

МЛАДА БЪЛГАРИЯ – ПО-НАШИРОКО, ПО-НАДАЛЕЧ

През 1922 г. в българския литературен живот се появява уникалната в своя замисъл антология „Млада България“ със съставител Иван Радославов. В предговора Радославов заявява намерението си да представи един ограничен, съвременен нему спектър от творци символисти, които възлизат от Теодор-Траяновата традиция. Ако обаче прочетем антологията през по-маргинални поети в нея като Иван Грозев, Иван Мирчев, Йордан Стратиев, Йордан Стубел, Коста Тодоров, ще се убедим, че тя всъщност представя постепенното, органично напускане на символистичното поетическо светоусещане, износването му и превръщането на образите в декори и аксесоари, в реквизит, който обслужва една нова, по-модна стилистика. В „специализирано“ символистическата антология в действителност откриваме най-млади творби, които показват развитието на символистичната към експресионистична и предметно-урбанистична обрзност в поезията на 20-те години.

Самият Радославов си припомня: „Неотдавна беше, когато в един спор един литературен приятел беше възкликнал, обръщайки се към мене – разглеждайки току-що пуснатата на бял свят антология „Млада България“ – как може да поставяте под знака на символизма всички тези поети, които влизат в „Млада България“? Какво

общо има между Траянова и Хр. Ясенова? Между Людмил Стоянов и Емануил п. Димитров? Или между Трифон Кунев и Николай Райнов? Между тях, някои от които са импресионисти, други чисти символисти, а трети даже парнасити?“ („Българският символизъм“, 1925). Разнообразието от творчески стилове в една представителна за символизма антология е забелязано своевременно и от Гео Милев, в рецензията му за „Идеи и критика“ в сп. „Везни“ той пише: „Всеки един от тях поети е съвършено самостоятелен в себе си – и за школа не може и дума да става“. Но още в предговора си Радославов вече е отговорил: „Прелиствайки страниците на този сборник от поезии, при всяка нова глава вие се намирате пред един свят, който ви се открива съвършено различен от този, чиито врати току-що са се затворили пред вас. Защото всеки от тях е дошъл тук не само със своя творчески натюрел, с непосредността, искреността, топлотата на своите преживявания, настроения и идеи, но и със своеобразния начин на изразяване тази творческа индивидуалност, която остава запечатана в паметта ни с оригиналността на образите, на техниката, на формата, на стиха“.

Последователният защитник на символизма всъщност схваща течението пределно широко и философски.



Той цитира често думите на Реми дьо Гурмон:

„Какво значи символизъм? Ако се придържаме в тесния и етимологичен смисъл на думата, почти нищо. Ако отидем по-нататък, това би означавало: индивидуализъм в литературата, свобода на изкуството, напускане 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, реализиране само на резултати, на същественото; най-после, за поетите символизъмът изглежда свързан със свободния стих, чието крехко тяло може да играе както му се ще, във от пелените и връзките“ („Българският символизъм“, 1925).

Още през 1912 г. Радославов възприема символизма широко: „Познанието на света и разрешението на всички проблеми чрез обикновеното знание се измести от познанието чрез *интуицията*, свръхестественото познание, при чиято светлина само станаха достъпни за нашето духовно око многобройните истини, недостъпни никога на обикновения разум“ („Бодлер или Тургенев?“, 1912). И още: „Както се раждат и умират настроенията, емоциите, чувствуванията, всички тези усещания, които лежат в обсега на *подсъзнанието* (курсивът мой), също тъй трескаво и изменчиво трябва да бъдат обективирани навън“. Години по-късно той продължава да държи на философско-концептуалния поглед към течението: „скъсах се рутинните и традиционни похвати на реализма,

за да ги заменят с поставяне проблемите на духа като предмет и същност на едно художествено произведение заедно със символа като неизбежно и характерно средство. Символизмът в изкуството беше това, което бе субективният идеализъм срещу позитивизма в познанието ни за нещата“ („Българският символизъм“, 1925). И когато в началото на 30-те години Радославов признава, че „като направление, като система от идеи чисто литературно-художествени“ времето на символизма лежи вече в историята, преодолян и в „класическите „Български балади“, „Песен на песните“ и „Пантеон“ на Теодор Траянов“, той обобщава, че „като културно-обществена проява, като мироглед и схващане същността на изкуството като движение на идеи като индивидуализъм с една дума, неговото дело е още живо и ще пребъде“ („Хиперион“ и българската литература“, 1931).

Широкото схващане за символизъм, с което е изградена антологията „Млада България“, предполага и *разнообразните творчески натюрели* в нея, защото „под сянката на символизма, който намери източник и импулс за творчество в самия човешки дух, а не във от него, както беше дотогава, могат с еднакво право да се подслонят най-различните и най-разнообразни художествени похвати“ („Българският символизъм“, 1925). Събраните в антологията поети са, от една страна, „най-ярките перли на възродителната вълна на символизма“, от друга, „всеки представя една определена художествена индивидуалност. Нито един не повтаря другия“.

Радославов не само допуска различни творчески индивидуалности в

рамките на символизма, за него, струва ми се, *разнообразието от творчески подходи е основна характеристика на течението*. Още през 1912 г. в „Бодлер или Тургенев“ Радославов заявява: „Ние не знаем направления и школи или, по-добре, за нас има толкова школи и направления, колкото индивидуалности има.“ Година по-късно Радославов все още разбира понятието „школа“ доста широко: „Школите не са... естетични кодекси, писани, за да се твори по тях...“ („По-добре късно, отколкото никога“, 1927). В перспективата на миналото той пише за поети като Т. Траянов, Н. Лилиев, Димчо Дебелянов, Хр. Ясенов, Тр. Кунев, Ем. Попдимитров, Илия Черен, Людмил Стоянов: „Тия имена принадлежат неоспорвано и установено, вече веднаж завинаги, към движението на нашия индивидуализъм и символизъм. Не че всички те бяха символисти, употребявайки единичко символа като художествено средство за творческа проява, но защото знакът, под който се развиваха, беше този на Ницше и Бодлера. Пò за предпочитане би било да се употреби тук думата модернизъм, като най-пълно покриваща различните тенденции вътре в движението.“ Наименованието „символизъм“, твърди Радославов, „употребяваме, за да не всяваме недоразумения в публиката, свикнала вече със символизма като понятие“ („Хиперион“ и българската литература“, 1931). „Затова „Млада България“ претендира да бъде редактирана под знака на символизма. Затова тя представлява *един вид негова история* в лицето на представителите му; затова не само Траянов и не само Лилиев, но и всички останали в нея са *символисти*“ (курсивът мой) („В отговор на ня-

колко недомислия“, 1922).

Поради широкото си схващане за символизъм Радославов включва в рамките на течението *разнообразни творчески стилове* и сякаш не приема окачествяването на по-новите стилистични явления отвъд символистическата естетика. Критикът възприема експресионизма и „всички други нему подобни *изми*: футуризм, имажинизъм и т.н.“ като „едно чисто литературно-естетично увлечение“, като една естетическа редакция на символизма, който носи принципната концепция за поезията като израз на субективния мир. Експресионизма той оприличава на „декадентството на Рембо във Франция преди повече от четиридесет години, което също така можеше да си остане един незначителен литературен факт, ако естетичните тези идеи не бяха оплодотворени и доразвити от съвременните философски идеи, които ни дадоха символизма“ („Българският символизъм“, 1925). Художествена реакция на символизма, новите течения – експресионистични, диабolistични, неореалистични, сякаш му принадлежат. Те са по-скоро разнообразие в рамките на символизма: „Има едно слизание, макар и бавно, но което е признак, че ако не сме в очакване, трябва да се приготвим в очакванията си за една неминуема реакция, защото за половина столетие и повече време даже за едно такова универсално философско-литературно движение е достатъчно време, за да бъде то дадено в най-голямо разнообразие на художествено творчество“ (пак там). Защото нима естетическите похвати на едно течение не изпъкват добре и в своето развитие, в досега си с по-нови поетически техники? Или както пише



Радославов в „Българския символизъм“: „Зараждащите се нови концепции и схващания, както и плахите стъпки на една нова естетика се взаимно проникват от тия на предшестващата епоха.“ Друг е въпросът, че той приема експресионизма и следващите го „изми“ единствено като естетическа реакция на символизма, която няма потенциала да се развие в равностоен наследник. Схващане, което, според мен се дължи на доста широкото схващане на Иван Радославов за символизъм.

Философската основа в схващането за символизъм кара критика да търси и фундаментални културни концепти в нея. Още в ранната 1912 година Радославов извежда *града* като естетически импулс и аспект на модерната поезия, на цялата млада генерация: „Но че българската поезия вече се просмуква от въздуха на града и почва да лъха на парфюм, който измества вече здравеца и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа – това е несъмнен факт“ („Градът“, 1912). Символистическите визии на замъците и лунните петна, на сънищата и сенките, на бледните луни и призрачни гори е всъщност модерно-градска! Градската естетика е органично присъща на новата поезия, твърди Радославов: „Измежду другите влияния едно от най-определяващите върху развитието на модерната поезия и на модерното изкуство изобщо е, безспорно – влиянието на града, и то на новия град, града на Рембо и Верхарн, а не този на Виктор Юго... За мене, разбира се, творчеството на Траянов има същия произход, както и произхода на цялата млада генерация: града. Оттам и цялата нова поезия, поезия бурна, разкошна, пълна с трепет и живот.

II.

Ако прочетем антологията „Млада България“ през поети като Иван Грозев, Иван Мирчев, Йордан Стратиев, Йордан Стубел, Коста Тодоров, тя действително ще се превърне за нас в своеобразна история на българския символизъм, защото в този прочит ще проличи недвусмислено естетическото изживяване на течението, изразходването му и дори иронизирането му, неговият досег с по-новите поетически естетики – експресионистична, диаволистична, предметно-градска. В своята „Кратка история на българската поезия“ Гео Милев несправедливо нарича някои от тези поети епигони на Лилиев: „Оттук нататък (след Лилиев – бел. моя) е лесно да бъдеш поет – ако е достатъчно да даваш красиви словосъчетания, изпъстрени със звънящи съзвучия. А това е поезията на най-младата генерация поети (Стубел, Стратиев, Симилов, Иван Мирчев и мн.др.). Всъщност това са чисти епигони на Лилиева, които, като епигони, довеждат виртуозността до фокусничество.“ В малко известната си статия – „Преценка на ценностите“ – Милев посочва в антологията както „обилното“ представяне на съвсем младата генерация, която се разделя със символизма, така и поместването на определено несимволистични творби на довчерашни символисти: „Но от съвсем младите като: Мирчев, Стратиев, Първанов, които тепърва се формират, са взети по 10–15 къса. Тр. Кунев, който довчера беше отричан от „съзвездieto Тодор Траянов“, т.е. от Иван Радославов, днес е обилно представен в антологията дори и с работи, които нямат нищо общо със заветите на „международния символизъм“, който има седалището си в канцелари-



Андрей Даниел, Венеция, 2001 г.

ята на г. Ив. Радославов" („Преценка на ценностите", сп. „Трудовак", 1922 г., писана месец след като излиза антологията на Ив. Радославов). В перспективата на времето Цв. Ракъовски пише: „Мирчев, Стратиев и Стубел са последните трима в съдържанието на амбициозния и позакъснял проект на Иван Радославов да инвентаризира символизма чрез антологията „Млада България" (1922)"¹.

И действително, стиховете на тези поети носят откровено експресионистични, диaboлистични, а и урбанистично-новореалистични образи и интонации, с характерния за тази образност предметен детайл. Тук символистичните образи постепенно губят обема

си и се превръщат в обслужващи или дискретно иронизирани изразни инструменти, тържовните интонации се сменят с по-жизнения експресионистичен патос и яд, с мистично-зловещия смях и потръпването от хладния допир на градските стени. Творбите, с които е представен например Иван Грозев, далеч не са само символистични. Напротив, в Nocturno се проточват черни редици от мъртъвци, а в „Молитва" срещаме подчертано зрими, текстурни и дори натуралистични образи като „пришки от коприва" или прашна коса с мак, закичен в нея. Символистичната нощ тук е отстъпила направо пред зората на неореалистичния ден. За да потъне по-нататък отново в експресивен мрак: в „Жертва" душите светят като „кървав жар в нощта", в „Паднали ангели" многоликият хаос обгръща с „жилящите свои пипала" и напомня

¹ Ракъовски, Цв., Иван Мирчев. „Неканоничната българска литература", Том 2, издание на УИ „Н. Рилски", Благоевград (с. 184–204).



размахания бич от скорпиони в Яворовата „Нощ“ – една сродна с експресионизма, екстатична творба. А змийските пръстени, в които се превръща животът, напомнят Гео-Милевия пръстен – образ на живота – кръгът, в който кръг е всеки от нас. Плътта пък в „Паднали ангели“ на Грозев гори и капе, и отново напомня Гео-Милевите визии в „Удари трета стража“. Стихотворението „Бог люби ест“ на Грозев е изградено от шокиращо-екстремни намерения, в „Срещу жениха“ от всяка уста експресивно изскачат мечове, а в „На Великден“ срещаме още по-новия, индустриално-предметен образ – „магнитна ръка“.

В стиховете на друг един поет от „Млада България“ – Коста Тодоров – пък срещаме огромните, диaboлически-раснещи сенки на Фурнаджиев:

*Някой иде, някой шепне, благ,
замислен и огромен,
Скрит в гаснеещите кладни на
вечерната заря.
(„Терцини“)*

Радославов представя още един автор на екстатични авангардни интонации: Иван Мирчев. За него Цветан Раковски пише²: „... през първите години на съзряването си Иван Мирчев е „поет символист“ (така го приемат и критици, и рецензенти), ала този етикет е доста спорен. След края на 20-те години определянето на поета като „символист“ вече е по инерция, защото той няма нищо общо с този тип образност.“ Редом със символистичните видения, в стиховете му живеят по-нови образи, експресивна и урбанистична визия съжителстват и се подхранват взаимно:

*Преграждат те хиляди стени,
Прегръщат те ледени полета
(„Самотност“)*

Майстор на паралелните стилистики, Мирчев съчетава урбанистично-диaboлическа със символистична образност:

*Унесен, аз чувам тъкачите
В меланхоличните болни градини
(„Тъкачите“)*

В тези редове живеят зловещо-диaboлически видения, които ще видим философски уталожени малко по-късно в града на Далчев. Градската индустрия се докосва с фантазиите на символиста, за да ги превърне в мрачни, но вече не диaboлически, а екзистенциални предчувствия:

*Ох, чувам, ох, чувам тъкачите:
Изреждат се стан подир стан –
Довършват те моя саван
И в сънни долини ме влачат.
(„Тъкачите“)*

В Радославовата антология Иван Мирчев присъства още и с откровено експресионистичните творби „Вечерен прилив“, „Нощ“ и „Самота“.

В „Млада България“ четем и стиховете на един друг авангарден поет – Йордан Стратиев. Той гради диaboлично нюансирани поетически внушения вече чрез типично предметни, текстурни детайли от типично градска среда – в локала, край вечерните звънали маси се скрива едно синьо перо, дамата отминава под дъжд от конфети. А край синята маса, където поетът стои със своята дама в синьо, слепи и мъртви гледат две жълти очи.

² Пак там.

Радославов помества творби и от Йордан Стубел. Неговото огледало в „Пред огледалото“ ни ужасява с мрачни визии и сякаш предвещава раждането на Фурнаджиевите видения от недра на диaboлическата стилистика:

Тази вечер във по пруста
някой стене,
Някой плаче, някой пее за смъртта.
(„Вечер“)

А по-нататък, в „Мимолетност“, поетът напуска и символистичната, и експресионистичната образност, за да създаде поезия много по-модерна, поезия екзистенциална, поставена вече на градската сцена.

Преди да се появят в Гео-Милевите антологии, Радославов включва в своята и други автори с техни експресионистични творби: редом с поемите „Анна“ и „Гибел“, с които Гео Милев представя Иван Хаджихристов в Антология на жълтата роза и Антология на българската поезия, в „Млада България“ срещаме откровено експресивно то му стихотворение „Кладенец“ и още едно, „Аз не зная колко съм бледен“, в което символистичната и експресионистичната образност буквално съжителстват и именно чрез това съжителство творят поетическо внушение:

В тия спящи градини сред мрак
Де безименно езеро плиска –
Как да дигна ръцете си в писък,
Как да хвърля душата си в мрак?
(„Аз не зная колко съм бледен“)

От творбите от Николай Райнов обаче Радославов включва отново експресионистична творба – прозаичния къс „Песен за девата“, в който ръцете

й са оприличени на два огнени пояса, а гръдта й се люлее като две бели морета, сред които съска светлината на два високи червени пламъка. В „Млада България“ Райнов е представен и с експресионистичната поема „Христофор Колумб водач към нови земи“, в която освен предметни образи като „гробница гранитна“ и декоративни като „златисти пръстени“ и „бисерни мъниста“ срещаме екстатични визии:

Емнати, гънат се в болка талазите,
Свиват се, гърчат се мразно
и ропотно –
Черна им бездна изпива очите,
Черна им бездна извива къдриците,
Вихър им гълта, погасва лъчите,
Буря им с плесък разнася езиците,
Стелят се, сплитат се
болно и ропотно
В мътни разпади
разбити талазите.
(„Христофор Колумб водач към
нови земи“)

Войн за идеите и естетиката на символизма, както сам обича често да се определя, Радославов всъщност е далеч не фанатичната фигура, която разпознаваме с вкуса към създаване на митове и идоли. Неговите естетически възгледи са пределно широки, което личи от схващането му за символизма и от включването на разнородни творчески натура под неговия знак в „Млада България“. И ако Гео Милев писа, че всяко изкуство е експресионизъм, то и Радославов ще заяви, че „голямото изкуство... ще бъде индивидуализъм и само индивидуализъм“ („Хиперион“ и българската литература“, 1931).