице с лице срещу действителността, и действителността беше такава, че станаха отведнъж невъзможни всякакви титанически пози. *Личността със своите интимни преживелици се загуби в огромността на преживените бедствия.* На преден план излязоха неволите на народа и социалните проблеми, които събитията, последвали войната, направиха още по-остри и по-болезнени.

Разрушаването на индивидуализма естествено *подкопа почвата на лириката*, която ще остане завинаги чист израз на *личността* и на нейните душевни трепети. Започна дълго лутане. В литературата ни се зародиха *нови, антииндивидуалистични мотиви*: на първо време като опора срещу нашия национален разгром – едно *патриотично настроение*, което се прояви в *историцизъм* и във връщане към *родното изобщио*; покъсно – едно *засилване на социалното чувство*. Но нито първото, нито второто успя да даде живот на издъхващата лирика. Най-напред, защото разказът и романът са много по-сгодни форми за новото съдържание, което тия настроения донесоха, после, защото това ново съдържание водеше със себе си някои непреодолими естетически трудности за лириката. Миналото търсеше *повестувателни форми*, за да бъде разказано. В девиза пък „Назад към родното!“ имаше за изкуството нещо *много неясно и съмнително* още в самото начало. „Родното“ се схващаше на като формален принцип, който творецът отпечатва *неволно* върху художествената материя, откъдето и да е тя, но като самата тая материя: то се поставяше като обект на художествената обработка, чиито принципи може да се вземат и от другаде. „Родното“ беше не творческа стихия, а готова действителност, не стил, а даденост. С други думи: *искаше се да бъде родно не около, а предметът, който то ще гледа.* Като резултат на това схващане се яви увлечение от етнографията и едно имитиране на създадените вече форми на народното творчество. Без съмнение това отношение към родното беше *чисто естетично, външно и декоративно*, и поради това то намери място по-лесно върху платната на нашите художници, отколкото в поезията, на която тази декоративност е по-нествойствена. И все пак следи от нея можем да видим у *Багряна, Панталеева* и у някои други от младите. Както по-рано Пенчо Славейков и К. Христов, тъй и сега новите поети се обърнаха към народната песен и започнаха *да я обуват в рими.* Тия преправки и словесни плетеници обаче не можеха да ги задоволят задълго, понеже в тях не намираха себе си. Освен това, те скоро разбраха, че има *нещо неискрено в това насилие над народната песен*, която вътрешно оставаше чужда за тях, и нещо *несъвместимо с истинската любов към нея.*

Тогава българската поезия отиде в *другата крайност*. Един ден поетът се качи на аероплан и там, от шеметната височина на своя полет, видя, че не съществуват граници, че има само „една земя – едно небе над нея“. Тъкмо защото *общочовешкото и националното* бяха разделени и изтръгнати от тяхното дълбоко единство, преходът от родното, с неговото етнографско минало, към космополитизма трябваше да се извърши по диалектична необходимост. Париж, Европа, петте материци и всичко, което ни свързва с тях, радиото и аеропланът – *ето темите на тази поезия!* Някои я нарекоха погрешно космична; по-правилно би било да се нарече географска. Защото всяко истинско изкуство е космично, дори когато изобразява само едно дърво, и имената на континентите и небесните съзвездия няма да направят универсално никое произведение, което не е достигнало художествена дълбочина. След това тоя стремеж към чужди земи не беше изгаряща метафизическа жажда към безкрайното и неизвестното, а по-скоро практическа нужда от развлечение и желание да се излезе, макар и за кратко време, от това бласто, в което постепенно се превръща нашият културен живот.

Може би по-големи изгледи да оживи нашата лирика имаше *социалната струя*. Септемврийските събития неочаквано станаха източник на една романтика, чийто лъх повя в произведенията на тримата поети от „Нов път“: *Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев*. В тях възкръсна като че ли за момент социалната поезия на Яворов отпреди „Безсъници“, обновена със средствата на руските следреволюционни поети. Суровият режим на ония дни и вероятно недостатъчната твърдост на творците ѝ туриха край на тая надежда. Наистина днес излизат няколко леви списания и седмичници, а също тъй голяма част от излизащите книги са *пропити от комунистически идеи*. Там, обаче, едва ли има нещо художествено и, ако има такова нещо, то ще се намери по-скоро в белетристиката. Причината: *партийният дух на тази литература. С убеждения не се прави поезия, ако чувствата и животът липсват*. Романът търпи външни за изкуството цели, но лириката не може да се превърне безнаказано в средство за пропаганда, и идеологията я убива неизбежно.

Ние не бихме характеризирали напълно нашата поезия след войната и не бихме обяснили *днешната лирическа засуха*, ако, след като разгледахме съдържанието ѝ и ония промени, които са я извикали, не я подложим на *формален анализ с оглед на предхождащата я поезия*. Литературното развитие има своя вътрешна логика, за която критиката трябва да държи сметка.

Получила началния си тласък от поезията и преди всичко от поетическите идеи на *Пенчо Славейков*, лириката ни достига своето съвършен-

ство у тъй наречените символисти. В продължение на десетина-петнадесет години тя постепенно осъществяваше все повече и повече своите естетически принципи, растеше, закръгляше се, докато най-сетне се откъсна от почвата, която я хранеше. У Лилив тя стигна *предела на формалното си развитие*, но заедно с това загуби лирическият си устрем и връзката си с живота. Цялата поезия на Лилив живее с поетическите реминисценции на символистите. Тя сякаш се намира под стъклен калпак, изолирана от околния въздух. Действителността отсъствува напълно, думите не искат да ни кажат нищо, образите и музиката стават самоцел, един краен формализъм отличава тия стихове. Това беше край: по тоя път не можеше да се отиде по-нататък. И ако, въпреки всичко, младите поети все пак тръгнаха от Лилив, това трябва да се разбира в малко по-друг смисъл, отколкото досега се е мислело. *Младите поети тръгнаха от поезията на Лилив, но не за да я продължат, а за да я разрушат*. От гледище на формата поезията ни след войната би могла да се определи, колкото и парадоксално да звучи това, като разрушаване на оная поетика, която у Лилив доби пълното си изпълнение.

Най-напред бе атакувана *римата*. Тя бе господарка в поезията на Лилив. В „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ бяха изчерпани всички възможности от съзвучия в българския език; употребени бяха вътрешните рими, съставните рими, дактилните рими и нещо несвойствено вече за нашия език – рими с четири срички в края. Невъзможно беше да се образува нова неизползвана вече рима. *Новите поети* □ *обърнаха гръб*; те я замениха с непълната рима и асонанса. Вярно е, непълни рими беше употребявал и Лилив, но у него те бяха потребност от разнообразие, виртуозност, естетическа умисъл, която слага сурдинка, за да накара римата да звучи по-глухо. Новите поети ги употребяваха по необходимост, *като единствена останала възможност*. Това беше един наклон, който ги доведе дотам, че всички думи почнаха да римува помежду си, т.е. *неусетно се стигна до белия стих: римата биде унищожена*.

Същия процес на разложение ще открием, ако сравним речника на Лилив с тоя на новата ни поезия. Лилив подлагаше думите на строг подбор: той не допускаше дума, която носи отпечатък от пръстите на катадневната употреба; неговият език е като че ли преминал през химическа лаборатория. Поради една дълбока естетическа заблуда авторът на „Лунни петна“ се мъчеше напразно да направи от поезията един език, противоположен на обикновения катадневен говор, и спекулираше с поетичността на това, що е отдалечено от живота. Като се отказваше от запасите на живата реч, той стесняваше рамките на поетическите си средства, осъждаше се на обедняване. Новата лирика трябваше да се опълчи и срещу

това ограничение. Отсега нататък на всяка дума беше позволено да прекрива прага на поезията. Беше отречен всякакъв принцип в това отношение, и новият поет обичаше дори да се подиграва с предишния естетически вкус, като поставя наред с поетичните думи най-долни прозаизми. Употребявайки например думата „пир“, той, за да подчертае контраста, я римуваше с „тебешир“ и по този начин извикваше ирония, така присъща на цялата тази поезия. Грубостите му доставяха особено, бих казал, сладострастно удоволствие. Това доброволно варварство придава на лириката ни след войната нейния специфичен гротескен характер.

Ако целта на Лилиевите усилия беше формулата на Колридж: „поезията – това са най-хубавите думи в най-хубавия ред“, лириката на младите поети беше *стремеж към безпорядък и беззаконие*. След като унищожиха римата, те се заловиха да трошат и ритъма. Постепенно границата между поезия и проза взе да се изтрива, и днес едно стихотворение може да се различи само по начина на напечатването му. Стихът се превърна в типографична особеност. *Поезията се сля с прозата*.

Без съмнение нашата лирика след войната съдържа и ценни неща. Тя не даде нито един значителен стихотворец (с изключение може би на *Е. Багряна*), но в нея има някои интересни елементи, доста щастливи налучквания и приумици, няколко сполучливи отделни стихотворения. Тая статия не се спира на тях, защото нейната задача е да даде в схема *насоката на новата ни поезия*, нейната тенденция. А тая тенденция, независимо от частичните успехи, е от гледище на формата *разрушение на предишната поетика*, от гледище на съдържанието – *връщане към действителността и колективитета*. Очевидно необходимо бе нашата поезия – угаснала, обезплодена – *да се върне отново към живота и действителността, откъдето да почерпи нови живителни сокове*. В своето падане тя сигурно ще развие сили за нов подем. Историята на литературата е един кръговрат.

Сп. „Философски преглед“, г. V, 1933, кн. 4.

Георги Константинов

СЛЕД ЛИЛИЕВА

Една от актуалните теми в нашата, пък и изобщо в европейската литературна критика след войната, е тая за криза в поезията и за упадък на стиха. Един английски критик бе писал неотдавна, че „поезията е умряла навеки“ – и се постара да обясни нейната смърт с разпространението на музикалното образование. Музиката, според него, много по-силно и широко задоволявала в наши дни онези душевни потребности, които по-рано удовлетворявала поезията. Формите на поезията били много по-ограничени, отколкото тези на другите изкуства – и специално английската поезия изчерпала вече всички възможни словесни комбинации.

Нещо подобно, само че поставено по-широко, във връзка с обществените и политически условия, се писа и у нас. И повечето от ония, които не са доволни от новата българска поезия и искат да я „възродят“ или осмислят, свързват нейния слаб кръг на влияние и бедността на формите ѝ с разцвета на поетичното слово при Николай Лилиев. Този поет, името на когото стана символ на стихотворно съвършенство и чистота, сякаш разкри всички очаквани словосъчетания и удовлетвори нашата склонност към езикова хармония завинаги. Разбира се, ония, които не обичат максималистичните изводи и които имат чувство за историческото развитие, не биха се съгласили с горните песимистични твърдения, и упадъкът, ако открият такъв след Лилиев, за тях би имал своето конкретно тълкуване. Него те биха обяснили като резултат на неопитността или душевната бедност на новите поети, а не като последица от съвършенствата на Лилиевата поезия. Няма творец, който да може да изчерпи всички възможности на словото. Ако беше иначе, трябваше да допуснем, че човешкият дух може някога да бъде закован при едни дадени веднъж завинаги форми, би спрял своя живот, своята еволюция. Всички съвършенства в изкуството са се считали за последни, за непреодолими и все пак са били следвани от нови. Ония, които са ги постигали, са откривали много трудни задачи на идещите след тях. Така е и в нашия случай: Николай Лилиев, който завърши еволюционната линия, начертана от Пенчо Славейков и Яворов, и разкри неподозирано богатство на поетични идеи и образи, постави за преодоляване най-трудни проблеми. Пътят, по който върви той, сякаш извежда в безкрая и няма къде да бъде продължаван... И ония,

които са зад него или трябва да потънат в блясъците на този път, или пък да свърнат настрани и да начертаят нова линия за друго съвършенство. Тъй и стана. Николай Лилиев има цял сонм епигони, има и врагове. Никой друг български поет, освен може би Вазов, не е бил следван от толкова много ученици и подражатели. А в изкуството учениците много често прехвърлят недостатъците си върху своите учители. Малко ли са писачите, които държат отговорен Лилиев за несвързания говор на неговите нежелани последователи? В историята на нашата поезия той пое отговорност подобна на отговорността на Пушкин, за която великият Белински пише: „Със стихове и късове от поеми бяха наводнени списания, алманаси и книжарници. И за всичко туй бе виновен само Пушкин: – ето едва ли не единствения, макар и неволен, негов грях в руската литература“...

Поколението на българските символисти, което даваше тон на българската лирика до и през войната, се отличава с голяма изисканост към думата и фразата. Тая негова добродетел е особено характерна за Лилиев, който заедно с Траянов е и най-големият дух на това поколение. Траянов, обаче, остана изолиран, не можа да създаде школа, докато Лилиев влияе върху младите ни поети повече от едно десетилетие и слага отпечатък върху цял период от развитието на нашата лирика. И днес още тя е лилиевска. Лилиев създава нейния стил, характерни за който са морална сдържаност и изисканост на виденията. От неговия стих са зависими не само Стубел, Ив. х. Христов, Ив. Мирчев и Вежен, непосредно свързани с Лилиев, но и Пантелеев, Фурнаджиев, Красински и дори Дзивгов, който между всички млади поети е най-много свой, създател е на нова поезия. От Лилиев те научиха ритмичното разнообразие и музикалността на българското слово. Неговите опити владеят мисловния и технически апарат на десетки поети, които пълнят списанията ни непосредно след войната. Мнозина се увлякоха само подир външните красоти на лилиевския стих, надпреваряйки се с изискани и неочаквани рими, с необичайни словосъчетания и изненади. Това, разбира се, извеждаше към обездушаване на стиха, към смърт на поезията. Други пък, които живеят със самовнушението, че са призвани да преодолеят Лилиев и да създадат нова поезия, се впуснаха в обратния път: те дирят думи и начини на поетично мислене, противни на тия при Лилиев и когато успяват да създадат наистина нещо „ново“, то често излиза антипоетично или просто проза. Но все пак в този кипез на крайности се създава един по-модерен стил, който очаква своето тържество, може би в близко бъдеще.

Макар и да сме врагове на ония склонности у някои критици, които искат винаги да обобщават и да дирят зависимости там, дето те не съществуват, макар и да мислим, че всеки поет, всеки творец в изкуството е

нещо отделно, свое, ние все пак ще се опитаме да направим някои обобщения като изтъкнем проявите на новата ни поезия, които ни дават основание да говорим за нов стил и които се явяват като реакция на ония възможности, които канонизира Лилиев, преодоляването на които, изглежда, иска да бъде задача на някои млади поети, жадни да получат ново утвърждаване в развоя на българската поезия.

Изкуството е израз на духовна дейност. Всеки нов поет ни предлага ново светоусещане, нов вътрешен опит, ново видение за света и нов ритъм. И щом искаме да определим разликата между Лилиев и тия, които идат след него, ние би трябвало да изтъкнем преди всичко вътрешното, духовното различие между него и младите. Те, всеки за себе си, са отделни и самостоятелни, индивидуални величини и общото им изясняване би имало значение и оправдание само условно, доколкото всички те са в обща зависимост от едно време и заедно създават нов стил. Ако годините след войната бяха дали един голям поет, който сам да можеше да отрази трагичността на новото време и да засенчва всички останали поети, ние бихме се спрели на неговата поезия и нея бихме сравнявали с тая на Лилиев, която от своя страна носи най-силно и цялостно отражението на времето до и през войната.

Лилиев е натура хармонична – поет, който съумява да овладее духа си и да затвори склонностите му в трептящи стихове. Той в поезията си отразява само себе си, тя е неговата изповед пред Бога, природата и пред собствената му съвест. Оттам иде нейният изискан език, високия, божествен строй на стиха му. Неговите думи сякаш са без външен обект, те са чужди на всяка сюжетност – нямат друга цел освен да дадат най-непосреден, непринуден, като гласа на птиците, израз на душата, на нейните интимни и дълбоки състояния. Затова неговите песни често звучат като молитви или като химни на природата. Лилиев избягва всяка злободневност, духът му се мъчи да се съсредоточи в най-чистите си блянове, което намира външно отражение в спокойния и напевен ритъм на думите. В своите съсредоточавания, преодолявайки всички временни влечения и минутни състояния, Лилиев разкрива трагичността и мистиката на живота. Той е след Яворов най-трагичния и мистичен български поет.

Тая именно трагичност и това мистично прозрение в тайните на живота са чужди на новите поети. Те са много по-малко духовни от него, много по-слабо трагични и вътрешно напрегнати. Техният собствен вътрешен опит е с малка значимост, виденията им за света и прозренията в човешката съдба, които носят техните творби, са твърде ограничени и мътни. Те, като се изключат Багряна и Фурнаджиев, почти не познават болезнените напрежения. Поезията на тия млади хора е твърде външна,

живописна. Багряна и Фурнаджиев единствени отразяват мъчителни състояния, борба и изпитания на съвестта. Това особено лесно може да се наблюдава при Багряна, която е най-трагичният между новите ни поети и носи оригинално, значително душевно богатство. Нейните стихотворения често заразяват като изповед на страдал и проникнал в дълбоки тайни дух. При Фурнаджиев трагичността иде от прозренията му в ужаса на външния свят, който ужас той чувства като свой грях или като тръпка на света, която вещае и някакъв невидан, кървав празник. Затова неговите видения са тъй необичайно грандиозни, изпълващи целия простор, а ритъмът му напомня тътнеж и вихрушки.

Останалите ни поети се отличават с обща склонност към сюжетно, предметно изкуство. Външният свят за тях поставя свои собствени проблеми, които те разгадават или като живописци-импресионисти, или като обществени дейци. Те са твърде спокойни, ритъмът им напомня интимна беседа. И тук най-много личи разликата между тях и Лилиев. Те напускат неговия речник, преодоляват изисканата напевност на стиха му, за да построят речник и синтаксис нови – близки до тези на всекидневната говорна реч. В поезията нахлуват и груби, често вулгарни думи, стихът се чупи или разлага. При някои наблюдаваме робуване на злободневието и желание да изчезне всяка преграда между него и изкуството. Това не иде толкова като реакция на Лилиев, колкото като резултат на ново, особно разбиране на задачите на изкуството и смесването им с тия на журналистиката и политиката.

Някои от талантливите поети, дошли след Лилиев и започнали със сюжетна поезия, постепенно се откъснаха от нея и потъват в ония възможности за поетични изявявания на духа, които узакони чистата поезия. Това е особено характерно за Далчев и Разцветников. Единият почна с „Врати“, „Старите моми“, „Коли“, за да мине, неусетно може би, към „Вечер“ ..., а другият напусна картините на обществените неправди и класови жестокости, които рисуваше тъй релефно и прочувствено, за да се затвори в кръга на своята лична интимност. Този стремеж за отчуждаване на поезията от всяка външна сюжетност, за да стане тя израз само на блянове, на чисти, успокоени прозрения на духа, да бъде с други думи само поезия, иде от Лилиев. И мнозина от младите поети, които следват този път на чисти изявявания, повтарят неговите поетични прийоми дори и неговите теми. Преобладаващата девственост на образите, която наблюдаваме при новите поети, също иде от Лилиев. Той изгони еротичните и езически излияния от царството на поезията. След него само Багряна направи опити да се върне към тях, но пак с религиозен трепет и сдържаност. Строгото етично ограничение на бляновете, следвано от Лилиев,

става поетическа норма за цяло поколение. Любовните теми почти изчезват, за да разцъфне в поетичния мир на словото само прочистената, съдържана мечтателност. Почти всички поети след Лилиев, освен може би Багряна, често изповядват, че не са живели, че външният свят им е чужд и враждебен или че те са излишни за него. Но в този кръг на поетични възможности младите поети внасят нови теми, нов ритъм. Те са понякога по-неспокойни от Лилиев, образите им са някак нервно устремени, ритъмът суров и пречупен. Те вече не познават сънните състояния и здрачените перспективи. Неслучайно обща и обикната тема за всички нови поети е вятърът – Далчев, Пантелеев, Багряна, Фурнаджиев дават най-различни и напрегнати картини с вятър, който тъй символично подсеща за времето, в което живеят и творят тия поети.

Б. Айхенбаум в своята книга „Мелодика на стиха“ изтъква, че в лиричната поезия може да се различат три стила, три типа: декламативен (риторичен), напевен и говорен. Ако ние се съгласим с него и пожелаем с тая разпределба на лириката да си послужим в нашия случай, то лириката на Лилиев бихме определили като напевна, а тая след него – декламативна и говорна. При Лилиев композиционна роля играе не само ритъмът и образното единство, но и интонацията – неговите стихове са песенни, звънки, заразяват с музикалността си. От новите поети близък до него е Фурнаджиев, който тъй много обича дългите стихове и трисложни стъпки, които трябва сякаш само да се пеят. Като Лилиева, и Фурнаджиев често употребява удивителни и въпросителни изречения без пряк логичен смисъл, а просто като каданс или израз на емоционално напрежение. При Фурнаджиев тия възклицания и питания са неделими и от общата замъгленост и хаотичност на образите му.

Съвсем друг строеж имат стиховете на Багряна и Далчев. Тяхната интонация е близка на говорната реч. Думите им имат преди всичко веществено-логичен смисъл, те искат да ни разкажат нещо. Строфите им са често неопределени, те почти не съществуват. Разбира се и те имат своята интонация – иначе не биха били лирика – но тя е с друг строй и е много повече зависима от логическото движение на мисълта. При Далчев например синтактичната фраза много често не съвпада със стихотворната и оттам иде оная борба между ритъм и смисъл, която разбива музикалността на стихотворението и го приближава до „ритмичната проза“. Лилиев много често си служи с анжамбмани, но те при него някак засилват и украсяват интонационното напрежение, докато при Далчев и други някои от младите, анжамбманът играе предимно логична роля. Затова често при тях изчезва и старото строфично деление, което е характерно за лириката с преобладаващ напевен строеж. И тук откриваме една

от главните отлики между стиха на Лилиев и този на новите поети. Багряна дори направи решителна и опасна крачка да унищожи ритъма, не само строфите. Това вече извежда към прозата, към белетристиката. Защото поезията е преди всичко ритъм, стихотворението е стихотворение дотогава, докогато е организирано чрез единството и хармоничното следване на ритмични стъпки – то трябва да има своя ясна форма, получена след дълга борба за овладяване на словесната материя. Ако стихотворението не отразява, покрай образите и мислите си и тая борба, която е съществен момент на творчеството – то не ще бъде стабилно, няма да има цялост, своя идея. Това трябва да се знае от ония, които следват примера на Багряна. Тя е голям поет, мощен темперамент, който в желанието си да се прояви по-стихийно, разкъсва стиха, но утре, когато се съсредоточи, тя сигурно пак ще се върне към строгите форми, които единствени могат да затворят изисканите поетични видения. А нейните последователи може да останат с онова, което тя само временно е приела.

Тия опити да се разнищи стиха са най-решителна и крайна реакция срещу съвършенството на Лилиев. Но тя не е преодоляване на неговите форми, защото унищожава основните закони на стихосложението и дири най-леките начини на поетично извяване. Големият дух би си създал ново, свое съвършенство, нови форми със своя строгост и изисканост. Този поет, обаче, който да може да преодолее Лилиев и да канонизира нов стил, още не се е явил. Тук, както и при някои други млади поети, имаме нови, оригинални опити за отделяне от мощните внушения на Лилиев, които опити са явна подготовка за нови, широки възможности на българския стих.

Погледнем ли тъй на новата българска поезия, ние бихме поставили и в по-правилна светлина въпроса за упадък на поезията и за нейното бъдеще. Днес ние нямаме значителна нова поезия по простата причина, че няма големи поети, а не защото са изчерпани всички възможности за поетични прояви. Вярно е само това, че животът на днешния човек е твърде неспокоен и материализиран. А поезията вирее там, дето има повече чиста духовност, повече мистика и безкористно съзерцание на природата. Неслучайно най-много поети имаме през време на романтизма и символизма. Тогава целият живот сякаш е напоен с поетични съзерцания. Николай Лилиев откърми бляновете си във въздуха именно на романтиците и символистите. Той е нашият най-чист романтик. След него, по веление на историческите закони, настъпва период на реакция, на нови дирения – във връзка с насоките на новия живот. А тъкмо този живот, тъй груб и буен, може би е най-малко годен за поезия.

Днес ние присъстваме на унищожението на възвишения стил в изкуството. То става вече агитка, плакат. Много младежи се увличат подир тенденциозното изкуство, което трябва да послужи на дадена житейска, политическа задача, на партията, на класата. „Поезията започва от там, дето е тенденцията“, казват руските футуристи и мнозина следват тяхната максима. И у нас учители на младите стават Есенин, Маяковски и пролетарските поети в Русия. Тяхната тенденциозност и идейност е краен израз на общите насоки към предметност и сюжетност, характерни за съвременното изкуство. Чистата поезия, на която ни учи Лилиев, гони съвсем други задачи – тя страни от всичко грубо житейско, за да стане само духовност, чист блян и откровение. И истински заместник на Лилиев ще бъде онзи, който с нови средства ще разкрие нови откровения, нови вглъбени състояния на душата.

Сп. „Златороз“, г. XIV, 1933, кн. 8.

Владимир Василев

ПОЕТИ НА СМИРЕНИЕТО
(Отражение на войната върху поетическия мироглед.
Емануил Попдимитров, Трифон Кунев.
Пречупване на символизма)

Полезно е да предупредя, че онова, което следва, е продължение на статиите „От пет години насам“ и „От 1920 до днес“, печатани в IX, XIII и XIV годишници на „Златорог“. Екскурзията, която предприехме тогава из най-новата ни литература, почна с много подстъпи, толкоз отдалеч, че колкото по се приближавахме към целта, толкоз тя като че се губеше. Сега не знам с какви средства да накарам читателя отново да се върне към нея. Прибягвам до хитрина – да променя заглавието на цикъла, – без да бъда сигурен, че читателят ще ме следва, станал вече подозрителен, че пак мога да го забравя някъде...

Свършили бяхме с разказа на Георги Райчев, Елин Пелин и Йордан Йовков – без да се спрем *изобщо* върху влиянието на войната върху белетристиката и лириката ни. Момент – да направя това сега.

Войната раздруса из дъно народа ни, пречупи историческата ни съдба, преобрази психиката и съзнанието ни и ни отхвърли в един нов свят. Тя обнажи сили, непознати в никоя мирновременност. Страшната изостаналост, до скъсване, на народната душа, изпитанията, блясъците на морално могъщество, националната покруса, тътенът на безверието – това са прояви, които по своята величина могат да бъдат мерени само с исторически мащаби.

Странно би било, ако бяха останали неотразени в литературата ни, ако онова, което претърпя един народ цели пет години, не образува паметни страници в нея. Нека не се закриваме зад теорията, че трябвало да се напише епопея на войната, че сме били участници, следователно липсва ни обективност, план и измерение за нея. Не се касае за епопеи – тях могат да ги пишат и след векове или никога да не ги напишат, – а за непосредно видяното и преживяното, за една действителност, за която поетът на XXI век ще се интересува дотолкоз, доколкото ние ще знаем да му я дадем.

Да не говорим за оная литература, разкази и стихове, които се пишеха из кафенетата в София и в които войната се представяше един вид сватба, сънуват се все атаки на нож, измитаци противника като перушинка, и в които се пери един бабайтлък – кощунство с нечовешките усилия на ония, които бяха на фронта. Тия писания могат да бъдат прекрасна

тема на един етюд *Тилова литература*, в който да се даде характеристика не на българския войник, а на един вид български писатели, които, когато техният народ мреше по полетата и планините, се чудеха какво да измислят, намираха за възможно да описват кашавари, нелепи приключения и веселия. Те свидетелствуват само за несериозно отношение на авторите им към себе си, за безучастие към съдбата на своя народ, за пълната отчужденост към него. Времето унищожи тяхната лъжа безследно.

Два сериозни опита за епопея принадлежат на Кирил Христов и Емануил Попдимитров. На „Чеда на Балкана“ липсва епическа рамка и преди нея – епически стил. *Кирил Христов* е във от събитието. Решил да подирши широката основа на настроения, сред които войната се ражда и посреща, той се втурва уж сред низините и се забравя там в общи фолклорни описания, в скучни разprávии и в неинтересен анекдотизъм. Онова, което действително става в глъбините на народа, корените на неговия характер и бит, са скрити от погледа и усета му. По-нататък хроникьорството на измислени или грубопрозрачни истории преминава в публицистичен тон и се разсипва в безконечни стенограми на речи, речи и речи, за да се отрече значението на всяка поетическа симетрия! Самата бойна действителност е дадена фиктивно, без да се познава напрежението и размаха ѝ. Но онова, което издърпва всичко из поетическата сфера, е тоя стил – трибунален, пресичан непрекъснато с прозаизми и с неуместен жаргон. Само когато се отбули някой от гордите чалове на планините, загоряват краските на истинска поезия, която знаем от песните на Кирил Христова. Кирил Христов не е намерил своето спокойствие.

Като че все някой стои насреща му, с когото се разправя, полемизира. На фигурите липсва епическа концепция, която да им даде други измерения и тежина. Изобщо едно произведение сурово, без поетическа плътност.

По-голям поетически обхват има в „Златни ниви и бойни полета“ на *Ем. Попдимитров*. Чувствува се в нея съдбовността на онова време – във вярната и драматична хронология на тракийската кампания, – макар тъй често поетът да изпада в тона, с който се пишат военни истории или релации, или в наивно, простодушно изображение. Но важен е общият строеж на поемата и отношението на поета към войната, като събдване на историческа промисъл. В хода на събитията той знае да вплете органично бита на народа (селото, домашния кът), личната драма на героя и да даде на поемата си значението на широка национална фабула. Поетизацията на връщането, на мирния труд, на скромните радости след толкова тегло завършва като купол цялото. Една основна преработка може би би изчистила поетическата контура от всичко, което я разклаща.

Пак *Вазов* е, на чиято лира откънтя великото време. Макар отдалеч, той следва всичките устремии и изпитания, те го ентусиазират или раняват и всеки ден ражда една песен. Верен на себе си да бъде летописец и страж на своя народ, – той знае да даде на неговите пориви и болки поетически ритъм и да ги възведе на един жив исторически фон. Прочетете „Под гръмът на победите“, „Песни за Македония“, „Нови екове“, „Не ще загине“ – в хрониката на всичко, което стана, в патоса им ще преживеете втори път българската съдба. Тяхната мярка е по-голяма от мярката на поезията: историята – апотеозирана или протестираща.

От онова, което оставиха писателите, участници във войната, истина има в двете книги на *А. Страшимиров*. Героят във „Войни и освобождение“ – дори с тая склонност да слага наблюдения и преживявания на някакви непрестанни, натрапливи оценки и да дири „откровения“ – все пак е завлечен във вихъра и дава своя личен опит. Чувствува се човекът, когото познаваме от селата и града и който разрешава във войната някакъв свой индивидуален инстинкт или съзнание. А в „Червени страници“ е разхвърлена една поетическа фантазия, пробудена от сенките на революционната епоха в Македония, която превръща места и лица в светилища и легенди.

В записките на *Михаил Кремен* „Брегалница“ също е дадена една тръпка от войната. Моменти тежки и трагични. Реална достоверност и поетическо виждане са съчетани тук в един стил, който може да внушава.

Може да се каже, че войната създаде *Йордан Йовкова* като белетрист. Отведнъж тя го откъсна от сантименталния символизъм на първите му работи в „Звено“, отклони го от погрешния път и го проведе през един богат жизнен опит, който го отрезви. Тя му показва цената на наблюдението, отключи репродуктивната му способност, устрои го на сигурен ъгъл на отношение към живота и му даде мироглед: идеалистическия реализъм. Чрез войната проникна той в интимността на човека от полето и планината и създаде тоя свят на могъщество и красота – простоземен и визионерен едновременно – в двата тома „Разкази“ и по-късно на хайдушките „Старопланински легенди“.

Какво би правил *Елин Пелин* по бойните поля, сред тая фугасна действителност, при стихийните прояви на масовата душа? Той не дири живота в преображенията му в изключителни плоскости, а в малките радости и скърби на ежедневието и в мъдростта, на която самата природа и прост живот учат. Има нещо много меко в неговия натюрел, за да искаме да се приспособи към суровостта на войната. Той я дава само в далечното ѝ ехо, там, в селото: майката или жената, които чакат, нивата, останала неразорана, срещата на пазачите на моста с реквизириания вол или Господ-

ното знамение с иконата на свети Кирил и Методий в Охрид, която джъдът спасява от пламъка. Има една малка „Китка за юнака“, почти забравена, но свежа, пълна с поетическа искреност към ония, край които войната мина. Елин Пелин не се поддаде на изкушението да пише за работи, които не е виждал и не знае.

В противоположност на него, на *Георги Райчев* войната даде повод за експериментални анализи на човешката душа. В „Безумие“ войната е някаква сомнамбулна действителност, отразена в болезненото, патологично състояние на неговия герой. А във „Вълци“ един винаги разлагащ разум се опита в един невероятно отвратителен случай да доказва, че и в най-големия герой е скрито животното, двама ранени войници са в нечовешка борба – единът да вземе парите на другия. Натуралистическата „откровеност“, на която той етюд претендира, не може да компенсира с нищо предвзетостта му. „Мъничък свят“ е много по-убедителен, защото героят е там мъничък човек, но по-вярно чувства големите събития.

Изобщо никой от белетристите ни на онова време не взе едно отрицателно, протестно отношение към войната. То се яви по-късно. Това е поколението, което формира съзнанието си в идеала за освобождение на българските земи. То бе съвременник – свидетел и участник – на епическите македонски борби, от чиито бури отхвърчаха клони в земята ни и я държаха в непрестанен смут. Във войната се разрешаваше съвестта на няколко десетилетия. Това поколение се върна от окопите с жива рана. На никаква цена то не можеше да се примири с това, което се случи. Отнесе го като една чудовищна неправда. То не можеше да отрече светостта на усилията и жертвите на своя народ, които се дадоха – и ги възвеличи.

Днес могат да се прилагат всевъзможни доктрини и мирогледи и да се изкарват Вазов, Страшимиров, Елин Пелин, Йовков може би апологети на войната – като биха се спестили, разбира се, подобни окачествявания за автора на „Война и мир“ и „Севастопол“ например. Много късно се явяват техните съдии. Тия писатели имаха честно отношение към себе си и към своето време. И оставиха го – много или малко – на поколенията: както щат, така да го приемат. В своя инстинкт те се приближиха много по-близо до народа си, почувствуваха неговото величие и неговите скърби много по-истински, отколкото ония, които днес знаят извънредно умно да разсъждават. Защото във войната те видяха не само героя, но и човека на земята ни и намериха нови пътища към него.

Тая им близост пречупи отношението към него, накара ги да слязат от височините. Тя ускори отстъплението на белетристиката ни от позициите, на които бе я утвърдил индивидуализмът на предишната епоха.

Човекът не можеше вече да бъде за нея абстракция или символ, а живо същество, което страда, радва се, издига се до героизъм и красота и, все пак, живее при подобните си – сред природата, на село, в града, в известна среда и условия. От тях не може да се извади, за да се превърне в схема, в която да се включват отвлечени идеи и философски тези – да бъде знак сам на себе си, в никаква степен на колектива. След войната П. Ю. Тодоровите самодиви, несретници и овчари – избягали или изгонени из колектива, за да следват сами своя изключителен закон въпреки всички и против всички – вече не би имало де да идат. Никой не би ги последвал. Ибсеновият Бранд би бил осмян и чорбаджи Петко от „Първите“, който се затваря „като вълк в бърлогата си, за да зарови самичък с нокти душата си“, никой не би съжалил. И у Страшимирова, у Елин Пелин, и у Йовков и у Райчев колективът образува фон, на който героите им могат да бъдат жизнено проектирани, каквато и да бъде тяхната самозначност.

Отпадна също внушението на Николай-Райновите свръхчовеци, аскети, пророци, властодръжци и сластолюбци, халюцинирани от фанатична вяра или от една страст, ненаситна, жестока, измамна, която не познава никоя норма и която ги прави идоли или жертви. Те са от един свят, чийто магесан кръг не пресича ни в една точка света на човека, здраво закрепен о земята, който се храни от сочните ѝ гърди и чиято философия е приспособение към живота – в щастие или беда, в покой или борба, – а не отрицанието, унищожението му и бягството от него. Царските багреници, монашеското расо и ефирни одеяния се смениха с облеклото, което носим всички. Животът не се наблюдава вече от обсерваториите или изучава от житиетата, а в интимна и сърдечна близост с човека. И се проникна с повече истина, с жива обич и с едно по-морално участие към него. Белетристиката ни премина към друга тематика: вместо хипотезирания човек – битовият, и към друго изображение, вместо символното – реалистичното. У Георги Райчев тоя реализъм е аналитичен, у Елин Пелин – констативен, у Йовков – възвисяващ. Но и в трите форми разстоянието между творец и живот бе скъсено.

* * *

В лириката ни може да се проследи същото отстъпление на индивидуализма, макар в други плоскости. Още преди войните у Яворова той бе достигнал своето самоотречение, като постави човека някъде в космическия хаос, скъсал всички връзки с живота, глух за всеки негов звук. А с освобождението на човека у Траянова от гнета на съдбата, освободи се от всичко човешко. Утвърдяване на силния – без да се вижда накъде е

насочена тая сила – за какво ще му служи. Искателният индивидуализъм се самоосъди по тоя начин на бездействие – не се виждаше с кого и за какво ще воюва. Той изпразни душата от всички вери, заличи в нея границата между добро и зло и я превърна в нажежена пещ, дето изгоряха всички жизнени истини. Тя стана много пророческа – и слабо провиждаща, демонична, и чужда на благородните прости подтици, мистична – без да ни даде вярата в един милостив Бог. Превърна човешкия дух в каторжник, който най-подир минира сам себе си. Поетът се издигна в титан, но царството му остана без поданици.

И ето още преди войните се явява реакцията срещу тая поезия – с Кунев, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Ем. Попдимитров. Прочетете което и да е тяхно стихотворение, веднага ще почувствувате по какво се различават от Яворова и Траянова.

Никъде преди всичко няма да ви срещне това дръзко, всевластно, динамично „аз“, което подобно на Фалк, героя на Пшибишевски, пледира правото на разрушение и подчинение на себе си в името на някаква авторитарна самооценка на личността; тоест – третиране на колектива като аморфна маса, която е длъжна да се претвори в една-единствена форма на поета. Хищническите нокти на Яворовия „Демон“, който завърта любимата между небето и земята, за да я отреша във въздушното пространство от земните ѝ елементи, за да остане само „зрение и слух“ – са пречупени. Нито пък варварският поход на Траянова – да срути всички идоли на света, за да въдвори своя – можал би намери един кръстоносец.

Тук няма от що да се боите. Нищо не ви заплашва. Тия поети ви оставят там, дето сте, и такива, каквито сте. Те не искат от никого да бъде служител в тяхното подножие, наопаки, считат, че те са, които трябва да служат на другите. Не биха приели никоя жертва за себе си и готови са да бъдат сами жертва. Жизненото си бреме те няма да стоварят върху другото. В основата на самочувството на Дебелянова и Лилиева лежи скромната самооценка на тяхното „аз“, което считат, че не може да бъде предявено и за най-малкото възмездие в живота.

Личността у тях е наистина откъсната от колектива – при някаква катастрофа, за което не обичат да говорят, – но чувствува се *мъката на това откъсване*. Самотата у тях не е Яворовата „ледена стена“, всяко докосване до която умъртвява, а просто самотност на осиротелия, от която би *искал да излезе*. Защото носят в себе си чувството на *единицата, която е принадлежала на цялото*. И при много случаи връзката с колектива се възстановява и те се сливат с него. Димчо Дебелянов крее в „Тъмница“ и сънува „неизгрели слънца“ –

сам понесъл *тъгите*
на милиони сърца.

Николай Лилиев, който е в един странен – лазурен или лунен – свят, чувства някакво *съзвучие* на душата си с душата на бездомните тълпи в града и е готов да направи *тяхната съдба своя*.

Да можех сам да бъда сред града
и да ловя *желанията* смътни
на *своите сестри и братя бедни*,
та в горестния шепот на дъжда,
когато безутешна вечер тътне
и *впива пръсти*, пламенни и ледни,
в душите *загрубели от труда*,
да *бъда страж* на тъмни и безпътни
в часа на *изпитания* последни.

Емануил Попдимитров свързва себе си, живота и природата в някакво единно битие, формирано и подчинено на еднакви нравствени сили. Какъвто и да е пътят и съдбата на човека, той е неотделим от другите и само между тях и само в обичта, в смиренieto пред вселената и всечовечеството, в труда може да изпълни своята мисия, да оправдае сътворението си (поемата „Преображение“).

А от „Хризантемите“ на Трифон Кунев се ронят листата на обич, чиято нежност ласкае само смирените.

* * *

Разстоянието на *ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ* от живота е само една крачка. Най-благородните му и искрометни пориви са за него. Той копнее да се осъществи в неговата активност –

И като войн в тъмница
да не можеш пленен,
да *развърнеш десница*
в гняв безумно свещен

– за да го утвърди в една по-чиста сфера на чувствата и дейността. На челото му гори звезда. Животът е обаче зъл, враждебен, изискващ практични приспособявания, които честната му душа не може да приеме. И ето, озовава се отхвърлен от него, не намерил точка на приложение на силите си, без дом, без пристан, без свой.

Тук е нравственото му рицарство. Черната съдба не прави за него света черен – той има сили да я носи, да я преодолява и да запази себе си

от падението да стане зъл. Неговата ръка не би се дигнала за проклятие, то би било знак на слабост. Подвигът е да пази духовните си съкровища – с тях може да се чувствува победител над живота, без да има един победен.

Личността на Димчо Дебелянов, тъй ярка в своята самоценност, няма тия индивидуалистически острия, които я правят непристъпна и тиранична, като у Яворова и Траянова. Воюваща натура, неговото воителство е в личния пример – в героизма на смирението.

Димчо Дебелянов не е отшелник от живота. Само е един от най-скромните в него. Той говори за любимата, за бащиния си дом, за майка си, за родината с чувство като към свети неща. Чувствува се малък и недостоен пред тях. Те не му дължат нищо, той е виновен пред тях. Тия самоукори и самобичувания са мерките на неговата високо етична натура. И на неговата песен – проста, сърдечна, изповедна. Тя се познава по златния ѝ звън и по сочните ѝ образи, налени със слънчев сок.

Има поети, от които се боим. Други – които изискват да бъдат изучавани. Трети – на които трябва да се преустроим, за да ги приемем.

Димчо Дебелянов може да бъде само обичан.

* * *

Ако Димчо Дебелянов копнее за пристан – *НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ* знае, че няма никога да го намери. Той е изгубил своята родина на земята и остава да виси като лист на оголен клон, очаквайки съдбата да го обрули.

Господи, защо си ме наказал
да живея тъмен и немил
и защо с печал си ме помазал
и с печална мисъл озарил?

Своята сестра аз не продадох,
брата си невинен не убих,
себе си на жертвената клада
сам положих, възроден и тих.

И лице извърнал към безкрая,
в пролетното слънце отразен,
чакам твоя пратеник незнаен
да простре крилото си над мен.

Как е станало това?

Николай Лилиев е един лъчист дух, роден под лазурите на Тракия, близо до Балкана. Безумно синьото небе е магесало душата му и взорът му е останал в неговата ведрина и в далечините, замрежен в рой само-

измами. И без да се усети, изтлява като капка под слънцето. Когато отразява и подирва живота, вижда, че животът го е отминал, без да го освети с никое свое тайнство: „Отрано глух, отрано лед останах за живота. Не съм живял, самин съм бил, смили се, тъмний Боже!“ Опитва се да се примири, да живее без радости, печали и спомени, но гори в натурата му жаждата по неживените дни. И в милионния град, във Верхарновия ville tentaculaire очаква животът да го обхване със своите пипала и го потопа в своя водовъртеж, за да получи там едно кръщение.

Париж, Париж, убиец и баща
на моите надежди тиховейни,
към твоите отровени басейни
протягах нецелунати уста.

Ти виждаш сам коварните бодли
на мъката стихийна и сторъка
и в тоя миг на пламенна разлъка
безумната ми жажда утоли.

Но върху атлазената му дреха стои едно лунно петно (останало от ония вечери – там, под бащината стряха) и го държи странен в тоя шемет, дете от всички страни звучи: „вземи!“

Ръце простирам и не зная
кого с любов да призова,
над мене ужасът витае
на непромълвени слова.

И тук се слага безнадеждно трагичното му съзнание на осъден да стои във от всички удовлетворения на живота. Опитва се да се върне към люлката на детството си, но е вече зрял да може тя да го приспи. В безизходност, в един момент боготвори своята чистота – без да забележи колко самосъжаления и проклетия я пронизват. Песните на Лилиева са пълни с тая томителна жажда за любов, дадена в субтилни поетически форми, чиито линии се вият като клони на бреза и в чиито образи сексуалността мъждее като пламък на кандило. Самоотношението на поета намира своята жестока формула: – Напусто! Той се примирява със съдбата си: ручей, който няма да намери своето корито, сияние, което не ще стопли измръзналия поглед, който няма да намери отражение в друг.

Лоенгрин няма да стане спасител на една Елза. Като него поетът трябва да се върне в светлото царство, отдето е дошъл, при своето лоно.

Поетическата и нравствена стойност на Лилиевото отношение към съдбата е в това, че той сублимира безпомощността, отрешеността си от

живота в едно *самоотречение* от всичко земно, за да се постави под Небесния знак. Подобно на Димчо Дебелянов и той се счита наказан за някакъв свой грях, прокълнат като Ахасфера да скита по света, без да намери прибежище, навсякъде срещайки своя враг – себе си. Той зове нощта, зове звездите, белостволите дървеса, реките и зверовете да го приберат по-скоро в своето лоно, дето духът му ще свие своите крила и ще се успокои. И тая трогателна поема „Ахасфер“, единствена по трагизма си в нашата поезия, излиза из значението на субективна изповед, добива тежината и размерите на универсален символ на човешкия дух – дирещ и ненамиращ, и спиращ най-подир пред знака на своето изкупление: Разпятieto.

Поезията на Лилиева не е обаче мистична. Към чертата на отвъдното той се стреми, не защото го мами обещание на това, което не е намерил, а освобождение от мъката, която го разяжда. Вслушайте се добре – в тия херувимски песни ридае животът!

Неговият ангел би го срещнал на земята.

Нямайки нищо, което да му принадлежи, Лилиев раздава като библейски странник всичко свое на всеки срещнат. В тая отдаденост се разрешава неговото съзнание на *обреченост* за другите.

Лилиевата поезия не е хармонична. Тя е дисонансна, но дисонансите са дадени в мека минорна гама. В нея се борят двете начала – земното и небесното, – но и двете се срещат в чисто духовна плоскост, не като у Яворова: остри, натуралистични усети за телесното – и отвращение от него, устрем нагоре, за да се очисти от неговите сажди. В тая борба, която много рядко, като в „По тъмните загрижени ланити“, достига драматичен израз, надвива, разбира се, небесното. Че ще бъде тъй, личи още от началото – от тая пеперудна лекота, с която поетът се разтваря във ведросиния мир.

Поезията на Лилиева не е демонична, тя е молитвена. У него липсва жестът. Ръцете му са протегнати за милост и за ласка. Тая ласка придава и на образите му нежност и мекота – те губят своята тежина и предметност, прострян е върху им някакъв поетически тюл, през който ги вижда, но не може да ги докосне. Означенията „странен бързей“, „нецелунати очи“, „ведър сън“, „милвани вълни“, „сънни треви“, „заклучени простори“ и пр. превръщат нещата в някаква транспарантна материя. В тях дава не зрителното им възприятие, а една много относителна сензитивност. Искал бих да приведа нещо от онова, което казва Стефан Цвайг за Хьолдерлин: Той избира думи подобни на пара, като дим от тамян, който осветява нещата. На плуващите му образи липсва всеки обективен, осезаем, конкретен, пластичен и физичен характер. Хьолдерлин не ги избира по

яркостта на колорита, като средство Да конкретизират нещата, но според тяхната спиритуална сила. Той издига всички неща, следователно и думите в една сфера, дето те имат една друга, специфична тежина, отзвучават с един скрит звук.

Лилив, разбира се, няма общо с Хьолдерлин освен отдалечеността от материалния свят. При други условия той би бил по-скоро една верленовска натура.

Съобразно с това и ритъмът на Лилиевата поезия е в безкрайната преливност на движението, не в неговия удар, с неговата оркестрация звучи само щрайх.

В своята чистота поезията на Лилиева е като свети дарове – тя прави да се чувствувате чист като дете.

Лилиев е най-етичният ни поет.

И най-алтруистичният.

* * *

Обратно на Лилиева, поезията на *ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ* е съвсем предметна. Светът за него е всеки миг една форма. Формата е рождението на света из хаоса. Първото ѝ, девствено и най-щедро въплотение е – природата. Нейното битие той чувства *единно с битието на човека*. Защото тя е също дело на Твореца, като нас, и в нея също е вдъхнат неговият дъх. Оттам *обожествяването на природата* у Ем. Попдимитрова, което се изразява в благоговение пред многозначната ѝ красота и в съединение с нейните откровения. Той е в някакво тайнствено обръщение с живите нейни сили и ги дава в преображенията им на човешки сили. Всекиминутно природата е едно знамение: разгръща прегръдки, плете венци, грее в един празник или блестят очите на закана, пламва лют двубой, давят се стонове, надига се удар. Ето една „Нощна буря“:

В мантия от облак и мъгли,
и неизказано могъща, стара и печална,
на меден рог тръбеше – вечна, безначална.
Стори ми се – гиганти някакви разбиват
вековен замък, чупят ключове, прегради сриват
и викат там: „Гасете факлите!“, и със звън
стъклата падат многоцветни, а отвън
блестящи многолики мълнии
земници – в паяжина, влажни – озаряват
и мрачните чела и брони позлатяват;
и сякаш бъчви с вино или злато пълни
търкалят там гигантите на хиляди страни
и с грохот ги прехвърлят през назъбени стени.

Очевидно това не е описание, а вплитане на човешки събития в динамиката на природата. „Есента“, която други поети описват тъй мечтателна и тиха, се превръща у него в някакво отстъпление или пожарище, чиито руини говорят за многообогрения, стихийен живот преди:

Исполински лес дебри разгръща, подига ръце,
като мене пронизан на Есен от злите стрели.
Угасни и ти в тия долини, пламтящо сърце!
Виждам: вихрите птици гигантски далеко подгонват,
огромните свещи потухват: брезите оронват
листа многоискри, димят белорунни мъгли.

Ем. Попдимитров има някакво шесто чувство за природата, което му дава тия ярки усети за нея и ненаситните ѝ образни претворения. Треви-те го гаят като момински къдри, облаците настъпват като воители един срещу друг, с трясък меч пресреща огнен меч и на парчета се сломяват; луната е кръгла чаша в пира на Нощта; зад морето на тучните ниви се веят бели пожари; есента бледолика пристига на кораб кристален с платна от коприна и с мачти от нежна тръстика и пр. Запомнена е тая транс-фигурация на група плачещи жени – в крайбрежни „Върби“:

Кат майки разгърнали тихи обятия
в поляни до чер кръстопът на безвестни съдби,
навек безутешни, без стон, без проклетия,
унили си клони навеждат под траур върби.

Засвирят ли флейти на вихрове есенни,
те зъзнат и в розови пръсти укриват лица,
в безмълвно ридание навеки унесени
по капка изливат от скърби прелели сърца.

Поетическата асоциативност на Ем. Попдимитров е извънредно развита. Тя е, която му дава точно намерените, пластични, багрени и архитектурни означения, които доближават явленията в природата по един лично негов път на възприятие до нас. Той щедро ги взема от древността, от преданието, от народната приказка. И по тоя път се доближава до едно *митологическо отношение към природата*. Не само земята, морето и облаците са населени със странни рицари, пратеници небесни, херувими и др. Ем. Попдимитров дава действието и на свръхестествени сили – които например превръщат сините стрели на разгневения Перун, отпратени към самодивите, в перуники. По силата на същия закон и земята може да бъде езическата, едра, мургава и страдна невеста, овлажнена от топлите сълзи на пияния дъжд и приемаща целувка от младия ѝ огнен любовник –

слънцето. Има нещо общо между виждането на природата у Бюклина и у Ем. Попдимитрова – тия полумитични същества, сатири, панове, не-реиди, нимфи, родени в леса, в морето, в ущелията и сраснати с тях – и същевременно държащи връзка с човека, чиито първични, стихийни влечения изразяват. Затова народните поверия за магии, заклинания имат доста власт над въображението на поета, той ги използва („Змеица“, „Към Богородица“). Също далечната, историческата сюжетност, която е превърнала събития и личности в легенди („Херолд“ и др.). Това е възвръщане към духовния примитивизъм, който поставя природата и човека в еднакво единение с Божеството.

Обикновено считат любовта у Ем. Попдимитрова мистична. Това не е право. Образът на любимата никъде у него не е едно отвлечение или проекция на душата, както у Яворова например. Той е реален, много предметен даже, но е откъснат от житейската му зависимост, за да се превърне в поетически феномен. Любовта у Ем. Попдимитров е, също като природата, *митологизирана*. Обикновено той отдалечава женския образ в дълбока перспектива, дето оживява в чертите на легенда – като тая инкрустация, сякаш на някой средновековен майстор:

Сънувах град от стари, стари времена.
Шемят квадриги в улици гранитни
и с дълги копия, пламтящи в светлина,
вървят мъже в одежди първобитни.
И двуколесница с огромни колела –
от дъбов щит, с напречни златни шини –
лети след зли коне, подигнали чела.
Тъй нявга, преди хиляди години
вървахме с тебе; надалеч градини
цъфтяха с вечни непознати дървеса,
и „куку!“ чуваше се тихичко гласа
на птица... Моя златен шлем държеше ти
на розов skut. Изпуснах сребърни юзди
и вгледан в тебе – годеница и дете! –
аз тихо шепнех: любиш ли ме, Ема?
Свенливо там с игла по шлема
изрязваше ти нежно Е и Е –
две букви в двете наши имена...
Сънувах град от стари, стари времена.

Отдалечението на образа в миналото го поетически рафинира, дава му нова светлина. Той остава да действа с онова, което е негова власт и най-скъпа интимност – едновременно. Естествено, детството е, което пази в своята чистота най-нежните женски образи и ги превръща в живописни приказки.

С наведена малка главица
и с плитки завити и жълти как мед,
приличаш ти, Лисхен, на мъничко слънце,
на мъничък цвят.
Ръчица,
в умора от предене светла коприна,
полагаш под свилена пазва, където
все още тъй спи непробудно сърцето.
Ти каза: „Виж, колко народ по площада!
Аз, знаеш? И в мойта градина
под вишната млада
разцъфнаха вече златисти иглички.“

Само митът на детинството може да съчетае толкоз реалност и толкоз чиста мечта. Ем. Попдимитров митологизира женския образ, като го прелива в природата, дето той дири своя венец – зеленината на бора, планинския ручей, зората или девствеността на полските цветя, които образуват ореол върху женския профил, както у Ботичели. Ботичеловата „Примавера“ има своето подобие у Ем. Попдимитрова. Една рамка или един ореол е необходим, за да добие реалният образ портретност, очарованието на фреска. В известното стихотворение широкият хинтергрунд прави скръбта да звучи като мелодия от орган:

Наведен, на пейка самотна седях уморен
сред някакъв шумен и стар булевард непознат,
ехтеше, тълпата пред мене в стохилядний град.
Наведен, на пейка самотна седях уморен
и мислех за тебе, Ирен!

Любовта у Ем. Попдимитрова е благоговение. Небесен дар, който трябва да се пази в чисти потири. Най-добре тя е спасена от всяка греховност, когато се държи близо до лоното На природата, дето е божественото и рождение. Прегръдката, която се получава в листака на ореха, не е греховна, защото я осветява ментовият дъх на тревите, поздравят я гласовете на птиците и я оневинява млечното виме на овцете, които в тоя момент минават. Тя става обред, свещенодействие, благовест за жизнетворчество. Съпругата у Ем. Попдимитрова не може да бъде освен Мадона, държаща младенец в ръце, замислена над бъдещия живот, който се разцъфва под нейните пазви. Тя е символ на творещата сила на битието.

Просветлението на човешкото битие именно в истината за вечното възобновяване и непрестанната устремност към неговото божествено начало – е двигателят и смисълът на всички човешки борби. Неозареният от тая истина пада в ярема на долните страсти, става жертва и агент на

порока, алчността, на властолюбието, на измамата, на нравствената поквара – преграда на световната еволюция. В поемата си „Преображение“ Ем. Попдимитров рисува тия падения и заблуди, през чиито кръгове, като през кръговете на Дантевия ад, трябва човек да мине, за да се очисти и да възлезе в разумното начало, осъзнал своята мисия в приобщението към строителните сили на живота. Познал Хераклитовия закон за вечния кръговрат, той трябва да низвергне от себе си всяка надменност, да се смири и стане малък като под земната покривка житното зрънце, което чака слънчевия лъч да изкълни за нов живот и ново изобилие.

Ем. Попдимитров не е аскет. Наопаки, вижда мисията на човека в *делото*.

Земя! На творчеството ведро лоно
и златна пазва – люлка на слънца,
на любовта си ложе благовонно
и лодка си на богове-деца,
на себетворческите сили лоно.

Поемата свършва с апология на труда. Чуждият на утолението на злите жажди, вижда света блеснал в браздите на труда: хлебородни полета, росноцъфнали градини, янтарни гроздове, гигантски линии, които прорязват планините, разперените платна в моретата – и пионерите на това строителство: жетвари, рудничари, леяри, тъкачи, корабници и пр. Поемът благоговее пред тях и тяхното дело, защото ония, които създават, са истинските пратеници на Твореца. Неговата воля е мир, труд и любов да бъдат вложени всички човешки сили. Впечатлението на някакъв проповеднически тон в някои работи у Ем. Попдимитрова е всъщност тежината на философския му мироглед, проведен навсякъде, който чувствуваме да ги обединява под един купол.

Съобразно с тоя мироглед неговата поезия е една хармонична поезия. В нея няма и не може да има вътрешни противоречия и конфликти. Животът у него е разрешен в приемането: навън – висшата премъдрост на Творението, в себе си – нравственият закон, като двигател на човешкия напредък.

Поезията на Ем. Попдимитрова (от начало до край, говоря въз основа на 50–60 избрани работи, а не въз основа на десетте негови тома, които няма защо да се четат) е поезия на възхитеността. Тя е апология на възвисяващите сили на живота, на неговата красота и жизнерадост. Тия жизнерадост иде от смалвяването на „аз“ пред величието на Вселената и дълга към Всечовечеството.

Образността е тъкан на тая поезия. В орнаментиката ѝ е отразен известен класицизъм.

Емануил Попдимитров носи дори някои черти на ренесансов човек.

* * *

Макар първите „Песни“ на *ТРИФОН КУНЕВ* да се явяват във времето на Яворов, с нищо те не принадлежат към кръга на индивидуализма. Кунев дойде от народа, отдето излезе и Цанко Церковски, и търсенията на прокълнатия дух са му съвсем чужди. Той не пие от „вечните води“ – връща ни към селския извор. Но, докато у Церковски около тоя извор лудо-младо си тръшка калпака неуморно за задевки, у Кунева чезне за нещо... Късна доба, сирото девойче, густы въздишки, вятър, посърнал от момини жалби, бисерна младост хвъркнала, кукувица закукала – това са неговите песни. Те носят тембъра на народните, но мотивите са много разлени, сантиментализирани, изгубили много от безкрайната находчивост и анекдотична изразност на народните (вж. рецензията ми в „Мисъл“, г. XV). Но техните образи и припевност отразяват нежна интимност на душата. Явно е още тогаз, Кунев слага на чужд ритъм лични свои настроения, неотгатнати категорично, ненамерили още точната си форма.

Намират я в „Хризантеми“. Кунев просто сменя инструмента и това дава възможност да чуем истинския му глас.

Есента от първите му песни – „рано привтасала и осланила китни градини, дето босилекът посърва“ – разгръща своите скути и му зашепва златните си приказки. Той потъва в тяхното очарование. Светът променя своите декори: повехнали цветя, розови храсти, огнище, което догаря до горския път, храм запуснат сред оголени дървеса, напуснато гнездо. В тая сиротност и полумрак проблясват зорници, разнася се протяжен звън на бедна камбана, зъзнат цветята, идат тихи стъпки. Поетът е в близост до някаква тайна, която, като Метерлинк, ще чуе може би в мълчанието. Очаква да се сбъдне някакво чудо, знак за което са тия шеметни сияния, листопадът от звезди. Има някаква вяра и не знае какво ще се случи. Горко неведение...

В тоя час на тишината само едно е истина: побледнелите хризантеми ронят листи и стелят земята със златна шума. Кунев има емоционално усетно възприятие за тоя час на помръкването. Той знае да предаде *атмосфера* – тя се носи в самите му думи, в строя на стиха:

От изток тъмна нощ повлякла скути,
пристъпя тихо, тъмен взор навела,
и сякаш е невеста, тежка дума
от свекърва дозела.

Невеста плаха сякаш плахо иде
от изток, тъмна нощ, повлякла скути
и шушне тъмни речи...
О, тихи жалби на нощта печална,
от никого нечути!...

Образът на любимата потъва в гаснещите контури на тоя пейзаж. Зовът е престанал, останала е само *близостта*. Те не са един срещу друг, а един *до* друг. Загърнати като деца в плаща на вечерта, поетът вкухва заедно със своята двойница сладостта и красотата на заника. Като билка той изтрива от сърцето му скръбта.

Девојко златокоса, Есента ромони
във златната гора и замечтана рони
тя лист след лист, мечта подир мечта;
и полувнятно златокъдра Есен
нашепнува слава от тъмна песен –
от песен: последната на Обичта.

Да идем там, при клюмналите клони
и мъртвите листа, които кротко рони
тя – Есента – с печално сладък зов:
да идем там и дълго да мълчиме
и може би така ще изличиме,
девојко, нашата любов.

В песните на Кунева няма ни един жизнен импулс. Странно някакво влечение към небитие. Сложени на един-единствен акорд, тънат в монотоние и затова трябва да бъдат сведени до десетина-петнадесет. Тогава тяхната здрачина ще стане по-малко опасна и ще се открие по-отчетливо образът на поета на най-голямата кротост.

* * *

Колкото и различни един от друг, и четиримата, на които се спряхме, имат – исторически погледнато – някои черти в отношението си към живота и в самоотношението, които налагат да бъдат поставени в една група. В развитието на нашата лирика те представят етап, който следва поезията на Яворова и Траянова.

Както се помъчих да обясня в предишните статии, паролът на индивидуализма бе изключителната личност, която – съвсем естествено за тогавашното време – се противопоставяше на безличието, робската психика, инертността и еснафския морал на масата. Но в задълбаването в духовните кариери и в силата на замаха той надхвърли целта. Изтегли из

сплавта метал, който блести, но откъснат от земните недра, не излъчва топлина. Победителка над духовното лилипутство и пошлостта, личността се утвърди в илюзията на своята единственост и се изолира. Нейните богатства бяха заключени и непристъпни за другите. И се задъни в безизходност. Тогава почна да разбира своите химери. Оттук иде пречупването на нейната острота. Още в „Маска“ Яворов завърта стрелката – да се влее в жизнения порой, за да се смеси с ликуващата гълпа.

Говорейки някога за Димчо Дебелянов и Николай Лилиев („Златорог“, г. II и III), отбелязах това възвръщане на лириката ни обратно към живота. Това можеше да стане преди всичко, като се свали „аз“ от кулата на неговата тираничност и добие повече мекота. Пътят на приобщение към тия четирима е вече лесен, защото те разрешават не отвлечени чувствени начала, а *житейски съдби* и погледи, ясни в породжението им, понятни, често образуващи дори личния опит на мнозина. Те не отричат живота. Даже и когато са отхвърлени у него, жадуват за него. У Дебелянова той е арена, на която е бил; у Лилиева – мечта, която гони; у Ем. Попдимитрова – празник; у Кунева – реминисценция.

Знаят, че той не може да бъде подчинен на изключителните догми на личности, че има свои закони, обществени, нравствени. Добро и зло не са една дума, както у Яворова – техните чувства, стремежи и отношения стоят под знака на висока *моралност*. От демонизма и оргийността ни следва. Жената не е вече безформено същество, „от кал и лъчи изтъкано“, чудовище, от чиито примки трябва да се изтръгнем, или мираж, сянка от облаците, а – творителка на живота, скъпа другарка, чакана дъга. И мъжът – не демон похитител или враг, а неин поклонник, рицар или зов.

Истината на живота е не във видението, а в живото чувство. Заплетената проблематика в поезията на Яворова и Траянова е сменена от настроението и простата мъдрост. Изобщо *емоционалността* е знакът на тая лирика – в противоположност на рефлексивността, която прониква у Яворова и която приближава поезията на Траянова до един патетически ритъм. Действието на тия песни е пряко, позовано на просто възприятие, няма нужда от коментар. Всеки ще намери в тях нещо от себе си.

Характерно за *интимността* на тая поезия е, че в нея са възвърнати мотивите за *дом и спомен*. Яворов и Траянов са бездомни и безродни поети. А знаете Димчо-Дебеляновия копнеж „Да се завърнеш в бащината къща – последна пристан и заслона“, в skutите на старата си майка; Лилиевата „Тиха бащина стряха“, под която трепти чистото сърце на детството; Ем.-Попдимитровия „Стар дом“, със спрелия години часовник, изгнили стрехи, и клена, който простира ръце към него с молба „постой!“ Яворов и Траянов нямат спомени – те са в мига, в който изгарят.

Върху Дебелянова тежат „жалби далечни и спомени лишни“; Лилив съжалява, че ги няма „живей, мое бедно сърце, без печали и спомени“; у Ем. Попдимитрова излитат като гълъби над бледия портрет. На тая сюжетност съответствува и друг поетически строй. Вместо блъскане на стиха или постройка на чувството – жизненият му ток, неговата преливност и *песенност*. У Димчо Дебелянов тонът е изповеден, у Лилиева – молитвен, у Ем. Попдимитров – псалмически, у Кунева – цитра.

И образността трябваше да стане друга – *по-конкретна*, няма нужда да се дешифрира. Тая йероглифност на образите у Траянов е съвсем изключена в поезия, която дири искреността и простите значения на нещата.

* * *

Някои се мъчат да представят тая поезия като епоха на символизъм у нас – без да се интересуват какво тя носи.

Не може да се отрече влиянието на символизма върху тия четирима поети, но по същини те са далеч от него, дори го отричат.

Най-бегло: символизъмът дойде у нас главно по два пътя. Във Франция той бе реакция срещу парнализма, който се домогваше до една „обективна“ поезия, позована не на чувството, а на разума. Той искаше да отстрани посредството на „аз“ във възприемането на външния свят, да даде тоя свят не в неговата относителност към личното чувство, а като феномен, независим от субективните му отражения у нас. Външната форма стана по тоя начин самодейност на тая поезия. Тая форма трябваше да съедини мисълта с внушенията на красотата, която парнализмите тъй обичаха да дирят в историята, екзотиката и пр. У Ередия, Сюли Продом тя доби прецизност, последно съвършенство, стана истинско бижу. В скулптурните изваяния, в кристалните призми на тая поезия изтрита бяха всички полусенки, замръзнало бе всяко движение.

Бодлер, Рембо и Верлен са, които предприеха възвръщането на поезията, която се „позовава повече на душата, отколкото на очите, повече на интуицията, отколкото на разума“ – по израза на Пол Фор и Луи Манден, в тяхната история на френската поезия. Като отбелязва в сборника за 50-годишнината на символизма, че неговата философия изхожда от възгледа на Шопенхауер „светът е моята представа“, Едмон Жалу обяснява неговия стремеж: не да се изобрази как говорят перачките или бита на дребните буржоа, или значението на наследствеността, а да се предаде силата на чувството, на образите, виденията на подсъзнанието, тия кръстосвания на инстинкта с откровението, най-подир, сънищата, които са истинската тъкан на нашия живот. Още по-точно определи отношението на символизма към света Густав Лансон в своята история на френската

литература (не всякъде цитирам пълно): Нещата се постигат само чрез нашия усет: те са в нас, те са самите ний. Моето виждане на природата това е моят дух. Да нарисувам пейзажа в нюанса, в който го виждам, да сглобя в стиха фрагментите на нещата, които съществуват в мисълта ми или които се докосват до нея – значи да разкажа тайната на моята душа. По този начин цялата натура става символ на моето същество, на моя живот. Мисията на гения, казва Вилие де Лил-Адам е да осветлява онова, което без него би останало в тъмнините. Най-сигурната реалност е не видимата, а оная, в която сме изгубени, която единствено ни свързва с небесата и Абсолютното, чрез нейната безкрайност. Густав Кан (Symbolistes et Décadents) добавя, че това могат да постигнат предопределените, при свободно състояние на съзнанието и чувствата – в сънищата, във видението, в редките и кратки минути на екзалтацията.

Оттам това дирене у поетите на символизма във видимия свят неговата невидима същина, тия съответствия с друг мир, тъй наречените *correspondances* – в които нещата, събитията и състоянията добиват значение, различно от реалното, т.е. от общодостъпното, следователно, баналното и неинтересното. Средствата за отгадаване на тия значения не могат да бъдат описанието, външната изобразителност, която, вместо да отключва, заковава нещата в пространството, във времето, в битовата им обстановка, в тяхната епизодичност, без да открива съкровената им същина. „Да се назове един предмет, казва Маларме, значи да се отнеме три четвърти от насладата на поемата; да се внуши – ето мечтата.“ За да се призове чрез един предмет едно състояние на душата, трябва постепенно да се дешифрира. Стремещът да се намери оня израз, който вече сам по себе си ще бъде съответствие на душата, довежда до мисълта да се приближи словото до музиката, както Вагнер искаше да приближи музиката до словото (Рене Лалу – „Съвременната френска литература“).

По следите на Абсолютното поезията се въвлече в лабиринта на духовните и чувствени комплекси, поддаде се на халюцинацията, магизма и сатанизма и скъса връзките си с живота, който живеем. Стигна в израза си до енигматичност, която трябва да се обяснява (тъй и правят) и до условност дори на буквите, които, трябвало да означават всяка отделен един цвят.

В Русия символизмът е една широка вълна от френския, която доби особените форми на расовия манталитет, стана повече идейно искателство, отколкото непосредно постигане и чувствуване. Поезията на Балмонта, на Брюсов, Сологуб, Гипиус, Мережковски и др. е безотносителна към реалността. Светът е завъртян около „аз“, някакъв абсолютен, който

се постига въвн от жизнената насоченост – в далечни и антични светове, в стихииите, в непознати чарове, в изменчивост на миговете и пр.

Символизмът у нас няма своя школа. Той не е теоретизиран и изяснен по същество, макар доста да е витийствувано с него. Никой от нашите поети не се смята сам символист, освен Траянов. Единственият му (на това основание) апологет прави няколко години усилия да го направи негов родоначалник, жрец, под чиято хоругва вървяла плеяда и в нея – най-напред, поетите, за които е дума и които са всецяло негово отрицание. Ако е за родоначалие, символизъм има още 1905 у Яворова („Угасна слънце“, „Насаме“, „Сенки“, „Вълшебница“ и пр.).

Символизмът е повлиял върху *средствата* на нашата поезия. Той й даде нови усети, разработи образното й богатство и музикалното й строение. Направи стиха инструмент, годен да изрази всички движения на чувството. Отделна задача е да се изследват тия влияния.

Но по същина четиримата поети, на които се спирам (защото те главно отбелязват тая епоха), са далеч от символизма.

Преди всичко те са обърнати не към Абсолютното, а към живота. Само Яворов застава пред Абсолютното, но у него то не бе теза, а предел, до който стигна изтерзаният му дух. Почувствува обаче неговата студенина и направи кръгом.

А светът на Димчо Дебелянова, Лилив, Ем. Попдимитров е бил всякога на *земята*. Ако погледи се отправят към небесата, то е за да се призове тяхната утеха или благословение. Те не са мистични поети. И обратното би било твърде странно: нашият меридиан е далеч от мистицизма. С хиляди нишки те са свързани с живота и това е, което ги предупрежда срещу всеки илюзионизъм, химеричност, тия неврологически състояния, афекти, чувствена изтънченост, до които отиде символизмът.

В противоположност на него те не са поети на подсъзнанието, а на просветлението. То е в преодоляване на личната им съдба, даже и когато е нерадостна и зла. Защото имат трезвостта да погледнат наоколо си и да видят, че милиони носят всеки своята съдба, също може би трагична. Това пробужда у тях едно ново самоотношение – въпроса за тяхната мисия като поети и преценката на собственото им дело. Като у Вазова, и у тях проговорва чувството на отговорност пред своето време и своето поколение.

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежди окрилени,
и ето ни безродни, и ето ни сразени...
Ръцете ни са празни и в нашите съдини
не трепва дивий пламък...

И нашия дух ще мине
като изгубен друмник по своя стръмен път.

– пита сам себе си Лилив. А Димчо Дебелянов има такава самооценка за своята „Сиротна песен“:

Ще си отида от света –
тъй както съм дошъл, бездомен,
спокоен като песента,
навяваща ненужен спомен.

Наопаки, жизнерадостният стих на Ем. Попдимитрова –

Радост тъга
той ги споява
във ведра дъга.

Но онова, което спря символистическия плисък в поезията ни и го повърна бързо към коритото на действителността, са войните. Те отрезвиха и най-занесените, които можеха още да чувствуват. Даже и „освободеният човек“ на Траянова не може да се освободи от нейното сътресение, българските му балади „Смърт в равнините“, „Тайната на Струма“, „Родният лес“ и др. – въпреки визионерството им – са проникнати от историческата съдбовност.

А Дебелянов, Лилив и Ем. Попдимитров откриха една по-друга принадлежност от тая на своето „аз“ – на своя народ. Те се почувствуваха негови синове, които той зовеше.

Сурова вярност на дълга
смени живота пъстролик
и сля се радост и тъга.
Среди се малък и велик.

В „Нощта пред Солун“ у Димчо Дебелянова блесят огньовете на настръхналите вражи вихри; в „Стария бивак“, под палатката, той вижда обезлюдените хижи на разгромната война; „Един убит“ противник, от който не би очаквал пощада, е негов брат, клета майчина ръка го е приласкала; а тая толкова дълбока, мъдра и трогателна песен „Тиха победа“ носи примирението и героизма, към който го зоват земните недра.

– Дойди, но с подвиг увенчай
ти своята брenna суета
и нека бъде твоят край
една усмихната мечта!

Там родни сенки с родна реч
посрещат братя и сина,
а нейде гордо и далеч
плющят победни знамена!...

Страхотните бранни светкавици разкъсват лунните мрежи на Лилиева и поетът провижда, че има една люлка, по-близка от небесата. Какво са наказанията, които му праща съдбата пред страданията на хилядите. Той е с тях, готов да даде най-скъпото, което има. „Към родината“:

Безцветен син на обезверен жребий,
с надежди мене ли облъхваш ти?
В гърди ми бий едно сърце по тебе,
безсилно твойта скръб да освети.

И възроден, аз може би последен
поднасям своя чист и беден дар:
едно сърце, което слагам бледен
пред твоя свят и непознат олтар.

Ахасфер се връща най-подир в своя дом.

И ето ме изпълнен пак с любов,
и ето ме, Родино, пак готов,
чело да сложа в твоето подножие,
да те посрещна като спомен скъп
и да приема твойта свята скръб
като награда, като милост Божия.
Та в оня час, когато пак на път
невярна мисъл ще гнети духът
и ще нашепва тъмни предсказания,
утеха да ми бъде по света,
като светилник грейнал сред нощта,
Родино моя, твоето страдание.

Не е божеството, за което са славословията на Ем. Попдимитров, а намръщеният „Стар Бог“, който праща бронирани чудовища с огнеблъвни пушкала, нови варвари, които ще превърнат бащината му земя в плевел и бодили. Неговата „Родина“ не е вече блажената Еделанд, към която го носят триреми, а страната на опустошението. Той произнася молебствие за нея в тия литургични стихове:

Часът е печален, унил и
навред е тъй горко пустинно,

презри ме, спаси и помилуй
ти, стара, прастиара Родино:

И, като я митологизира като змейова невеста, зове я с всички гласове на орачите, жетварите и хайдутите да се изтръгне из магията и пробуди за нов живот:

Майко моя тъжна, земьо хлебородна!
Стани, разпилей се ти, люта морà,
на сънища кобни бездънна гора...

Какви символизми и абсолюти в тия песни?...

Само поети, у които е жива връзката на единицата с колектива, могат да затрептят тъй искрено и дълбоко с ритъма на своя народ.

* * *

Как се мотивира тая поезия?

Символизмът във Франция обясняват с умонастроенията на буржоазната и бохемска интелигенция, оплетена в шемета на един обществен строй, дето не може да си даде сметка за силите, на които почива. Обезволен в неговата чувствена изтънченост, тя изгубва пружините и насоките на историческото развитие и дири това развитие в обратна посока – не в ясните закони, на които е подчинен животът, а в неговите тайни.

Съветската критика обяснява руския символизъм като отхвърляне на предреволюционната действителност. Но докато една част от писателите като Максим Горки, Вересаев, Куприн застават на почвата на нейното преустройство, символистите избягват от тая действителност във фантазии и мистични светове.

У нас развитието е съвсем друго. Поетите, които разгледахме, както и белетристиката на Елин Пелин, Йордан Йовков може да бъде изяснена като етап, който смени индивидуализма.

Индивидуализмът държи у нас времето от 1895 до 1910. Това бе епохата на създаване градовете, на бързото, безогледно забогатяване, на материалното хищничество, свързано в политическия живот с потъпкване на гражданските свободи, с потисничество на масата и обезличаване на личността. „Епоха, кърмачка на велики люде“, както я нарича Вазов. Докато Алеко Константинов и Ст. Михайловски само разобличаваха политическия разврат, Пенчо Славейков считаше, че трябва да му бъде противопоставено нещо положително – обществено-моралната и духовно волева личност, чиято инертност дотогава бе главна причина за издевателствата над нея. Той изнесе тезата за нейната самоценност, която може

да се наложи само чрез културното ѝ издигане. Без разработка на личността, която той даде, днес щяхме да имаме хора без гордост, без чувство на достойнство, без идейна ос, без доблест – само простаци, кариеристи и подлещи. Индивидуализмът е, който формира и кали характера. Обяснимо е защо след това той изхвъркна из обществената си орбита. Но онова, което създаде в творчеството на Пенчо Славейкова, П. Ю. Тодоров, Яворов, Траянов, Николай Райнов, е неотрицаемо. Напрасно е да се отрича, както прави част от лявата ни критика. То е само преодоляно.

Чрез издигането на личността постепенно се разработва и съзнанието на масата. Тя взе да се пробужда от своята летаргия и да заявява своите права на участие в обществения живот. Бяха вече принудени политическите водачи да се позовават на нея. Тя все по-съзнаваше своята сила и овладяването ѝ можеше да стане само като се зачита. Макар и демагогически, демократизмът стана принцип в политическото действие. За неговото разрастване спомагаше и фактът, че широкото народно образование създаваше и в селата интелигенция, която вече почна да осъзнава народните маси. Явяването на земеделското движение се дължи до голяма степен на това. Естествено, към тая маса не можеше да се отиде с паролите на изключителната, единствена личност. Личността трябваше да излезе из своята изолираност, да пречупи надменността си и да подири пътища на приобщение към масата. Тая промяна се отрази и в литературата. В разказа вече имаме по-друга тематика: битът и душата на селото и народа, но третиранни не като материя за произволни поетически настроения и символи, а в тяхната даденост: Елин Пелин, Йордан Йовков.

В поезията гръмвержството вече не можеше да мине, няма кой да се плаши от него, да му обръща внимание. По-голяма *скромност*, повече *човечност* станаха белег и изискване на личността. Може би ще считат днес тая поезия аполитична, не борческа. Но всяко време дава себе си. Обществените сили тогаз едва бяха почнали по-рязко да се оформяват и много по-късно стигнаха до сблъскване и остри борби.

А в случай, че политиката и борчеството са мярка за поезията – достатъчно е, че тия поети отключиха дверите на човешката дума, съгряхаха я с повече интимност и топлина и внесоха в съзнанието и стремежите ни повече чувство на *етичност*, готовност за *самоотречение*, за жертвеност. Това са предпоставки за всеки борчески характер.

Наистина не можах да се отмагъосат отведнъж. Техните светове са все още твърде субективни. Но тяхната антена улавя вече вълни на колективната душа.

Сп. „Златорог“, г. XVII, 1936, кн. 9.

Атанас Илиев

ИМПРЕСИОНИЗЪМ И ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ. ЛИКВИДАЦИОННИ БЕЛЕЖКИ

Неотдавна заглъхна борбата между импресионизма и експресионизма. Експресионизмът победи, за да бъде победен на свой ред. Но от превъзможнатите импресионизъм и експресионизъм остана нещо трайно: повишената чувствителност към сетивното и дълбоката рефлексия, копнежа по щастливия миг и копнежа по вечност. Погледнати от известно разстояние, импресионизмът и експресионизмът съвсем не изглеждат тъй противоположни, както ни се струваха преди петнадесет години.

Импресионизмът бе изкуство, чиято формула се заключаваше в израза „тъй ми се стори“; експресионизмът, напротив, диреше „скритата същност“ на действителността. Импресионизмът бе субективистичен; експресионизмът се домогваше до обективност, която се различава от обективността на повърхностния реализъм. Импресионизмът се задоволяваше с характеристика на индивидуалното, погледнато под известен зрителен ъгъл; експресионизмът се опитваше да проникне зад индивидуалното, да долови духа на всемира. Ако импресионизмът изразяваше зарадвания или скръбния човек, експресионизмът диреше самата радост или самата скръб; ако импресионизмът изобразяваше недъгавия или могъщия човек, експресионизмът се опитваше да изрази характера на самия недъг или на самото могъщество.

Но импресионизмът и експресионизмът всъщност имаха една и съща цел: импресионизмът отричаше универсалното само в статичния му вид, опитваше се да изтръгне нови гледки от действителността; експресионизмът отричаше мигновеното само дотолкова, доколкото то бе гледка пред разсеян поглед, доколкото изразяваше баналното гледище на повърхностния зрител. И импресионизъм, и експресионизъм се стремяха към свръхвременното: импресионизмът диреше мига, в който прозира вечност; експресионизмът диреше вечност, под чийто зрителен ъгъл действителността се разсипва в нова серия от мигове. Импресионизъм и експресионизъм бяха два метода за проникване зад видимото, зад емпиричния поглед на обикновения наблюдател. Различието между методите изпъкваше само когато крайната цел не беше улучена. При улучване на целта, те се сближаваха и примиряваха.

Първият поглед е най-проникновен – тази мисъл днес звучи като поговорка. В първия поглед липсва разсъдъчното отнасяне към действи-

телността, което би svelo неизвестното към известното, липсват предразсъдъците на миналия опит, липсват баналните обяснения и класификации. Тъкмо затова импресионистите предпочитаха впечатлението на момента. Експресионистите, напротив, чакаха да узрее впечатлението, което разкрива нов поглед върху действителността. Но няма това впечатление и за тях не изразяваше щастливи моменти на прозрение? Експресионистите успяваха да задържат първото впечатление и да отключат чрез него динамизма на живота, умееха да възсъздадат по него новия свят, който би се открил пред духовния им поглед. Импресионистите бяха лирично настроени: изразяваха само *една* гледка от новия свят и оставяха зрителя да възсъздава сам останалите гледки.

Експресионистите се домогваха до „същността“ на действителността, до обективното ѝ съществуване, скрито за емпиричния поглед на индивидуалното съзнание, до общочовешкото, което лежи „отвъд“ индивидуалния облик на субективния свят. Но общочовешкото тук не означаваше нещо безлично. Теоретически противопоставено на индивидуалното, практически то се постигаше чрез вдълбочаване в индивидуалния свят. Общочовешкото се яви като свръхиндивидуално, а не като отстраняване на индивидуалността. Индивидуализмът на импресионизма, следователно, бе превъзмогат по пътя на самото му осмисляне. И различието, за което може да става дума, е различие по степен – не и по естество.

Преходът от импресионизъм към експресионизъм е преход от индивидуалното към свръхиндивидуалното. Преход от индивидуалното съзнание към съзнанието изобщо. Това бе същият преход, който е характерен за философията на Канта. Но Кант не схвана, че общочовешкият характер на съзнанието изобщо не значи общност, еднаквост и безличност. Голямата заслуга на Кант лежи в копнежа му по общочовека. Голямата му заблуда лежи в схващането му на общочовека като повтаряне на един и същи образец. Общочовекът на Кант бе автомат, който извършва едно и също. Такъв бе и в морала, и в познанието, и в изкуството. Общозначимото тук се изразяваше в безличност.

Друга бе общозначимостта на копнеещото по обективния свят изкуство. Общозначимото тук изразяваше преди всичко творчески развой: общозначимост не на статични образи, а на динамичното начало, което ги твори, общозначимост на самото движение напред. Импресионизмът и експресионизмът бяха два опита да се даде израз на това динамично начало. Но те изпушаха из предвид, че динамиката е присъща на самата действителност. Забравяха, че действителността е предел на тяхното развитие. Не си даваха сметка, че имат право на съществуване само върху почвата на разсъдъка.

Теоретически противоположни на реализма, импресионизмът и експресионизмът практически успяха да създадат нещо трайно, само доколкото се примесиха към реализма, доколкото успяха да го вдълбочат и обогатят. Доколкото не останаха верни на теоретичните си принципи. И все пак, тяхната заслуга е налице: те подсетиха реалиста, че действителността не се изчерпва с баналния свят на средния човек, обърнаха вниманието му върху новия свят, който се ражда в недрата на стария, отбелязаха с пунктирна линия очертанията на този нероден свят, подчертаха пророческата роля на изкуството. Импресионизмът и експресионизмът се родиха от предчувствието за бъдния човек, бързо разраснаха и бързо прецъфтяха. Техните видения останаха неясни, съзряното от тях оплоди творчеството на реалиста, легна в основата на нови художествени замисли.

Същият преход от индивидуалното към общочовешкото характеризира философията от последните векове. Същият развой на „общочовешкото“ лежи в основата на философията от Кант до наши дни. Общочовешкото, което за Кант бе статичен образ, израз на баналното и безличното, бе динамизирано от философите на новото време. Така възникнаха опитите на някои крайни философски течения да отхвърлят интелекта, да превъзмогнат механизма на логичните разсъждения, които водят към света на общопризнатото. Така възникна вярата на философа в интуитивното прозрение, в познавателната стойност на непосредното изживяване, на практическия опит, на „живото знание“.

Явиха се цели философски школи, които отрекоха традиционния философски реализъм, без да се повръщат към традиционния идеализъм. Те претендираха да прозрат скритата същност на действителността, да погледнат „отвътре“ на нещата, да открият динамичното начало на живота, вечното движение напред. Едни от тях отрекоха вечните ценности и подириха истинското познание в преходното, в отлитащия миг. Други се опитаха да се слеят с динамичното начало, което изпъква в органичната връзка на отделните моменти от самия развой. Така възникнаха импресионизъм и експресионизъм в недрата на самата философия. Интересно е да се отбележи, че експресионизмът и тук победи импресионизма.

Една от най-спорните теми на философията от новото време е въпросът за стойността на тия излезли от релсите на традиционната философска мисъл течения. Едни изтъкват, че тия течения означават изтънчване и вдълбочаване на философското познание, нова фаза от развой на философската мисъл; други скептично поклащат глава и повтарят, че извън интелекта и действителността, в която той намира приложение, не би могло да има никакво познание. Изтъкна се, че интуицията, непосредното изживяване и живото знание плуват във водите на индивидуализма и

субективизма, че по пътя на техния развой не би могло да се стигне до общозначими заключения. Но напук на това схващане, разглежданите тук философски течения се разляха надлъж и нашир, добиха признанието на по-голямата част от философащите умове. А най-интересното е, че напоследък те се примесват към теченията на „здравия философски реализъм“, откриват нова насока на самия му развой. Върху тази почва възникна, например, съвременният идеал-реализъм, който свързва дейността на интуицията с градивното дело на интелекта.

Съдбата на философските импресионизъм и експресионизъм, изобщо, напомня съдбата на импресионизма и експресионизма в областта на изкуството. Не току-тъй някои представители на интуитивната философия смятат, че изкуството е предвестник на ново философско познание. Общото между разглежданите философски и художествени течения лежи в стремежа им да намерят общочовешкото в самите недра на индивидуалното, да открият в дълбините на индивидуалността някакъв скрит подстъп към общочовешките ценности. Общочовешкото за тях не бе логическа схема на човека, каквото бе за Кант. Познанието за тях не бе обработване на опита при посредството на едни и същи, веднъж завинаги установени, категории на мисълта. Изтъквайки пролуките на интелектуалните системи, те въздигнаха метафората и парадокса като средство за проникване в недостъпната за интелекта област на действителността.

Теоретически те бяха чужди на интелектуализма, но практически се явиха като „допълване“ на интелектуалните системи, като стимулант за нова интелектуална дейност. Тъкмо в тия практически последици от въздействието им върху философската мисъл трябва да дирим положителното и трайното, което лежеше в тяхната основа. Подобно на излязлото от релсите на реализма изкуство, те трябваше да напуснат почвата на традиционния философски реализъм, за да се повърнат отново към нея, трябваше да отрекат интелекта, за да съзнаят по-късно, че са отрекли само традиционните му похвати...

Сп. „Златорог“, г. XIX, 1938, кн. 10.

БЕЛЕЖКИ

С. 9. Андрейчин, Иван (подпис: Ив. Ст. Андрейчин). Морис Метерлинк и декадентството в литературата. // *Мисъл*, 9, 1899, № 1. Това е първият текст в българската периодика, който обстойно и подробно обяснява на читателите какво е декадентство, какво е символизъм и какви са техните заслуги в исторически план. В неговия контекст декадентството и символизъмът са синоними. Парадоксалното е, че те са „на заляване“ според Андрейчин, при все че тяхната поява на българска почва все още предстои. Метерлинк е използван като пример за естетиката на декадентството и символизма, мислена като една „нова религия“, достъпна само за посветени.

С. 10. „Les Serres chaudes“ (фр.) – „Оранжерии“ – първата стихосбирка на М. Метерлинк, издадена през 1889 г. и известна в България като „Горещите цветарници“ (в превод на Г. Милев).

С. 10. Les aveugles (фр.) – „Слепците“ (1890) – пиеса от М. Метерлинк.

С. 10. L' intruse (фр.) – „Натрапникът“ (1890) – пиеса от М. Метерлинк.

С. 10. La Princesse Maleine (фр.) – „Принцеса Мален“ (1889) – първата пиеса на М. Метерлинк.

С. 10. À Rebours (фр.) – „Наопаки“ (1884) – роман от Й.-К. Юисманс.

С. 13. L'après-midi d'un faune (фр.) – „Следобедът на един фавн“ (1876) – поема на Ст. Маларме.

С. 13. За един символист буквата а е израз на черно, е на бяло, и на синьо, о на червено, ю на жълто. – Препратката е към Артюр Рембо и неговото стихотворение „Цветът на гласните“.

С. 14. „Nous voulons la nuance encore, pas la couleur, rien que la nuance; la nuance seule fiance le rêve au rêve et la flûte au cor.“ (Не шарката, а нейната отсянка искаме ний, нейната отсянка; само отсянката може да събере блян с блян и флейта с валдохорна.) – Цитат от „Поетическото изкуство“ на П. Верлен в превод на Ив. Андрейчин.

С. 15. Лилиев, Николай (подпис: Н. Л., псевд. на Николай Михайлов Попиванов). За шестима великани. // *Звено*, 1, 1914, № 2–3. В тази статия Н. Лилиев откроява любимите си поети сред творците, определили духа на европейския модернизъм: Пол Верлен, Стефан Маларме, Албер Самен, Шарл ван Лерберг, Морис Метерлинк, Емил Верхарн. Освен изложение за биографията и творчеството на всеки от тях текстът представя и разсъжденията на Лилиев върху модерността, а също и ценностната интерпретация на понятието декаданс – тема особено популярна по онова време.

С. 15. парнасистите – от парнализъм – направление в поезията, възникнало във Франция след потушаването на революцията от 1848 г. Идвайки след страстните, емоционални романтици, парнасистите заявяват себе си като „безстрастни“ поети, извисени над житейските вълнения в селенията на „чистото изкуство“. Названието на направлението идва от името на гръцката планина Парнас, на която според мита живеели музите и покровителят на изкуствата бог Аполон. През 1866 г. бил публикуван първият

парнасистки сборник – „Съвременният Парнас“, където излизат текстове на Катию Мандес, Пол Верлен, Шарл Бодлер, Леконт дьо Лил, Сюли Приюдом, Жозе Мария дьо Ередия, Теофил Готие, Теодор дьо Банвил и др.

С. 15. Art poétique (фр.) – „Поетическо изкуство“.

С. 16. ...като юноша препечатва „Ватек“ от Бекфорда... – „Ватек“ (1786) е готически роман от английския писател У. Бекфорд.

С. 16. ...цяло поколение поети, които всеки вторник изкачват стръмната улица („rue de Rome“)... – На улица „Рим“ се намирал домът на Стефан Маларме, където от 1887 г. всеки вторник се събирал интелектуалният елит на Париж. На тези вторници присъствали Пол Валери, Стефан Георге, Пол Верлен, Уилям Бътлър Йейтс, Райнер Мария фон Рилке и др.

С. 16. maître (фр.) – учител.

С. 17. Андромеда – в древногръцката митология – красива девойка, за която героят Персей се оженил, след като я спасил от морско чудовище. Сюжетът за Персей и Андромеда служи на италианския скулптор Бенвенуто Челини и за известната му статуя на Персей.

С. 17. „Mercure de France“ (фр.) – „Меркюр дьо Франс“ – най-важното списание на символистичното движение във Франция. Основано е от Алфред Валет през 1890 г.

С. 17. „Hôtel de Ville“ (фр.) – букв. „градски хотел“ – сградата на Парижката община, където при пристигането си в Париж Албер Самен работи като общински чиновник.

С. 17. „Chat Noir“ (фр.) – „Черна котка“ – кабаре в Монмартр, където в края на XIX в. се събирала парижката бохема.

С. 18. „Revue des Deux Mondes“ (фр.) – букв. „Списание на два свята“ – френско месечно литературно и културно списание, основано през 1829 г. от Франсоа Бюлоз. Името му идва от задачата, която си поставя – да работи за „изграждане на културни, икономически и политически мостове между Франция и Съединените щати“.

С. 18. théâtre de l’Oeuvre (фр.) – „Художествен театър“ в Париж, основан през 1893 от Орелиан Люне-По.

С. 18. Comédie Française (фр.) – „Комеди Франсез“, единственият държавен репертоарен театър във Франция, основан през 1680 г. с декрет на Луи XIV.

С. 21. „Les Serres chaudes“ (фр.) – „Оранжерии“ – първата стихосбирка на М. Метерлинк, издадена през 1889 г. и известна в България като „Горещите цветарници“ (в превод на Гео Милев).

С. 21. ...след отпечатването на „Княгиня Мален“, след като Мирбо е поместил вече във „Figaro“ похвална статия за новия автор... – „Принцеса Мален“ (1889) – приказна пиеса от М. Метерлинк, за която френският критик Октав Мирбо публикува във в. „Фигаро“ хвалебствена статия, наричайки пиесата „шедьовър“ и сравнявайки автора с Шекспир.

С. 24. Милев, Гео (подпис: Г. М.). Кандински. // *Везни*, 1, 1919–20, № 6. Гео Милев не случайно акцентира върху фигурата на Кандински като „нов Колумб в изкуството“. В неговите очи еманципацията на художествените средства от съдържанието и следователно – от задължението да изразяват някаква реалност, е най-радикалният художествен жест на модерното изкуство. При все че някои от аналозиите са доста пресилени (примерно между живописца на Кандински и поезията на Маларме), усетът на Гео Милев за значимостта на абстракцията и като художествена практика, и като теоретичен възглед (демонстриран от Кандински в трактата „За духовното в изкуството“) не го е излъгал.

С. 25. „Песента на Волга“ – тази творба на Кандински се споменава, тъй като е отпечатана в списанието редом с настоящата статия.

С. 26. Милев, Гео. (подпис: Гео Милев). Стефан Маларме. // *Везни*, 1, 1919–20, № 7. Текстът на Гео Милев фаворизира Ст. Маларме като „първоизточник на цялото модерно изкуство“, но редом с това демонстрира и доведената до край воля на самия Гео Милев да радикализира опозицията изкуство – живот и да въздигне в абсолютна степен антиреализма като основна характеристика на модерното изкуство. Интересно е, че е избрал тъкмо Маларме (вместо далеч по-пригодната за този екстатичен патос фигура на Рембо например). За отбелязване е също и че Г. Милев акцентира върху идеята за девствеността като знак за безплодност (ясно осезаема в поезията на Лилиев), продължаваща в смъртта като сливане между живота и изкуството – една крайна в своя негативен патос визия, която обаче ще бъде коригирана с времето.

С. 27. *Prose pour les Esseintes* (фр.) – „Проза за Есейнтите“ – стихотворение на Маларме, в което името Есейнт е заимствано от романа на Юисманс „Наопаки“ (*À Rebours*).

С. 27. *un auteur difficile* (фр.) – труден автор.

С. 29. Стоянов, Людмил (подпис: Л. С.). Велики падения: Артюр Рембо, Оскар Уайлд, Пшибишевски. // *Везни*, 1, 1919–20, № 9. Статията влиза в остра полемика с популярните опростенчески представи за основни фигури от европейския модернизъм – в случая лансирани по време на сказка на Антон Страшимиров. Патосът на Людмил Стоянов е свързан с тезата – според него отдавна утвърдена в Европа, – че животът на твореца е нещо отделно от неговите творения, че творчеството на гения е неприкосновено и никакви грешки или грехове в реалния му живот не могат да хвърлят сянка върху него.

С. 29. ...в пустините и девствените гори на Харрара... – има се предвид Хараре, столицата на Зимбабве, като знак за африкански екзотизъм.

С. 31. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). Художествени школи. // *Златорог*, 1, 1920, № 9–10. Тук авторът разгръща много актуалната за модернизма проблематика на художествените школи. Писателят, критикът и естетът Н. Райнов тръгва от изясняването на въпроса за важноста на подобно, макар и изкуствено, деление с оглед на една систематизация на особеностите на стила, техниката, формата. Той разглежда диахронно различните епохи и направления в изкуството, като общата теоретична матрица, която предлага, е делението реализъм – символизъм, мислено в един много обхванат план.

С. 32. метерлинковското „всекидневно трагично“ – формулировка, свързана с ранните естетически възгледи на Метерлинк, отразени в есеистичната му книга „Съкровище на смирените“ (1896). Същността на трагичното в разбирането на Метерлинк се състои в „трагизма на всекидневния живот“ – трагизъм на самия факт на живеенето (есето „Трагизмът на всекидневния живот“).

С. 33. бизантинско – византийско.

С. 35. древните Афродити – Книдски, Милоски, Медицейски – става дума за трите статуи на богинята Афродита: Афродита Книдска, изработена от Праксител (една от статуите с най-голяма слава в древността, запазена до наши дни); Венера (Афродита) Милоска (открита през 1820 г. на остров Милос, съхранявана в парижкия Лувър); и Венера Медичи или Медицейска (намерена в Рим през 1677, съхранявана във флорентинската галерия „Уфици“).

С. 43. terra di Siena (лат.) – земята на Сиена. Има се предвид жълто-кафявата глина, от която се произвеждат висококачествени маслени бои.

С. 51. драндари – дръндари – цигани музиканти.

С. 54. Гълъбов, Константин (подпис: К. Гълъбов). За експресионизма. // *Златорог*, 2, 1921, № 3. Тръгвайки от гледната точка, че експресионизмът всъщност е стар колкото света, Гълъбов дава обичайната дефиниция на движението: да бъде израз на вътрешния свят на човека. Статията обаче не е информативна, а полемична. Използвайки тезите на Ландсбергер, той вижда най-сериозната опасност за експресионизма в перспективата на абстракцията и в стремежа на да бъдат следвани принципите на музиката във всички сфери. По този начин той спори и с гледната точка на Гео Милев, който вижда именно в тази перспектива най-висшето достойнство на експресионистичното изкуство.

С. 55. Привържениците на абсолютната живопис се позовават на музиката... – Гълъбов визира трактата на Василий Кандински „За духовното в изкуството“, където художникът използва паралелите между живописца и музиката като основен аргумент в полза на абстрактното изображение.

С. 58. Казанджиев, Спиридон (подпис: д-р С. Казанджиев). Дадаизмът в изкуството. // *Златорог*, 3, 1922, № 1. Вземайки повод от биографията на един от главните идеолози на дадаизма, Хюлзенбек, Сп. Казанджиев разгръща пред българския читател историята и проявленията на европейския (и световен според Хюлзенбек) дадаизъм. Направлението е осветено като симптом, характеризиращ духа на съвременното.

С. 58. Die neue Rundschau („Нов обзор“) – германско литературно списание с повече от 100-годишна история, започнало да излиза през 1890 г., създадено от театралния критик Ото Брам и издателя Самуел Фишер.

С. 61. Pittura e scultura futuriste – „Футуристична живопис и скулптура“ (1914) – основополагащо съчинение на италианския футуризм от Умберто Бочони.

С. 64. Шумовият концерт иде, доколкото знаем, от Маринети, който в Италия в Scala „e [...] re[...]veil de la capitale“ го е инсценирал за пръв път с барабани, шевни машини и детски въртележки. – В оригинала на мястото на скобите има печатен дефект, при който вметнатият израз на френски е разкъсан и неразбираем. Допускаме, че той може да е „pour le reveil de la capitale“ (за да събуди столицата).

С. 65. Гълъбов, Константин (подпис: К. Гълъбов). Реализъм и експресионизъм в литературата. // *Златорог*, 3, 1922, № 6. Текстът тръгва от наскоро излязлата книга на Фридрих Меркер, за да представи една детайлна класификация на видовете художествен изказ, като гравитира около понятията реализъм и експресионизъм. В духа на първите десетилетия на ХХ век тук понятията се множат и напластват с различните си нюанси: механически реализъм, истински реализъм, вгълбен реализъм – от една страна, и: обезпчляващ експресионизъм, романтизъм, абстрактен експресионизъм, интелектуален експресионизъм, класически експресионизъм (синтетизъм) – от друга.

С. 65. Friedrich Märker, Zur Literatur der Gegenwart (Albert Langen, München, 1921). – Фридрих Меркер, „За литературата на настоящето“ (Изд. „Алберт Ланген“, Мюнхен, 1921).

С. 67. бастардни рожби (от лат.) – незаконни рожби.

С. 70. Дановски, Боян (подпис: Боян Дановски). Футуризм. // *Хиперион*. 1, 1922–23, № 6–7. Статията представлява равностметка за един отминал вече авангарден бунт – италианския футуризм с неговите нови изисквания за бързина, интензивност и ликвидация на всичко традиционно. Прави впечатление емоционалният тон, който издава

личния ангажимент на Дановски към кратката и бурна история на направлението, доброто познаване на футуристичните автори, личният спомен за времето на неговата девалвация и способността да се видят перспективите на неговата трескава енергия.

С. 71. Trianon – дворецът Трианон във Версай.

С. 71. ...ужасният Джовани Папини стана скромн католик... – След като участва в създаването на футуристичното движение, Джовани Папини се обръща към католическата религия и става широко популярен със своя роман „Животът на Исуса“.

С. 71. Mafarka il futurista (итал.) – „Мафарка футуристът“ – роман, първоначално появил се на френски (1909) и преведен на италиански от секретаря на Маринети (1910). Книгата е приписвана на Маринети, който умело използва с рекламна цел процеса за обиди на обществения морал, провокиран от нея.

С. 71. Авторът на избухливата книга Цанг-Тумб-Тумб... – Става дума за прочутата поема на Маринети *Zang Tumb Tuuum!*, в която е пресъздадена обсадата на Одрин по време на Балканската война, и по-точно – първото въздушно нападение с ръчни гранати в човешката история, осъществено от български аероплан. Като военен кореспондент Маринети е бил свидетел на събитията.

С. 73. Милев, Гео (подпис: Гео Милев). Артюр Рембо. // *Везни*, 3, 1921–22, № 20. Този кратък, но емоционално кондензиран текст дава израз на разбирането на Гео Милев за Рембо като изпреварил времето си гений и за неговото значение като свързващо звено между символизма и по-късните авангардни течения. В случая се застъпва една твърде разпространена сред авангардните автори гледна точка: значението на Рембо за развитието на експресионизма е подчертано още от Херман Бар, а мнозина авангардисти търсят в неговата поезия – както и в тази на Лотреамон – онтологичните корени на своята естетика и мироглед.

С. 73. Racine – peuh! Victor Hugo – pouh! Homère – oh! lala! (фр.) – „Расин – пфю! Виктор Юго – уф! Омир – О! лала!“ В случая междуметията подчертават ироничното и подигравателно отношение на Рембо към литературната класика.

С. 73. ...неспирно викан от далечния глас на кръгзорите: Англия, Холандия, Скандинавия, Кипър, Арабия, Абисиния, Етиопия – камилар в пустинята, търговец на слонова кост, фабрикант на куршуми за Менелик... – Това изброяване на дестинации и дейности почти изчерпателно покрива авантюристичната биография на Рембо – скитанията му с Верлен, краткия му престой в Чуждестранния легион, кариерата му като търговец в Африка и Близкия изток.

С. 75. Грозев, Иван (подпис: Иван Грозев). Шарл Бодлер. // *Хиперион*, 2, 1923, № 3. Този текст на Иван Грозев в своята екстатичност е илюстрация за това до каква степен българските символисти са били привлечени от магнетичните фигури на „прокълнатите поети“, и особено на Ш. Бодлер. Тук той е представен като нов Херкулес, който се бори срещу световните измами, за да спаси човешката душа. В същия патос е изразено и разбирането за самия поетичен акт – като изгаряне в пламъците на чувствеността и греха.

С. 76. трирема (лат.) – военен кораб с три реда весла на всеки борд. Триремата е римското копие на гръцката триера.

С. 76. Океанът на Майя – в индийската философия Майя е богиня, олицетворяваща привидността и вълшебната мощ в света. В западната култура нейният символ добива популярност чрез А. Шопенхауер, който го използва, за да изрази илюзорния характер на света.

С. 76. La voyage (фр.) – „Пътуването“, стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“ (1857).

С. 76. Колхида – регион в Западна Грузия, на източното крайбрежие на Черно море. Според древногръцката митология Колхида е крайната цел в пътуването на Язон и аргонавтите, търсачите на Златното руно.

С. 76. Китера – остров Китера – родното място на древногръцката богиня на любовта Афродита.

С. 77. Un voyage à Cythère (фр.) – „Пътуване до Китера“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 77. L'Amour et le crâne (фр.) – „Любовта и черепът“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 78. Danse macabre (фр.) – „Танцът на смъртта“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 78. Ah! Ne jamais sortir des Nombres et des Êtres! (фр.) – букв. „О! Никога не бъди извън Числата и извън Създанията!“ – последният стих от стихотворението „Бездната“ на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 79. Himne à la Beauté (фр.) – „Химн на красотата“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 79. La destruction (фр.) – „Разрушението“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 79. Beatrix (фр.) – „Беатрикс“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 80. Rêve parisien (фр.) – „Парижки сън“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 81. Le Reniement de saint Pierre – „Отричането на свети Петър“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 81. Mais Caïn, tu es un dieu! (Revolte) (фр.) – „Но, Каин, ти си бог! (Бунтуване)“ – реплика към стихотворението „Авел и Каин“ на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 82. Les litanies de Satan (фр.) – „Литаниите на Сатаната“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 84. Les petites vieilles (фр.) – „Малките старици“ – стихотворение на Ш. Бодлер от „Цветя на злото“.

С. 88. Перфанов, Иван (подпис: Ив. Перфанов). Новото немско изкуство. // *Златорог*, 5, 1924, № 1. Статията има обзорен характер, теоретично-базисната ѝ постановка е, че движението и противопоставянето „старо – ново“ изкуство е преустановено от модерното немско изкуство, което се опитва да формира „свой морал“ и напълно да загърби връзките с миналото. Без текстът експлицитно да се позовава на Ницше, централните му тези могат да бъдат изведени тъкмо от ницшеанския проект: волята за живот, раждането на новия човек, борбата със себе си, стилът като „единност на външността и вътрешността“. „Новото немско изкуство“ е проследено в четири области. Първата е новата немска живопис, чиято основна задача е „вместване пространството в равнината“. Втората е поезията (химни на бунта), чиято задача е определена в понятията на мистиката, видението, космическото съзнание. Третата естетическа област е припозната в пластиката, чийто акцент се търси в динамиката на жеста. Четвъртата – в архитектурата, тук девизът на интерпретацията е: „големият град: огледало на душата на времето“.

С. 95. Янев, Янко (подпис: Д-р Янко Янев). Художествена изложба в Карлсруе. // *Златорог*, 5, 1924, № 2. С тази статия Я. Янев дебютира в българската периодика. Възприемайки изложбата в Карлсруе като своеобразна равностметка за изживелия вече своето време немски експресионизъм, авторът използва този конкретен повод, за да направи една сгъстена и колкото естетическа, толкова и психологическа характеристика на това течение. Редом с „Експресионизмът в Германия“ на Чавдар Мутафов, този текст съдържа вероятно най-проникновената родна характеристика на експресионизма като течение в изкуството.

С. 95. елейзинските мистерии – Елевзинските мистерии – ритуалите в чест на древногръцките богини на плодородието Деметра и Персефона, извършвани в атическия град Елевзина. Те се смятат за един от източниците на старогръцката драма.

С. 96. сборникът „Смрачение на човечеството“ – симфония на най-младата поезия – има се предвид *Menschheitdämmerung*, 1919 (букв. „Смрачаване на човечеството“, на български заглавието е превеждано като „Здрачът (залезът, нощта) на човечеството“) – най-известната експресионистична антология, съставена и издадена от Курт Пинтус, с предговор от Готфрид Бен.

С. 96. бизарен тохувабоху – *bizarres Tohuwabohu* (нем.) – „странен хаос“, безредие.

С. 98. Стоянов, Людмил (подпис: Людмил Стоянов). Зенитизъм и зенитисти. // *Хиперион*, 3, 1924, № 4–5. Тази статия, започваща със заявката, че представя сръбското авангардно направление зенитизъм, е може би по-важна със симптоматиката на финала си, където Л. Стоянов се отдава на критика на българския експресионизъм. Това е един от характерните примери за разкола сред самите „млади“ на територията на българския модернизъм. В „Зенитизъм и зенитисти“ бившият съредактор на „Везни“, останал на позициите на символизма, вече като редактор на „Хиперион“ използва случая да изрази нетърпимостта си към някогашния съмишленик Гео Милев и към авангардните прояви в българската поезия въобще. Конкретен повод му дава Ламаровото стихотворение „Към Европа“.

С. 98. зенитизъм – сръбски авангарден проект от 20-те години на XX век, чийто печатен орган е сп. „Зенит“ (Загреб, Белград). Манифестът на зенитизма, написан в хуманистичен и антивоенен дух, е дело на Любомир Мицич, Иван Гол и Божко Токин. Свързан с идеите на неопрIMITивизма, зенитизмът критикува европейската цивилизация и издига една панбалканска културна концепция. В патоса си срещу Ламар, Гео Милев и сп. „Пламяк“ Л. Стоянов идентифицира зенитизма с експресионизма, макар самите зенитисти да заявяват своя даданстичен уклон.

С. 98. „Во имя зенитизма“ (черк. слав.) – „В името на зенитизма“.

С. 98. raison d'être (фр.) – основание за съществуване.

С. 99. „Во имя зенитизма — со страхом божиим и верою приступите!“ (черк. слав.) – „В името на зенитизма – със страх божий и вяра пристъпете!“

С. 100. Дети пугаются (рус.) – Децата се плашат.

С. 100. Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения (рус.) – светският административен орган, контролиращ образованието и културата. През 1946 г. бива преименуван на Министерство на образованието. Пръв ръководител на Наркомпрос е Анатолий Луначарски.

С. 100. Тъй в последния брой на сп. „Пламяк“, достоен конкурент на „Зенит“... – Има се предвид експресионистичната платформа на Гео-Милевото списание „Пламяк“, която Л. Стоянов свързва с тази на „Зенит“, а също и (вече по-конкретно) стихотворението на Ламар „Към Европа“, което авторът на статията асоциира със зенитисткия антиевропейски патос.

С. 101. Лилиев, Николай (подпис: Николай Лилиев, псевд. на Николай Михайлов Попиванов). Райнер Мария Рилке. // *Златорог*, 5, 1924, № 6–7. Текстът съпровожда пет преведени от Лилиев стихотворения на Рилке: „Жертва“, „Ангели“, „Абисаг“, „Есенен ден“ и „Поетът“. Статията е представителна за този тип портрети, писани от българските символисти. Чрез тях те не само запознават българската публика с чуждите майстори на модерната поезия, но и формулират собственото си поетическо верую, припознавайки неговите принципи в творчеството на близки духом творци. Такъв е случаят с идеята за утаяването на спомена – за превръщането му в наша плът и кръв, преди да се трансформира в поезия, както и за призиването на поезията да преобразява реалността, а не да излъчва измислена реалност.

С. 101. ...озаряван от дружбата на Родена... – при престоя си в Париж Рилке работи като секретар на големия френски скулптор Огюст Роден.

С. 102. „Duineser Elegien“ (нем.) – „Дуински елегии“, най-прочутата книга на Р. М. Рилке, излиза през 1922 г. Заглавието идва от името на замъка Дуино, където Рилке гостува на княгиня Мари фон Турн унд Таксис.

С. 102. Die Sonette an Orpheus (нем.) – „Сонетите на Орфей“, последната книга на Рилке, издадена през 1923 г.

С. 103. Попдимитров, Емануил (подпис: Емануил п. Димитров). От натурализъм към символизъм. // *Листонад*, 6, 1924–25, № 1. Статията е типичен пример за текст, просвещаващ в духа и историята на модернизма. С присъщия си педантизъм Е. Попдимитров привежда фактологията на един драматичен за модернизма преход – родилния преход от реалистичния тип изкуство (тук емблематизиран от натурализма) към модернистичния (съответно представен чрез символизма). Освен с историзирането тази статия е важна и с теоретичната си нагласа, но особен интерес представляват многобройните недотам познати имена и факти, изложени в нея.

С. 103. Sturm und Drang (нем.) – „Буря и устрем“ – течение в немската литература приблизително от 1769 до 1785 г., наричано още „време на гения“ или „съвременен период на гения“ поради възхвалата на гения като „първообраз на висшия човек и творец“, „на истинския творец на изкуство“. Епохата е получила названието си от едноименната трагедия на Фридрих Максимилиан Клингер и бива отнасяна към европейския предромантизъм.

С. 103. списание Gesellschaft (нем.) – „Общество“.

С. 103. „Die Freie Bühne“ (нем.) – „Свободна сцена“ – клубен театър и седмично списание, основани през 1890 г. в Берлин.

С. 105. „Moderne Dichtercharaktere“ (нем.) – „Поетически лица от модерността“ – антология на модерната поезия, излязла в Германия през 1885 г.

С. 105. ...актьорът Kainzhasser и социалистът Julius Türck... – Тук Ем. Попдимитров греши, като не успява да си преведе определението Kainzhasser, с което се пише за актьора социалист Юлиус Тюрк. Зад него се крие отношението му към Йозеф Кайнц – един от големите немски и австрийски актьори от края на XIX и началото на XX век: Kainzhasser (нем.) – *кайнцомразец, мразец Кайнц, противник на Кайнц*.

С. 105. Der Einzige und sein Eigentum (нем.) – „Единицата и нейната собственост“ (1844) – съчинение на германския философ Макс Щирнер.

С. 105. ...Bölsche, който написа една Prolegomena на реалистичната естетика: „Естественонаучни основи на поезията“. – Става дума за въведението („Prolegomena einer realistischen Ästhetik“) към съчинението на Вилхелм Бьолше „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ (1887)

С. 106. „Zukunft“ (нем.) – „Бъдеще“ – списание, издавано в Берлин от Максимилиан Харден през 1892–1922 г.

С. 106. „Das bunte Buch“ (нем.) – „Пъстра книга“ (1888) – поетическа книга на Г. Хауптман.

С. 106. ...формулата на Зола за изкуството: „Une oeuvre d’art est un coin de la nature vu à travers un tempérament“... (фр.) – „Едно произведение на изкуството е късче природа, видяно през темперамента“ – из есето „Mon salon“ („Моят салон“, 1866).

С. 106. Rougon-Macquart (фр.) – „Ругон-Макарови“ (1871–1893) – романов цикъл от Емил Зола.

С. 106. Comédie humaine (фр.) – „Човешка комедия“ – епически цикъл от 95 завършени и 48 незавършени творби (романи, повести и разкази) на Оноре дьо Балзак. Цикълът пресъздава живота на френското общество от периода между Великата френска революция и края на Юлската монархия, а заглавието му перифразира „Божествена комедия“ на Данте.

С. 107. philosophie de l’art на Тен – „Философия на изкуството“ (1865) от Иполит Тен.

С. 107. Papa Hamlet – новела (1889) от едноименната трилогия на Арно Холц и Йоханес Шлаф, подписана с общия псевдоним Биарне П. Холмсен.

С. 107. Einsiedler und Genosse (нем.) – „Преселник и другар“ (1894) – стихосбирка от Бруно Виле.

С. 107. Die Mittagsgöttin (нем.) – „Обедна богиня“ (1891) – роман от Вилхелм Бьолше.

С. 107. Bauererzählungen (нем.) – букв. „Селски разкази“; навярно е визиран сборникът с разкази на Лудвиг Тома „Агрикола. Селски разкази“ (1897).

С. 107. Der Büttnerbauer (нем.) – „Селският бъчвар“ (1895) – роман от Вилхелм фон Поленц.

С. 108. квиетизъм – квиетизъм от quietus (лат.) – спокоен. Религиозно мистично учение, според което религиозното благочестие се състои в съзерцаване и духовно самовдълбочаване, които водят до абсолютен душевен покой. Безучастно отношение към обкръжаващата действителност.

С. 108. ohne alle ratio (нем.) – без всякакъв разум, ирационално.

С. 108. Là bas (фр.) – „Там долу“ (1891) – роман от Й.-К. Юисманс.

С. 109. „Ohne Heimat“ (нем.) – „Без родина“.

С. 110. Unzeitgemässe Betrachtungen (нем.) – „Несвоевременни размисления“ (1876).

С. 111. Schopenhauer als Erzieher (нем.) – „Шопенхауер като възпитател“ (1874).

С. 111. Richard Wagner in Bayreuth (нем.) – „Рихард Вагнер в Байройт“ (1876).

С. 111. хиперестезия (гр.) – свръхчувствителност.

С. 112. Енгадина – долина в Швейцария.

С. 113. Also Sprach Zarathustra (нем.) – „Тъй рече Заратустра“ (1883–1885).

С. 113. Morgenröte (нем.) – „Утринна заря“ (1881).

С. 113. Fröhliche Wissenschaft (нем.) – „Веселата наука“ (1882).

С. 113. езерото Silvaplana – езеро в Швейцария.

С. 114. Халкионски е техният тон... – от „халкион“ (гр.) – синьо рибарче.

С. 115. Jenseits von gut und Böse (нем.) – „Отвъд доброто и злото“ (1886).

С. 115. Der Wille Zur Macht (нем.) – „Воля за власт“ (1887–1888).

С. 116. „Млада Виена“ – литературен кръг, в който се създава австрийският неоромантичен художествен стил „виенски сецесион“ (края на XIX – началото на XX в.).

С. 116. fin de siècle (фр.) – краят на века.

С. 117. списанието Zeit (нем.) – „Време“ – виенско седмично списание за политика, икономика и изкуство, започнало да излиза през 1904.

С. 117. „Rouge et noire“ (фр.) – „Червено и черно“ (1830) – роман от Стендал.

С. 117. „les poètes maudits“ (фр.) – прокълнатите поети.

С. 118. Мутафов, Чавдар (подпис: Чавдар Мутафов). Експресионизмът в Германия. // *Демократически преглед*, 17, 1924–25, № 9–10. Новото и различното, което внася този текст на Чавдар Мутафов в доста неопределената представа за немския експресионизъм, е тясното обвързване на художественото течение със следвоенната криза, а също и съзнанието, че към 1924 г. то е вече изчерпано и пометено от „нормализацията“. Друг фактор за това изчерпване е видян в това, че експресионистичният бунт е придобил академичен статус и вече не тревожи и провокира, а се превръща в общоприета гледка от културния пейзаж.

С. 119. вотивни изображения (от лат.) – молитвени изображения.

С. 119. рентена марка (от нем.) – рентен марка – валутата, въведена в Германия през 1923 г. поради хиперинфлацията в резултат на кризата след Първата световна война.

С. 120. кватроченто (итал.) – периодът на Ранния италиански ренесанс (XV в.).

С. 120. казеинова техника (от лат.) – техника на рисуване с казеинови бои (бои, правени от извара, пигменти и восък).

С. 121. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). За литературните направления и школи изобщо – и у нас. // *Хроники*, 1, 1926–27, № 3. Основната теза на Радославов е, че литературата не може да бъде мислена и оценявана по друг начин освен като смяна на вкусове и идеи, намиращи идентичност в литературните направления. Според автора всеки писател, дори и когато не го съзнава, тъй или иначе принадлежи към дадено направление – това е очевидно в големите литератури и не тъй ясно в малките. Радославов доказва тезата си в българската литература, разглеждайки външните влияния и съответно смяната на направленията от реализъм към символизъм и експресионизъм. Интересно е, че се акцентира върху „по-бързия темп“ на развитие на този процес, който сякаш се стреми да догони това, с което сме се забавили или което сме пропуснали. Разбира се, в тази статия се долавят и пристрастията на кръга около „Хиперион“ – за Яворов се споменава само във връзка с реализма; Пенчо Славейков и Петко Тодоров са класифицирани като последователи на романтизма; а модернизмът и символизмът започват от Теодор Траянов.

С. 123. Днес е безвремето на една епигонска литература, особено в областта на лириката. Изживяват се идеите и вкусовете на вчерашния ден. Къде сме днес? Под влиянието на Гумилева, Ана Ахматова, Есенин и други типични, макар и талантливи, представители на съвременния руски декаданс. – Цитирани са емблематични представители на руския следсимволистичен модернизъм (Ахматова и Гумилев – на акмеизма, Есенин – на имажинизма). Като техни неназовани „епигони“ Радославов очевидно има предвид поетите от кръга „Стрелец“ – Атанас Далчев и Димитър Пантелеев например, които най-остро нападат символизма. Интересно е, че по сроден начин и вероятно на същото основание са премълчани и имената от „направлението на експресионизма и имажинизма“, които авторът причислява към „вчерашното минало“.

С. 125. Гълъбов, Константин (подпис: К. Гълъбов). Експресионизмът и чарът на луната. // *Стрелец*, 1, № 9, 1 юни 1927. В статията си Гълъбов разглежда експресионизма

като неоромантично направление в литературата. Той обвързва двете направления – романтизъм и експресионизъм – с концепцията на Освалд Шпенглер за зала на Запада и за възхода на славянската култура. Според Гълъбов изчезването на „лунния чар“ в поезията на експресионизма е свидетелство за упадък в културата. Статията документира промяната в естетическите възгледи на самия Гълъбов.

С. 126. „Шлегелианизъм на естествените науки“ – понятие на Оскар Валцел.

С. 126. „Химни на нощта“ – сборник с ритмизирана проза на Ф. Новалис (1799–1800).

С. 126. Il sogno e fratello della morte (итал.) – Сънят е брат на смъртта.

С. 128. Sortiermädchen – „Сортировачка“ – стихотворение на Паул Цех.

С. 128. „Des Tagedomes Spitze“ (нем.) – „Върхът на катедралата“ – стихотворение на Карл Отен.

С. 129. Кръстев, Кирил (подпис: Кирил Кръстев). Романски или славянски футуризм? // *Стрелец*, 1, № 11–12, 16 юни 1927. (В края на публикацията е обявено продължение, но тъй като самият вестник спира да излиза, то не се появява.) Статията говори за футуризма в духа на Кирил-Кръстевото разбиране за това течение като за „велико освобождение от баласта на безидейния формализъм и традициите в целокупния живот на човека“. Този текст обаче се излъчва от една следпоставена позиция в края на 20-те години и е зареден с горчивата авторова равносметката за реабилитацията и надмощието на реализма над „погребания футуризм“. От тази перспектива авангардните явления, разбира се, биват вече по-скоро обзирани, отколкото манифестирани. В този смисъл „Романски или славянски футуризм“ е описателната – систематизираща и теоретизираща – версия на авангардистките манифестни практики от „Неблагодарност“, „Витрините“ и „Началото на Последното“ (1922), съответно и на по-късния отзвук на авторовия манифестен дух в „Манифест на Дружеството за борба против поетите“ (1926).

С. 129. ...лиричните и сантиментални възжеления на Дилетанта от всички времена. – Кирил Кръстев засяга един характерен модернистичен образ – у нас той е особено популяризиран чрез романа на Чавдар Мутафов „Дилетант“ (1926), като тип обаче е известен още от романа на немския експресионист Карл Айнщайн „Бебюкен, или дилетантите на Чудото“ (1911).

С. 129. заратустровско „танцуване“ – по философския емблематичен персонаж на Ницше Заратустра (от книгата му „Тъй рече Заратустра“, 1883–1885).

С. 133. ...тъй наречения „пасеист“... – от „passé“ (фр.) („минал“) – човек на миналото.

С. 134. par excellence (лат.) – същински, стопроцентов.

С. 135. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). За футуризма. // *Литературни новини*, 2, № 5, 28 окт. 1928. Статията поменува „с добро“ покойния вече футуризм, като се визира изключително неговата италианска версия. Райнов не пропуска да отбележи, че в бомбастичните претенции на футуризма има нещо незряло, че отричайки нормативното в изкуството, това течение самò твори правила и заповеди и че формалните открития на футуристичните художници следват постигнатото от Пикасо и Делоне. Новото, което футуризмът внася, според автора е движението, мислено като метафизично, етично и естетическо понятие.

С. 136. заносежите – залитанията.

С. 136. „Превземане на Одрин от българите“ – тази поема на Маринети наистина представя обсадата на Одрин по време на Балканската война, когато български авиатор е

извършил първото въздушно нападение в световната история, хвърляйки от аероплана си ръчни граната над турските позиции. Поемата е отчасти преведена на български и публикувана в списанието на ямболските авангардисти „Crescendo“ – 1, 1922, № 3–4.

С. 137. ...у днешният Папини няма и следа от футуризм. – Джовани Папини, един от най-интересните и значими автори на италианския футуризм, след заглъхването на течението се обръща към Бога и става един от класиците на католическата литература.

С. 138. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). Дада. // *Златорог*, 9, 1928, № 2–3. Анализирайки съдържанието на една антология, Николай Райнов прави откровено негативна характеристика на дадаизма, като за илюстрация цитира Тристан Цара. Текстът показва до каква степен и най-ерудираните критици на модернизма в България са били неспособни не само да анализират, но и да разберат авангардните течения след експресионизма – от типа на дадаизма и сюрреализма.

С. 138. Името дада (дадаизъм) няма никаква връзка с естетиката, на която служат поетите от тази посока; тая дума ни не уяснява ни целта, ни средствата на това поетично течение, както думата сюрреализъм (свърхреализъм) ни не открива тайните на съответната посока в живописата и скулптурата. – Николай Райнов разглежда дадаизма и сюрреализма като различни лица на едно и също художествено направление; дадаизма – като неговата поетична, а сюрреализма – като неговата художествена еманация. Тази гледна точка не отговаря на реалността, тъй като става дума за две различни авангардни течения, проявяващи се в литературата, изобразителното изкуство и музиката и имащи доста различна естетика. Въпреки че сюрреализмът наистина е свързан с дадаизма (тъй като повечето негови създатели са бивши дадаисти), между тях има доста сериозни граници. Например дадаизмът изобщо не се стреми да създава художествени ценности – неговата основна, програмно заявена цел е актът на провокацията и това го отделя от всички направления на авангардното изкуство.

С. 140. „Maison Flake“ (фр.) – букв. „Къща люспа“ – стихотворение на Тристан Цара.

С. 140. Цара не е сам в тоя панаир; кресльовци като него има много: Филип Супо, Жорж Рибмон-Десен, Пиер Албер-Рибо, Дрийо Ларошел, Пол Моран, Блез Сандрар, Макс Жакоб, Андре Салмон, Гийом Аполинер, Жан-Жироду, Жан Кокто, Андре Жермен, Реймон Русел и др. – Тук Николай Райнов на практика изброява почти всички важни имена на френската авангардна поезия, като голяма част от тях, като Гийом Аполинер, Блез Сандрар, Жан Кокто и др., не принадлежат към дадаизма.

С. 142. Лилиев, Николай (подпис: Николай Лилиев, псевд. на Николай Михайлов Попиванов). Хуго фон Хофманстал. // *Златорог*, 10, 1929, № 7. Статията разказва за Хуго фон Хофманстал от умъдрената позиция на един сравнително късен и недотам войнстващ представител на българския модернизъм. Покрай фигурата на Хофманстал Лилиев извежда някои от основните си разбирания за поетическото изкуство. Този портрет in metoiam ни дава възможност не само да се убедим в точността и аналитичната задълбоченост на мисълта му, но и да видим неговите собствени представи за творческата личност – доста различни впрочем от традиционно мислените в парадигмата на българския символизъм.

С. 142. Blätter für die Kunst – „Листове за изкуство“ – германско списание за изкуство, основано през 1892 г. от Стефан Георге и Карл Август Клайн.

С. 142. ...говорил диалекта на Лихтенщайна и Метерниха... – Има се предвид алеманският диалект на нем. език, който се говори в Лихтенщайн, Австрия, Швейцария,

Франция, Германия. В случая става дума за Лихтенщайн и Австрия (откъдето е Кл. Метерних – един от най-влиятелните политици в Европа от първата половина на XIX в.).

C. 143. das grosse Welttheater – великият световен театър.

C. 143. Jedermann – „Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes“ („Йедерман. Игра от смъртта на богатия човек“, 1911) – пиеса от Х. Хофманстал.

C. 143. Der Schwierige – „Трудният“ (1921) – комедия от Х. Хофманстал.

C. 144. Das Salzburger grosse Welttheater – „Залцбургският велик световен театър“ (1922) – пиеса от Х. Хофманстал.

C. 144. Der Abenteurer und die Sängerin – „Приключението и певицата“ (1898) – драматическа поема от Х. Хофманстал.

C. 144. Die prosaischen Schriften – „Прозаични произведения“.

C. 144. Апофтегми (гр.) – апофтегма – сентенция, афоризъм, максима.

C. 145. „Годината на душата“ – стихосбирка от Ст. Георге (1897).

C. 146. Der Dichter und diese Zeit – „Поетът и съвремението“ (1907) – беседа от Х. Хофманстал.

C. 146. Die Gedichte und kleinen Dramen – „Стихотворения и малки пиеси“ (1918).

C. 146. Vorfrühling – „Ранна пролет“ – стихотворение от Х. Хофманстал.

C. 148. Rosenkavalier – „Кавалерът на Розата“ (1911) – опера от Р. Щраус по либрето на Х. Хофманстал.

C. 149. самотникът от Родаун – прозвище на Хуго фон Хофманстал по името на село Родаун (от 1938 г. предградие на Виена), където писателят живее и умира.

C. 150. Обретенков, Александър (подпис: Александър Обретенков). Конструктивизъм. // *Хиперион*, 9, 1930, № 9–10. Статията разглежда динамиката на разцвета, изчерпването и смяната на културите. Сред водещите мотиви е напрежението западни – източни култури. То е осмислено в един хвалебствен патос по повод на руската култура, а Русия тук е видяна като „тъмната, загадъчна страна на големите гении и широките степи“. Машината, рационализацията, стихията на революцията са лайтмотивите на това хвалебствие. Според А. Обретенков в своя революционен апогей Русия връща на Европа материализма и рационализма, които тя сама е възприела от нея преди 60–70 години. Обобщени като идея за живота и изкуството, те биват наречени „философия на машинализма“, или „конструктивизъм“.

C. 150. Федя Протасов – героят от „Живият труп“ на Л. Толстой.

C. 151. „contrat social“ (фр.) – „обществен договор“ – социалнофилософско понятие на Ж.-Ж. Русо.

C. 153. „charogne vénérable“ (фр.) – преподобна мърша.

C. 153. ...якобинците, които в хипноза на своята дейност за новия свят качиха великия Лавоазие на гилотината със страшните думи: „Là République n’a pas besoin de savants!“ – „Републиката няма нужда от учени“ – думи на съдията, който произнася смъртната присъда над Антоан-Лоран Лавоазие, осъден от революционния трибунал и гилотиниран на 8 май 1794 г.

C. 157. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). От кубизма до конструктивизма. // *Златорог*, 15, 1934, № 4. Статията е обзорна, анализира разнородни европейски авангардни течения не в литературен, а в изобразителен художествен план. Основен делитбен критерий е опозицията идеализъм – натурализъм, като от първия са изведени футуризмът и експресионизмът, а от втория кубизмът и конструктивизмът. Тези четири течения са

подложени на обстоен преглед, представени са с годините на възникването им, имената на основните им творци и отличителните им специфики. Генеалогията на авангардните изобразителни техники е обхваната в своята постъпателност и вътрешна логика. Важна е забележката за липсата на гениален художник – поради начините и темповете, с които се движи модерното изкуство, превръщащо се постепенно в индустрия.

С. 157. магдалинско време – магдаленски (мадленски) период – третата и последна част на късния палеолит (40 000–12 000 г. пр.Хр.). Изкуството на палеолита се дели на периоди, обозначавани по мястото на находищата. Към мадленската епоха се отнасят най-хубавите произведения на праисторическата живопис (Алтамира в Северна Испания и Фон дьо Гом в Югозападна Франция).

С. 159. На много места в писмата си Ван Гог приказва за „експресия“,... – Николай Райнов има предвид писмата на художника до неговия брат Тео, в които Ван Гог систематично излага своите художествени възгледи и обосновава своята стилистика.

С. 162. Експресионизмът се създаде от Василий Кандински и Франц Марк в Германия през 1912. – Това твърдение е спорно дори и само по отношение на експресионизма в живописа. Кандински и Франц Марк създават групата „Синият конник“, но другата сериозна група от експресионистични художници – „Мостът“, съществува още от 1906 г. Към 1912 г. самото название „експресионизъм“ е вече от две години в употреба, излизат някои от най-важните експресионистични списания, някои от ключовите експресионистични текстове са вече издадени.

С. 165. Както правеше меристът (дадаистът) К. Швитерс през 1921, като „строеше, картини и статуи от ламарина, фотографски снимки, кибритени кутии, гвоздеи, тел, ластик и т.н. – Става дума за тъй наречените Merz-картини на Курт Швитерс – художник и поет, обичайно причисляван към дадаизма. Те представляват конструкции от най-различни сегменти, често – набирани от боклуците.

С. 165. оринякско време – оринякски период – първата част на късния палеолит (40 000–12 000 г. пр.Хр.), особено богат с резби, изобразяващи женски фигури.

С. 169. Кьорчев, Димо (подпис: Димитр Кьорчев). Индивидуализмът в нашата литература. // *Общо дело*, 5, 1904–05, № 3. Както отбелязва под линия и самият Д. Кьорчев, тази остро полемична статия само използва Яворов, за да атакува индивидуализма на кръга „Мисъл“, ярко изразен в предговора на Пенчо Славейков към второто издание на Яворовите „Стихотворения“. Парадоксално е, че бъдещият автор на „Тъгите ни“ вижда критичен недостиг на реализъм в поезията на Яворов и изобщо в делото на българските индивидуалисти, критикува ги за затварянето в личните преживявания и за надмогването на символа над реалността и на мечтата над разума, при това – с презумпцията за единствено валидния материалистичен мироглед.

С. 183. Неспокоен, като всеки лирик, г. Яворов проклина всичко, що му е дало живот. – Очевидно Димо Кьорчев има предвид стиховете на Яворов, посветени на майка му – „немилостивата оназ, / живот която ми е дала“ („Напразно, майко“), но и цялостния дух на зрялото му творчество, например програмните поеми „Нощ“ и „Песен на песента ми“.

С. 185. Радославов, Иван (подпис: Ив. Радославов). Малко теория и малко спор. // *Родно изкуство*, 1, 1914, № 3. Статията на Радославов е продължение на полемиката му със сп. „Звено“. Тук спорът е повече от теорията и с остротата си показва до каква степен дори и в ранната история на българския модернизъм кипи конкурентна борба, при която

в желанието си да се докажат като първопроходници и основни фигури авторите не подбират средства.

С. 190. Милев, Гео (подпис: Г. М.). Сборник „Сняг“. // *Везни*, 2, 1920–21, № 4–5. Остро полемичен, текстът за пореден път концептуализира вижданията на Гео Милев за отношението между изкуството и реалността. Тази концептуализация е една от най-радикалните. Според автора споменатото отношение е безалтернативно: изкуството negliжира авторитета на реалността, „малтретира“ нейните форми, превръща ги в хаос, за да изгради от тях нови, различни и преди всичко *свои* форми.

С. 190. сб. „Сняг“ – литературен сборник с еkleктичен характер, съставен от П. Керемидчиев (1921). Включва текстове на Ив. Вазов, Ст. Михайловски, К. Христов, Ст. Чилингиров, Н. Райнов, Ем. Попдимитров и др.

С. 190. чандалски – от чандала (инд.) – най-нисшата каста в Индия, от която се предполага, че са произлезли циганите.

С. 195. Милев, Гео (подпис: Г. М.). Боян Пенев и Пенчо Славейков. // *Везни*, 3, 1921–22, № 5. Тази полемична статия е живо доказателство за това как се променят литературните вкусове в съответствие със заеманите естетически позиции: Пенчо Славейков, един от кумирите на младия Гео Милев, тук е безапелационно, на места дори хулигански, отречен – редом с лансиращия го критик Боян Пенев, комуто безцеремонно е вменена робска психика. Казаното тук впрочем е характерно за литературно-историческите визии на българския авангард, който търси своята генеалогия от Яворов, а не от Пенчо Славейков.

С. 196. Credo quia absurdum. (лат.) – Вярвам го, защото е абсурдно.

С. 198. ...зверилницата на „Развигор“, дето вие един Вакарелски вълк и една Месопотамска хиена... – тук „Вакарелски вълк“ Г. Милев нарича Елин Пелин, а „Месопотамска хиена“ – Александър Балабанов (редактори на в. „Развигор“).

С. 199. Милев, Гео (подпис: Г. М.). „Идеи и критика“ от Иван Радославов. // *Везни*, 3, 1921–22, № 20. От този текст става видна разликата между късния символизъм, реализиран чрез задругата „Хиперион“, и авангардизма, реализиран най-вече чрез сп. „Везни“ и „Пламък“. Гео Милев определя книгата на Радославов като „фейлетонна критика“ и отрича съществуването на българска символистична школа с презумпцията, че всяка школа предполага критик, който да е способен да я представлява, а Радославов не притежава такива качества. Особен момент е възражението срещу злоупотребата с името на Маларме в книгата. Според Гео Милев символизмът на Маларме е повече от символизъм, той е експресионизъм. Негативният патос в този текст е свързан не на последно място и с политическите позиции, заемани от Радославов, оказал се твърде близък до силните на деня в правителството на Стамболийски. Авторът на „Идеи и критика“ обаче не остава дължен и острият тон в неговата рецензия за съставената от Гео Милев „Антология на българската поезия“ се дължи вероятно и на този по-ранен сблъсък.

С. 200. voilà (фр.) – ето.

С. 200. Credo quia absurdum. (лат.) – Вярвам го, защото е абсурдно.

С. 200. terra incognita (лат.) – непозната земя.

С. 202. pontifex maximus (лат.) – върховен жрец в езически Рим.

С. 203. ...върху оранжевото знаме на г-н директора на печата... – има се предвид оранжевото знаме на земеделците.

С. 203. Ели, Ели, Лама Сабахтани! (староевр.) – „Господи, Господи, защо ме изостави“ – Христовите думи от кръста към Бога Отец.

С. 204. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). В отговор на няколко недомислия. // *Хиперион*, 1, 1922, № 4–5. С този текст И. Радославов за първи път защитава съставената от него антология на съвременната българска поезия „Млада България“, която е отпечатана през същата 1922 г. Реакцията е отговор на Н. Райнов, изказал „няколкото недомислия“ във в. „Слово“. Въпросите на Райнов и отправените несъгласия, както и полемичните отговори на Радославов са началният тласък на една продължаваща във времето, разрастваща и подновяваща се дискусия. Залогът на тази полемика върху антологията са значението и начините, по които се огласява символизмът, както и признаването на Траянов за негов „родоначалник и учител“ и на влиянието, което той оказва на останалите символисти. Обявяването на Траянов за първия символист е аргументирано и отбранявано със стихотворението му „Новият ден“ като първа символистична творба, която открива „новата и пищна страница от историята на българската поезия“. Радославов изключително много държи да се прокарава разликата между символизма като литературна школа и като естетическа доктрина – като две несъвпадащи негови употреби.

С. 205. Que veut dire Symbolisme? [...] (фр.) – Какво значи *Символизъм?* [...] – цитат от предговора на Реми дьо Гурмон към „Книга на маските“.

С. 208. Младенов, Стефан (подпис: д-р Стефан Младенов). Декаденти и семковщина. // *Листонад*, 5, 1923–24, № 9–10. Това безспорно е най-острата статия, писана по адрес на задругата „Хиперион“ и гравитиращите около нея символисти. Непосредственият повод е антологията „Млада България“, съставена от Иван Радославов през 1922 г. Повече от двегодишното закъснение обаче показва, че проф. Младенов е имал предвид не само тази манифестна проява, но и по-сетнешната автопропагандна дейност на кръга, развита по страниците на сп. „Хиперион“. Крайността на тезите и липсата на съдържаност, проявени от автора – особено по отношение на Т. Траянов, сравняван направо със Семков, – е предизвикана от претенциите на Радославов да представи авторите от „Млада България“ като еманация на българския поетически гений, отричайки Яворов и Пенчо Славейков и експроприрайки тихомълком поети, които нямат нищо общо със защитаваната в „Хиперион“ естетика – като Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Николай Райнов. Въпреки негативното отношение към българския модернизъм като цяло не бихме могли да отречем, че тезите и самото литературно поведение на поетите и критиците от „Хиперион“, щедро илюстрирани в тази статия, често наистина са белязани с наивистични жестове и неоснователни претенции, а склонността им към автоматологизация често стига до смехотворни крайности.

С. 208. das junge Deutschland (нем.) – „Млада Германия“ – политическо и литературно движение в Германия през XIX в.

С. 228. tutti quanti (итал.) – всички, всеки един от многото, тем подобни.

С. 232. ... че българската поезия трябва да се „юнифицира“ с „поезията“ на психопатите от френските и немските литературни кръчми, както иска велемудрият г. Гео Милев... – иронична перифраза на Гео-Милевия призив за „юнифицирано изкуство“ и „юнифицирана естетика“ от статията „Посоки и цели“ (*Везни*, 1, 1919–20, № 2).

С. 233. Тиамат – древната богиня майка във вавилонската и шумерската митология.

С. 233. Сеннаар – Сенаар – друго означение за Вавилон. В Библията (Бит. 10:11) се

говори за „земята Сенаар“ като за място, където се е създала първата цивилизация, чието значение за следващите поколения е трудно да бъде преоценено.

С. 233. Ниппур – свещен град на древните шумери, който се намира в Южното междуречие (дн. Ирак).

С. 233. Мардук – акадски и вавилонски бог, върховен бог и цар на богове и смъртни във Вавилон, бог-създател. Мардук е божество на есенното слънце, на заклинанията и предсказанията.

С. 233. Иштар – в акадската митология – богиня на плодородието и плътската любов, на войните и раздорите; астрално божество, олицетворение на планетата Венера.

С. 233. Мадейра – португалски остров и архипелаг в северната част на Атлантическия океан.

С. 233. Малабар – историческа област в Южна Индия, между бреговете на Арабско море и планинската верига Западни Гати.

С. 233. Сиера Леоне – държава в Западна Африка, разположена на брега на Атлантическия океан.

С. 233. Дафнис и Хлоя – персонажи от едноименния пасторален роман на късно-елинския писател Лонг (II–III в.).

С. 233. Парис – в древногръцката митология – син на троянския цар Приам и неговата съпруга Хекуба.

С. 233. Пенелопа – героиня от „Одисея“ на Омир, вярната съпруга на Одисей.

С. 233. Посейдон – в древногръцката митология – бог на моретата, брат на Зевс и втори по могъщество сред боговете след него.

С. 233. Venus – Венера – древноримска богиня на пролетта, а по-късно – на красотата, любовта и живота. Родила се от морската пяна. Аналог на гръцката Афродита.

С. 233. Дон Жуан – герой на ред литературни, театрални и музикални произведения. Произлиза от испанския фолклор, името му става нарицателно за прелъстител. Легендарният дон Жуан за първи път се превръща от фолклорен в литературен персонаж през 1630 г., в трагедията на Тирсо де Молина „Севилският измамник“.

С. 235. sub specie aeternitatis (лат.) – с оглед на вечността.

С. 237. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). Декаденти и семковщина. // *Листопад*, 6, 1924–25, № 1. Текстът на Райнов се появява, за да коментира и подкрепи статията на д-р Стефан Младенов, излязла в предходна книжка на „Листопад“, както и да разгърне дискусията около антологията на Иван Радославов „Млада България“. Райнов поставя акцент на основните критики на професор Младенов към антологията: липсите на някои ключови имена и пристрастния избор на творбите; посочването на Траянов, а не на Яворов като родоначалник на българския символизъм; съставителския принцип за избор на авторите като ученици на Траянов. Декадентското не трябва да се търси в „добрия ученик“ Семков, в безсъзнателното подражателство, подчертава авторът, а в откриването на онзи ирационален език, който познава народът творец – пример за което е даден с Пенчо Славейков.

С. 239. жеманфишизъм (от фр.) – je m'en fiche – не ми пука; пренебрежение, непукизъм.

С. 240. Стоянов, Людмил (подпис: Людмил Стоянов). Революционна поезия // *Хиперион*, 3, 1924, № 9–10. Статия първа. Освен че е поредица от критически статии за отделни автори, включени в общата тема „Революционна поезия“, и освен че е прицелен

към критика на българската „социална поезия“, текстът на Людмил Стоянов изявява и една важна в литературноисторическо отношение тенденция – разцеплението в средата на „младите“ български модернисти. Тук бившият съредактор на „Везни“ (първоначално останал при позициите на символизма, а впоследствие обръщаш се към реализма) се противопоставя на някогашните си естетически съратници, развили се по посока на авангардизма. В този смисъл „Революционна поезия“ е кулминацията в един критически процес, подсказан още в рецензията на Л. Стоянов за „Жестокият пръстен“ на Г. Милев (*Везни*, 1, 1920, № 12) и обострящ се в статиите му „Как ехото заглъхва“ (*Развигор*, 1, 1921, № 43) и „Зенитизъм и зенитисти“ (*Хиперион*, 3, 1924, № 4–5).

С. 241. ...че музите мълчат, че Аполон се оттегля на Олимп – музите и Аполон – символи на „чистото изкуство“.

С. 241. „Унижените и оскърбените“ искат... – перифраза по заглавието на едноименния роман на Ф. Достоевски.

С. 242. „Елегия“, „В механата“, „Борба“, „Гергьовден“, „Патриот“ от Ботев, „Хайдутите“ от Вазов, „На един песимист“, „Градушка“, „На нивата“ от Яворов... – Тук Л. Стоянов явно обърква авторството на Ботевата поема „Хайдутите“, приписвайки я на Вазов.

С. 242. ...печалните събития в Дуран Кулак, Шабла, Тръстеник. – Става дума за бруталната разправа със селските митинги, събрания и бунтове, които се надигат в Североизточна България през 1899–1900 г., след като в Народното събрание е внесен за обсъждане и е приет законът за връщане на натуралния десетък. Срещу вдигналите се на бунт селяни в Русенско, Варненско и Шуменско тръгват войскови и полицейски части. Пада десетки убити край селата Дуранкулак, Тръстеник и Шабла.

С. 242. Дитирамби – химни в чест на древногръцкия бог Дионис, покровител на виното и плодородието. Думата фигуративно се използва в смисъл на „хвалебствия“.

С. 243. Талмуда – сборник от религиозни книги, в които са записани религиозни коментари на обществените традиции, правила и закони, легенди и истории на евреите. Той е основен източник за законодателство, обичаи и морални ценности на юдаизма. В основата на Талмуда е залегнал Старият завет, особено първият му раздел – Петокнижието (Мойсеевият закон, или Тората).

С. 246. Стоянов, Людмил (подпис: Людм. Стоянов). *Революционна поезия*. // *Хиперион*, 4, 1925, № 3. Статия втора. Текстът на Л. Стоянов се включва в дебата около т.нар. „септемврийска поезия“ с остър полемичен и на моменти саркастичен тон, за да докаже нейната безпомощност, „поетическия ѝ вавилон“ и „недисциплинираното ѝ въображение“. Революционната поезия обхваща имената на Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев, Асен Разцветников и Гео Милев, като на всекиго от тях е посветен един фрагмент от статията с анализ на творбите им, обвързан с множество цитати и препратки, последвани повече от иронични забележки, отколкото от коментар. Перспективата на Л. Стоянов е повече оценъчна, целяща да покаже „истинската стойност“ на тази „лирика на погребални теми, поезия на некролозите.“ Главният ѝ отрицателен удар пада върху Фурнаджиев като събирателен образ на всички недостатъци на революционната поезия, който не следва никаква поетическа мяра, логика, закон – в ироничния патос на текста се предписва на цялата група да учи граматика. Основен аргумент в критиката е анархистичното и неумело предаване на образа на родината. Призната като достойна творба е само „Септември“ на Гео Милев, но и тя не напълно – провалят я политическите ѝ импликации и липсата на архитектурна класическа яснота. Л. Стоянов през фигурите на обсъжданите поети обявява имажинизма, импресионизма и експресионизма за отживели

подходи. Интересно е, че статията излиза в същата година с един друг критически текст, безапелационно отричащ цяло литературно направление – „Мъртва поезия“ на А. Далчев и Д. Пантелеев.

С. 246. ...днес многотумните някога „имажинисти“ са верни служители на Аполона, Марсиас е победен на състезанието... – Според старогръцкия мит Марсиас бил силен, на когото фригийският цар Мидас присъдил наградата в състезание по музика с Аполон, като за наказание богът на изкуствата превърнал самия цар в силен (митично човекоподобно същество с магарешки уши и опашка).

С. 247. Пенчо Славейков не можеше да прости на Ботева израза „пъшка“ в баладата „Хаджи Димитър“... – Става дума за Пенчо-Славейковата статия „Жив е той, жив е“ (*Мисъл*, 5, 1906, № 5), посветена на Ботевата балада „Хаджи Димитър“. Тук високите оценки за творчеството на литературния предтеча (както често модернистите определят Ботев) се съчетават с тесногръда критика на Ботевата образност.

**С. 248. О родина, счастливый
И неисходный час!
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз.**

**Тебе, твоим туманам
И овцам на полях,
Несу, как сноп овсяный,
Я солнце на руках. –**

Цитат от първата част на цикъла „Октоих“ (1917) на С. Есенин.

С. 248. Я один твой певец и глашатай – цитат от стихотворението „Хулиган“ (1919) на С. Есенин.

С. 250. хамсунианство – привърженичество на Кнут Хамсун.

С. 253. Карнакският храм... – древноегипетски архитектурен паметник в Луксор, най-големият религиозен храм в света.

С. 255. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Идеи и критика. Как те пишат история. Един закъснял, но не излишен отговор. // *Хиперион*, 4, 1925, № 1–2. Повод за тази полемична статия е „Между сектантство и демагогия“ на Владимир Василев, и по-специално – редовете, отредени на „Хиперион“ и кръга от автори около него. Иван Радославов припомня ранните си публикации, и особено откритото писмо до Петко Тодоров „Бодлер или Тургенев“ („По повод Тургенева“) (*Наш живот*, 5, 1912, № 5), посочвайки го като „отправна точка на българския символизъм“. Владимир Василев и „Златорог“ са, разбира се, напълно отречени.

С. 257. Говорейки за отрицателните някога символисти, „**които днес се канят в „Златорог“** и „**даже им се пишат литературни панегерици**“, Радославов очевидно има предвид преди всичко Николай Лилиев, един от най-горещо защитаваните и лансирани от Владимир Василев поети.

С. 259. Далчев, Атанас, Димитър Пантелеев, (подпис: Атанас Далчев, Димитър Пантелеев). Мъртва поезия. // *Развигор*, 4, № 188, 13 юни 1925. Статията на Далчев и Пантелеев е една от връхните точки на ключовия дебат на 20-те години на XX век – *за или против символизма*. За персонификация на „мъртвата“ символистична поезия двамата автори избират Н. Лилиев, като очертават и съответен негов „епигонски“ кръг. Факт е

обаче, че на техния прицел попада и поет като Фурнаджиев, който много трудно може да се свърже със символистичното направление. Така че, макар двамата автори да говорят за мъртвата символистична поезия, те всъщност разпростират критиката си до отричане на всяка проблемна в логическо отношение поезия и литература въобще (защото сред положителните примери за логичност въпреки „безумието“ се оказва и Достоевски). Статията е показателна за общия контекст на полемиките на 20-те години. Самото понятие *мъртва поезия* тръгва от Г. Цанев (Мъртва поезия. // *Нов път*, 1, 1923, № 1, подпис: Б. Боринов), бива подхванато от Г. Милев (Поезията на младите. // *Пламък*, 1, 1924, № 2), за да прелее в проточилия се няколко години спор на Далчев и Пантелеев с Вл. Василев, който защитава Лилиев в „Хулиганството в литературата ни“ (*Златорог*, 8, 1927, № 5–6) и в отговор получава Далчевата статия „На един литературен критик“ (*Пряпорец*, 30, № 17–19, 23–25 ян. 1928). Тук три години след написването на „Мъртва поезия“ Далчев твърди, че статията „повече от един отговор не е искала да бъде“ – става дума за отговор на Анна Каменова, която обявява Лилиев за създател на българското поетическо слово. Разбира се, всеки, запознат със скандалния за времето текст на двамата млади автори, би приел скептично това закъсняло оправдание.

С. 260. „Птици в нощта“ – стихосбирка от Н. Лилиев (1919).

С. 260. „Лунни петна“ – стихосбирка от Н. Лилиев (1922).

С. 261. анжамбман – ритмическа фигура, при която стихово-интонационната и синтактичната цялост не съвпадат; т.е. пренасяне на част от фразата от един стих в началото на следващия, при което се получава краестихна ритмическа пауза, несъвпадаща с паузите, предопределени от синтактичния строеж на изречението.

С. 263. амфибрахий – тристъпен стихотворен размер с ударение на средната сричка.

С. 263. анапест – тристъпен стихотворен размер с ударение на последната сричка.

С. 264. Бенароя, Моис (подпис: М. Х. Бенароя). Отговор на една критика. // *Хиперион*, 4, 1925, № 1–2. Чрез тази статия Моис Бенароя се включва в полемиката около антологията „Млада България“, за да я защити от нападите на проф. д-р Ст. Младенов (които от своя страна Н. Райнов в „Декаденти и семковщина“ препотвърждава като основателни). Критиката на Бенароя е остра, саркастична, ползваща както аргументи *ad hominem*, така и конкретни анализи. Един от силните упреци към Младенов е, че търси умереност и безпристрастност при съставянето на „Млада България“ в контраст със собствения му пристрастен език при разискването на антологията. Главните несъгласия на Бенароя произтичат от начините, по които са коментирани имената на Т. Траянов и Л. Стоянов в критиката на Младенов. Упреците за езиковата невъзможност на творчеството им, както и за липсата на религиозно съзнание са опровергани чрез цитати и позовавания на техни текстове. Така се стига до обвинението срещу Ст. Младенов, че „фалшифицира“ основното у двамата поети, защото не се обръща към тях в цялост, а анализира и привежда за пример само онези места, които защитават тезите му. Текстът се опитва да запълни тези „пропуснати“ места.

С. 265. ...за да заслужите славата на Ерострата... – Херострат – легендарен младеж, който подпалва храма на Артемида в Ефес (през 356 г. пр.Хр.), за да привлече вниманието на съгражданите си.

С. 265. tutti quanti (итал.) – и всички подобни.

С. 267. ...съвета на Христа „прости му, Господи, защото той не знае какво плещи“... – „А Иисус говореше: Отче! прости им, понеже не знаят, що правят.“ (Библия, Нов завет, Лука, 23:34.)

С. 270. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Една „Антология на българската поезия“. // *Хиперион*, 4, 1925, № 3. В статията на Радославов антологията на Гео Милев е изцяло и безусловно отречена – „като случайно, безсистемно и капризно подредена сбирка“, чието съставяне според автора би трябвало и да противоречи на експресионистичната идеология на нейния съставител, отричащ безусловно всичко предишно. Не е трудно да открием мотивите за това отрицание. Гео Милев разглежда четири етапа в българската поезия, олицетворявани от Вазов, Пенчо Славейков, Яворов и Лилиев, а тази класификация е в разрез с налаганата от кръга „Хиперион“ представа, че всичко модерно започва от Теодор Траянов.

С. 274. Далчев, Атанас (подпис: Атанас Далчев). Нашата критика. // *Стрелец*, 1, № 6, 12 май 1927. Статията на А. Далчев представлява критика на критиката, и по-точно критика на българската литературна критика, на която според него не достигат „знание, трудолюбие и ум“. Текстът подхваща една тема, започната от Пенчо Славейков и д-р Кръстев, а именно – че в България няма пълноценна културна среда за създаването на една модерна литература. За Далчев, както и за неговите предшественици, централна причина за това е липсата на адекватно критическо мислене, което да стимулира и насочва подобна литература. Авторът подкрепя тезата си с проблематика, представяща неговото литературнокритическо време, когато на прицел са въпросите за интуитивизма и разсъдъчността. Съществена част от текста е свързана с полемиките между Далчев и Вл. Василев, основани на литературни, естетически и лични мотиви.

С. 274. Бенареската проповед на Буда – първата проповед на Сидхарта Гаутама (Буда Шакиямуни) в град Бенарес (Варанаси) – Бенареската проповед на Буда за четирите благородни истини и осемстепенния път.

С. 274. ...Вл. Василев за Яворов по случай „10-годишнината от смъртта на поета“, сп. „Златорог“, год. V. – Става дума за статията на Вл. Василев „Яворов“ (*Златорог*, 5, 1924, № 8).

С. 275. ...другите статии на г. Вл. Василев: за Д. Дебелянов, за Н. Лилиев и пр. – Става дума за статиите „Димчо Дебелянов“ (*Златорог*, 2, 1921, № 3) и „Николай Лилиев“ (*Златорог*, 7, 1926, № 5).

С. 277. „Аз казвам и нямам време да доказвам.“ Само науката доказвала. – Полемична препратка към програмното есе на Гео Милев „Фрагментът“, което е една от емблемите на отричаната от Далчев ирационалистична естетика. Вписаният в коментара цитат е по Ницше и е ключов за Гео-Милевата концепция за художествената критика.

С. 278. Василев, Владимир (подпис: Владимир Василев). Хулиганството в литературата ни. // *Златорог*, 8, 1927, № 5–6. Статията е най-горещата точка от войната, която се води между сп. „Златорог“ и литературния кръг „Стрелец“, – война не само личностна, а и със съвсем конкретни естетически измерения. Всъщност „Стрелец“ продължава атаката срещу поетиката на символизма, започната от Гео Милев, като отстоява не толкова поетиката на авангарда като нейна алтернатива, а една обогатена интелектуално и рационализирана концепция за „нова предметност“ – която впрочем може да бъде тълкувана и като български адекват на конструктивизма. Друг остър пункт от тази полемика е концепцията за родното, поставена в основата на естетическите виждания на кръга, както и възраженията срещу абстрактния духовен модел на символизма, в чиито универсализации няма място за родното. Този модел обаче, както и критиката срещу прекаления акцент върху формалното съвършенство за сметка на съдържанието,

биват много остро персонифицирани във фигурата на Лилиев – особено в статията на Далчев и Пантелеев „Мъртва поезия“. В отговор на тези именно нападки, както и на много други – от проф. Гълъбов например – е написана грамадната по обем статия „Хулиганството в литературата ни“, която е и добър пример за остротата, с която се водят литературните полемики през 20-те години.

С. 283. хлестаковщина – от Хлестаков – герой от пиесата „Ревизор“ на Н. Гогол. Наричателно за безпринципност.

С. 285. casus belli (лат.) – повод за война.

С. 285. тартюфство – от Тартюф – герой от едноименната пиеса на Ж.-Б. Молиер. Наричателно за интригантство и лицемерие.

С. 291. Pro domo sua (лат.) – „За своя дом“ – заглавие на реч на Цицерон, произнесена против Клодий, който искал да бъдат конфискувани имотите му. Изразът сега се употребява в смисъл „лично за себе си“.

С. 291. „Росенският камен мост“, „Вечната и святата“, „Сватба“ – заглавия съответно на: разказ от А. Каралийчев (в сборника „Ръж“, 1925), на стихосбирка от Е. Багряна (1927) и на поема от Н. Фурнаджиев (в стихосбирката „Пролетен вятър“, 1925) – все представителни текстове на следсимволистичния естетически прелом в българската литература от 20-те години на ХХ в.

С. 292. Гъл. открива три типа българи: човек на „кавала“, човек на „рибния буквар“ и човек на „балкана“. – Става дума за есето на К. Гълъбов „Човекът на кавала. Човекът на рибния буквар. Човекът на Балкана. (Фрагмент)“ (*Изток*, 1, 1926, № 5).

С. 298. Това е авторът на стихотворната сбирка „Прозорец“. – Става дума за А. Далчев, който през 1926 г. издава първата си стихосбирка – „Прозорец“.

С. 299. pater (лат.) – баща.

С. 301. митральоза (от фр.) – ръчно задвижвано многоцевно скорострелно оръдие.

С. 303. папер – лист (хартия).

С. 305. Les Contemporains. I. (фр.) – „Съвременниците“, I.

С. 305. De la musique avant toute chose (фр.) – Музиката преди всичко – стих от „Поетическото изкуство“ на П. Верлен.

С. 305. correspondences (фр.) – съответствия. Има се предвид едноименното програмно стихотворение на Бодлер.

С. 306. Той предпочита да остане при своите „мърши“ и „гниещи почви“. – Владимир Василев намеква за ранните стихотворения на Далчев „Болница“ и „Хижи“.

С. 307. Алюзията се отнася до Н. Фурнаджиев... – В цитирания пасаж на Далчев под думите „ще видят там само биволи и свини, които се тръшкат“ прозира стихът на Фурнаджиев „като свиня нощта се черна тръшна“ и честото споменаване на биволи в поезията му.

С. ... 307е види там само „мършави кранти“, „изплезени езици“, „подметки“, „жаби“ и „домати“... – Владимир Василев намеква за различни стихотворения на Далчев, в които се използва подобна образност – „Път“, „Дяволско“, „Любовта на хамалина“ и др.

С. 309. La poésie pure (Grasset, 1926) (фр.) – „Чистата поезия“ (Грасе, 1926).

С. 309. Un débat sur la poésie (фр.) – „Дебат върху поезията“.

С. 309. „La poésie et l'état de conscience“. (фр.) – „Поезията и държавата на съвестта“.

С. 309. ...в това царство, дето „Марionетките“ заменят самостоятелно действувачи хора... – Владимир Василев намеква за „Марionетки“ на Чавдар Мутафов, който също е член на кръга „Стрелец“.

С. 316. sancta simplicitas (лат.) – свещена простота.

С. 317. Само тогаз, може би, Господ ще чуе „Молитвата“ му: да го изведе из оная „сложност“... – Цитирано е стихотворението „Молитва“ на Далчев: „Изведи ме ти от всяка сложност / научи ме пак на простота“.

С. 321. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). По-добре късно – отколкото никога. // *Хиперион*, 6, 1927, № 8. Статията е несвоевременен отговор на отзива на проф. М. Арнаудов за „Българската поезия през 1922–1923 г.“. Тезата, около която се движи текстът на Радославов, е символизъмът като школа – теза, която застава срещу недоверието на М. Арнаудов към обединението в школи. А примерът, даден от професора, е с фигурата на Л. Стоянов, който се откъсва от школата на символистите, – но за да се присъедини към конструктивизма, отново към школа, допълва И. Радославов. Школите не са вредни за писателя, защото те не са набор от правила, „естетически кодекси“, предписания, с които трябва да се съобразява творецът, а „културни наслоения“, свързани с общи вкусове и разбирания. Поетът не трябва да се освобождава от символизма, а да „наслоява“ духовните и художествените му очертания. Символизъмът не е превод на онова, което е вече банализирано на Запад, а художествен усет, който трябва да се развива.

С. 323. А пропос (фр.) – съответно.

С. 323. „Химни и балади“, „Български балади“, „Романтични песни“ или „Песен на песните“. – Цитирани са три стихосбирки на Т. Траянов: „Химни и балади“ (1912), „Български балади“ (1921) и „Романтични песни“ (1926), и една поема – „Песен на песните“ (1923).

С. 327. Далчев, Атанас (подпис: Атанас Далчев). На един литературен критик. // *Пряпорец*, 30, 23–25 ян. 1928, № 17–19. Статията е част от „спора за Лилив“ – дългия дебат на А. Далчев и Вл. Василев за стойността на творчеството на Н. Лилив, за символизма и за естетическите процеси от 20-те години на ХХ в., за състоянието и професионалното ниво на българската литературна критика. В крайна сметка тя, както и целият този литературен спор, е продукт и на редица лични импулси. В един по-конкретен аспект „На един литературен критик“ е отговор на „Хулиганството в литературата“ на Вл. Василев.

С. 327. Вл. В. говори за статията „Мъртва поезия“ („Развигор“, 1924 г.). – Посочената година е грешна – „Мъртва поезия“ излиза на 3 юни 1925 г. в бр. 188 на в. „Развигор“.

С. 335. „casus belli“ (лат.) – „повод за война“.

С. 335. „o tempora, o mores“ (лат.) – „о, времена, о, нрави“.

С. 337. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). *Тъй рече...* Николай Райнов. // *Хиперион*, 9, 1930, № 9–10. Статията е силно полемична, тя е остър и на места язвителен отговор, дискутиращ позициите на Николай Райнов върху символизма. За отправна точка ѝ служи текстът „Един разговор с Николай Райнов“ от сп. „Съвременник“ (1930, № 12), щедро цитиран, за да бъде в крайна сметка дискредитиран. Заглавието препраща към „Тъй рече Заратустра“ на Ницше, превеждан от Н. Райнов, и иронично поставя Райнов в позицията на пророкуващия Заратустра. Основното несъгласие на Радославов произтича от начина, по който Райнов определя Траянов и Лилив – не като символисти, а като новоромантици. Подобна подмяна е напълно неуместна за българския контекст, защото, от една страна, пренебрегва заслугите на символизма като естетическа доктрина, а от друга, „внася“ от Германия понятието новоромантизъм, което е неадекватно за тукашната ситуация, където под романтизъм стоят имената на Ив. Вазов и К. Величков. Радославов застава и срещу модернистичния устрем към пренебрегването и сриването на Вазов, провиждайки го като „канонична“ фигура. За сметка на това той отказва да впише Н. Райнов в каквато и да е по-трайна формация, школа или направление – като своеобразно наказание за „неправилната“ му интерпретация на символизма.

С. 339. „слышал звон, да не знает откуда идет он“ (рус.) – чул звън, но не знае откъде идва той.

С. 340. Беше имало „Наш живот“ и „Южни цветове“, бяха дадени „Регина мъртуа“ и „Хризантеми“, бяха се явили вдъхновените есета на Димо Кьорчев и полемичните му статии срещу кръга на „Мисъл“; беше излязло вече и писмото до П. Ю. Тодорова, което поставяше точка на i-то в разгорелия се спор. – Става дума за: „Наш живот“ – списание с модернистичен уклон, издавано от А. Страшимиров (1901, 1906 – 1907); „Южни цветове“, – литературен алманах, издаден от Д. Кьорчев и Тр. Кунев (1907); „Регина Мъртуа“ (Regina Mortua) – първата стихосбирка на Т. Траянов (1909); „Хризантеми“ – стихосбирка от Тр. Кунев (1907); есето „Тъгите ни“ и поредица статии на Д. Кьорчев, противопоставящи символизма срещу „остарелия“ модернизъм на кръга „Мисъл“; откритото писмо на И. Радославов до П. Ю. Тодоров „Бодлер или Тургенев“ („По повод Тургенева“) (*Наш живот*, 5, 1912, № 5).

С. 341. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, vol. I. (фр.) – Реми дьо Гурмон, „Книга на маските“, т. 1.

С. 342. Jowan Ezich, *Obzor*, 3. IV. 25 г. – Йован Езич, *Обзор*, 3. IV. 25 г.

С. 345. **Кръстев**, Кирил (подпис: Кирил Кръстев). Началото на Последното. // *Crescendo*, 1, 1922, № 3–4. Това е средищният манифестен текст на К. Кръстев, в който се събират образността на есеистичните му увлечения и философията на систематичния критически поглед. Сред поредицата авангардистки манифести на автора този е най-обемният и тематично най-обхватният. (Преди него в същата година излизат „дадаистичният“ „Неблагодарност“ и определяният ту като „футуристичен“, ту като „дадаистичен“ „Витрините“; „Манифест на Дружеството за борба против поетите“ (1926) до голяма степен повтаря идеите от „Началото на Последното“.) Текстът е програмен за футуристичното сп. „Crescendo“, като всъщност носи неосъществената амбиция на К. Кръстев да постави началото на едно ново културно направление, което той нарича „българска футурология“. Основан на идеала за рехуманизацията, авангардисткият проект в „Началото на Последното“ надскача авторитарното самоопределяне на отделните модернистични направления от типа „всяко изкуство е символизъм (експресионизъм, футуризм, дадаизъм и т.н.) и подлага на критичен прочит този тип партикуларност. От друга страна, той поддържа типичния за авангардите лайтмотив на „своето време“, както и отлива от формулата „изкуство за изкуството“. В контекста на съвременната тяга към *синтез* авторът извежда на преден план връзката изкуство–философия–наука и централното значение на *човека* в нея.

С. 345. **resp.** (лат.) – респективно – „съответно“.

С. 347. **documents spirituels** (фр.) – духовни документи.

С. 347. **релативната теория на Айнщайн** – теорията на Айнщайн за относителността.

С. 347. **сюгжерира** – от *suggérer* (фр.) – внушавам.

С. 349. **l'home machine** (фр.) – човекът машина.

С. 349. **...печатаните работи на Озанфан, Жанере, Бодуен, Еленс, Еренбург и Соне в тоя брой на Crescendo...** – В брой 3–4 от 1922 г. на „Crescendo“ са отпечатани „По повод „пуризма“ на А. Озанфан и Ш. Жанере, „Съвременната архитектура“ на Корбюзие-Соне, „Изискванията на новата архитектура“ на Иля Еренбург, „Литературата и кинематографът“ на Фр. Еленс, „Синхроническа поема в няколко плана“ на Н. Бодуен.

С. 349. **ergo** (лат.) – следователно.

С. 351. една Платонова идея – Има се предвид Платоновото учение за идеите (ейдосите) като съвършени първообрази на материалните реалии.

С. 354. Néant (фр.) – нищо, небитие.

С. 354. Упанишади (инд.) – хиндуистки свещени книги.

С. 354. Брама – Брахма. Върховният хиндуистки бог на сътворението и създател на Космоса.

С. 355. Кръстев, Кирил (подпис: Кирил Кръстев, Васил Петков, Недялко Гегов, Тотю Брънеков). Манифест на дружеството за борба с поетите. Ямбол, 1926. Манифестът е издаден от групата ямболски модернисти, оформила се няколко години преди това около сп. „Кресчендо“. Текстът е написан от Кирил Кръстев, а идеята – поне по негови думи – принадлежи на Васил Петков. Манифестът излиза във формата на футуристичните манифести – във фолио от четири страници, и има две емисии – една анонимна, предназначена за широката публика, и една за по-тесен приятелски кръг, с подписите на Кирил Кръстев, Васил Петков, Недялко Гегов, Тотю Брънеков. Текстът продължава идеите от „Началото на Последното“ и отрича всички елитарни функции на изкуството, както и всички претенции за избраничество и изключителност на неговите творци. Според К. Кръстев манифестът е предизвикал доста бурни реакции в тогавашния периодичен печат. Според неговите спомени Ангел Каралийчев излиза с бележка във в. „Слово“, в която пише на ямболските модернисти за значението на великото изкуство – от „Илиада“ до Блок. Христо Д. Бръзицов във в. „Зора“ нарежда „Манифеста“ в списъка на ексцентричните прояви, за които „времето е виновенно“. Вестник „Народ“ отделя два пъти внимание на „Манифеста“. Първия път нарича авторите му „превратаджии“, а втория ги причислява към „гениалните глави на диабололисти, адамити, сеизмографисти, есеисти, акмеисти и ямболисти от зоологията на ямболския Олимп“ (подп. Черноризец Храбър). Антон Страшимиров във в. „Ведрина“ (1, 1926, № 5) под заглавие „Горе поетите...“ пише: „Да, манифестът на ямболци е все пак един протест, едно изобличение, печален документ на душевното ни изтръмбушване днес.“ Единствено проф. К. Гълъбов във в. „Изток“ (1926, № 38) отбелязва, че става дума за една изкусно скроена философско-идеологическа шега, с доводи, които напомнят идеите на Освалд Шпенглер.

С. 359. Кръстев, Кирил (подпис: Кирил Кръстев). Кръстопът. // *Изток*, 2, № 48, 12 дек. 1926. В тази статия К. Кръстев посочва двата абсолютни полюса, до които е достигнало изкуството – фотографското изображение и абстракционизма, – определяйки тяхната голяма амплитуда като гибелна за самото изкуство. Характерно е, че тук най-радикалният авангардист в българската литературна история определя авангарда като „изкуство за конгреси, за конферанси, за диалектични спорове, но не и за живота“. За сметка на това той се застъпва за етичния императив и източната философия, както и за възгледите на модерния витализъм и интуитивизъм, в които вижда възможност за контакт между изкуството и реалното битие.

С. 359. ...абстрактната „игра“ с художествени средства в експресионизма... – Очевидно К. Кръстев има предвид творчеството на Василий Кандински и групата художници, обединени под името „Синят конник“, в чието лице абстрактният експресионизъм намира най-изявените си представители. Именно книгата на Кандински „За духовното в изкуството“ е най-проникновеният и основополагащ манифест на абстракционизма като течение в изкуството.

С. 361. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Идеи и критика. Делото на българския символизъм. // *Хиперион*, 7, 1928, № 5–6. Направен е опит „делото на символизма“ да бъде осмислено от известна дистанция, вече като „омъдрено“ и завършено, пораждащо своя собствена традиция, през която може да се съполага и мери с новото изкуство. Статията не се позовава на нито едно име на български символист (в нея не е споменат дори Т. Траянов), нито се възправя срещу отрицателите на течението. Тя разсъждава от точката на вече постигнатото дело. Две проблемни звена се открояват в текста: дифузията между родно и чуждо и отношението към традицията. И двете са мислени по динамичен, неедностранчив начин. Външното влияние е представено като неотменен елемент от формирането на националния гений: чуждото не е антитеза на родното, а го допълва и обогатява. Така символизмът е видян като необходимата връзка, като естетическото приобщаване на българската към европейската култура. В борбата със старото символизъм не изключва, а поражда минало и традиция – тъкмо като дава движение на предходните поколения. Той не отрицава Вазов, Пенчо Славейков, д-р Кръстев, а техните мъртви епигони, които само износват миналото. Според Радославов пътят на вписване на символизма в традицията може да бъде проследен през неговото дело и идеи, които го налагат като „жизнено и естествено“ движение.

С. 365. Спасов, Павел (подпис: Павел Спасов). Перспективи. Малка схема. // *Хиперион*, 9, 1930, № 3. Панорамната статия на П. Спасов започва от историческата равностметка на първата четвърт на XX век и от въпроса *какво загубихме от войните*. Изводите са песимистични – според автора културната история, градена десетилетия, може да бъде провалена от едно непросветено поколение, а точно такава е следвоенното. Големият грях на следвоенното поколение е открит в „безразборното подражателство“ и в липсата на здрави ценностни критерии. В много компресирана форма е направен опит за периодизация на българската литература, както и за фиксиране на основните художествени направления в нея, като изводите са доста нестандартни. Христо Смирненски например се е оказал символист и последовател на Хр. Ясенев; А. Далчев и Ч. Мутафов пък са определени като конструктивисти. Позитивната насока за бъдещото развитие е провидяна като разширение на традицията на индивидуализма, който обаче също се развива и до голяма степен преодолява себе си, тъй като е вече „преди всичко етичен“.

С. 368. ...темпераментният Гео Милев, посветил своето творчество на автора на „Български балади“... – Не е ясно на какво се базира това твърдение – до този момент не е известен текст на Гео Милев, чрез който той да посвещава „своето творчество“ на Теодор Траянов.

С. 369. Теоретикът на движението е Ив. Радославов, създателите са Теодор Траянов, Трифон Кунев, Илия Иванов-Черен, Людмил Стоянов, Димчо Дебелянов, Николай Лилiev, Николай Райнов, Ботю Савов и Христо Ясенев. – Въпреки че говори за „индивидуализъм“, Павел Спасов очевидно има предвид символизма, и то в свойствения за задругата „Хиперион“ канон – не случайно Радославов се сочи като „теоретик“ на движението, а името на Яворов липсва.

С. 372. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Настояще и перспективи. // *Хиперион*, 9, 1930, № 5–6. В тази статия И. Радославов най-сетне проговаря за символизма в минало време и се опитва да формулира настоящите и бъдещите тенденции на българската литература. Основната теза е, че в историята на литературата се редуват

етапи, в които надмощие вземат ту лириката, ту епосът. След безспорното процъфтяване на лирическите жанрове при символизма те закономерно стигат до упадък за сметка на мощна прозаична вълна – и следващото десетилетие на българската литература ще бъде белязано от това именно надмощие. Не можем да не признаем, че Радославов е имал право в тази си прогноза.

С. 372. Българската лирика е в едно състояние на нивелиране и упадък. – Ако Радославов има право в твърдението си, че краят на 20-те и началото на 30-те години са белязани с възход на прозаичните жанрове, то да се говори за упадък на лириката на фона на поетични индивидуалности като Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Елисавета Багряна, Атанас Далчев и др., е твърде пресилено. По-скоро става дума за неприемане на конкурентите и на откровените противници на хиперионовия символизъм като поети, достойни за внимание.

С. 376. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). „Хиперион“ и българската литература. // *Хиперион*, 10, 1931, № 1. Статията има амбицията да бъде равностепенна не само за делото на сп. „Хиперион“, но и за цяла една епоха в българската литература – епохата на символизма. Радославов развива за пореден път идеята за предопределеността на битката между стари и млади, подчертавайки, че както епигоните на Вазов, тъй и кръгът „Мисъл“ и неговите епигони са били изчерпани и в българската литература е бил настъпил застой. Именно този застой е предизвикал появата на младите символисти и изнесените от тях битки с традицията. В същото време се задава и основателният въпрос изчерпан ли е вече символизмът. Отговорът е: като направление той безспорно принадлежи на историята, но като художествен мироглед – като индивидуализъм – има непреходна стойност.

С. 377. Още сега трябва да заявя, че този упрек по начало ний не отхвърляме. Ний даже на драго сърце го приемаме. То е упректът в литературна партийност. Ний не го отричаме. Ний действително правихме партия — нека да кажа нещо по-силно: ний бяхме партизани в българската литература. – В различни моменти кръгът около „Хиперион“ е бил упрекуван в литературна партизанщина и котерийност – от Гео Милев, Ал. Балабанов, Вл. Василев, К. Гълъбов, Ст. Младенов и др.

С. 377. незблима – незблема (остар. от рус.) – непоклатима, непоколебима.

С. 385. arbitre elegantiorum (лат.) – арбитър на елегантността.

С. 386. vae victis (лат.) – „Тежко на победените!“ (Тит Ливий, 5, 48). Когато победените римляни теглили златото, с което да откупят оттеглянето на галите от Рим, вождът на галите Брен хвърлил меч си върху везните и изрекъл тези думи.

С. 387. Сирак Скитник (подпис: Сирак Скитник, псевд. на Панайот Тодоров Христов). Утрешното изкуство. // *Златорог*, 12, 1931, № 1. Това е една от редките статии, в които не само авангардът е приет като вече изживян, но и се прави смислен опит да се очертае някакъв вероятен следващ етап в развитието на изкуството. Според Сирак Скитник това е изключително трудно поради многоликостта на художествените търсения след Първата световна война, но безспорно е очертаването на две тенденции, които ще се мъчат да затвърдят и углъбяват постигнатото през авангардистките десетилетия – една в Европа и друга в Съветска Русия. Акцентът върху етичното вместо върху естетическото е изтъкнат като общ и при двете, както и липсата на любов и човещина при третирането на социалните проблеми. Според автора придобиването на тези качества, както и откриването на възможна пресечна точка на двете тенденции е задачата на бъдещето – една идея, оказала се за съжаление утопична.

С. 391. Ето тук се ражда едно революционно изкуство, което, ако днес импулсира изкуството на Съветска Русия, то утре ще бъде в конфликт с него. – През 1931 г., в която Сирак Скитник пише тази статия, това „утре“ всъщност вече е настъпило. Пролеткултът вече е асимилирал руския авангард, като е прогонил, подчинил или унищожил най-основните негови фигури – като Владимир Маяковски, Давид Бурлюк, Сергей Есенин, Казимир Малевич, Марк Шагал, Осип Манделщам и мнозина други.

С. 391. Германия ще се колебае между Русия и Франция, налагайки своя племенен дисциплиниран абстрактен дух на изкуството си – и търсенето там и във Франция на една нова реалност, една „нова вещественост“ у нещата, ще намери един по-спокоен и духовен израз. – Сирак Скитник има предвид най-вече конструктивизма – или „Neue Sachlichkeit“ (под което име е известен в Германия) като немско течение в изкуството, което залага на безпристрасната обективност, рационализма и конструктивния дух на художника.

С. 393. Далчев, Атанас (подпис: Атанас Далчев). Размишления върху българската лирика след войната. // *Философски преглед*, 5, 1933, № 4. Статията се опитва да осмисли и концептуализира основните тенденции в българската поезия след Първата световна война, намирайки отправна точка в оскъдността на лириката в сравнение с предходните периоди. Далчев развива на ново и далеч по-високо интелектуално равнище тезата си от „Мъртва поезия“, разглеждайки поетичните тенденции на следвоенния период в рамките на една обща воля за разрушаване на дотогавашния канон и инструментариум на поетичното. Идеята за родното, футуристичното усещане за заличените граници и социалното чувство се разглеждат като компоненти на тази воля и като възможности за запълване на празнините, зейнали след своеобразното умъртвяване на индивидуализма и символизма. Осъзнавайки романа като по-адекватен медиум за следвоенната действителност, Далчев не губи вяра в една бъдещо възкресение на лирическият жанр – тъй като „историята на литературата е един кръговрат“.

С. 396. Суровият режим на ония дни и вероятно недостатъчната твърдост на творците й туриха край на тая надежда. – Оттук до края на абзаца текстът липсва в досегашните издания на тази статия след 1944 г. – по очевидни идеологически причини, тъй като се атакува партийният дух на социалната поезия. Тук даваме изцяло пропуснатите редове.

С. 398. Отсега нататък на всяка дума беше позволено да прекрачва прага на поезията. Беше отречен всякакъв принцип в това отношение, и новият поет обичаше дори да се подиграва с предишния естетически вкус, като поставя наред с поетичните думи най-долни прозаизми. – Вероятно Далчев има предвид някои имагинистични образи – като често цитирания тъкмо в този контекст стих на Фурнаджиев „Като свиня нощта се черна тръшна“. Тези думи обаче с пълна сила се отнасят и за неговата поезия – например за също тъй често цитираните стихове „Над старото тържище ален / бе залезът като домаг“.

С. 399. Константинов, Георги (подпис: Г. Константинов). След Лилиева. // *Златороз*, 14, 1933, № 8. Тази прогностична статия въздига Лилиев в канон, във фигура, въплъщаваща върховата точка на всички тенденции в българската поезия от П. П. Славейков и П. К. Яворов до края на Първата световна война. Това е гледището, от което Г. Константинов обобщава търсенията на следвоенното десетилетие. Лилиевата поетика е видяна като изходна точка не само за късните символисти, но и за поети като Н. Фурнаджиев и

Д. Пантелеев. Според автора никой от тези, които се опитват да я преодолеят, като Багряна, Далчев, Разцветников и др., реформирайки формата и съдържанието в съответствие с новото време, не е фигура от неговия мащаб – техните усилия са по-скоро „подготовка“ за нови и по-широки възможности на българския стих.

С. 399. Нещо подобно, само че поставено по-широко, във връзка с обществените и политически условия, се писа и у нас. – Георги Константинов вероятно има предвид излязлата няколко месеца преди неговата статия на Атанас Далчев „Размишления върху българската лирика след войната“ (*Философски преглед*, 5, 1933, № 4), започваща тъкмо с тезата за упадъка на лириката и разцвета на романа.

С. 400. От неговия стих са зависими не само Стубел, Ив. х. Христов, Ив. Мирчев и Вежен, непосредно свързани с Лилиев, но и Пантелеев, Фурнаджиев, Красински и дори Дзивгов... – Този извод за влиянието на поетиката на Лилиев е очевидно пресилен и неверен. Например едва ли могат да се намерят толкова драматично различни поетики като тези на Лилиев и на Фурнаджиев.

С. 405. И у нас учители на младите стават Есенин, Маяковски и пролетарските поети в Русия. – Това влияние е налице – още от 20-те години при Ламар, през Славчо Красински и пролетарските поети – чак до поетите от 40-те, като Богомил Райнов например. Значителни негови следи обаче едва ли биха могли да се намерят у разглежданите в тази статия поети.

С. 406. Василев, Владимир (подпис: Владимир Василев). Поети на смиренното (Отражение на войната върху поетическия мироглед. Емануил Попдимитров, Трифон Кунев. Пречупване на символизма). // *Златороз*, 17, 1936, № 9. Тази голяма статия на Вл. Василев представлява по същество опит да се направи нов прочит на българската литература след Първата световна война, като се елиминира следвоенният символизъм, а основните негови представители бъдат интерпретирани едва ли не като антиподи на символистичната поетика. Те са представени като свързани с реалността, осмислящи по болезнен начин разтерзаната от войните родина, чужди на всякакви трансцендентални търсения и изразители на един нов творчески морал. Тръгвайки от въздействието на войните върху българската литература, което според него променя не само нейната тематика, но и нейния нравствен хоризонт и светоусещане, Вл. Василев на практика извършва вертикален срез в територията на българския символизъм, противопоставяйки Яворов и Траянов (интерпретирани като последователи и краен продукт на Пенчо-Славейковия индивидуализъм), на Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Емануил Попдимитров и Трифон Кунев (чиято поезия е видяна като своеобразно очовечаване, емоционално и нравствено облагородяване в сравнение със сътвореното от техните предходници). Това е една рискована и в много отношения – невярна и несправедлива теза, но за сметка на това – показателна като опит да бъде пренаписана литературната история в съгласие с литературната стратегия на най-авторитетното следвоенно списание.

С. 414. Лоенгрин няма да стане спасител на една Елза. – Препратка към Лилиевата песимистична стихотворна интерпретация на историята за Лоенгрин. Старогерманският легендарен сюжет става особено популярен в модернистичното изкуство под знака на Вагнеровата опера „Лоенгрин“, именно в тази връзка българският поет го цитира (в „Погасва споменът далече...“).

С. 415. ...прокълнат като Ахасфера да скита по света... – Тук Лилиев отново е разчетен през универсален културен символ – този път на скитника евреин Ахасфер, също станал герой на поезията на българския символист (поемата „Ахасфер“).

С. 419. хинтерgrund (нем.) – фон.

С. 429. Индивидуализмът държи у нас времето от 1895 до 1910... – В общи линии визиран е периодът на кръга „Мисъл“.

С. 431. Илиев, Атанас (подпис: Ат. Илиев). Импресионизъм и експресионизъм. Ликвидационни бележки. // *Златорог*, 19, 1938, № 10. Както личи и от самото заглавие, тази статия е ретроспективна и разглежда двете художествено-естетически течения като принадлежащи на историята. Интересни са обаче опитът да бъде намерено общото помежду им, идеята те да бъдат разглеждани не само в естетически, но и във философски контекст и своеобразното им „помирение“ в полза на реализма, който според Ат. Илиев те в крайна сметка са обогатили.

С. 433. Явиха се цели философски школи, които отрекоха традиционния философски реализъм, без да се повръщат към традиционния идеализъм. – Очевидно става дума за интуитивизма и екзистенциализма.

Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Пенка Ватова

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ-РЕЧНИК

А

Айнщайн, Алберт (1879–1955) – немски физик, създател на теорията за относителността, носител на Нобелова награда за 1921 г., автор на много текстове с религиозна и философска проблематика. – 347, 348

Айнщайн, Карл (1885–1940) – немски писател и изкуствовед, една от основните фигури в ранния експресионизъм, създател на т.нар. „абсолютна проза“ като литературен адекват на абстракционизма. – 91, 191, 445, 458

Айхенбаум, Борис Михайлович (1886–1959) – руски литературовед, член на формалистичния кръг ОПОЯЗ. – 403

Айхендорф, Йозеф фон (1788–1857) – немски поет, белетрист, драматург и преводач. – 126

Албер-Биро, Пиер (1876–1967) – френски писател авангардист. През 1916–1919 е редактор на сп. SIC („Звуци Идеи Цветове“) за футуризм, сюрреализъм и дадаизъм. – 140, 446

Алберти, Конрад (псевд. на Конрад Зитенфелд) (1862–1918) – немски писател, литературен и театрален критик. – 104

Ангелов, Божан (1873–1958) – български литературен историк и критик, автор на редица книги за фолклора, средновековната и възрожденска литература, както и на критически статии и студии за съвременната бълг. литература. – 208, 211, 217, 218, 231, 233, 236, 237

Андрейчин, Иван Ст. (1872–1934) – български общественик, поет, литературен критик, преводач, публицист. През 1898 г. завършва литература във Франция. Теоретик на българския модернизъм и един от първите му представители в поезията. Създава и теоретичен орган на модернизма – сп. „Нов път“ през 1907 г., един от учредителите и пръв председател на Съюза на българските писатели през 1913 г. – 9, 435

Анно, Антон (1838–1893) – немски режисьор и актьор, директор на театър „Резиденц“ в Берлин след 1884. – 106

Анценгрубер, Людвиг (1839–1889) – немско-австрийски писател. – 116

Аполинер, Гийом (1880–1918) (псевд. на Вилхелм Алберт Владимир Аполинариус да Костровицки) – френски поет, прозаик, художествен критик, една от най-важните фигури в развитието на авангардното изкуство, теоретик на кубизма и предшественик на сюрреализма. – 45, 138, 140, 157, 446

Апулей (123–180) – древноримски писател, автор на романа „Метаморфози“, известен още като „Златното магаре“ – единственият оцелял изцяло древноримски роман. – 11

Ариосто, Лудовико (1474–1533) – италиански ренесансов поет и драматург. – 71

Аристофан (ок. 446–385 пр.Хр.) – древногръцки драматург, положил основите на комедийния жанр, известен с острите си политически сатири. – 143

Арнаудов, М. Арнаудов, М. (1878–1978) – български литературен историк, критик, фолклорист, етнограф, академик, автор на над 50 монографии за литературата през Възраждането и класиците на съвр. бълг. литература. – 321–323, 342, 457

Арп, Ханс (1887–1966) – белгийски скулптор, художник и поет, участник в експресионистичните кръгове около „Der blaue Reiter“ (Синият конник) и „Der Sturm“ (Буря), един от участващите в цюрихското кабаре „Волтер“, откъдето започва дадаизмът. – 61

Архипенко, Александър (1887–1964) – руски художник и скулптор, започнал като привърженик на кубизма, за да стане един от пионерите на абстрактното изкуство и концептуализма. – 90, 92

Атанасов, Никола (1887–1947) – български писател, драматург, критик, публицист, редактор в множество периодични издания. – 190–193

Ауернхаймер, Раул (1876–1948) – австрийски писател. – 149

Ахматова, Ана (1889–1966) – руска поетеса, започва в контекста на руския акмеизъм, за да стане една от основните фигури в руската поетична традиция, съпруга на Николай Гумилев. – 123, 324, 444

Б

Бабев, Димитър (1880–1945) – български поет, публицист, критик, преводач. – 190, 218

Багряна, Елисавета (псевд. на Елисавета Любомирова Белчева) (1893–1991) – една от големите български поетеси на ХХ в. От 1921 г. редовно участва в литературния живот. Окончателно се утвърждава след издаването на първата си книга „Вечната и святата“ (1927). Изявява се и като детска писателка и преводачка. – 291, 304, 318, 370, 395, 398, 401–404, 456, 461, 463

Байер, Ханс Валтер (1878–1963) – немски художник. – 95, 97

Байерл – художник. – 120

Байрон, Джордж Гордън (1788–1824) – британски поет, известен с екстравагантното си поведение, водеща фигура в английския романтизъм, взел участие в гръцката война за независимост. – 270, 302, 328, 339, 378

Бал, Хуго (1886–1927) – немски поет, белетрист, драматург, режисьор, автор на първия манифест на дадаизма, създател на т.нар. „звукови поеми“, съставени от произволно съчетани звукове. – 61

Балабанов, Александър (1879–1955) – виден български литературовед, преводач и критик, професор в Софийския университет. – 282, 449, 461

Балзак, Оноре дьо (1799–1850) – виден френски писател, един от създателите на класическия роман, обединил романите си в грандиозен и недовършен цикъл, наречен „Човешка комедия“. – 103, 104, 106, 187, 374, 443

Балмонт, Константин (1867–1942) – руски поет, една от централните фигури в руския символизъм. – 374, 425

Балсамаджиева, Ана – български скулптор. – 98

Банвил, Теодор де (1823–1891) – френски писател, поет, теоретик на литературата, защитник на максимата „изкуството за самото изкуството“. – 305, 436

Бар, Херман (1863–1934) – австрийски поет, критик, теоретик на изкуството, есеист, един от първите автори, които изследват задълбочено немския експресионизъм. – 143, 374, 385, 439

Баратински, Евгений Абрамович (1800–1844) – руски поет. – 328, 333

Баре (Барес), Морис (1862–1923) – френски писател, журналист, историк, политик, известна фигура на френския национализъм. – 16

Барлах, Ернст (1870–1938) – немски скулптор и писател, експресионист. – 93, 388

Бауер, Карл (1868–1942) – немски художник. – 25

Бейкън, Франсис (1561–1626) – английски философ, юрист, политик и писател. – 144, 145

Бекфорд, Уилям Томас (1760–1844) – английски писател, майстор на готическата

проза. Най-известният му текст е диаволистичната приказка „Ватек“ (1782). – 16, 436

Белинг, Рудолф (1886–1972) – немски скулптор. – 92

Белински, Висарион (1811–1848) – руски литературен критик, публицист и философ. – 369, 382, 400

Бен, Готфрид (1886–1956) – немски поет, новелист, есеист и драматург. – 441

Бенароя, Моис (1896–1967) – критик, литературен историк, автор на монографията „Теодор Траянов и неговият мир“ (1926), активен участник в литературната задруга „Хиперион“. – 264, 454

Беранже, Пиер-Жан (1780–1857) – френски поет и песнописец, възпяващ любовта, виното и жените, известен и с политическите си сатири. – 16

Бергсон, Анри (1859–1941) – френски философ, критик на рационализма и позитивизма, създател на философията на интуитивизма. Б. поставя акцент върху интуицията като основен инструмент за духовна реализация в сферите на философията и на изкуството. Оказва силно влияние върху различните модернистични и авангардни течения в литературата, както и върху по-късни философски направления като екзистенциализма. – 347, 352, 360, 372

Бердслей, Обри Винсент (1872–1898) – английски художник, илюстратор, декоратор, поет, провокирал остро общественото мнение както с еротичните си рисунки, така и с личния си живот. – 32, 36, 49

Беренс, Пиер (1868–1940) – немски художник, дизайнер, една от основните фигури в движението „Баухаус“, основано през 1919 г. във Ваймар от Валтер Гропиус. – 93

Бернар, Сара (1844–1923) – френска актриса, една от най-прочутите в историята на френския класически и романтичен театър. – 326

Берон, Петър Хаджиберович (1795–1871) – български просветител, учен, енциклопедист, педагог, философ, лекар и естествовик. – 295

Бетовен, Лудвиг ван (1770–1827) – велик германски композитор, един от т.нар. „виенски класици“. Творчеството му се отличава с черти както на класицизма, така и на настъпващия романтизъм. – 108, 131

Бехер, Йоханес (1891–1958) – немски поет, белетрист и драматург, една от основните фигури в немския експресионизъм. През 30-те години се ориентира към социализма и комунизма, за да завърши кариерата си като министър на културата на ГДР. – 90, 91, 127

Билибин, Иван Яковлевич (1876–1942) – руски художник, един от най-влиятелните илюстратори и сценографи на ХХ в., член на групата „Мир искусства“. – 32

Бисмарк (Бисмарк-Шьонхаузен), Ото Едуард Леополд фон (1815–1898) – пруски и по-късно германски държавен деец, изиграл важна роля за обединението на Германия. – 104

Блок, Александър (1880–1921) – руски поет, централна фигура в руския символизъм. Популярен, високо ценен и превеждан в България през първото и второто десетилетие на ХХ в. – както от символистите, така и от авангардистите. – 252, 323, 328, 334, 354, 368, 374, 382, 459

Блюмнер, Рудолф (1873–1945) – немски поет и теоретик на експресионизма. – 95

Бобевски, Любомир Хаджиниколов (1878–1960) – български поет. – 366

Бодлер, Шарл (1821–1867) – френски поет, критик и преводач, централна фигура в историята на модернизма. Принадлежи към т.нар. „прокълнати поети“, на базата на чието творчество се оформя символизма. Съден е за нарушаване на обществения морал за стихосбирката си „Цветя на злото“. Многократно е превеждан и тълкуван в България, като още първите символистични манифести виждат в негово лице персонификация на модерните естетически търсения. – 11, 15, 17, 20, 45, 75, 76, 79, 81–84, 86, 188, 201, 202, 255, 258, 270, 277, 304–307, 322, 330, 336, 339, 374, 378, 381, 382, 386, 424, 436, 439, 440, 453, 456, 458

Бодуен, Шарл (1893–1963) – швейцарски психоаналитик от френски произход, основател на Международния институт по психагогия и психотерапия (1924). – 439, 458

Боке, Леон – (1876–1954) – френски поет. – 20

Болдини, Джовани (1842–1931) – италиански художник, представител на „Парижката школа“. – 39

Бонар, Пиер (1867–1947) – френски художник. – 46

Бонац, Пол (1877–1956) – немски архитект, член на Щутгартската школа. – 93

Борина, Христо (псевд. на Христо Цанев Минев) (1882–1967) – български поет и общественик, един от основателите на Съюза на българските писатели. – 218

Боринов, Б. – вж. Г. Цанев. – 454

Бортник, А. = Шандор Бортник (1893–1976) – унгарски художник и графичен дизайнер. – 164

Бос, Шарл дьо (1882–1939) – френски критик. – 148

Ботев, Христо (1848–1876) – поет и публицист, революционер, български национален герой, загинал като водач на чета по време на Априлското въстание. Творчеството му е безспорен връх във възрожденската и в цялата българска литература. – 228, 240, 242, 245, 247, 259, 267, 270, 272, 291, 296, 297, 341, 363, 372, 382, 384, 452, 453

Ботичели, Сандро (1445–1510) – италиански ренесансов художник. – 47, 419

Бочиони, Умберто (1882–1916) – италиански скулптор и художник, един от водещите теоретици на футуризма. – 71, 92, 135, 136, 160, 161, 438

Бош, Йеронимус ван Акен (1450–1516) – холандски художник, един от основните представители на Северния ренесанс. Творчеството му поражда с мощта на въображението, с което преработва библейски сюжети. Оказва голямо влияние върху модерното изкуство, особено върху експресионизма и сюрреализма. – 49

Бояджиев, Димитър (1880–1911) – български поет и преводач, важна фигура в историята на ранния символизъм, един от първомайсторите на елегията в българската литература. – 271, 272, 314

Бояджиев, Иван (1894–1981) – български художник и архитект. – 98

Брак, Жорж (1882–1963) – френски художник и скулптор, един от създателите на кубизма. – 61, 158, 159, 161, 388

Бремон, Анри (1865–1933) – френски литературовед и философ на католицизма, един от телеологическите модернисти. – 308, 333

Бретон, Андре (1896–1966) – френски поет, писател, критик, основна фигура във френския сюрреализъм, автор на повечето негови манифести. – 157

Бръзицов, Христо (1901–1980) – български журналист и писател. – 459

Брънков, Тотю (1904–1977) – ямболски модернист, автор на книги, свързани със земеделски въпроси. – 358, 459

Брьогел, Питър (1525–1569) – един от най-известните представители на фламандския ренесанс, известен както с пейзажите си и картините с битова тематика, така и с картините си по библейски сюжети, някои от които, редом с подобни на Йеронимус Бош, се разглеждат като далечни модели на сюрреалистичното изкуство. – 120

Брюнетер, Фердинанд (1849–1906) – френски критик и литературен историк, автор на „Еволюцията на родовете в историята на литературата“, издадена в България през 1906 г. в превод на Иван Радославов. – 18, 27, 122

Брюсов, Валери (1873–1924) – руски поет, белетрист, критик и литературен историк, основна фигура в историята на руския символизъм. – 196, 300, 323, 339, 363, 374, 382, 425

Буда – живял в Северна Индия през VI в. пр.Хр., от неговото учение възниква религията будизъм. – 26, 92, 274, 455

Бунин, Иван (1870–1953) – руски писател, поет и преводач, носител на Нобеловата награда за литература за 1933 г. – 196

Бунин, Марко (1906–1980) – български поет, автор на авангардната стихосбирка „Сигнали“ (1924). – 244, 246, 250

Бурже, Пол Шарл Жозеф (1852–1935) – френски писател. – 117

Бурлюк, Давид (1882–1967) – руски поет и художник, сред основоположниците на руския футуризм. – 462

Буци, Паоло (1874–1956) – италиански поет и драматург, представител на футуризма. – 71, 135

Буше, Франсоа (1703–1770) – френски художник от XVIII в., директор на Кралската академия и придворен живописец на Луи XV, виден представител на стила рококо. – 37

Буюклийски, Иван (1903–1943) – български поет. Сътрудничи на сп. „Хиперион“, „Чернозем“, „Обществена мисъл“, „Вестник на жената“, „Светлоструй“, „Изток“ и др. Автор е на книгите „Лесове“ (1926), „Дом в планината“ (1935), „Пламнала земя. Стихотворения“ (1938). – 370

Бърн-Джоунс, Едуард (1833–1898) – британски художник и дизайнер, тясно свързан с Прерафаелитското братство. – 47

Бьоклин, Арнолд (1827–1901) – швейцарски художник символист, известен с петте варианта на своята картина „Островът на мъртвите“ (Die Toteninsel). – 36, 142, 418

Бьолше, Вилхелм (1861–1939) – немски издател и публицист. – 442

Бьорнсон, Бьорнстерне (1832–1910) – норвежки писател, поет, драматург, общественик и журналист, носител на Нобелова награда за литература за 1903 г. – 9, 104

Бюлоз, Франсоа (1803–1877) – френски писател и журналист, основател на сп. „Revue des deux Mondes“ (1831), което оглавява близо 40 години и го прави едно от най-известните европейски периодични издания. – 436

Бюргер, Готфрид Автуст (1747–1794) – немски поет, свързан с групата „Буря и натиск“. – 123

В

Вагнер, Рихард (1813–1883) – немски композитор, диригент, постановчик, писател. Неговата музика и личните му контакти са оказали влияние върху Фридрих Ницше и съответно – върху философската основа на модерното изкуство. – 104, 109, 111, 115, 323, 425, 443, 463

Вазов, Иван (1850–1921) – български писател, поет, драматург, академик, министър на образованието, определян като патриарх на българската литература. Вазов е пионер в редица литературни жанрове на българска почва, застъпник за възрожденските ценности и патриотичния патос в литературата, привърженик на реалистичната традиция и ангажимента на литературата за формирането на българската нация и нейната ценностна система. Тези му позиции предопределят негативното отношение на различните модернистични поколения към него – особено остро е нападан от кръга „Мисъл“ и от Гео Милев. – 121, 122, 190, 201, 206, 208, 213, 226, 228, 232–235, 238, 242, 259, 270–272, 276, 291, 303, 312, 316, 326, 336, 337, 339–341, 362, 363, 366, 369, 370, 372–374, 382–384, 400, 408, 409, 426, 429, 449, 452, 455, 457, 460, 461

Валдау, Макс (1825–1855) – немски поет и писател. – 148

Валден, Нел (1887–1970) – немска художничка, поетеса, съпруга на Хервард Валден. – 25

Валден, Хервард (1878–1941) – немски критик, поет, теоретик на експресионизма, галерист, издател на „Der Sturm“ – едно от най-последователните и най-авторитетни експресионистични списания. Негови текстове и стихове са превеждани многократно от Гео Милев. – 95, 120, 157

Валери, Пол (1871–1945) – френски поет, есеист и литературен критик, един от най-емблематичните представители на европейския символизъм, силно повлиян в творчеството си от Стефан Маларме. – 309, 436

Валет, Алфред (1858–1935) – френски писател, основател на сп. „Mercure de France“. – 436

Валцел, Оскар (1864–1944) – австрийски литературен критик. – 127, 445

Василев, Владимир (1883–1963) – един от най-влиятелните български литературни критици. Започва с публикации в списанията „Светлина“ и „Българска сбирка“, сближава се с писателите около кръга „Мисъл“ и сътрудничи на списанието, както и на „Демократически преглед“. От 1920 до 1943 е редактор на сп. „Златорог“. – 255–258, 274–276, 278, 327, 334–336, 406, 453–457, 461, 463

Василев, Орлин (псевд. на Христо Петков Василев) (1904–1977) – български писател и функционер на Българската комунистическа партия. След 9 септ. 1944 г. участва активно в установяването на тоталитарния режим в страната в България. – 370

Василев, Ст. п. = Стефан Попвасилев (1888–1985) – български литературовед и езиковед. – 303

Вато, Жан-Антоан (1684–1721) – френски художник от края на XVII и началото на XVIII в., представител на стила рококо. – 35, 37

Вашке, Херман (1850–1926) – немски историк и писател. –

Вежен – навярно се има предвид Димитър Веженев; вж. Веженев, Дим. – 400, 463

Веженев, Дим. Ив. (Димитър Иванов Костов) (1898–1982) – поет, литературен деец; съдия. – 370

Веласкес, Диего Родригес де Силва (1599–1660) – испански художник, един от великите представители на испанския Златен век. – 36, 40

Величков, Атанас – български литературен критик. – 276

Величков, Константин (1855–1907) – български писател, поет, драматург, преводач, общественик и политик. – 339, 457

Вересаев, Викентий Викентиевич (1867–1945) – руски писател и преводач. – 429

Верлен, Пол (1844–1896) – френски поет-символист, един от „прокълнатите“, основна фигура в историята на модерната поезия. – 11, 15, 16, 29, 30, 73, 117, 187, 201, 202, 272, 302, 304, 322, 330, 339, 347, 363, 374, 382, 424, 435, 436, 439, 456

Верн, Жул (1828–1905) – френски писател, един от създателите на жанра научна фантастика. – 75

Веронезе, Пабло Каляри (1528–1588) – италиански ренесансов художник. – 36

Верфел, Франц (1890–1945) – австрийски поет, романист, драматург и есеист. – 66, 67, 91, 148, 149

Верхарн, Емил (1855–1916) – белгийски поет, пишец на френски, оказал силно влияние както върху символизма, така и върху авангардизма в България, превеждан от Гео Милев. – 185, 187, 241, 270, 305, 354, 414, 435

Вестхайм, Паул (1886–1963) – немски изкуствовед, писател, издател и критик. – 120

Вешин, Ярослав (1860–1915) – чешки художник, майстор живописец, живял и творил в България, един от създателите на българското изобразително изкуство в края на XIX и началото на XX в. – 51

Вигеланд, Густав (1869–1943) – норвежки скулптор. – 47, 49

Визева, Теодор дьо (1862–1917) – френски музиколог. – 17

Вийон, Франсоа (1431–ок. 1474) – френски поет, водил бурен и разгулен живот, осъден на обесване за убийство, след това помилван, не е известно къде и как е починал. Смятан е за предтеча на поетите на модернизма и авангарда, днес почитан като една от най-видните фигури на ренесансовата поезия. – 16, 30

Владикин, Любомир Николов (1891–1948) – български юрист, белетрист. Завършва право в София, след което специализира държавни науки във Виена и Вюрцбург. Професор е в Софийския Университет „Св. Климент Охридски“ по общо държавно и българско конституционно право (1932), почетен директор на университетите в Атина, Букурещ, Загреб, Виена, Рим, Париж и Осло. След 9 септ. 1944 г. емигрира в чужбина. – 370

Влайков, Тодор (1865–1943) – български писател, общественик, политик, основател и лидер на радикалдемократическата партия, академик, председател на Българския учителски съюз. – 123, 366, 369, 383

Вламенк, Морис де (1876–1958) – френски художник, привърженик на фовизма и постимпресионизма. – 158

Волтер, Франсоа (псевд. на Франсоа-Мари Арие) (1694–1778) – френски писател и философ, една от основните фигури в Европейското просвещение. – 61, 112, 241, 336

Волфенщайн, Алфред (1888–1945) – немски поет. – 91

Врубел, Михаил (1856–1910) – руски художник, представител на сецесиона. – 51

Вюйар, Жан-Едуар (1868–1940) – френски художник-символист. – 46

Г

Габе, Дора (1886–1983) – българска поетеса, писателка, преводачка, с огромни заслуги към литературата за деца. – 212, 237

Гайерстам, Густав (1858–1909) – шведски новелист. – 103

Гама, Вашку да (ок. 1469–1524) – португалски мореплавател и откривател на морския път до Индия. – 233

Гарбе, Херберт (1888–1945) – немски скулптор експресионист. – 92

Гарборг, Арне (1851–1924) – норвежки писател. – 103

Гарибалди, Джузепе (1807–1882) – политически деец на Италия, взел дейно участие в нейното обединение и в италианската революция. – 71

Ге, Николай Николаевич (1831–1894) – руски художник, майстор на портрети и на религиозни и исторически сцени. – 38, 39

Гегов, Недялко – 358, 459

Георге, Стефан (1868–1933) – немски поет, есеист и преводач, привърженик на символизма, издател на сп. „Die Blätter für die Kunst“, което се противопоставя на натурализма. Около него се оформя т.нар. „кръг Георге“, включващ модернистично настроени немскоезични писатели от началото на XX в. – 142, 145, 339, 363, 436, 446, 447

Георгиев, Михалаки (1854–1916) – български писател и общественик, автор на разкази, очерци и хуморески, характерен с колоритния си език. – 123

Гипиус, Зинаида Николаевна (Гиппиус) (1869–1945) – руска поетеса, прозаик, литературен критик. Принадлежи към поколението на т.нар. „старши символисти“ в руската поезия. Домът ѝ в Петербург е един от центровете на руския символизъм и на руската интелигенция. – 425

Глайцес, Алберт (1881–1953) – немски художник, кубист, автор на теоретичния труд „Кубизмът“. – 90, 95

Глез, Албер (1881–1953) – френски художник-кубист. – 161, 162

Говони, Корrado (1884–1965) – италиански поет, писател и драматург, представител на футуризма, повлиян е от Габриеле Д'Анунцио. – 71

Гог, Винсент ван (1853–1890) – холандски художник-постимпресионист, един от най-великите майстори в историята на живописата. Оказал е съществено влияние върху развитието на авангардната живопис. – 42, 120, 159, 448

Гог, Теодорус ван (1857–1891) – по-малък брат на холандския художник Винсент

ван Гог; търговец на картини; благодарение на неговата финансова подкрепа великият художник е могъл да се посвети изцяло на изкуството. – 448

Гоген, Пол (1848–1903) – френски художник, постимпресионист, смятан за един от предтечите на художествения авангард. Неговите картини от тихоокеанските острови поставят един от акцентите върху примитивизма и наивизма в естетиката на модернизма. – 32, 33, 42, 45, 46, 120, 159

Гогол, Николай Василиевич (1809–1852) – руски писател и драматург от украински произход, един от класиците на руската литература. – 122, 228, 301, 326, 328, 374, 382, 456

Гойя, Франческо (1746–1828) – испански художник, живописец и график, един от най-разкрепостените артисти от тази епоха. Графиките му – особено сериите „Капричос“ и „Бедствията на войната“ са оказали същностно въздействие върху модерното изобразително изкуство. – 42

Гол, Иван (1891–1950) – немски поет и драматург, сред централните фигури в немския експресионизъм; от 1921 г. се преориентира към дадаизма и сюрреализма. – 91, 157, 350, 441

Голдони, Карло (1707–1793) – италиански драматург. – 143

Голосов, Иля Александрович (1883–1945) – руски архитект, майстор на крупната форма, представител на символизма и конструктивизма. – 155

Гонкур, братя – Едмонд (1822–1896) и Жюл (1830–1870) – писатели, драматурзи и изкуствоведи, съавтори, основатели на академията „Гонкур“, връчваща едноименната литературна награда. – 11, 107

Гончарова, Наталия Сергеевна (1881–1962) – руска художничка, съпруга на известния руски авангардист Михаил Ларионов, с когото изобретяват нов художествен метод, наречен „лъчизъм“. Гончарова илюстрира книгите на известни руски футуристи като А. Кручоних и В. Хлебников, сътрудничи на С. Дягилев, оформяйки декори за неговите балетни постановки. – 25

Горки, Максим (псевд. на Алексей Максимович Пешков) (1868–1936) – руски писател и драматург, привърженик на комунистическите идеи, председател на Съюза на съветските писатели по времето на Сталинисткия режим. – 429

Готие, Теофил (1811–1872) – френски поет, драматург, писател, журналист и литературен критик. Изявен привърженик на романтизма, той е смятан и за един от предшествениците на парнасизма, символизма и модернизма. – 436

Грац, Георге (1879–1961) – американска актриса, продуцент, писател и режисьор. – 63
Грибоедов, Александър Сергеевич (1790 или 1795–1829) – руски драматург, поет, композитор и държавен деец, автор на пиесата „От ума си тегли“. – 326

Грилпарцер, Франц (1791–1972) – австрийски поет и драматург, член на Австрийската академия. – 191

Грифен, Франсис Вилие (1864–1937) – френски поет, важна фигура за френския символизъм. – 16

Грозев, Иван (1872–1957) – български поет, драматург, литературен критик и теоретик, привърженик на символизма, теософ, сътрудник на сп. „Хиперион“. – 75, 207, 209–211, 216, 217, 353, 439

Грос (Грош), Георг (1893–1959) – немски художник, експресионист и дадаист. – 163

Гросман, Леонид Павлович (1888–1965) – руски литературовед, изследовател на Пушкин, Достоевски, Блок. – 334

Грьобер, Херман (1865–1935) – немски художник, известен с портретите и ландшафните си платна. – 38

Грюневалд, Матиас (1475–1528) – немски художник, една от основните фигури в немския Ренесанс. – 119, 120

Гужгулов и Котев – печатари. – 211

Гумильов, Николай Степанович (1886–1921) – руски поет, критик, драматург, преводач, водеща фигура в руския акмеизъм, съпруг на Ана Ахматова. – 123, 334, 444

Гундолф, Фридрих (1880–1931) – немски историк на литературата, ученик на Стефан Георге, сътрудник на известното списание „Die Blätter für die Kunst“. – 102

Гурмон, Реми дьо (1858–1915) – френски писател, критик, есеист, текстовете му са оказали сериозно влияние при оформянето на поетиката на френския символизъм. – 11, 16, 185, 199, 202, 205, 206, 338, 450, 458

Гутман, Егон (1894–1955) – немски скулптор. – 97

Гълъбов, Константин (1892–1980) – български критик, литературовед, есеист, писател, преводач и редактор. Следва немска филология в Гьотинген и Кил, Германия (1911–1915). Завършва с докторат. От 1921 г. е лектор, а от 1926 до 1970 е професор в Софийския университет. Основател е на катедрата Немска филология (1923), декан на Историко-филологически факултет (1933–1936). Дописен почетен член на Германската академия в Мюнхен, член на българския ПЕН-клуб, основател на Дружеството на българските есеисти (1928). Автор е на изследвания в областта на немската класическа литература, на немската историческа граматика и фонетика, на монографии, студии и статии по въпроси на българската литература и култура. През десетилетието след Първата световна война организира литературния кръг „Стрелец“. Редактира (1926–1927) литературните седмичници „Стрелец“ и „Изток“. – 54, 65, 125, 283, 284, 290, 291, 293, 309, 310, 318, 327, 329, 335, 336, 438, 444, 445, 456, 459, 461

Гьорге – вж. Георге, Стефан

Гьоринг, Райнхард (1887–1936) – немски драматург, поет и есеист, представител на експресионизма. – 67

Гьоте, Йохан Волфганг фон (1749–1832) – немски поет, белетрист, драматург, теоретик на изкуството, една от основните фигури в литературната класика. – 55, 58, 62, 115, 117, 142, 149, 191, 208, 241, 323, 332, 333, 378

Гюдженев, Димитър (1891–1979) – български художник, професор в Художествената академия. – 51

Гюйо, Мари Жан (1854–1888) – френски философ и поет, привърженик на Епикур, Платон, Кант. – 309

Д

Д'Анунцио, Габриеле (1863–1938) – лит. псевд. на Гаетано Рапаниета, италиански поет, писател, журналист, декадент и близък до фашисткия режим на Мусолини. – 99

Давид, Жак-Луи (1748–1825) – френски художник, значим представител на неокласицизма. Негов ученик е Жан Огюст Доминик Енгър. – 34

Дайк, Антонис ван (1599–1641) – фламандски художник, по-късно водещ придворен художник в Англия. Творчеството му повлиява силно английската портретна живопис. – 38

Далчев, Атанас (1904–1978) – един от най-видните български поети и преводачи. Автор е на поезия с ярко философска проблематика. Превежда стихотворения и белетристика от френски, испански, италиански, немски и руски писатели. Носител е на Хердеровата награда на Виенския университет (1972). – 259, 274, 291, 298–300, 303, 304, 306, 307, 309, 311, 312, 315–317, 324, 327, 328, 332, 370, 393, 402, 403, 444, 452, 452–457, 460–463

Дановски, Боян (1899–1976) – български режисьор, театрален педагог и теоретик, драматург. Следва инженерство и музика в Милано, Италия. От 1921 г. става редовен сътрудник на сп. „Везни“, чийто редактор оказва решително въздействие за ориентирането му към експресионизма. След спирането на „Везни“ сътрудничи на „Хиперион“. След 1928 г. се занимава с театър. – 70, 438, 439

Данте Алигиери (1265–1321) – италиански поет, една от основните фигури на Италианския предренесанс, автор на „Божествена комедия“, чиято най-известна част „Ад“ е преведена в България от Константин Величков. – 78, 148, 420, 443

Дарвин, Чарлз (1809–1882) – английски учен и естествоизпитател. – 106, 122

Де Молина, Тирсо (псевд. на Габриел Телес) (1571 или ок. 1583–1648) – испански драматург, доктор по богословие, монах, историограф. – 451

Дебелянов, Димчо (1887–1916) – виден български поет-символист. – 123, 201, 202, 204, 210, 213, 228, 233–235, 238, 259, 260, 265, 274, 275, 291, 297, 303, 314–316, 323, 328, 329, 369, 380, 381, 394, 411, 413, 415, 423, 424, 426, 427, 450, 455, 460, 463

Дега, Едгар (1834–1917) е френски живописец, график и скулптор, един от най-видните представители на импресионизма. – 44, 257

Делоне, Робер (1885–1941) – френски художник, създава творбите си под влиянието на звучността и ритъма на музиката и става основоположник на течението орфизъм в изобразителното изкуство. – 159, 160, 161, 163, 445

Демел, Рихард (1863–1920) – поет, драматург и романист, най-видният представител на немския литературен символизъм. – 339, 342, 378, 382

Денев, Борис (1883–1969) – български художник. От 1909 до 1914 учи живопис в Мюнхен при проф. Лео фон Льоффтц, Карл фон Маар и Анджело Янк. От 1914 до 1935 е военен художник на София. Създава много композиции на военна тематика. Работи и в областта на пейзажа и портрета. – 51

Дени, Морис (1870–1943) – френски художник-символист. Изпитва влиянието на Пол Сезан, Пиер Пюви де Шаван, Гоген. Участва в създаването на групата „Наби“ (1890) и се явява неин теоретик. – 42, 45, 46

Дерен, Андре (1880–1954) – френски художник и илюстратор, основоположник заедно с Анри Матис на фовизма. – 158–161

Дзивгов, Георги-Асен Димитров (1903–1986) – български преводач, поет и дипломат. – 400, 463

Диаш (Диас, Диас), Бартолемеу (ок. 1450–1500) – португалски мореплавател, чиято експедиция през 1487 г. достигнала нос Добра Надежда, заобиколила го и навлязла в Индийския океан, като доказала възможността да се достигне до Индия, като се заобиколи Африка. – 233

Дикенс, Чарлз Джон Хъфман (1812–1870) – английски писател, един от най-известните писатели на викторианския период. – 299

Димитров, Емануил п. – вж. Попдимитров, Емануил

Диц = Ото Дикс (1891–1969) – немски художник-експресионист. – 36

Дойблер, Теодор (1876–1934) – немски поет-експресионист. – 67, 68, 91, 159, 163

Домие, Оноре (1808–1879) – френски художник, карикатурист, гравьор и скулптор. Много от неговите произведения коментират политическия и социалния живот на Франция от XIX в. – 38

Донген, Кеес ван (1877–1968) – холандски художник, един от основателите на фовизма. – 163

Д’Орвили, Жюл-Амеде Барбе дьо (1808–1889) – френски писател, автор на романи и къси истории. – 117

Досбург, Тео ван (1883–1931) – холандски художник, писател, поет и архитект, основател на авангардисткото движение „De Stijl“ („Стилът“), известно още като неопластицизъм, или ново пластично изкуство. Свързан е също и с дадаизма. – 165

Достоевски, Фьодор Михайлович (1821–1881) – велик руски писател и публицист, един от класиците на руската литература. – 9, 66, 103, 104, 130, 150, 152, 223, 263, 291, 328, 334, 335, 374, 452, 454

Друмев, Васил (ок. 1840–1901) – български писател, духовник и политик от Консервативната партия. Автор на първата българска повест и първата българска драма с оригинален сюжет. След Освобождението е митрополит на Търновската епархия и два пъти министър-председател на България. – 122, 326, 374

Дъоблин, Алфред (1878–1957) – немски писател. – 91

Дьолакроа, Фердинан Виктор Йожен (1798–1863) – френски живописец и график. Водещ представител на романтизма във френската живопис. – 42, 120

Дюма-син, Александър (1824–1895) – френски драматург, син на Александър Дюма, член на Френската академия (от 1874 г.) – 106, 108

Дюран-Рюел, Пол (1831–1922) – френски търговец на изкуство, свързан с импресионизма. – 158

Дюрер, Албрехт (1471–1528) – немски художник, график, математик и изкуствовед, значим творец от времето на Реформацията. – 119

Дюфи, Раул (1877–1953) – френски художник, график, декоратор и керамист, близък до Анри Матис и фовизма, през 20-те г. на XX в. се увлича от кубизма. Илюстрира книги на Аполлинер, Маларме и Андре Жид. – 158

Е

Еврипид (480–406 пр.Хр.) – един от най-великите драматурзи на Класическа Гърция, заедно с Есхил и Софокъл. – 110, 142

Едшмид, Казимир (Едуард Шмид) (1890–1966) – немски писател експресионист. – 91

Ел Греко (псевд. на Доменико Тетокотупули) (1541–1614) – испански художник от гръцки произход. – 119, 120

Еленс, Франц – 349, 458

Елин Пелин (1877–1949) (псевд. на Димитър Иванов Стоянов) – български писател. – 122, 251, 290, 291, 319, 334, 370, 406, 408–410, 429, 430, 449

Елиът, Томас Стърнс (1888–1965) – англо-американски поет, драматург и литературен критик, чиито творби се смятат за едни от най-великите постижения на модернизма – 9

Енгр, Жан-Огюст Доминик (1780–1867) – френски художник. – 34, 120

Ередиа, Жозе-Мария дьо (1842–1905) – френски поет, роден в Куба, майстор на френския сонет. – 18, 424, 436

Еренбург, Иля Григориевич (1891–1967) – руски писател, поет, преводач, публицист и общественик. – 253, 349, 352, 458

Ерлер, Фриц (1868–1940) – немски художник, график и сценограф. – 120

Есенин, Сергей Александрович (1895–1925) – един от най-известните руски поети на XX в., от първото поколение руски символисти. – 123, 246, 248, 253, 270, 368, 405, 444, 453, 462, 463

Есхил (525–456 пр.Хр.) – древногръцки драматург, участник в Гръко-персийските войни. – 204

Ешенбах, Мария фон (графиня Дубска) (1830–1916) – австрийска писателка, смятана е за един от най-важните немскоезични писатели от втората половина на XIX в. – 116

Ж

Жакоб, Макс (1876–1944) – френски поет, художник и критик. – 140, 446

Жалу, Едмон (1878–1949) – френски писател, есеист и критик, член на Френската академия. – 424

Жам, Франсис (1868–1938) – френски поет символист. – 306

Жанен, Жюл-Габриел (1804–1874) – френски писател, литературен и театрален критик, представител на романтизма. – 15

Жанере, Пиер (1896–1967) – швейцарски архитект, работил съвместно със своя по-известен братовчед Шарл Едуар Жанере (Льо Корбюзие) – 164, 349, 350, 458
Жермен, Андре (1881–1971) – френски поет и критик. – 140, 446
Жиро, Албер (1860–1929) – белгийски поет, пишещ на френски. – 21
Жироду, Жан (1882–1944) – френски писател и драматург. – 140, 446
Жуковски, Василий Андреевич (1783–1852) – руски поет, основоположник на романтизма в руската поезия; преводач и литературен критик. – 374

З

Загорчинов, Стоян Павлов (1889–1969) – български писател, известен с историческата си проза – разкази, повести, романи; явява се продължител на традицията на българския исторически роман, започната от Иван Вазов. – 370
Зайлер, Юлиус (1873–1958) – немски художник. – 120
Зак, Леон (1892–1980) – руски художник от еврейски произход. – 158
Заратустра (гр. Зороастър) (ок. 628–551 пр.Хр.) – легендарен реформатор на иранската религия, вдъхновил Фр. Ницше за представителното му съчинение „Тъй рече Заратустра“. – 113–116, 443, 445, 457
Зола, Емил (1840–1902) – френски романист, основател и виден представител на натурализма. – 103, 104, 106, 108, 117, 185, 326, 443
Зорге, Райнхард (1892–1916) – немски писател. – 66
Зурбаран, Франсиско де (1598–1664) – испански художник. – 38
Зусман, Маргарете (Маргарете фон Бендеман) (1872–1966) – немска писателка от еврейски произход, поетеса, критик и философ, ученичка на Георг Зимел. – 290

И

Ибсен, Хенрик Юхан (1828–1906) – норвежки драматург, наричан „баща на съвременната драма“, смятан е за най-видния норвежки творец и един от най-значимите драматурзи на всички времена. – 9, 10, 21, 30, 92, 103, 104, 106, 108, 116, 117, 181, 410
Иванов, Стефан (1875–1951) – български художник, ученик на Иван Мърквичка. В периода 1929–1931 г. е ректор на Художествената академия. Негови ученици са Дечко Узунов, Георги Велчев, Никола Вълчев, Живка Пейчева. – 51
Илиев, Атанас (1893–1985) – български философ и психолог, сътрудничи на вестниците „Изток“, „Стрелец“, „Литературен глас“, на списанията „Българска мисъл“, „Златорог“ и др. От 1937 г. е преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“, от 1943 е доцент в Скопския университет, а след това и негов ректор. Професор по етика и естетика в СУ (1944–1962). – 289, 291, 300, 431, 464
Илчев, Стефан (1898–1983) – български езиковед. Занимава се с проблемите на българската антропология и лексика. Съавтор в написването на много български тълковни и правописни речници през XX в. – 300

Й

Йейтс, Уилям Бътлър (1865–1939) – ирландски поет и драматург, една от най-изтъкнатите фигури в европейската литература, Нобелов лауреат за литература през 1923 година. – 436
Йовков, Йордан (1880–1937) – виден български писател и драматург, майстор на разказа. – 122, 290, 291, 367, 370, 406, 408–410, 429, 430
Йост, Ханс (1890–1978) – немски драматург, поет, близък до Хитлер и национал-социализма. – 65, 68, 92

Йоцов, Борис (1894–1945) – виден български славист, професор (1935) в Софийския университет, дописен член на БАН и на Славянския институт в Прага, директор на Народния театър в София (1936–1937), главен секретар на Министерството на народното просвещение (1940–1942). Осъден е от Народния съд на смърт и убит на 1 февр. 1945 г. – 303, 342

К

Казанджиев, Спиридон Спасов (1882–1951) – български психолог и философ идеалист. Трудовете му са в областта на общата, възрастовата, военната психология, както и на философията, естетиката, логиката, литературната критика. – 58, 438

Казин, Васий Василиевич (1898–1981) – руски поет, сред основателите на литературната група „Кузница“ (20–30-те г. на XX в.) – 253

Кайзер, Георг (1878–1945) – немски писател, драматург, представител на експресионизма. – 67, 92

Кайзерлинг, Херман (1880–1946) – германски философ и писател. Основни мотиви в неговата философия са интуитивно познаване на света, аналогично на художественото творчество, противопоставяне на интелекта и душата, връщане към целостта на битието, изгубена от „европейския“ човек, поради едностранно развитие на разсъдък, обръщане към древната философия и особено към източните мъдрости (древноиндийски и китайски). Основава „Школа на мъдростта“ и „Дружество за свободна философия“ (1920). – 360

Кайнци, Йозеф (1858–1910) – австрийски драматичен актьор. Играе в Дойчес театър в Берлин и в Бургтеатър във Виена. Един от големите трагичи на XIX в. Роли – Хамлет („Хамлет“ от У. Шекспир), Мефистофел („Фауст“ от Й. В. Гьоте), Тартюф („Тартюф“ от Молиер) и др. – 442

Кайям (Хаям), Омар (1048–1122/3) – ирански математик, поет, философ и астроном, известен със своя „Рубаят“, сборник от рубаи. – 204

Калдерон (Педро Калдерон де ла Барка) (1600–1681) – испански драматург, водещ представител на барока. – 143, 144, 204

Калидаса (ок. IV в.) – индийски поет и драматург от времето на династията Гупта. – 204

Камбуров-Фурен, Светослав (1913–1968) – български драматург, писател, литературен и театрален критик и режисьор. Драматургията му се характеризира с елементи на абсурдизъм. – 370

Каменова, Анна (псевд. на Анна Михайлова Стайнова) (1894–1982) – българска писателка, литературен критик. Член на Секретариата на СБП (от 1930). През 20-те и 30-те години сътрудничи на списанията „Златорог“, „Съвременник“, „Философски преглед“, „Слово“, на вестниците „Свободна реч“, „Женски глас“, в които помества разкази, пътеписи, есета, рецензии за художествени произведения, театрални постановки, културни събития, творчески портрети на художници, актьори, музиканти. – 327, 454

Кампендонк, Хайнрих (1889–1957) – немски художник експресионист, член на групата „Синият конник“ (Der Blaue Reiter). – 162, 163

Кан, Густав (1859–1936) – френски поет символист, критик. – 425

Кандински, Василий (1866–1944) – руски художник и теоретик на изкуството, работил главно в Германия и Франция, основна фигура в експресионистичната група „Синият конник“. Смятан е за един от основоположниците на абстракционизма. Неговото творчество е използвано от българския авангард като един от основните аргументиращи примери, а книгата му „За духовното в изкуството“ (1910) е оказала влияние върху оформянето на естетическите възгледи на Гео Милев и Николай Райнов. – 24, 47, 56, 61, 90, 162, 163, 436, 438, 448, 457, 459

Канова, Антонио (1757–1822) – италиански скулптор, един от основните представители на неокласицизма. Известен е с мраморните си статуи, сред които портрети на известни личности, като Наполеон Бонапарт. – 33

Кант, Имануел (1724–1804) – немски философ от епохата на Просвещението. – 115, 149, 334, 432–434

Кара, Карло (1881–1966) – италиански художник, водеща фигура на футуризма. – 135, 136, 160, 161

Каравелов, Любен (1834–1879) – български поет, писател, журналист, енциклопедист; автор на библиографски трудове, статии по нумизматика, лексикография, българска литература, култура, политическа история, допринася много за развитието на обществената мисъл в България през Възраждането. – 122, 369, 374, 383

Каралийчев, Ангел (1902–1972) – български писател, автор на разкази, пътеписи, приказки, както и авторизирани приказки и легенди от българския и чуждестранния фолклор. – 250, 291, 318, 334, 370, 396, 452, 456, 459

Карапетров, Петър Константинов (1900–1980) – български белетрист и книгоиздател, създател и уредник на библиотеките „Български исторически романи“, „Древна България“, „Периодическа историческа библиотека“. – 370

Кариер, Йожен (1849–1906) – френски художник, известен с мекия си колорит и интерес към темата за саможертвата. – 37, 201

Карпаров, Александър (1904–1983) – български писател. – 370

Каспар (Каспар Давид Фридрих) (1774–1840) – немски художник, един от най-известните представители на романтизма. – 120

Касърова, Люба (1887–1946) – българска поетеса, общественичка, литературен критик и преводач от чешки произход. Завършва гимназия в Пловдив, учи в Пражката музикална академия, във Философския факултет на Пражкия университет. След завръщането си в България развива активна обществена и културна дейност, свързана с установяване на българо-чешки контакти. Получава чешкия „Женски орден на Белия лъв“ (1937). Основни образи в лириката ѝ са жената и майката. – 369, 370

Качулев, Мирчо Панайотов – български художник модернист и музиколог. – 98

Кей, Елен (1849–1926) – шведска писателка, феминистка и учителка. Прокламира, че XX в. ще бъде векът на детето. – 101

Келер, Готфрид (1819–1890) – швейцарски поет и майстор новелист. – 39, 117

Кийланд, Александър Ланге (1849–1906) – един от най-значимите норвежки писатели на XIX в. – 103

Кийтс, Джон (1795–1821) – английски поет, представител на романтизма. – 358

Кирил (ок. 827–869) и Методий (815–885) – известни още и като Солунските братя, средновековни славянски просветители и учители; създатели и разпространители на първата славянска азбука – глаголицата; канонизирани за светци. – 409

Кирилов, Иван (Иван Христов Киров) (1876–1937) – български писател. – 369

Кишмеров, Петър Христов (1900–1962) – бълг. писател. – 370

Клабунд – псевд. на Алфред Хеншке (1890–1928) – немски поет, писател и драматург. – 65

Клайн, Карл Август (1878–?) – съосновател (заедно със Стефан Георге) на сп. „Blätter für die Kunst“ (1892). – 446

Клайст, Хайнрих фон (1777–1811) – немски драматург, поет и писател, един от пионерите на жанра на разказа в немската литература. – 339

Клее, Паул (1879–1940) – швейцарски художник от немски произход, силно повлиян от експресионизма, кубизма и сюрреализма. Заедно с Василий Кандински преподава в школата „Баухауз“. – 95, 158, 162, 163

Климт, Густав (1862–1918) – австрийски художник символист, основател на школата в изобразителното изкуство, известна като Виенски сецесион. – 47, 49

Клингер, Фридрих Максимилиан (1752–1831) – немски поет и драматург. Неговата драма „Буря и устрем“ (1776) дава названието на цяла литературна епоха (70–80-те г. на XVIII в.). – 442

Клодел, Пол (1868–1955) – френски поет и дипломат, брат на известната френска скулпторка и художник график Камий Клодел. – 145

Клодий (Публий Клодий Пулхер) (92–52 пр.Хр.) – политик на късната Римска република, от партията на популарите, познат с дългогодишните си спорове с Марк Тулий Цицерон. В политиката си е подкрепян от римския плебс и употребява улични битки. – 456

Кожухаров, Никола (1892–1971) – български художник и сценограф. – 51

Кокленовци – има се предвид френската театрална фамилия Коклен – Бенуа Констан Коклен (старши) (1841–1909), Ернест Александър Оноре Коклен (младши) (1848–1909) и Жан Коклен (1865–1944), син на Бенуа Коклен. – 326

Кокошка, Оскар (1886–1980) – австрийски художник, драматург и поет, една от най-ярките фигури в немския експресионизъм. – 47, 67, 90, 120, 162

Кокто, Жан (1889–1963) – френски поет, драматург, кинематограф, график. – 140, 446

Колридж, Самюъл Тейлър (1772–1834) – английски поет, критик и философ, представител на романтизма, един от „езерните“ поети. – 398

Колумб, Христофор (1451–1506) – европейски изследовател и търговец, прекошил Атлантическия океан и достигнал Америка на 12 окт. 1492 г. – 24, 233, 328, 436

Константинов, Алеко (1863–1897) – писател, общественик, автор на разкази, фейлетони, пътеписи. Най-известната му книга е „Бай Ганьо“. – 123, 383, 429

Константинов, Георги (1902–1970) – български литературен историк и критик. – 399, 462, 463

Константинов, Константин Илиев (1890–1970) – български писател и преводач, автор на разкази и пътеписи, на детска литература, на романа „Кръв“ (1933). – 185, 186, 188

Копе, Франсоа (1842–1908) – френски поет и романист. – 18

Кора, Бруно (1892–1976) – италиански поет футурист. – 71

Корней (1606–1684) – френски трагик, един от тримата най-велики френски драматурзи през XVII в., заедно с Молиер и Жан Расин. – 122, 143, 322, 378

Корнфелд, Паул (1889–1942) – роден в Чехия немскоговорящ писател от еврейски произход, драматург и театрален теоретик, представител на експресионизма. – 66, 69

Костов, Стефан Лазаров (1879–1939) – български писател и етнограф, изтъкнат комедиограф. – 370

Коцебу, Аугуст Фридрих Фердинанд фон (1761–1819) – немски драматург. – 108

Крайс, Вилхелм (1873–1955) – известен немски архитект. – 93

Красински, Славчо (псевд. на Венцислав Генков Кръстев) (1909–1984) – български поет и драматург. – 400, 463

Крилов, Иван Андреевич (1769–1844) – руски баснописец. – 193

Кръстев, д-р Кръстьо (1866–1919) (с псевд. *В. Миролобов*) – първият български професионален литературен критик след Освобождението, писател, публицист, преводач, общественик, част от литературния кръг „Мисъл“. Придобива известност и като критик, проблематизиращ част от чисто литературните достойнства на творчеството на утвърдени писатели като Иван Вазов и Любен Каравелов, както и като автор, прокаращ естетиката на субективния идеализъм от края на XIX в. – 208, 209, 264, 363, 369, 379, 383, 460

Кръстев, Кирил (1904–1991) – есеист, литературен критик, кинокритик, публицист и изкуствовед. Създател и редактор на сп. „Crescendo“ (1922) в Ямбол. Носител на наградата „Николай Райнов“ на СБХ за 1989. – 129, 345, 358, 359, 445, 458, 459

Кунев, Ив. – 370

Кунев, Трифон (1880–1954) – български поет и фейлетонист, автор е на стихосбирките „Песни“ (1905), „Хризантеми“ (1907), „Стихотворения“ (1945) и др. – 123, 210, 211, 323, 369, 380, 406, 411, 412, 421–424, 458, 460, 463

Куприн, Александър Иванович (1870–1938) – руски писател, пилот, изследовател и пътешественик. – 186, 429

Кусиков (Кусикян), Александър Борисович (1896–1970) – руски поет, близък до футуризма и имажинизма. През 1919 заедно с Вадим Шершеневич създава групата на имажинистите. Съвм. със Сергей Есенин издава поет. сб. „Звездният бик“ (1921). – 246, 349

Кьорчев, Димо (1884–1928) – български литератор, философ и политик. Заедно с Трифон Кунев издава литературния алманах „Южни цветове“ (1907), а с Елин Пелин редактира списание „Слънчоглед“ (1909), в периода 1922–1927 г. издава списание „Пролом“. – 169, 340, 448, 458

Л

Лабори – френски поет. – 138

Лавоазие, Антоан-Лоран дьо (1743–1794) – френски химик, член на Парижката академия на науките (1772) и неин председател (1785), един от създателите на съвременната химия. – 153, 447

Лагерльоф, Селма Отилиана Лувиса (1858–1940) – шведска писателка, която през 1909 г. става първата жена, спечелила Нобелова награда за литература. – 103

Лалу, Рене (1889–?) – френски литературовед, професор в Сорбоната, автор на изследвания върху френската поезия, драматургия и на общолитературни трудове, а също и на изследвания на английската литература. – 425

Ламар (псевд. на Лалю Маринов Пончев) (1898–1974) – български поет и писател. Близък с Гео Милев и Христо Ясенев. От 1925 до 1947 г. ръководи основаната от него печатница „Ново изкуство“, редактира и издава сп. „Новис“ (1929–1932). – 100, 441, 463

Ламартин, Алфонс дьо (1790–1869) – френски поет и прозаик. – 339, 374, 393

Ландбергер, Франц (1883–1964) – немски изкуствовед и историк на изкуството, изследовател на експресионизма. – 54, 56, 438

Лансон, Густав (1857–1934) – френски литературовед. – 424

Ларошел, Пиер Йожен Дрийо (1893–1945) – френски писател, автор на новели, къси истории и политически есета. През 30-те години става привърженик на френския фашизъм. – 140, 446

Ласкер-Шюлер, Елзе (1869–1945) – немска поетеса, белетристка, есеистка и автор на театрални пиеси. – 91, 127

Лафорг, Жюл (1860–1887) – френски поет, символист и импресионист. – 205, 272, 338

Левски, Васил Иванов Кунчев (1837–1873), известен като Васил Левски и Апостолът на свободата – идеолог и организатор на българската национална революция, основател на Вътрешната революционна организация (ВРО) и на Българския революционен централен комитет (БРЦК), български национален герой. – 240, 296

Леже, Фернанд (1881–1955) – френски художник живописец, майстор на декоративното изкуство. – 158, 159, 164, 165, 354

Ленау, Николаус (1802–1850) – австрийски лирик романтик. – 142

Ленбах, Франц фон (1836–1904) – немски художник, представител на мюнхенската школа в изобразителното изкуство. – 38

Леонидов, Иван Илич (1902–1959) – руски архитект, представител на конструктивизма. – 155

- Лерберг, Шарл Ван (1861–1907) – белгийски поет символист. – 20, 21, 435
- Лермонтов, Михаил (1814–1841) – руски драматург, поет и писател, един от основните представители на романтизма в руската литература. – 30, 123, 224, 225, 282, 328, 374
- Лесинг, Готхолд Ефраим (1729–1781) – немски философ, драматург, писател, критик, един от най-видните представители на Просвещението. – 112, 378
- Либерман, Макс (1847 – 1935) – немски художник от еврейски произход, смятан за един от големите представители на импресионизма. – 38
- Лил, Шарл Льоконт дьо (1818–1894) – френски поет и общественик. Член е на Френската академия от 1886 г. Основоположник на естетиката на „Парнас“. – 436
- Лил-Адам (Лил-Адан), Вилие дьо (1838–1889) – френски писател, поет и драматург. – 117, 425
- Лиливев, Николай Лиливева (псевд. на Николай Михайлов Попиванов) (1885–1960) – български поет символист. – 15, 101, 123, 142, 201, 204, 206, 210, 213, 228, 233–235, 238, 259–263, 265, 271, 272, 274–276, 291, 297–305, 312–314, 317, 323, 324, 327–331, 334, 337, 340, 342, 369, 380, 394, 397–405, 411–416, 423, 424, 426–428, 435, 437, 442, 446, 450, 453–457, 460, 462, 463
- Лиленкрон, Детлев фон (Фридрих Адолф Аксел барон фон Лиленкрон) (1844–1909) – немски поет, белетрист и драматург. – 104
- Линдау, Пол (1839–1919) – немски писател и драматург. – 116
- Липи, Филипино (Фра Филипо Липи) (1406–1469) – флорентински художник от периода на ранния Ренесанс. – 47
- Лисицки, Лазар Маркович (1890–1941) – руски архитект, художник – конструктивист, график, един от създателите на изкуството на дизайна. – 155
- Лихтенщайн, Алфред (1889–1914) – немски поет и писател, експресионист. – 128
- Лорансен, Мари (1885–1956) – френска художничка, близка до Пикасо, Жорж Брак и Гийом Аполинер. – 161
- Лорис – вж. Хуго фон Хофманстал. – 142
- Лотреамон – псевд. на Изидор Люсиен Дюкас (1846–1870) – френски поет. Със сборника си от поеми в проза „Песните на Малдорор“ той става един от предшествениците на сюрреализма. – 439
- Луи XIV (Кралят Слънце, 1638–1715) – крал на Франция и Навара от 1643 до 1715 г., най-дълго управляващият владетел в модерната история на света, прототип за абсолютен монарх. – 436
- Лукхарт, Ханс (1890–1954) – немски архитект, експресионист и модернист. – 93
- Луначарски, Анатолий (1875–1933) – руски и съветски писател, обществен и политически деец, преводач, публицист, критик, изкуствовед; академик. – 441
- Лутер, Мартин (1483–1546) – немски теолог и духовен баща на протестантската реформация. – 115
- Льо Корбюзие (Шарл Едуар Жанере) (1887–1965) – швейцарски архитект от световна величина. – 458
- Льо Роа, Грегوار (1862–1941) – белгийски поет и писател символист. – 20
- Льометр, Франсоа Ели Жюл (1853–1914) – френски критик и драматург. – 16, 305
- Люне-По, Орелиен-Мари (1869–1940) – френски драматичен режисьор, актьор, писател. Утвърждава символизма в театъра. Поставя пиеси от Х. Ибсен, О. Уайлд, А. Жари, П. Клодел, М. Метерлинк, А. Стриндберг, Ж. Ануи и др. – 436

М

Магелан, Фернандо (1480–1521) – португалски мореплавател, преминал по-късно на испанска служба, първият мореплавател, достигнал от Европа до Азия в западна посока,

първият европеец, плавал в Тихия океан и първият, оглавил експедиция с цел обиколка на света. – 233

Майер, Конрад Фердинанд (1825–1898) – швейцарски поет и писател реалист. – 117

Майринк, Густав (Густав Майер) (1868–1932) – австрийски писател експресионист, драматург. – 92

Маларме, Стефан (1842–1898) – френски поет, един от водещите представители на символизма. – 11, 13, 15–17, 26–28, 73, 201–203, 205, 272, 304, 322, 330, 338, 353, 374, 425, 435–437, 449

Малевич, Казимир Северинович (1878–1935) – украински художник и теоретик на изкуството, работил през по-голямата част от живота си в Русия, един от основоположниците на абстракционизма и супрематизма. – 462

Ман, Клаус (1906–1949) – немски писател, син на Томас Ман. – 149

Ман, Томас (1875–1955) – немски писател, получил Нобелова награда за литература през 1929 г. – 144, 149

Ман, Хайнрих (1871–1950) – немски писател, автор на романи, новели, разкази, есета, мемоари, брат на Томас Ман. – 65, 91

Манделщам, Осип (1891–1938) – руски поет от еврейски произход, основна фигура в руския акмеизъм. Осъден на петгодишен изправителен трудов лагер за контрареволуционна дейност, където умира. – 462

Манден, Луи (1872–1944) – френски литературовед. – 424

Мандес, Каюл (1841–1909) – френски писател и поет. – 436

Мане, Едуар (1832–1883) – френски художник импресионист. – 44, 257

Мантенья, Андреа (1431–1506) – един от най-изтъкнатите италиански художници от XV в. Неговите гравюри оказват силно влияние върху Дюрер. – 83

Маре, Ханс фон (1885–1932) – немски художник и график, представител на мемския символизъм. – 91

Маринети, Филипо Томазо (1876–1944) – италиански поет, писател, журналист, издател и основател на футуризма. – 61, 64, 70, 71, 129, 135–137, 157, 160, 348, 438, 439, 445

Маринов, Лалю – вж. Ламар – 100

Мария Терезия (1717–1780) – ерцхерцогиня на Австрия, единствената жена, заставала начело на Хабсбургската монархия, майка на Мария-Антоанета. – 143

Марк Аврелий Антонин (121–180) – римски император и философ. – 21

Марк, Франц (1880–1916) – немски художник експресионист. През 1910 година Марк се сприятелява с художника Аугуст Маке и на следващата година, заедно с него, Василий Кандински, Пол Клее, Алберт Блох, Давид Бурлюк, Арнолд Шьонберг и други личности от артистичните среди основават експресионистичния кръг „Синият конник“ (Der Blaue Reiter). – 90, 95, 120, 162, 163, 448

Маркс, Карл (1818–1883) – немски философ, политикономист и политически деец, критик на капитализма. – 106

Маркуси, Луи (Лудвиг Казимир Владислав Маркус) (1878 или 1883–1941) – френски художник и гравьор от полски произход, представител на кубизма, близък до Аполинер, Брак, Дега, Пикасо. – 158

Матис, Анри-Емил-Беноа (1869–1954) – френски художник и скулптор, един от най-значимите френски художници на XX в. – 33, 42, 46, 49, 50

Матис-Тейч, Янош или Ханс (1884–1960) – румънски художник, скулптор, график, критик и поет, важна фигура в развитието на модернизма и авангардизма в Румъния. – 162

Махе, Пиер Антоан дьо (1723–1807) – френски художник и гравьор. – 120

Маяковски, Владимир (1893–1930) – руски поет, един от основателите на руския футуризм. – 253, 405, 462, 463

Мелцер, Мориц (Маре) (1877–1966) – немски художник, скулптор и график, основател на „Берлински нов сецесион“ (1910) – 91

Менделсон, Ерих (1887–1953) – немски архитект от еврейски произход, представител на експресионизма. – 93

Менцел, Адолф фон (1815–1905) – немски художник реалист. – 104

Мережковски, Дмитрий (1865–1941) – руски писател, поет, критик, преводач, историк, религиозен философ, привърженик на руския символизъм, съпруг на Зинаида Гипиус. – 425

Меркер, Фридрих (1893–1985) – немски писател и публицист. – 65–69, 438

Мерсеро, Александър (1884–1945) – френски поет. – 46, 47

Метерлинк, Морис (1862–1949) – белгийски драматург, поет и есеист. – 10–14, 20, 21, 117, 187, 304, 382, 421, 435–437

Метерних (Клеменс Венцел Непомук Лотар фон Метерних-Винеберг-Байлщайн) (1773–1858) – австрийски политик, една от най-влиятелните фигури в европейската политика през първата половина на XIX в. – 142, 446

Мецингер (Меценже), Жан (1883–1956) – френски художник фовист и импресионист, по-късно кубист и футурист. – 90, 158, 159, 161, 162

Мецнер, Франц (1870–1919) – немски скулптор, представител на Ар нуво. – 32, 92

Мешеков, Иван (1891–1970) – български литературен критик и литературовед. В началото на 20-те години на XX в. сътрудничи на „Ново време“, „Звезда“, „Златорог“, през 30-те – предимно в издания с лява ориентация. – 303

Мещрович, Иван (1883–1962) – хърватски и американски скулптор, архитект и писател. – 32

Микеланджело Буанароти (1475–1564) – италиански ренесансов художник, скулптор, поет и архитект, представител на Флорентинската школа. – 33, 35, 36, 193, 307

Миле, Жан-Франсоа (1814–1875) – френски художник от XIX в., представител на реализма и барбизонската школа. – 37, 38

Милев, Гео (Георги Мильов Касабов) (1895–1925) – български поет, критик и публицист, основен представител на експресионизма в българската литература, издател на сп. „Везни“ и „Пламък“, убит след атентата в Света Неделя през 1925 г. – 24, 26, 73, 99, 100, 190, 195, 199, 232, 234, 253, 270–273, 353, 368, 435–439, 441, 448–450, 452, 454, 455, 460, 461

Минев, Мирослав (1898–1982) – български писател, редактор, дипломат и държавник. Сътрудничи на в. „Пряпорец“, в. „Лъч“, сп. „Хиперион“, сп. „Литературен свят“ и др. От 1934 до 1940 г. издава списание „Завети“. – 370

Минева, Магда (известна с фамилията на съпруга си Константин Петканов) (1900–1970) – българска поетеса и драматург. – 370

Минков, Светослав Константинов (1902–1966) – български писател, считан е за „баша“ на модерната българска фантастика. В периода 1925–1927 г. е член на литературния кръг „Стрелец“. – 318

Мирбо, Октав (1848–1917) – влиятелен френски журналист, критик на изкуството, памфлетист, романист и драматург. – 21, 436

Миролюбов, В. – вж. Кръстев, д-р Кръстьо – 209

Мирчев, Иван (1897–1982) – български поет, символист От 1916 до 1918 е редактор на сп. „Хризантеми“ (Стара Загора). – 209, 210, 212, 213, 230, 235, 237, 238, 298, 306, 369, 400, 463

Михаил Кремен (псевд. на Михаил Иванов Икономов-Грозев) (1884–1964) – български офицер и писател, близък приятел на известния поет и революционер Пейо Яворов. Автор е на мемоарно-документалната книга „Романът на Яворов“. – 408

- Михайлов, Георги (1893–1950) – български поет и преводач. – 87
- Михайлов, Никола (1876–1960) – български художник, един от най-видните български портретисти. – 51
- Михайловски, Стоян (1856–1927) – български писател и общественик. Сатирично-публицистичното моралистично творчество на Михайловски е жанрово разнообразно – басни, епиграми, афоризми, пародии, поеми, драми. Поезията му, изпълнена с митологични и библейски мотиви, има амбицията да постигне триединство между философия, поезия, политика. – 190, 242, 308, 429, 449
- Милич, Любомир (1895–1971) – сръбски поет, писател и критик, основател на авангардното движение зенитизъм, главен редактор на списание „Зенит“. – 100, 441
- Мицкевич, Адам (1798–1855) – един от най-великите полски поети, автор на поемата „Пан Тадеуш“ (1834). – 223
- Младенов, Стефан (1880–1963) – български езиковед и диалектолог, специалист по индоевропейско езиковедие, славистика, балканистика, българистика, учен със световна известност и авторитет. – 208, 237–239, 264, 282, 450, 451, 454, 461
- Модилиани, Амедео Клементе (1884–1920) – италиански художник и скулптор, работил главно във Франция. – 158
- Моиси, Александър Александър Моиси (1880–1935) – немски актьор от италиански произход, който печели огромна популярност през 10-те и 20-те години на XX в. най-вече с участието си в спектаклите на Райнхард в Дойчес театър в Берлин. – 147, 149
- Мокел, Алберт (1866–1945) – белгийски поет символист, редактор на важното за белгийския символизъм сп. „Валония“. – 20, 22
- Молиер, Жан-Батист Поклен (1622–1673) – френски драматург, режисьор и актьор, един от майсторите на комичната сатира. – 121, 143, 326, 340, 362, 456
- Моне, Клод (1840–1926) – френски художник, известен още като Оскар-Клод Моне или Клод Оскар Моне, основател, водач и непоколебим защитник на импресионизма през целия си живот. Една от неговите картини („Импресия: Изгрев“, Париж, 1872) дава името на движението. – 44
- Мопасан, Ги дьо (1850–1893) – френски писател натуралист, считан за най-големия майстор на късия разказ. – 123, 186
- Моран, Пол (1888–1976) – френски поет, писател и дипломат; смята се за основоположник на ранния френски модернизъм. – 140, 446
- Моцарт, Волфганг Амадеус (1756–1791) – австрийски композитор, виден представител на Виенската класическа школа, автор на огромно музикално творчество в жанровете на оперната, симфоничната и църковната музика. – 142, 301
- Мочалов, Павел Степанович (1800–1848) – известен руски актьор от епохата на романтизма, играл в московския „Малый театр“. – 326
- Мунк, Едуард (1863–1944) норвежки художник символист, предтеча на експресионизма. – 47, 49
- Мурило (Мурильо), Бартоломе Естебан (1618–1682) – испански художник, един от най-значителните представители на испанската барокова живопис и основател на севилската школа. – 37
- Мусолини, Бенито Амилкаре Андреа (1883–1945) – италиански диктатор с прозвището Дуче, управлява Италия 1922 до 1943г. Участва във Втората световна война на страната на Нацистка Германия. – 129
- Мутафов, Александър Наков (1879–1957) – е български художник, един от първите маринисти. – 51
- Мутафов, Чавдар (1889–1954) – български писател експресионист. Публикува основните си произведения между двете световни войни – „Марионетки“ (1920) и „Диле-

тант. Декоративен роман“ (1926). В периода 1925–1927 е член на литературния кръг „Стрелец“. Автор е на множество художествени есета, разкази и манифести, текстове с литературна критика. – 118, 258, 290, 293, 309, 370, 441, 444, 445, 456, 460

Мутафова, Фани (Попова-Мутафова) (1902–1977) – българска писателка, авторка на исторически романи, преводачка, общественичка. В периода 1925–1927 г. е член на литературния кръг „Стрелец“. Съпруга на Чавдар Мутафов. – 290

Мутезиус, Адам Готлиб Херман (1861–1927) – немски архитект, писател и дипломат, известен като Херман Мутезиус. Оказва влияние върху модернизатката архитектура в Германия. – 93

Муха, Алфонс Мария (1860–1939) – виден чешки живописец, плакатист, декоратор, приложник, един от най-видните представители на Ар нуво. – 24, 36

Мьоние, Константин Емил (1831–1905) – белгийски скулптор и живописец. – 38

Мюлер, Макс (1823–1900) – немски филолог и ориенталист, един от основателите на западната индология и сравнителна теология. – 106

Мюсе, Алфред дьо (1810–1857) – френски писател, поет и драматург, един от най-ярките представители на френския романтизъм. – 374

Н

Негри, Ада (1870–1945) – италианска поетеса. – 243

Некрасов, Николай (1821–1878) – руски поет, писател, критик и публицист. – 122, 240

Немиров, Добри (псевд. на Добри Харалампиев Зарафов) (1882–1945) – български писател. – 370

Неофит Рилски (1790–1881) – български монах, учител и художник, уредник на първото Габровско взаимно училище. – 295

Нервал, Жерар дьо (псевд. на Жерар Лабрюни) (1808–1855) – френски поет, есеист и преводач, сред водещите фигури на френския романтизъм. – 138

Нестрой, Йохан Непомук (1801–1862) – оперен певец, актьор и драматург. – 143

Николов, Малчо (1883–1965) – български критик и литературовед. Редактира (от 1928) сп. „Българска реч“. Сътрудничи на списанията „Огнище“, „Слънце“, „Демократически преглед“, „Просвета“, в. „Литературен фронт“ и др. – 282, 329

Ницше, Фридрих (1844–1900) – немски философ, оказал силно влияние върху естетическите и философски възгледи в контекста на световния модернизъм и авангардизъм – включително и върху повечето български модернисти. Основните му съчинения са „Тъй рече Заратустра“, „Отвъд доброто и злото“, „Веселата наука“, „Ессе Номо“, „Залезът на боговете“, „Човешко, твърде човешко“ и др. – 104, 107–117, 241, 339, 360, 381, 440, 445, 455, 457

Новалис (псевд. на Фридрих Леополд фон Харденберг) (1772–1801) – немски поет и философ, представител на Йенския романтизъм. Нарича философията си „магически идеализъм“, търси единството на човек и природа, изкуство, религия и философия. – 66, 109, 125, 126, 339, 445

Нолде, Емил (1867–1956) – немски художник и майстор на гравюри, един от първите експресионисти, член на групата „Мостът“ (Die Brücke) – 90, 120

Нордау, Макс (псевд. на Симон Максимилиан Сюдфелд) (1849–1923) – лекар, писател, критик и публицист; политик и съучредител на Световната ционистка организация – 30

О

Овидий (Публий Овидий Назон) (43 пр.Хр.–17 сл.Хр.) – древноримски поет, познат главно с произведението си „Метаморфози“. Заедно с Вергилий и Хораций се счита за един от тримата канонични поети на латинската литература. – 85, 87

Огарьов, Николай Платонович (1813–1877) – руски поет, публицист и революционер. – 122

Ожие = Жан Ожие дьо Гомбо (1576–1666) – френски поет и драматург, сред основателите на Френската академия. – 108

Озанфан, Амеде (1886–1966) – френски художник, основател на движението пуризм в живописа. – 164, 349, 350, 458

Омарчевски, Стоян (1885–1941) – български политик от БЗНС, министър на просвещението в 40-ото правителство на България. – 203

Омир (вт. пол. на VIII и нач. на VII в. пр.Хр.) – древногръцки епически поет и аед, на когото традиционно се приписва авторството на „Илиада“, „Одисея“ и др. – 58, 129, 322, 349, 451

Островски, Александър Николаевич (1823–1886) – руски писател драматург, един от създателите на руския национален театър. – 326

Отен, Карл (1889–1963) немски писател, анархист и пацифист. – 91, 128, 445

II

Павлов, Павел (1904–?) – български литературен деец. – 370

Павлов, Тихомир (псевд. на Александър Александров Павлов) (1880–1937) – български общественик, писател, поет, публицист и етнограф. – 370

Павлович, Христати (1804–1848) – български възрожденски учител и писател. – 295

Паганини, Николо (1782–1840) – италиански композитор, един от най-известните цигулари на своето време. – 30

Паисий Хилендарски (1722–1773) наричан още Отец Паисий – български народен будител и духовник, автор на „История славянобългарска“, основоположник на Българското възраждане. – 196

Палацески, Алдо (1885–1974) – италиански писател, поет, журналист и есеист, представител на футуризма, близък до Филипо Томазо Маринети. – 71

Пантелеев, Димитър (1901–1993) – български поет, един от основните участници в литературния кръг „Стрелец“. – 259, 319, 324, 327, 328, 330, 370, 395, 400, 403, 444, 452–455, 463

Папазов, Георги (Жорж) (1894–1972) – български художник модернист, писател, критик. От 1924 г. до края на живота си Жорж Папазов живее и работи във Франция. – 158

Папини, Джовани (1881–1956) – италиански писател, журналист и философ. – 71, 135–137, 439, 446

Паскалев, Александър Михайлов (1879–1946) български книгоиздател. През 1908 г. създава книгоизд. „Ал. Паскалев и сие“. Отпечатва поредицата „Всемирна библиотека“ с 806 тома чуждестранна худож. литература. Освен това издава пълни съчинения на българските класици П. Яворов, Пенчо Славейков, Елин Пелин, Кирил Христов и др. В различни години издава списанията „Съвременна мисъл“, „Златорог“ (1920–22), „Българска мисъл“ (1925–44), в. „Развигор“, много детски списания. – 195

Паскин, Жул = Юлиус (Юлий) Мордекай Пинкас (1885–1930) – френски художник, произхождащ от семейство на български евреи. – 158

Пастернак, Борис Леонидович (1890–1960) – руски поет и писател, носител на Нобелова награда за романа си „Доктор Живаго“ – 246, 253

Пашков, Пьотър Егорович (1726–1790) – руски капитан-поручик, губернатор на областта Астрахан, собственик на т.нар. „Пашков дом“ в Москва, образец на класицистичното изкуство. – 155

Пейчинович, Кирил (1770–1845) – български духовник, книжовник и просветител, един от първите поддръжници на създаването на литература на новобългарски език. – 295

Пенев, Боян (1882–1927) – български литературовед, един от най-изтъкнатите български литературни историци и критици от първите десетилетия на ХХ в. Многобройните му приноси са в областта на литературната история и на литературната критика върху българската литература от Възраждането до съвременните му писатели. Автор е и на четиритомен труд „История на новата българска литература“. – 195–198, 282, 449

Петканов, Константин (1891–1952) – български писател, публицист и академик. – 370

Петрарка, Франческо (1304–1374) – италиански учен, дипломат, поет и хуманист. Наред с Данте Алигиери, той е смятан за един от основоположниците на Ренесанса. – 358

Петров, Никола (1881–1916) – български живописец, заедно с портретиста Никола Михайлов най-много се доближава до импресионизма. Ученик е на Ярослав Вещин и Иван Мърквичка. – 51

Петроний (ок. 27–66) – древноримски автор и бележит сатирик от времето на Нерон. Неговото най-известно произведение е Сагирикон. – 11

Петьофи, Шандор (1823–1849) – унгарски национален поет и революционер. – 244

Пехшайн, Макс (1881–1955) – немски художник, експресионист. – 90, 162

Пикабия, Франсис (Франсиско Мария Мартинес Пикабия делла Торре) (1879–1953) – френски художник авангардист, график и писател публицист. – 158, 161

Пикасо, Пабло (1881–1973) – испански художник, една от ключовите фигури в развитието на модерната живопис, създател на кубизма. – 61, 136, 158, 159, 161, 162, 388, 445

Пилон, Едмон (1874–1945) – френски поет и писател. – 21

Пинтус, Курт (1886–1975) – немски критик, привърженик на експресионизма. Неговата антология „Здрачът на човечеството – симфония на най-младата поезия“ (1920) е един от най-известните сборници с немска експресионистична поезия. – 96, 441

Писаро, Якоб Камий (1831–1903) – френски живописец, един от основателите на импресионизма. – 44

Платон (427–347 пр.Хр.) – древногръцки философ, ученик на Сократ и учител на Аристотел. Основател е на Атинската академия. – 26, 108, 347, 360, 459

Пленк, Йозеф Якоб фон (1738–1807) – австрийски художник. – 120

По, Едгар Алън (1809–1849) – американски писател, поет, разказвач, редактор и литературен критик, една от водещите фигури на американския романтизъм. – 16, 20, 204, 345–347, 382

Подвързачов, Димитър (1881–1937) – български поет, фейлетонист и преводач, редактор на списанията „Звено“ и „Българан“. – 218

Пол, Жан (псевд. на Йохан Паул Фридрих Рихтер) (1763–1825) – немски писател романтик. – 109

Полайоло, Антонио дел (1431–1498) – италиански живописец, скулптор, гравьор. Представител е на Флорентинската школа от късното куатроченто. – 120

Поленц, Вилхелм фон (1861–1903) – немски поет и писател. – 443

Полянов, Димитър (псевд. на Димитър Иванов Попов) (1876–1953) – български поет, публицист, преводач и културен деятел, един от първите пролетарски поети в българската литература. Сътрудничи на вестниците „Работнически другар“, „Социалист“, „Стрелочник“, „Напред“ и др., както и на някои списания като „Дело“, „Ден“, „Ново време“, „Борба“. – 370

Попдимитров, Емануил (1885–1943) – български поет, философ, литературен критик, писател и общественик, привърженик на символизма. – 103, 123, 187, 201, 202, 204, 210, 213, 228, 234, 235, 238, 342, 347, 380, 406, 407, 411, 412, 416–421, 423, 424, 426–428, 442, 449, 463

Попенберг, Феликс (1869–1915) – немски писател и историк. – 60

Праксител (ок. 390 пр.Хр.–?) – древногръцки скулптор. – 129, 437

Протагор (ок. 485–ок. 410 пр.Хр.) – древногръцки философ, първият и най-известен от софистите. – 60

Прюдом, Сюлли (Рене Франсоа Арман Прюдом) (1839–1907) – френски поет и есеист. – 177, 309, 424, 436

Пуц, Лео (1869–1940) – немски художник и илюстратор, представител на Ар нуво и импресионизма. – 120

Пушкин, Александър С. (1799–1837) – руски поет, прозаик и драматург, една от централните фигури в историята на руската литература, представител на романтизма. – 123, 216, 241, 253, 263, 303, 316, 328, 333, 334, 339, 374, 400

Пшибишевски, Станислав (1868–1927) – полски писател и драматург, пише на немски и полски, представител на декаданса. – 30, 347, 348, 411, 437

Пьолицг, Ханс (1869–1936) – немски архитект, художник и дизайнер. – 90, 93, 94

Пютнер, Валтер (1872–1953) – немски художник. – 120

Р

Радиге, Реймон (1903–1923) – френски писател и поет, представител на дадаизма и кубизма. – 138

Радославов, Иван (1880–1969) – български критик. Заедно с Т. Траянов и Л. Стоянов редактира най-голямото българско символистично списание „Хиперион“ (1922–1931). Съставител и редактор на поетичната антология „Млада България“ (1922). Сътрудничи със статии, стихове, рецензии, прегледи на списанията „Ново време“, „Работническо дело“, „Наш живот“, „Художник“, „Съвременна мисъл“, „Родно изкуство“, „Завети“, „Септември“. – 121, 185, 188, 199, 200–202, 204, 208–211, 213–216, 225, 226, 228, 235–237, 255, 258, 265, 270, 321, 337, 342, 361, 369, 372, 376, 386, 444, 448–451, 453, 454, 457, 458, 460, 461

Разегер, Петер (1843–1918) – австрийски поет. – 116

Разцветников, Асен (псевд. на Асен Коларов) (1897–1951) – български поет и писател. След Септемврийското въстание публикува в сп. „Нов път“ и в „Нов път“ като част от „четворката“ млади (А. Разцветников, Н. Фурнаджиев, А. Каралийчев, Г. Цанев), която след спор относно поезията на Яворов напуска списанието на Г. Бакалов. Става известен със стихосбирката „Жертвени клади“ (1924), други значими негови произведения са поемата „Двойник“ (1927) и стихосбирката „Планински вечери“ (1934). Автор е на многобройни книги за деца. – 251, 252, 370, 396, 402, 452, 461, 463

Раймунд, Фердинанд (1790–1836) – немски драматург. – 143

Райнов, Богомил Николаев (1919–2007) – български писател и професор по естетика. Син е на акад. Николай Райнов и брат на скулптора Боян Райнов. – 463

Райнов, Николай (1889–1954) – български писател, академик. Главен редактор на списанията „Зеница“ и „Орфей“, вестниците „Камбанар“ и „Анхира“. Първата му книга „Богомилски легенди,“ (1912) е публикувана с псевд. *Аноним*. Заради романа „Между пустинята и живота“, посветен на живота на Исус Христос, е отлъчен от православната църква. – 31, 135, 138, 157, 201, 202, 204–207, 209, 213, 228, 234, 235, 237, 238, 265, 291, 337–342, 353, 354, 369, 410, 430, 437, 445–451, 454, 457, 460

Райнхард, Макс (1873–1943) – австрийски режисьор, актьор и театрален реформатор. – 143, 148, 149

Райчев, Георги Михалев (1882–1947) – български писател. – 406, 409, 410

Ракитин, Никола (1885–1934) (псевд. на Никола Василев Панчев) – български поет. Участвал в Първата световна война. Работи като учител в Плевен (1908–1933). Директор на Военно-историческия музей в Плевен (1933–1934). Несправедливо обвинен в злоупотреба с държавни пари и оклеветен, Ракитин се самоубива. – 212, 237, 324

Раковски, Георги Сава (псевд. на Съби Стойков Попович) (1821–1867). – български книжовник, революционер и възрожденец. – 71, 296

Расин, Жан (1639–1699) – френски драматург-трагик, един от тримата велики френски драматурзи на XVII в., заедно с Молиер и Пиер Корней. – 122, 326, 377, 439

Рафаел = Рафаело Санти (1483–1520) – италиански художник и архитект, една от водещите фигури в европейския Ренесанс. – 36, 83, 107

Рафаел, Макс (1889–1952) – немски философ и изкуствовед марксист. – 55

Рашел (Елизабет Рашел Феликс) (1821–1858) – френска актриса. От 1838 играе в „Комеди Франсез“ в Париж. Изкуството ѝ възражда класицизма във френския театър през XIX в. Изявява се предимно в трагедияен репертоар – П. Корней, Ж. Расин, Молиер, Е. Скриб и др. – 326

Рембо, Артюр (1854–1891) – френски поет, един от най-великите представители на първото поколение френски символисти. – 29, 30, 73, 74, 138, 187, 349, 424, 435, 437, 439

Рембранд (Рембранд Харменсон ван Рейн) (1606–1669) – холандски художник и гравьор, представител на Холандския златен век. – 32, 158

Ренар, Жюл (1864–1910) – френски писател. – 257

Рение, Анри дьо (1864–1936) – френски поет, един от първите символисти. – 16, 304

Репин, Иля (1844–1930) – руски художник, живописец, майстор на портрети, исторически и битови сцени. – 39

Рибмон-Десен, Жорж (1884–1974) – френски прозаик и драматург сюрреалист. – 139, 140, 446

Рилке, Райнер Мария (1875–1926) – австрийски поет, един от най-значимите поети от края на XIX и началото на XX в. – 68, 101, 102, 146, 436, 442

Роден, Огюст (Франсоа Огюст Рене Роден) (1840–1917) – френски скулптор, един от основоположниците на импресионизма в скулптурата. – 33, 101, 442

Роза, Салватор (1615–1673) – италиански художник, представител на барока. – 42

Петер Розегер (1843–1918) – австрийски писател. – 116

Ромен = Ромен Ролан (1886–1944) – френски писател, идеалист, пацифист, антифашист, биограф, романист, носител на Нобелова награда за литература (1915) за творбата си „Жан Кристоф“. – 350

Ронсар, Пиер дьо (1524–1585) – френски поет с предполагаем български произход, член на Плеадата и автор на първия манифест на това поетично течение. – 393

Ропс, Фелисиен (1833–1898) – белгийски художник-символист. – 347

Росети, Данте Габриел (1828–1882) – английски поет, преводач, илюстратор и живописец. – 47

Ростан, Едмон Южен Алексис (1868–1918) – изтъкнат френски поет и драматург, автор на десетина пиеси, една от които световно известната „Сирано дьо Бержерак“ (1897). – 326

Рубинер, Лудвиг (1881–1920) – немски поет и писател, експресионист. – 91

Русалиев, Владимир (псевд. на Ангел Маринов Пенков) (1899–1973) – български поет и писател, автор на биографични книги за Димчо Дебелянов, Екатерина Ненчева, Христина Морфова, Асен Разцветников и др. От 1922 г. сътрудничи на литературни списания като „Развигор“, „Листопад“, „Огнище“, „Чернозем“, „Хиперион“. – 370

Русел, Реймон (1877–1933) – френски поет, романист и есеист, оказал силно влияние върху френската литература от XX в. – 46, 140, 446

Русо, Анри (1844–1910) – френски художник-наивист. – 159

Русо, Жан-Жак (1712–1778) – швейцарски философ, пишещ на френски език. – 112, 241, 447

Русоло, Луиджи (1885–1947) – италиански художник и композитор, теоретик на футуризма. През 1910 г. заедно с Бочиони и Кара се запознава с Т. Маринети. Участва в

създаването и написването на „Манифест на художниците футуристи“. На 11 март 1913 излиза неговият манифест „Изкуството на шумовете“. – 135, 136, 160, 161

Ръскин, Джон (1819–1900) – английски писател, публицист, социолог и литературен критик. – 47

Ръорих, Николай Константинович (1874–1947) – руски художник, философ, писател, археолог, пътешественик и общественик, баща на художника Светослав Ръорих. – 32, 261

С

Савов, Ботьо (1881–1959) – български писател белетрист, юрист, общественик. – 369, 370, 460

Сакс (Закс), Ханс (1494–1576) – един от най-значимите творци на бюргерска литература в Германия от XVI в., нюрнбергски майстерзингер, певец на занаятчийското съсловие, сътворил множество карнавални комедии, драми, поеми и шванки. – 144

Салмон, Андре (1881–1969) – френски поет, критик и писател, привърженик на кубизма. – 140, 446

Салтен, Феликс (1869–1945) – австрийски писател. – 149

Салуст = Гийом дьо Салуст дю Барта (1544–1590) – френски поет. – 144

Самен, Алберт (1858–1900) – френски поет, представител на символизма. – 17, 18, 20, 187, 272, 306, 435, 436

Сандрар, Блез (1887–1961) (псевд. на Фредерик-Луи Созе) – швейцарски писател и поет. – 140, 446

Сарду, Викториен (1831–1908) – френски драматург от времето на Втората империя. Пише пиеси специално за Сара Бернар и Виржини Дежазе. – 9, 106, 108

Сафо (кр. на VII в. пр.Хр. – нач. на VI в. пр.Хр.) – древногръцка поетеса, ползваща се с голям авторитет през Античността и включвана в списъка на Деветимата лирици на Древна Гърция. – 358

Сведенборг, Емануел (1688–1772) – шведски учен, философ и религиозен писател. – 334

Светлинов, Борис (псевд. на Борис Илиев Стефанов) (1896–1954) – български писател, драматург и преводач. – 370

Святополк-Мирски, Петър Дмитриевич (1857–1914) – руски офицер и политик, вътрешен министър на Русия през 1904–1905 г. – 282

Северини, Джино (1883–1966) – италиански художник, график и скулптор, представител на футуризма и кубизма. – 346

Сегантини, Джовани (1858–1899) – италиански художник. – 37, 38

Сезан, Пол (1839–1906) – френски живописец, който осъществява връзката между импресионизма и кубизма. – 44, 46, 120, 159, 160

Сент-Бъов, Шарл Августин (1804–1869) – френски литературен критик, литературен историк. – 78

Сент-Пуан, Валентин дьо (1875–1953) – френска поетеса, художничка, драматург, хореограф, журналистка, представителка на футуризма, един от създателите на изкуството на пърформанса. – 135

Симон Кра (псевд. на Даниел-Хенри Канвайлер) (1884–1979) – роден в Германия, историк на изкуството и колекционер, един от водещите френски търговци на изкуство. Става известен като един от първите защитници на Пикасо, Жорж Брак и кубизма. – 138

Синяк, Пол (1863–1935) – френски живописец, поантилист. – 46

Сирак Скитник (псевд. на Панайот Тодоров Христов) (1883–1943) – живописец, художник и театрален критик, писател. Съредактор на сп. „Златорог“ – от 1922. Драматург и артистичен секретар на Народния театър в София 1923–24, от 1935 до смъртта си –

главен ръководител на Радио София. Председател (1927) на дружество „Родно изкуство“, пръв председател (1931) на Съюза на дружествата на художниците (дн. СБХ). Сътрудничи активно на списанията „Българска реч“, „Съвременник“, „Везни“, „Хиперион“, „Златорог“, „Художествена култура“ и др. Естетически и творчески се противопоставя на миметичния принцип в изкуството и в разбирането си за модерен стил се ориентира към експресионизма. – 52, 53, 257, 387, 461, 462

Скрам, Амали (1846–1905) – норвежка писателка феминистка. – 103

Скриб, Огюстен Йожен (1791–1861) – френски драматург, майстор на комедии и водевили. – 9

Славейков, Пенчо (1866–1912) – български поет и критик, един от участниците в кръга „Мисъл“. През 1892 г. Славейков заминава да следва в Лайпциг философия, където се запознава с възгледите на Ницше. Името му се свързва с индивидуализма – първата вълна на българския модернизъм. Манифестните и критическите му текстове са част от разработването на обща програма, която поддържа кръга „Мисъл“. Автор е на поетическите книги „Сън за щастие“ (1906), „Епически песни“ (1907), „На острова на блажените“ (1910), недовършената епическа поема „Кървава песен“, чиято ч. I излиза в 1911 г. – 121, 123, 142, 169, 170, 177, 180, 195–198, 206, 208, 209, 212, 213, 219, 223, 226, 228, 231, 232, 234, 235, 238, 239, 247, 259, 264, 270, 271, 276, 287, 288, 291–293, 307, 312, 313, 316, 321, 341, 342, 363, 366, 369, 372, 373, 379, 382, 384, 394–396, 399, 429, 430, 444, 448–451, 453, 455, 460, 462, 463

Славейков, Петко Р. (1827–1895) – български поет, публицист, фолклорист и политик. Един от водачите на Либералната партия след Освобождението, председател на Народното събрание (1880) и министър в няколко кабинета (1880–1881, 1884–1885). – 222, 223, 266, 272, 363, 383

Смирненски, Христо (1898–1923) – български поет, известен със социалните си, постсимволистични по стил стихове. През ноември 1922 започва да издава (съвместно с брат си Тома Измирлиев) хумористичното сп. „Маскарад“, което спира да излиза през 1923. Приживе излизат книгите му „Разнокалибрени въздишки в стихове и проза“ (1918) и „Да бъде ден!“ (1922). – 242–245, 253, 324, 369, 460

Сократ (470 или 479–399 пр.Хр.) – древногръцки философ, едно от най-важните имена в европейската философска традиция. – 110

Соловьев, Владимир Сергеевич (1853–1900) – руски философ, поет, публицист и литературен критик. Син на руския историк Сергей Соловьев. – 30

Сологуб, Фьодор (ист. му име е Фьодор Кузмич Тетерников) (1863–1927) – руски поет, писател, драматург, публицист, виден представител на символизма. – 425

Соломон – библейски герой, последният от тримата царе на обединеното Царство Израел. Предполага се, че е управлявал в средата на X в. пр.Хр. – 217

Сомов, Константин Андреевич (1869–1939) – руски живописец и график, майстор на портрета и пейзажа, илюстратор, член на групата „Мир искусства“, един от основателите на едноименното списание. – 36, 37

Соне = Корбюзие-Соне – с това име е обозначен автор на текст за архитектура, преведен в сп. „Crescendo“; навярно Льо Корбюзие. – 349, 458

Софичи, Арденго (1879–1964) – италиански писател и художник. – 135

Софокъл (496–406 пр.Хр.) – древногръцки драматург. – 143

Софроний Врачански (1739–1813) – български народен будител, духовник и пръв последовател на делото на Паисий Хилендарски. – 295

Спасов, Павел (1905–1980) – български поет, писател, драматург, публицист и преводач. – 365, 460

Спасов, Петър – вер. Петър Христов Спасов (1904–1957), писател и журналист. – 370

- Спис, Анри (1876–1940) – френско-швейцарски поет. – 186
- Стаматов, Георги П. (1869–1942) – български писател, сатирик. – 123, 326, 366, 369, 383
- Стамболийски, Александър Стоименов (1879–1923) – български политик, водач на Българския земеделски народен съюз (БЗНС). Той е министър-председател на България в 40-ото правителство (1919–1923). След преврата от 9 юни 1923 г. правителството на Стамболийски е свалено, а той е убит. – 201, 203, 449
- Стендал (псевд. на Анри Мари Бейл) (1783–1842) – френски писател. – 117, 374, 443
- Стефанов Янков, Константин (1894–1972) – български поет, критик и преводач. Завършва право в СУ „Св. Климент Охридски“ през 1920 г. В периода 1937–1938 е кмет на Плевен. Константин Янков е автор на студии за Теодор Траянов, Асен Златаров и др. Превежда и пише статии за Фридрих Ницше, Уилям Шекспир, Джордж Байрон, Оскар Уайлд и др. В отделна книга излиза преводът му на пиесата „Соната на призраците“ (1976) от А. Стриндберг. – 370
- Стоянов, Людмил (1886–1973) – български поет, писател и литературен критик. От 20-те години на ХХ в. развива активна публицистична и литературна дейност. Участва в Балканската и Междусъюзническата войни. Става съредактор на сп. „Везни“ и „Хиперион“. – 29, 98, 123, 190–192, 201, 202, 209, 210, 212, 213, 215, 217, 218, 223, 224, 226–228, 231–235, 237, 238, 240, 246, 265–268, 272, 282, 300, 301, 306, 309, 323, 324, 369, 370, 380, 437, 444, 451, 452, 454, 457, 460
- Стоянов, Рачо (1883–1951) – български драматург и белетрист. – 325, 326, 370
- Стратиев, Йордан (1898–1974) – български поет и преводач. – 209, 210, 228, 234, 235, 370
- Страшимиров, Антон (1872–1937) – български писател, драматург, публицист и политик. – 29, 30, 122, 218, 255, 290, 292, 342, 369, 408–410, 437, 458, 459
- Стриндберг, Август (1849–1912) – шведски драматург и писател, един от създателите на модерната драматургия, творчеството му се свързва както с натурализма, така и с модернизма, оказал е съществено влияние и върху естетическите концепции на авангардното изкуство. – 66, 92, 103, 117, 324
- Стубел, Йордан (1897–1952) – български поет. – 209, 210, 218, 228, 234, 235, 262, 263, 303, 304, 330, 370, 400, 463
- Суде, Пол (1869–1929) – френски писател и литературен критик. – 142
- Суза, Робер дьо (1864–1946) – френски поет символист, ученик на Маларме. – 309
- Супо, Филип (1897–1990) – френски писател и поет, критик и политически активист. – 139, 140
- Сьора, Жорж (1859–1891) – френски художник и теоретик, разработил и създал поантилизма, един от основателите на неоимпресионизма (заедно с Пол Синяк). – 44, 46, 446
- Сюрваж, Леополд (Леополд Леополдович Щюрцваге) (1879–1968) – френски художник от руски произход. – 158
- Сяров, Димо (1888–1965) – български писател и драматург. – 370

Т

- Таволато, Итало (1889–1963) – италиански писател футурист. – 135
- Тагор, Рабиндранат (1861–1941) – индийски писател, поет, философ, педагог, композитор, общественик, критик на колониализма и радетел за национална независимост. – 130, 290, 352, 360
- Талма, Франсоа Жозеф (1763–1826) – френски актьор, реформатор на театралното изкуство. – 326
- Танев, Никола (1890–1962) – български художник. – 51
- Таут, Бруно Юлиус Флориан (1880–1938) – немски архитект и градостроител, пред-

ставител на „новата вещественост“ в архитектурата. – 93, 94

Тен, Иполит (1828–1893) – френски критик и историк, водач в теоретичното влияние на френския натурализъм, главен привърженик на социалния позитивизъм. – 107, 202, 443

Тенисон, Алфред (1809–1892) – един от най-популярните английски поети. – 30

Теофил Морен – вж. Хуго фон Хофманстал – 142

Тик, Йохан Лудвиг (1773–1853) – немски поет, писател, драматург, преводач. Член е на немския литературен кръжок на романтиците. Близък приятел с Новалис. – 126

Тит Ливий (59 пр.Хр.–17 сл.Хр.) – един от най-известните римски историци. Автор е на труда *Ab Urbe Condita* („От основаването на града“), описващ основаването и историята на Рим, на незапазени историко-философски диалози и на риторически произведения в епистолярна форма. – 461

Тициан = Тициано Вечели (Вечелио) (1476/77 или 1489/90–1576) – един от най-известните художници от Венецианската школа през късния Ренесанс. – 36, 142

Тодоров, Коста (1889–1947) – български писател, политик и дипломат. – 209, 212, 213, 237, 238, 337

Тодоров, Петко Ю. (1879–1916) – български писател, известен най-вече като автор на идилии и драми. Един от четиримата представители на кръга „Мисъл“. – 123, 229, 255, 257, 276, 291, 340, 369, 370, 378, 379, 410, 430, 444, 453, 458

Тодоров, Цено Динов (1877–1953) – български художник живописец, член-основател на дружеството „Родно изкуство“, първият директор на Националната художествена академия (1930–1932). Негови ученици са Златьо Бояджиев, Васил Стоилов, Преслав Кършовски, Васил Захариев. – 51

Токин, Божко (1894–1953), югославски кинокритик, теоретик, режисьор, издател; един от авторите на манифеста на зенитизма. – 441

Толер, Ернст (1893–1939) германски драматург и поет, експресионист. – 90–92

Толстой, Лев (1828–1910) – руски писател, общественик и мислител, един от класиците на руската литература. – 103, 104, 106, 150, 152, 374, 447

Тома, Лудвиг (1867–1921) – немски писател, драматург и издател. – 443

Топ, Арнолд (1887–1961) – немски художник експресионист. – 25

Торвалдсен, Бертел (1770–1844) – датски скулптор, творил в стила на класицизма и академизма. – 33

Тракл, Георг (1887–1914) – австрийски поет и драматург, смятан за най-значимия представител на австрийския експресионизъм. – 91, 128

Траян Тъмен (1894–1949) (псевд. на Траян Василев Траянов) – български поет, брат на поета Теодор Траянов, губи зрението си след раняване по време на Балканската война... Печата в сп. „Хиперион“ и „Съдба“. Автор на стихосбирките: „Изгасналото огледало“ (1928), „Слепят гуслар“ (1931), „Нощ е наоколо“ (1935); на спомени – „Ден и нощ“ (1941). – 218, 369

Траянов, Теодор (1882–1945) – български поет символист, заедно с Ив. Радославов и Людмил Стоянов редактира през 1922–1931 най-голямото българско символистично списание – „Хиперион“. Мнозина критици (най-вече от кръга около сп. „Хиперион“) смятат стихотворението му „Нов ден“ (сп. „Художник“, 1905) за начало на символистичното направление в България. Автор е на книгите „Regina mortua“, „Химни и балади“, „Български балади“ и др. – 123, 187, 199–204, 206, 209–219, 221–229, 231–238, 256, 259, 265–268, 272, 291, 306, 319, 323, 337, 340–342, 367, 369, 372, 373, 380, 382, 384, 394, 400, 410, 411, 413, 423, 424, 426, 427, 430, 444, 450, 451, 454, 455, 457, 460, 463

Тричков, Борис (1881–1944) – български музикален педагог и композитор. – 286, 289

Тулуз-Лотрек-Монфа, Анри Мари Реймон (1864–1901) – френски художник от втората половина на XIX в., представител на постимпресионизма. – 159

Тургенев, Иван Сергеевич (1818–1883) – един от най-авторитетните руски писатели от втората половина на XIX в. – 104, 255, 258, 291, 374, 386, 453, 458

Турн унд Таксис, Мари фон (родена принцеса Хохенлохе-Валденбург) (1855–1934) – заедно със съпруга си Александър фон Турн унд Таксис меценат на изкуствата. – 442

Тюрк, Юлиус (1865–1926) – немски актьор, член на обществото „Durch“. – 442

Тютчев, Фьодор Иванович (1803 – 1873) – руски поет, обикновено определян като третият велик представител на романтизма в Русия след Александър Пушкин и Михаил Лермонтов. – 302, 328

У

Уайлд, Оскар (1845–1900) – ирландски драматург, писател и поет, теоретик на модерното изкуство, един от най-успешните драматурзи на късновикторианска Англия. – 29, 33, 60, 103, 117, 201, 202, 349, 353, 354, 378, 437

Уистлер, Джеймс (1834 – 1903) – американски художник, определян като импресионист. – 44

Улиц, Арнолд (1888–1971) – немски писател и сценарист. – 68

Унру, Фриц фон (1885–1970) – немски писател експресионист. – 66, 68

Утрило, Морис (1883–1955) – френски художник, майстор на градски пейзажи. – 158

Ф

Фаге, Емил (1847–1916) – френски литературен историк, член на Френската академия от 1900 г. Последовател е на Иполит Тен. – 27, 202

Фелдбауер, Макс (1869–1948) – немски художник, представител на сецесиона. – 120

Феноза, Апелес (1899–1988) – френски скулптор от испански произход, развил традицията на испанския барок. – 158

Фихте, Йохан Готлиб (1762–1814) – немски философ, заедно с Шелинг и Хегел е един от тримата големи представители на класическия немски идеализъм. – 95

Флобер, Гюстав (1821–1880) – един от най-известните френски писатели, майстор на психологическата проза. Най-известният му роман е „Мадам Бовари“. – 103, 185, 199, 200, 374

Фолгоре, Лучано (псевд. на Омеро Веки) (1888–1966) – италиански поет и драматург, представител на футуризма. Близък до Маринети, през 1912 г. участва в „Антология на поетите футуристи“. – 71

Фор, Пол (1872–1960) – френски поет, литературен реформатор, представител на символизма. – 424

Фрагонар, Жан-Оноре (1732–1806) – френски художник, най-известният сред късните представители на стила рококо. – 42

Франк, Ханс (1893–1964) – немски писател, драматург, театрален критик и журналист. – 68, 91

Франс, Анатол (псевд. на Жак Анатол Франсоа Тибо) (1844–1924) – френски писател. – 16

Франциск Асизки (ок. 1182–1226) – италиански духовен реформатор, католически светец, основател на францисканския орден, автор на множество текстове с религиозна и философска проблематика. – 48

Фридлендер, Макс (1867–1958) – немски историк на изкуството. Изследовател на немското и холандското изкуство XV–XVII в. – 60

Фриз, Хуго Мари де (1848–1935) – холандски ботаник и един от първите генетици. Известен е главно с предложената от него концепция за гените и с разработването на мутационната теория за еволюцията. – 336

Фройд, Зигмунд (1856–1939) – австрийски невролог и психолог, основател на най-популярното течение в психологията – психоанализата. – 372

Фурнаджиев, Никола (1903–1968) – български поет, един от ярките представители на авангарда в българската поезия след Първата световна война. Сътрудничи на „Нов път“, а след скандала около литературното четене в памет на Яворов, заклеяно от пролетарската критика – на „Златорог“. Най-известната му стихосбирка е и неговият дебют – „Пролетен вятър“ (1925). – 246, 248, 250, 251, 263, 287, 291, 303, 304, 307, 370, 396, 400–403, 452, 453, 456, 461–463

Футеков, Захари Георгиев (1871–?) – български езиковед. – 335

Фьорстер, Август (1829–1897) – майстор на пиана и рояли, собственик на голяма фабрика в Германия. 1888–89 е директор на Бургтеатър във Виена. – 116

Х

Хаас, Вили (1891–1973) – немски журналист, филмов критик и сценарист. – 149

Хаберман, Хуго фон (1849–1929) – немски художник. – 120

Хадвигер, Елзе – немска поетеса, автор на футуристична поезия, преводач на немски език на текстове на италианския футуризм (Маринети и др.). – 63

Хаджихристов, Иван (Ив. х. Христов) (1892–1970) – български поет символист, сътрудничи на „Везни“, „Хиперион“, „Златорог“, „Пламяк“. – 209, 210, 212, 213, 215, 227, 230, 235, 237, 238, 298, 319, 369, 400, 463

Хазенклевер, Валтер (1890–1940) – немски поет и драматург, една от основните фигури в немския експресионизъм. – 66, 67, 91, 92

Хайм, Рудолф (1821–1901) – немски философ, историк и публицист. – 91

Хайне, Хайрих (1797–1856) – един от най-важните немски поети, представител на романтизма. – 123

Хайнике, Курт (1891–1985) – немски писател, работил в много жанрове, известен най-вече с експресионистичната си поезия. – 127

Халс, Франс (ок.1580–1666) – холандски художник от периода, известен като Холандски Златен век, определян като един от най-добрите холандски художници заедно с Рембранд. – 36

Хамсун, Кнут (1859–1952) – норвежки писател, прозаик, един от най-значимите норвежки автори. – 66, 103, 453

Харден, Максимилиан (псевд. на Феликс Ернст Витковски) (1861–1927) – влиятелен немски журналист и редактор на сп. „Die Zukunft“ („Бъдеще“). – 443

Харт, братя = Хайнрих Харт (1855–1906) – немски писател натуралист, журналист и театрален критик; и Юлиус Харт (1859–1930) – немски поет и литературен критик на натурализма. – 105

Хауптман, Герхарт (1862–1946) – немски писател и драматург, един от най-видните представители на немския натурализъм. – 65, 67, 104, 106, 107, 339, 443

Хауптман, Карл (1880–1947) – немски художник, майстор на реалистични пейзажи. – 108

Хаусман, Раул (1886–1971) – австрийски писател и художник, една от ключовите фигури на берлинския дадаизъм. – 63

Хебел, Фридрих (1813–1863) – германски писател и драматург. – 55, 68, 334

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (1770–1831) – немски философ, представител (заедно с Шелинг и Йохан Готлиб Фихте) на класическия немски идеализъм. Оказва огромно влияние върху философията от втората половина на XIX и целия XX в. – 334

Хекел, Ерих (1883–1970) – немски художник и гравьор, един от основателите на групата „Мостът“ (1905–1913). – 106, 388

Хенингс, Еми (1885–1948) – немска поетеса и артистка, представителка на дадаизма, съпруга на известния дадаист Хуго Бал. – 61

Хераклит (540–480 пр.Хр.) – древногръцки философ, станал известен с афоризма „Панта рей“ – „Всичко тече, всичко се мени“. – 420

Херострат – младеж от Ефес, който, за да остане в историята, подпалил на 21 юли 356 г. пр.Хр. храма на Артемида. – 317, 454

Херцог, Освалд (1881–1939) – немски скулптор експресионист. – 92

Хес, Юлиус (1878–1957) – немски художник. – 120

Хокусай, Кацушика (1760–1849) – най-известният японски художник, майстор на рисунката с туш и гравьор. Творбите му оказват силно влияние върху редица представители на модерното изобразително изкуство. – 32, 72

Холмсен, Биарне П. (Bjarne P. Holmsen) – псевдоним, с който е подписана трилогията „Пара Hamlet“ (1889), съвместно дело на Арно Холц и Йоханес Шлаф. – 443

Холц, Арно (1863–1929) – немски поет, драматург, белетрист и литературен критик. – 104, 106, 443

Хофман, Ернст Теодор Амадеус (известен с инициалите си Е.Т.А. Хофман) (1776–1822) – немски писател, композитор, диригент и музикален критик, художник – живописец, график и карикатурист. – 120, 339

Хофманстал, Раймунд (1906–1974) – син на известния австрийски писател и драматург Хуго фон Хофманстал. – 149

Хофманстал, Хуго фон (1874–1929) (псевд. *Лорис* и *Теофил Морен*) – австрийски поет, белетрист, есеист и драматург. – 117, 142–149, 339, 446, 447

Христов, Кирил (1875–1944) – български поет, писател и драматург, преводач, автор на пространни мемоари. – 123, 202, 206, 218, 271, 312, 319, 321, 378, 395, 407, 449

Христос (7–2 пр.Хр.–26–36) – известен още като Исус Христос, основна фигура в християнството, признат от църквата като Божий Син и възплъщение на Бог, част от Троицата – Отец, Син и Свети Дух. – 71, 252, 449

Хюлдерлин, Йохан Кристиан Фридрих (1770–1843) – немски поет и писател, един от първите предшественици на романтизма. – 109, 339, 376, 415, 416

Хьотгер, Бернхард (1874–1949) – немски скулптор и живописец, експресионист. – 93

Хюлзенбек, Рихард (1892–1974) – немски поет, писател и барабанист, представител на дадаизма. През 1917 се премества в Берлин и става един от основателите на берлинската Дада група. – 58–64, 438

Ц

Цанев, Георги (с псевд. *Младен Иванов* и *Б. Боринов*) (1895–1986) – български критик и литературен историк, академик. Сътрудничи с рецензии, статии и прегледи на списанията „Нов път“, „Артист“, „Златорог“, „Училищен преглед“, „Българска реч“, „Философски преглед“ и вестниците „Работнически вестник“, „Развигор“, „Наши дни“, „Литературни новини“ и др. Редактира (1938–1943) сп. „Изкуство и критика“, а през 1945–1948 е главен редактор на сп. „Изкуство“. – 276, 296, 299, 316, 454

Цара, Тристан (1896–1963) – френски поет от румънски произход. Един от основателите на дадаизма. – 61, 62, 64, 138–140, 446

Цвайг, Стефан (1881–1942) – австрийски писател. – 374, 385, 415

Церковски, Цанко (псевд. на Цанко Генов Бакалов) (1869–1926) – български политик и писател. Той е един от създателите на Българския земеделски народен съюз (БЗНС). – 122, 421

Цех, Паул (1881–1946) – немски поет, писател и публицист, представител на експресионизма. – 91, 128, 445

Цицерон, Марк Тулий (106–43 пр.Хр.) – прочут древноримски поет и философ, държавник и блестящ оратор, известен като най-големият стилист на римската проза. – 456

Ч

Челини, Бенвенуто (1500–1571) – италиански скулптор, живописец, музикант, ювелир и воин от епохата на Ренесанса. – 30

Черен, Илия Иванов (псевд. на Илия Иванов Илиев) (1880–1912) – български писател, загинал в Балканската война. – 123, 369, 370, 380, 381, 460

Черноризец Храбър – евентуално псевд. на Васил Илиев Пасков (1874–1934) – български просветен деец, журналист и революционер, деец на Вътрешната македонска революционна организация. – 459

Чех, Сватоплук (1846–1908) – чешки писател, журналист и поет. – 208

Чехов, Антон (1860–1904) – руски писател, драматург и лекар, един от световните майстори на късия разказ. – 152, 374

Чилингиров, Стилиян (1881–1962) – български писател, историк, етнограф, изявен обществен деец от началото на XX в., политик. Един от основателите на Съюза на българските писатели и негов председател (1941–1944). – 190, 449

Чинтулов, Добри Петров (1822–1886) – български поет и композитор. – 272

Чурлянис, Николай Константинович (1870–1913) – литовски живописец, един от първите руски художници символисти. – 32

Ш

Шаван, Пиер Пюви дьо (1824–1898) – френски художник символист. – 160

Шагал, Марк (1887–1985) – псевд. на Мойше Захарович Шагалов, френски художник от руско-еврейски произход. Един от предшествениците на сюрреализма. – 158, 162, 388, 462

Шарф, Йозеф (1896–1954) – немски художник. – 92

Швалбах, Карл (1885–1983) – немски художник. – 120

Швитерс, Курт (1887–1948) – немски поет, есеист, художник, скулптор и дизайнер, привърженик на дадаизма. – 165, 448

Швоб, Марсел (1867–1905) – френски поет символист, автор на фантастична проза. – 11

Шеербарт, Паул (1863–1915) – псевд. на Куно Кюфер, немски прозаик и художник, свързан с експресионизма. – 164, 165

Шекспир, Уилям (1564–1616) – английски драматург и поет, признат в западната култура като най-значимия писател в англоезичната литература. – 21, 29, 65, 73, 112, 143, 208, 231, 322, 378, 436

Шели, Пърси (1792–1822) – английски поет, един от най-изтъкнатите представители на английския романтизъм. – 302, 328

Шикеле, Рене (1883–1940) – немски журналист, поет, писател и драматург. – 91

Шилер, Фридрих (1759–1805) – немски поет и философ. – 68, 107, 208, 270, 334, 339

Шишманов, Димитър (1889–1945) – български политик, писател и дипломат, син на известния учен Иван Шишманов. – 285

Шишманов, Иван (1862–1928) – български литературовед, фолклорист и държавник, един от основателите на Висшето училище в София (дн. Софийски университет, 1888). Професор по всеобща литературна и културна история, както и по сравнителна литературна история. Основател и редактор (1889–1902) на „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, редактор в сп. „Български преглед“ (1893–1900). Името на Шишманов като министър (1903–1907) се свързва с основаването и развитието на редица културни институти. – 383

- Шлаф, Йоханес (1862–1941) – немски писател. – 104, 443
- Шмид-Ротлуф, Карл (1884–1976) – немски художник и гравьор, представител на експресионизма, член на групата „Мост“ (Die Brücke). – 120
- Шницлер, Артур (1862–1931) – австрийски писател и драматург. – 117
- Шопен, Фредерик Франсоа (1810–1849) – полски композитор от периода на романтизма, най-известният представител на полската музикална култура, един от най-великите пианисти и творци в историята на музиката. – 109
- Шопенхауер, Артур (1788–1860) – немски философ. Следва, развива и критикува философията на Кант, отнасяща се за начина, по който преживяваме нещата от живота. Повлияни от идеите на Шопенхауер са Фридрих Ницше, Вагнер, Лудвиг Витгенщайн, Зигмунд Фройд. – 109, 111, 116, 424, 439, 443
- Шоу, Бърнард (Джордж Бърнард Шоу) (1856–1950) – известен британски писател, романист, драматург. – 103
- Шпенглер, Освалд (1880–1936) – немски философ и историк, един от основоположниците на философията на културата. – 128, 290, 292, 296, 298, 309, 336, 352, 393, 445, 459
- Шрайер, Лотар (1886–1966) – немски автор експресионист. Дебютира в сп. „Der Sturm“, от 1916 г. става негов редактор. – 95
- Шуман, Роберт (1810–1856) – известен немски композитор и пианист, един от най-видните композитори на романтизма от първата половина на XIX в., също и популярен музикален критик. – 109

Щ

- Щайнер, Рудолф (1861–1925) – австрийски философ, литературен критик, социален мислител, архитект и езотерик. – 353
- Щернхайм, Карл (1878–1942) – немски драматург и новелист, представител на експресионизма. – 65, 90, 91
- Щирнер, Макс (1806–1856) (псевд. на Йохан Каспар Шмит) – немски философ-младохегелианец, теоретик на анархизма. – 105, 442
- Щрам, Август (1874–1915) – немски поет и драматург, смятан за един от първите експресионисти. – 91
- Щраус, Рихард Георг (1864–1949) – немски композитор и диригент. – 111, 148, 447
- Щук, Франц фон (1863–1928) – немски художник, привърженик на естетиката на символизма и експресионизма, един от водещите художници на сецесиона в Мюнхен. – 39
- Щукенберг, Фриц (1881–1944) – немски художник експресионист. – 25
- Щъркелов, Константин (1889–1961) – художник пейзажист. Учил живопис в Русия и завършил Държавното художествено-индустриално училище в София при проф. Иван Мърквичка. Майстор на акварела, характерен с рафинирания си реализъм, създава школа и има последователи в акварелната живопис. – 51

Ю

- Ювенал, Децим Юний (60–131) – един от най-известните римски поети-сагирици. – 106
- Юго, Виктор (1802–1885) – френски поет, белетрист, драматург, есеист, художник, представител на зрелия романтизъм. Предговорът му към драмата „Кромвел“ се смята за един от манифестите на това течение. – 22, 117, 122, 187, 272, 302, 316, 322, 326, 339, 374, 377, 378, 393, 439
- Юисманс, Жорис-Карл (1848–1907) – френски писател, първи председател на академията „Гонкур“ (от 1900 г.). – 435, 437, 443

Юлий Цезар – Гай Юлий Цезар (100/102–44 пр.Хр.) – римски пълководец, политически лидер и писател, една от най-влиятелните личности в световната история. Провъзгласен е за пожизнен диктатор и убит от група сенатори, които се надяват да възобновят републиката. – 144

Я

Яворов, Пейо К. (1878–1914) – Пейо Тотев Крачолов, поет, драматург и революционер, войвода на Вътрешната македоно-одринска революционна организация. През 1901 г. издава първата си стихосбирка „Стихотворения“, чието второ издание от 1904 г. излиза с предговор от П. П. Славейков, превърнал се в един от програмните текстове на ранния модернизъм. Втората му стихосбирка е „Безсъници“ (1907), а „Подир сенките на облаците“ (1910) е антологичната му книга. Автор е и на две пиеси – „В полите на Витоша“ (1910) и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ (1912). Един от четиримата в кръга „Мисъл“. – 121, 122, 169, 171, 172, 174–178, 180, 181, 183, 184, 198, 202, 204, 206, 212, 223, 235, 236, 237, 242, 259–261, 264, 265, 267, 270–276, 290, 291, 297, 301–303, 308, 311–317, 321, 323, 327, 328, 331, 332, 341, 354, 358, 366, 369, 378, 379, 394–396, 399, 401, 410, 411, 413, 415, 418, 421–423, 426, 430, 444, 448–452, 455, 460, 462, 463

Якобсен, Йенс Петер (1847–1885) – датски романист, поет и учен. Той е начело на натурализма в датската литература и е част от скандинавското движение „Пробив на модерното“ (Ибсен, Стриндберг), което заменя романтичните постановки с натуралистични. – 101

Янев, Янко (1900–1945) – български философ, поет и есеист. Защищава докторска степен по философия в Германия. Сътрудничи на списанията „Българска мисъл“ и „Златорог“. Загива по време на англо-американските бомбардировки на Дрезден през Втората световна война. – 5, 95, 441

Янко, Марсел (1895–1984) – роден в Румъния, израелски художник и архитект. Приятел и сънародник на Тристан Цара, той е сред основателите на дадаизма в кабаре „Волтер“ в Цюрих. – 61

Ясенов, Христо (1889–1925) – псевд. на Христо Павлов Туджаров, поет, художник, активист на БКП, през 1921 г. издава единствената си стихосбирка „Рицарски замък“. Сътрудничи на сп. „Наш живот“, „Смях“, „Звено“, „Везни“. Арестуван е след атентата в църквата „Св. Неделя“ в София. и обявен за безследно изчезнал. – 123, 201, 202, 204, 209, 210, 369, 380, 381, 460

Alberti, Conrad – вж. Алберти, Конрад – 103

Andreas-Salomé, Lou = Лу Андреас Саломе, Лу фон Саломе = Луиза Густавовна Саломе (1861–1937) – известна писателка, философ, психотерапевт от немско-руски произход, фигура в европейския културен живот от края на XIX и началото на XX в.; ученичка на Зигмунд Фройд, близка приятелка на Ницше и Рилке. – 107

Anzengruber, Ludwig = Лудвиг Анценгрубер (1839–1889) – австрийски драматург, писател и поет. – 116

Arent, Wilhelm (1864–1913) – немски поет и издател, представител на натурализма. – 105

Avenarius, Ferdinand = Фердинанд Авенариус (1856–1923) – немски поет. – 106

Bach, Johann Sebastian = Йохан Себастиан Бах (1685–1750) – най-великият немски композитор от епохата на барока. – 110

Bahr, Hermann – вж. Бар, Херман – 116, 117

Berg, Leo = Лео Берг (1862–1908) – немски журналист и есеист, съосновател на обществото „Durch“ (1886). – 105

Berrichon, Paterne (псевд. на Pierre-Eugène Dufour = Пиер-Еужен Дюфур) (1855–1922) – френски поет, художник и илюстратор, известен преди всичко като издател на Артюр Рембо. – 29

Beutler, Margarete = Маргарете Бьотлер (1884–1949) – немски поетеса, автор на бохемски песни. – 107

Bleibtreu, Karl = Карл Блайбтрой (1859–1928) – немски писател и критик. – 103, 105

Böhlau, Helene = Хелене Бьохлау (1856–1940) – немска писателка. – 107

Bolsche, Wilhelm – вж. Бьолше, Вилхелм – 105, 107, 442

Brahm, Otto = Ото Брам (1856–1912) – немски режисьор и театрален критик. – 103, 106

Brandes, Georg = Георг Брандес (1842–1927) – датски критик и литературовед. Изследва основните течения в литературата на XIX в. и творчеството на някои големи фигури в световната културна история – като Шекспир, Волтер, Ницше и др. – 104

Burkhard (Burckhard), Max = Макс Буркхард (1854–1912) – австрийски театрален критик и директор на виенския Burgtheater (1890–1898). – 116

Conrad, Michael Georg = Микаел Георг Конрад (1846–1927) – немски писател, литературен критик и журналист, привърженик на натурализма, един от основателите на „Дружество за съвременен живот“ в Мюнхен. – 103, 105

Conradi, Hermann = Херман Конради (1862–1890) – немски писател натуралист. – 105

Croissant-Rust, Anna = Ана Кроасан-Руст (1860–1943) – немска писателка. – 107

Dahn, Felix = Феликс Дан (1834–1912) – немски писател и поет, автор на исторически романи. – 104

David, Jakob Julius = Якоб Юлиус Давид (1859–1906) – австрийски писател, историк, драматург и журналист. – 116

Dreyer, Max = Макс Дрейер (1862–1946) – немски писател, драматург, поет и журналист. – 108

Ebner-Eschenbach, Marie von = Мария фон Ебнер-Ешенбах (1830–1916) – известна австрийска писателка, автор на психологическа проза. – 116

Ernst, Otto = Ото Ернст (1862–1926) – немски поет и прозаик. – 108

Fontane, Theodor = Хайнрих Теодор Фонтане (1819–1898) – немски поет и писател, една от основните фигури в немския поетичен романтизъм. – 104

Freitag, Gustav = Густав Фрейтаг (1816–1895) – немски драматург и новелист. – 104

Fulda, Ludwig = Лудвиг Фулда (1862–1939) – немски драматург, един от основателите на Берлинския театър „Freie Bühne“. – 106

Gast, Peter (1854–1918) – немски композитор, приятел и секретар на Ницше. – 114

Goethe – вж. Гьоте, Йохан Волфганг – 115

Gosse, Edmund = Едмънд Гос (1849–1928) – английски поет и критик. – 27

Gourmont, Remy de – вж. Гурмон, Реми дьо – 341, 458

Grazie, Marie Eugénie delle = Мария Евгения деле Грацие (1864–1931) – известна австрийска писателка, близка до реализма. – 105

Greif, Martin (псевд. на Фридрих Херман Фрей) (1839–1911) – немски поет и писател. – 104

Halbe, Max = Макс Халбе (1865–1944) – немски писател, един от видните представители на немския натурализъм. – 104, 108

Hanstein, Ludwig Adalbert von = Лудвиг Адалберт фон Ханщейн (1861–1904) – немски поет и писател. – 107

Harden, Maximilian – вж. Харден, Максимилиан – 103, 106

Hart, братя (Heinrich и Julius) – вж. Харт, братя – 103

Hartleben, Otto Erich = Ото Ерик Харглебен (1864–1905) – немски драматург, поет и разказвач. – 108

Hauptmann, Carl – вж. Хауптман, Карл – 108
 Hauptmann, Gerhart – вж. Хауптман, Герхард – 104
 Hegeler, Wilhelm = Вилхелм Хегелер (1870–1943) – немски писател. – 107
 Henkell, Karl Friedrich (1864–1929) – немски поет. – 107
 Henri, John (1741–1825) – швейцарски художник от британски произход, романтик. – 107
 Heyse, Paul = Паул Хейзе (1830–1914) – немски поет и писател, първият нобелист в немскоезичната литература – получава Нобеловата награда за 1910 г. – 104, 116
 Hirschfeld, Georg = Георг Хиршфелд (1873–1942) – немски писател от еврейски произход. – 108
 Holländer, Phelix = Феликс Холендер (1867–1931) – немски писател, критик и драматург. – 107
 Holz, Arno – вж. Холц, Арно – 103, 105–107
 Homère – вж. Омир – 73, 439
 Hugo, Victor – вж. Юго, Виктор – 73, 439
 Janitschek, Maria = Мария Яничек (1859–1927) – немска писателка от австрийски произход, в чиито текстове доминират феминистични мотиви. – 107
 Keller, Gottfried – вж. Келер, Готфрид – 104, 115
 Kirchbach, Wolfgang = Волфганг Кирхбах (1857–1906) – немски писател, художник и журналист. – 104
 Kretzer, Max = Макс Кретцер (1854–1941) – немски писател, един от ранните немски натуралисти. – 103, 105
 Küster, Conrad = Конрад Кюстер – лекар, съосновател на обществото „Durch“ (1886) – група от авангардни писатели и мислители в Берлин, които провеждат редовни клубни срещи в края на 80-те години на XIX в. и представят движението на натуралистите. – 105
 Land, Hans = Ханс Ланд (1861– след 1935) – немски писател романист. – 107
 Langen, Albert = Алберт Ланген (1869–1909) – немски издател и основател на сатирическият вестник *Simplicissimus*. – 65, 438
 Langmann, Philipp = Филип Лангман (1862–1931) – австрийски писател и драматург. – 116
 Le Corbusier – вж. Льо Корбюзие. – 154
 Lenz, Rudolf (Rodolfo) = Рудолф (Родолфо) Ленц (1863–1938) – писател, лингвист и фолклорист, роден в Германия, натурализиран в Чили; един от членовете на обществото „Durch“. – 105
 Maskay, John Henry = Джон Хенри Маккей (1863–1933) – индивидуалист анархист, мислител и писател; роден в Шотландия, живял и работил в Германия. – 105, 107
 Mallarme – вж. Маларме, Стефан – 24
 Mantegna, Andrea = Андреа Мантеня (1431–1506) – италиански художник от ранния Ренесанс. – 83
 Märker, Friedrich – вж. Меркер, Фридрих – 65, 438
 Nietzsche, Friedrich – вж. Ницше, Фридрих – 109
 Ompteda, Georg von = Георг фон Омптеда (1863–1931) – немски писател. – 107
 Otway, Thomas = Томас Отуей (1652–1685) – английски драматург от епохата на Реставрацията. – 143
 Polenz, Wilhelm von – вж. Поленц, Вилхелм фон – 107
 Puttkamer, Alberta von = Алберта фон Путкамер (1849–1923) – немска поетеса. – 105
 Racine – вж. Расин, Жан. – 73, 439
 Reder, Heinrich = Хайнрих Редер (1824–1909) – немски поет и художник пейзажист. – 104

Reuter, Gabriele = Габриеле Ройтер (1859–1941) – немска писателка. – 107
 Rimbaud, Arthur – вж. Рембо, Артюр – 29
 Rosegger, Peter – вж. Розегер, Петер – 116
 Rosmer, Ernst (псевд. на Elza Bernstein = Елза Бернщайн) (1866–1949) – австрийска писателка и драматург. – 108
 Ruederer, Josef (1861–1915) – немски писател. – 108
 Scherer, Wilhelm = Вилхелм Шерер (1841–1886) – немски литературен историк и германист. – 106
 Schlaf, Johannes – вж. Шлаф, Йоханес – 103, 107
 Schlenther, Paul = Паул Шлентер (1854–1916) – немски театрален критик, писател и кинорежисьор. – 103, 106
 Schopenhauer, A. – вж. Шопенхауер, Артур – 111, 443
 Spielhagen = Фредерик Шпилхаген (1847–1911) – немски писател, романист. – 104
 Stern, Maurice von = Морис Райнхолд фон Щерн (1860–1938) – немски писател, автор на многобройни текстове за музикални произведения. – 107
 Stifter, Adalbert = Адалберт Щифтер (1805–1868) – австрийски писател, художник и педагог. – 115
 Stilling – псевд. на Йохан Хайнрих Юнг (1740–1817) – немски писател, известен с петтомната си автобиография. – 115
 Sudermann, Hermann = Херман Зудерман (1857–1928) – немски белетрист и драматург. – 107
 Suttner, Bertha von = Берта фон Зютнер (1843–1914) – австрийска писателка и пацифист. Първата жена, спечелила Нобелова награда за мир. – 105
 Tavote – 107
 Thibaudet, Albert = Албер Тибодет (1874–1936) – френски есеист и литературен критик, ученик на Анри Бергсон. – 27
 Thoma, Ludwig – вж. Тома, Лудвиг – 107
 Türk, Julius – вж. Тюрк, Юлиус – 105
 Viebig, Klara = Клара Фибиг (1860–1952) – немска писателка, натуралистичен разказвач. – 107
 Voss, Richard = Рихард Фос (1851–1918) – немски писател и драматург, ветеран от Френско-пруската война, най-известният му роман е „Zwei Menschen“. – 104
 Wagner – вж. Вагнер, Рихард – 104
 Wilbrandt, Adolf = Адолф Вилбранд (1837–1911) – немски драматург и режисьор, свързан с виенския „Burgtheater“, за който пише исторически пиеси и комедии. – 116
 Wildenbruch, Ernst von = Ернст фон Вилденбрух (1845–1909) – немски поет и писател. – 104
 Wille, Bruno = Бруно Виле (1860–1928) – немски политик, писател и философ, представител на натурализма. – 105
 Wolf, Eugen = Еуген Волф (1863–1929) – немски литературен критик и съосновател на обществото „Durch“ (1886). – 103, 105

Анджела Родел, Иван Христов



КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ III

Съставителство и редакция: Едвин Сугарев,
Елка Димитрова, Цветанка Атанасова
Художник на корицата: Александра Чаушова
Предпечат и корекции: Издателски център „Боян Пенев“

Печатни коли: 31 1/2

Цена: 15.00 лв.

Издателски център „Боян Пенев“
Институт за литература – БАН
Тел.: (359 2) 979 29 90
e-mail: publ_centre@ilit.bas.bg
www.ilit.bas.bg

Печат: СД Симолини-94