

† Цветанка Атанасова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ЕСТЕТИКА НА ПРЕХОДА: КРИТИЧЕСКИТЕ ТЕКСТОВЕ НА ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ В СПИСАНИЕ „ХИПЕРИОН“

Резюме. Настоящата статия е фокусирана върху критическите текстове, в това число и с манифестен характер, на Людмил Стоянов в сп. „Хиперион“. Разгледан е сложният и противоречив преход на писателя от индивидуализъм и най-краен естетизъм към нов тип хуманизъм, демократизъм и социална ангажираност. Стоянов определя новата насока като нео-романтизъм, но според тезата на авторката тя може да бъде определена също като нео-пантеизъм.

Ключови думи: романтизъм, модернизъм, парнализъм, символизъм, елитаризъм, нео-романтизъм, нео-пантеизъм

Доктрината „изкуство за изкуството“ (*l'art pour l'art*) е слабо застъпена в естетиката на българския модернизъм. Измежду българските символисти най-ревностен неин привърженик и апологет е Людмил Стоянов. В предговора си към стихосбирката „Видения на кръстопът“ (1914), присъединявайки се безрезервно към възгледите на Оскар Уайлд, Л. Стоянов низвергва от изкуството не само Морала и Истината, но и искреността: „Призрактът на Морала и истуканът на Истината нямат място в изкуството, което живее само за себе си и черпи от извори по-чисти, нежели ония на признатите добродетели“. Започвайки с цитати – перифрази на Уайлд, Стоянов стига до своето авторско кредо: „Аз съм се старал, доколкото ми е позволявала моята гордост, да не излизам из рамките на своето самочувствие, но също тъй и да убия в себе си оная искреност, която е тъй присъща на посредствените души. Искреността беше излюблената годеница на романтизма и тя го погуби поради лекомислието си“.¹

С това верую Л. Стоянов начева и активното си сътрудничество в „Хиперион“, за да го промени съществено в рамките на 3–4 години, стъпвайки на нова идейно-естетическа платформа. Неговият естетически преход, съпроводен с много лъкатушения, е документиран на

¹ Цит. по: *Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма*. Съст. С. Илиев. София: Изд. на БАН, 1992, с. 241.

страниците на списанието, където той печата текстове във всички литературни жанрове, а през втората и третата година почти изцяло поема и редактирането на изданието. Поради идейни и личностни разминавания с хиперионовското ядро Л. Стоянов е принуден да напусне редколегията на списанието след третата му годишнина, а не след дълго окончателно прекратява и сътрудничеството си в него. Отстояващ твърда индивидуалистично-символистична линия, след гражданските катаклизми през 1923 и 1925 г. Иван Радославов губи редица от най-известните сътрудници на „Хиперион“, сред които е и Л. Стоянов. Сблъсъкът между двамата редактори обаче далеч не е само идейно-политически, както беше представян от марксистическото ни литературознание в продължение на десетилетия. Става дума за сложни отношения между две личности със силни лидерски амбиции, при това едната – Л. Стоянов, със сериозни етични пробойни. По повод нестихващото в продължение на години ехо от редакционния скандал Ив. Радославов привежда интересни сведения за ролята и мястото на Л. Стоянов в редактирането на „Хиперион“, за скритата от масовата аудитория „кухня“ на взаимоотношенията в редколегията.²

² В своя текст „Хиперион“ и Людмил Стоянов“, с датировка: „1. IX. 45“, публикуван за пръв път през 1990 г. в сп. „Съвременна журналистика“, кн. 1, Ив. Радославов казва:

„Хиперион“ беше основан от двама ни – с покойния ми приятел Траянов. Това беше през зимата – доколкото си спомням – на 1921 г. [...] Кръстник на списанието беше Траянов („Хиперион“), а поканата програма написах аз. Л. Стоянов не беше държан в течение на идеята за списанието, нито пък беше викан на разговори по нея. Все пак с дотогавашната си литературна работа той беше съвсем „наш“ (за тогава) и ние го имахме предвид. Знаейки слабостта на Траянова към него, аз предложих дори да влезе в редакцията, което Траянов зарадвано прие. Но някакво предчувствие имах, че при неговите (на Л. Стоянов) етични понятия не всичко ще върви гладко.

Първата година протече с малко пречки от негова страна. Тях уреждаше издателят, който, много по-късно узнах, е скривал много от тези грижи, които е създавал съредакторът Л. Стоянов. Траянов не беше в България, беше в Бреслау, където служеше като секретар в българското генерално консулство. Тези разпри между издателя и Л. Стоянов не достигаха и до него. Втората година протече с повече разпри, които доведоха дотам, че аз напуснах редакцията. Неговото недругарско и неколегиално държание (той хазайничеше най-произволно при подбора и подреждането на материала и приемаше нежелани сътрудници) – аз бях твърде зает с редактирането на в. „Земед. съзнание“ като член на управителния Съвет на земеделския съюз, крило Драгиев, и с партийни работи – ме накара да се оттегля от редакцията. Траянов мълчаливо се съгласи и списанието продължи да излиза през следващата година само под тяхно редакторство. [...] След освобождаването му от служба и завръщането му в София Траянов ме срещна и поиска да

Критическото присъствие на Л. Стоянов на страниците на „Хиперион“ – и като продуктивност, и най-вече като равнище на изявите, е впечатляващо. Той е автор на редица програмно-манифестни текстове като „Богоборец“ (1, 2)³, „Трагедията на живописца“ (1, 4–5), „Славословие на словото. Преображения на българския дух. По повод „Български балади“ (1, 6–7), „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1), „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5) и др., които представят характерни тенденции в идеологията и естетиката на изданието. В стилистично отношение

възобновим редакцията с него двама – без Л. Стоянов. През време на нашите разговори аз пожелах да опитаме още веднъж с Л. Стоянов, надявайки се, че има нещо поправимо в настъпилия разрыв, още повече, че ценях неговите позиции в литературата и таланта му, давайки му литературния портрет в 1-а годишнина на „Хиперион“. Издателят му съобщи това, ние се срещнахме отново тримата и си пожелахме добра работа.

Но един прекрасен ден в редакцията на „Земед. съзнание“ пристигна издателят и крайно развълнуван ми съобщи, че със съредакторството на Л. Стоянов е безвъзвратно свършено. И ми разказа следното: не всичко, разбира се, за да не бъде излишно огорчаван и което впоследствие Траянов ми потвърди с подробности, които и двамата в първия момент премълчаха. След като бяхме уговорили редакцията и сътрудниците заедно с готовия материал, издателят трябваше да разпрати поканата за записване на абонати. Така уговорената и готова във всяко отношение програма покана е била дадена от него в печатницата да се набира. Какъв е бил ужасът му, когато сутринта му била поднесена една свършено друга покана, със зачеркнати от първите сътрудници материали – едва узнаваема. И главното – че моето име е било премахнато като редактор, възмутен главно от това последното, защото връщането ми отново в редакцията на списанието му беше струвало много грижи и нерви, за да ме убеждава да се върна в редакцията, и защото една нова покана би струвала нови средства, с каквито той ограничено разполагаше. Негодуванието на издателя стигна дотам, че следствие разигралата се сцена между него и Л. Стоянов последният се намери съвсем внезапно на улицата. Скъсването беше окончателно. [...]

Какво караше този човек да се носи така с близки събрата по перо и приятели? Най-напред поради липса на елементарна етика и скрупули. На второ място някаква неблагоприятна ревност по отношение на нашата дружба (между двама ни с Траянова) и накрай манията му да нарежда – по-точно да разрежда – и разпорежда най-произволно и безотговорно. И може би главно първото.“ – Цит. по: РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература. 1880–1930*. Трето доп. изд. Съст. В Николова. София: УИ. „Св. Кл. Охридски“, 1992, с. 201–203.

Настоящият документ дава отговор и на въпроса: защо във втората и третата годишнина на „Хиперион“ Ив. Радославов не публикува свои критически текстове.

³ Тук и по-нататък цифрите в скоби означават съответно годишнината и книгата на изданието.

критическите текстове на Л. Стоянов твърде много се доближават до кредото на О. Уайлд за симбиоза между критиката и художествената литература и за „критика като художник“. Този тип критика често бива определяна като „импресионистична“, но това е неточно, тъй като тя не се ограничава с впечатлението, не се отказва от аналитичното вглеждане в текста и в личността на твореца, дори понякога е неподозирано дълбока, но нейният език избягва термините и предпочита образно-метафоричния изказ. Тя съперничи на художествената проза.

Отпечатаните в първата годишнина на списанието критически статии на Л. Стоянов – „Богоборец“ (1, 2), „Славословие на словото. Преображения на българския дух. По повод „Български балади“ (1, 6–7), „Емануил п. Димитров – поет на мистични настроения“ (1, 3), „Трагедията на живописиста. За изкуството на художника Борис Георгиев“ (1, 4–5), „Александър Блок“ (1, 8), „Пенчо Славейков – човекът и поетът“ (1, 9–10) са в лоното на индивидуалистично-символистичното кредо. „Богоборец“ и „Славословие на словото“ се вписват в последователно отстояваната от списанието апологетика на Траянов и даже са сред първите и основополагащите в този дух. За разлика от Б. Савов и П. Росен, които свързват Траяновото богоборчество с варварско-скитското начало, Л. Стоянов е привърженик на прославянската теза: „Не е ли знаменателно? – пише той в „Богоборец“ – В страната, която некога бе арена на най-буйствено богоборство – на богомили, адамити, исихасти – след много векове, като че из най-съкровените недра на народния дух, отново секаш блесва този мистичен двубой, може би за да я свърже със светлата мисия на славянството – чрез сродните души на двама нейни синове – Ботев и Траянов“ (1, 2).⁴ Подзаглавието на статията – портрет на Ем. Попдимитров – „Поет на мистични настроения“, само по себе си говори за критическия ключ. Текстът е издържан в типичния за Стоянов от това време образно-метафоричен стил (1, 3). В парадигмата на символистично-мистичното е осветлен и Ал. Блок: „Един от предвестниците на „новата култура“, поет „по Божия милост“, един от ония избраници на Музите, за които няма тайни и които са вдъхновени „на небето, както и на земята“ (1, 8).

С манифестен характер е статията „Трагедията на живописиста. За изкуството на художника Борис Георгиев. Публична беседа“ (1, 4–5). Живописиста на любимия, на „първия“ за хиперионовци български художник е компетентно анализирана както в теоретичен, така и в културноисторически и семиотичен план. Авторът демонстрира солидна философско-естетическа и изкуствоведска ерудиция, позовава се на капацитети от древногръцката класика до модерността – от Платон

⁴ Тук, както и в другите текстове на Стоянов, прави впечатление последователно отстояваният екавски изговор.

и Аристотел до Бодлер, Джон Ръскин и Оскар Уайлд, визира учителите на българския майстор – както в по-общо духовното, така и в тясно професионалното русло. Горещ поклонник на О. Уайлд и на теорията за „чисто изкуство“, Л. Стоянов и в този случай не пропуска да противопостави Красотата на Истината, естетичното на етичното: „Би било грешка да се смята емоцията, която това изкуство ни внушава, за етическа, защото всичките му външни елементи са само естетически. Наистина, изтръгвайки ни от всяка реалност, то изведнъж ни поставя в общение с Бога, когото обаче ние чувствуваме не в Истината, а в Красотата; макар че в известна смисъл, вътрешният импулс се ръководи от една пантеистична идея за някакво всеединство“. Истинският художник – твърди Стоянов – „не търпи рамките на школата, той ги разбива, за да остане „сам, винаги самотен, вечно един и единствен“; неговата единствена истина са „законите на художествената закономерност и истината за абсолютната свобода на душата“ (1, 4–5).

В субективно-психографски маниер, със страсти и пристрастия е моделиран портретът на П. П. Славейков (1, 9–10): „един поет, който, при все това, издава признаци на дълбоко и трагично безсилие, некакви Танталови мъки да овладее своя вътрешен мир и го запечати в строгите пропорции на изкуството. Може би на един чужденец Пенчо Славейков би направил впечатление, чрез силата на своя дух, твърде сроден с идеите на века, както и чрез своето могъщо, макар и абстрактно, а често дори и книжно въображение. Но за нас, които знаем тайните на своя език и познаваме библейските усилия на Пенчо Славейков да го овладее, за нас би било интересно да видим кое е това странно обстоятелство, което прави този голям поет тъй скъп за литературата и тъй чужд на истинската поезия“. Твърде критичен към П. П. Славейков като лирик, Л. Стоянов е по-склонен да го приеме като епик: „Епически песни“ са, може би, едничката книга, дето се е отразила целата поетическа душа на Пенчо Славейков. Без нея той би изглеждал твърде малък и неговото поетическо дело – непълно и незавършено. Това е делото на неговата зрела младост, вживена в съкровищата на изкуството и познала тайната на художественото възсъздаване“. И в този случай обаче не липсват резерви. Те се отнасят най-вече до Славейковата интерпретация на фолклора: „Но да се взимат образцови народни песни, за да се нареждат в римувана реч, в строгите ямбове и хекзаметри на класическия стил – това може да бъде задача, достойна за съжаление. В „Епически песни“ има много такива превръщания – те са, може би, ключът на целата книга“ (1, 9–10).

В раздела „Културен и критичен преглед“ в г. I на „Хиперион“ Л. Стоянов публикува следните отзиви, рецензии и полемични текстове: „Цветята на Мориа“ от Рерих“ (1, 1), „Една свръх абсурдна книга: „Владо Булатов“. Роман в сонети от Стилиян Чилингиоров“ (1, 1), „Борис

Денев – художник на здрачевините“ (1, 1), „Истина и жлъчка. За силата и слабостта на духа“ (1, 2), „Владимир Полянов: Смърт. Разкази“ (1, 3), „Годишник на Народния музей за 1921 г.“ (1, 6–7) и „Проф. М. Арнаудов: Г. С. Раковски“ (1, 9–10). „Цветята на Мориа“ е характеризирана като „несъмнено най-оригиналната и дълбока книга, която е дошла до нас от съвременна Русия“. В нея „е отразена некаква неуловима тайна за човека и човешкия живот, некакво ново „месианство“, което би желало да преобрази света и да създаде едно истинско преродено човечество“ (1, 1). „Роман в сонети – това е наистина некакво плачевно недоразумение“ – възкликва саркастично критикът за „Владо Булатов“ от Ст. Чилингиров (1, 1). Отзивът с емблематичното заглавие „Борис Денев – художник на здрачевините“ визира последната изложба на Борис Денев – „смел и оригинален художник, който има мъжеството да върви по свои пътища“ (1, 1). С откривателски характер е отзивът за сборника с разкази „Смърт“ (1922) на Вл. Полянов (1, 3). Характерното за белетриста диабололист е открито в съответния европейски и български контекст. В „Истина и жлъчка. За силата и слабостта на духа“ (1, 2) в остро ироничен, изпъстрен с остроумни метафори стил, и с патос, който защитава свободното слово, Стоянов отговаря на наплевателската статия на проф. Б. Пенев „За литературния плут“, поместена в „Златорог“ (3, 2), която на свой ред е провокирана от статията на Л. Стоянов „Невежествен критик“, публикувана във в. „Развигор“. „Уви, величието на духа е чуждо на Боян Пенев... – възкликва Л. Стоянов. – В цицероновска поза (сякаш въпросът е за спасението на републиката) – той отговаря на моята статия „Невежествен критик“ („Развигор“, бр. 42) в стила и изящността на „двете батареи“ от „Чичовци“; той сякаш иска да каже: аз може да съм невежествен критик, но и ти не струваш лула тютюн!“ (1, 2).

Във втората годишнина на „Хиперион“ Л. Стоянов публикува манифеста „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1) и следните критически статии: „Кирил Христов – поет без лице“ (2, 2), „Ботев и Петъофи“ (2, 3), „Лице или маска. Правдоподобни афоризми за театъра“ (2, 4–5) и „Николай Лилив – епилог на един спор“ (2, 6–7). Програмната статия „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1) свидетелства, че въпреки идейната последователност на Ив. Радославов, сп. „Хиперион“ не се отличава със стройна и непоклатима философско-естетическа доктрина. Освен че лансира „еретични“ спрямо линията на изданието възгледи, текстът е интересен и с това, че е сред малкото, които имат формата и патоса на типичен манифест. Парадоксално, но факт: на страниците на последната крепост на българския символизъм излиза манифест, в който единият от тримата редактори твърди, че не само символистичното направление, а модернистичните школи изобщо са изчерпили своите възможности, че високият, елитарният модернизъм, към който Л. Стоянов причислява и експресионизма (!), залязва. Освен Ницше,

който е в основата на всички модернистки и авангардистки концепти, в случая главни идеологически стълбове са Бергсон, Айнщайн и Шпенглер. „Културата се разпада – пише Л. Стоянов. – Тя се движи по линията на залязването. Нейният дух е опустошен и червеят на разложението е вътре в нея. Много явления, които преди войната изглеждаха странни, сега добиват своето истинско осветление. Културата се разрушава от своите собствени противоречия. Бергсон във философията, Айнщайн в науката, Шпенглер в обществената мисъл – всички тия деца на културата убиват своята собствена майка. Че тя въздигна в култ съкровищата на абстрактната мъдрост, прогони душата от своите великолепни храмове от камък и я окръжи с леда на рационалното, дето замръзнаха всичките ѝ благоуханни цветя.“

В своята най-съкровена област, в изкуството, културата е уязвена също твърде чувствително. Додето по-рано приемствеността на литературните школи идеше с една закономерна наследственост, сега тя е прекъсната брутално и внезапно. [...] И тук всички форми са разбити; видимостта се трансформира според нашия вътрешен поглед, първичен и свободен от очилата на чужди внушения, идеи и образи. Изкуството сменя пищната си риза и волно вдига ръце към небето, неговата изначална родина! Как странно и чуждо звучат днес всички спорове за силата и слабостта на разните школи в изкуството... Символизъм, реализъм, импресионизъм, експресионизъм – тези нелепи класификации на духа, тези фабрики на един еkleктичен и механизирен век! [...] Студените абстракции на символизма не могат да нахранят гладния дух, и ето, той дири път да се слее отново с хаоса, да потъне в първоначалното си съществуване, за да може отново да расте и крепне. [...] Така и той, оживял, ще види света нов, преобразен и страшен, стихийен и цялостен, такъв, какъвто е излязъл той от ръцете на Твореца.

Днес, прокламира Стоянов, се ражда „нов човек и ново мирозъзерцание“. Те идват от Русия, където „сред пожарите и ужаса на революцията човекът е почувствувал най-силно връзката си с първоначалните стихии на битието“. „Умря великият Пан! – бяха се провикнали някога. [...] Днес, напротив, първичното влиза отново в своите права – „Жив е великият Пан!“ – и отново, като в първия ден на творението, светът се разкрива цял и груб пред очите на съвременния човек“.

Пътят на изкуството? – „Освободено от веригите на формалното, изкуството дири пълнота и свежест. То се изразява във форми, които бихме могли да наречем нео-романтизъм и които са цветът на всичко мощно и сочно, що ни е завещало миналото. То се ражда все още от символичното начало, но тук символът не е вече цел, а само средство. То страни от индивидуализма, но страни и от колективизма. Не „аз“ и не „ние“ – а нещо извън това, нещо космическо, вселенско. Човекът и светът – ето обекта на новото изкуство: човекът сам по себе си, свобо-

ден от всяка догма и прислонен към първичните същи на земята, – и светът, неговото изначално отечество. В този бунт на духа е залогът на бъдещето: от него ще дойде истинското освобождение...” (2, 1).

Очевидно, ченазванието, което Л. Стоянов дава на новата тенденция в модерното изкуство – нео-романтизъм, е твърде свободно и условно и не се покрива с дефинитивните рамки на немския неоромантизъм в качеството му на своеобразен аналог и модификация/трансформация на френския символизъм. Повикът за връщане към примитива, за варваризиране на литературата е един от лейтмотивите на късния български модернизъм, на авангардите у нас. Особено характерен за втората и третата годишнина на „Везни“, а също и за „Crescendo“, той, както е видно, намира поданство и на страниците на „Хиперион“, а също и на далеч по-умерения „Златорог“ (С. Скитник, Ч. Мутафов), а после категорично е заявен и в изданията „Изток“ и „Стрелец“.

Контрасимволистичният патос на програмния текст „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“, повикът за нов тип изкуство – „космическо и вселенско“, отстранено както от индивидуализма, така и от колективизма, призвано да възплъти единението между човека и света, е сложил отпечатък и върху останалите критически текстове на Стоянов в г. II на „Хиперион“. Те възплъщават тежнението към ново естетическо кредо, като същевременно не могат да заличат дирите на старото. Илюстрация за гранична, стигаща до дихотомия естетическа позиция е статията „Николай Лилиев – епигон на един спор“ (2, 6–7). Това е най-сериозното вглеждане в личността и лириката на видния поет-символист изотвътре, откъм школата, на която той принадлежи. Същевременно – опит за отстранен, дистанциран поглед към феномена Лилиев. Подтикът за създаването на този литературен портрет е назован в началото на текста и е свързан с елитарното разбиране за изкуството, с кредото „изкуство за изкуството“, чиито поклонник е Стоянов до неотдавна. В подтика, както и в интерпретацията на фактите обаче се оглеждат и други фактори – съперничеството, достигащо до отявляваща конфронтация, между „Златорог“ и „Хиперион“, между символистите, гравитиращи около двете издания.

Кой всъщност е Н. Лилиев? И как го чете критиката? – пита риторично Л. Стоянов и отговаря: поет на краевековието, „поет fin de siècle, изразител на най-тънки паяжинни настроения, той допадна по странен каприз на съдбата на официалната критика, която тъй любовно го прегърна до сърцето си, че той рискува да се задуши в нейните мечешки обятия. [...] Това е една критика, болна от сантиментализъм, най-пакостната под небето, плачлива. Тя се вдъхновява от външното, слабото, неясното, изпълнена с милосърдие, с всички пошли възхищения на един импресионистичен дух, лишена от чувство към дълбокото“. „Николай Лилиев е една от значителните фигури в съвременната

българска литература“ – заявява критикът и продължава: „искаме да се тури край на сантименталната критика, която го смята свой „симпатяга“, своя „слабост“, и да бъде погледнат той тъй трезво, както заслужава, хирургически, напредно, за да се освети свята-святих на душата му, скована в ледените тръпки на едно чисто, възвишено и електрично изкуство“. След квалификациите „дълбок поет“ и „една от значителните фигури в съвременната българска литература“ Л. Стоянов, в присъщия си образно-метафоричен стил започва да наслагва светли и тъмни петна върху изображението на поета, за да съгради плътен, убедителен, неоспорен в основното и до днес портрет. Приложената двойна оптика – какво Лилиев Е и какво НЕ Е, кара позитивите и негативите да дифузират и да се слеят в сложността на цялото. „Николай Лилиев внася в българската литература дъха на най-изтънчените цветя на европейския и особено французки символизъм от края на миналия век. Това е един висококултурен и образован дух, един възприемчив фокус, в който са намерили отражение всички внушения на тази лъчиста поезия.“ Като го чете в контекста на Бодлер и Верлен, Стоянов извежда формулировките за „женствената му душа“, „несъбудената плът“, „вечност на чистотата“. Лилиев – убеждава ни Стоянов – е „поет, който страни от живота, от греха, от възделението, от всяка катастрофичност на битието, в името на някаква стилова и разсъдъчна безупречност“. Но – „в това е неговата трагедия“, оттук идва „еднообразието в нейния (на лириката му – бел. моя, Ц. А.) ритъм“, „тя звучи без резонанс, нейните образи не тежат с горчивината и меда на духовния опит, те се преливат невидимо, леки като жълтурчета и изпаряеми като етер“. Това е „женствена и неактивна поезия, каквато е френската поезия от времето на упадъка“ – поезията на Фр. Жам, Роденбах, Жул Лафорг, Самен, Виеле Грифен, Жан Мореас, Метерлинк, чиито „ученик“ и „послушник“ е той. „Всичко това – заключава Стоянов – придава на неговата поезия нейния небългарски дух. В известна смисъл, това е грамадно преимущество. Това показва, че той се е издигнал до върховете на културата, до най-тънките ѝ трептения. Но откъсната от своето духовно огнище, тази поезия носи печата на безпочвеност, на безвременност, на суха стилизация. Ней е чужда първобитната сила и примитивната изящност на българския дух, тя не е закърмена от земята, от нейните живи сили, не отекуват гласове от нейната древност, от коравите ѝ милосърдни недра“. Стоянов стига до крайни твърдения: „неговият зов „Към родината“ – заявява той – издава непонятна плачливост. Трагичното не търпи сантименталност: то е сурово, сериозно, могъщо; то отхвърля всяка нота на вайкане, дири да се изрази в прости, но покъртителни образи; то е човешко и само човешко“. Освен с Ницше, поантата на това изказване влиза в безспорен кореспонданс с апелите на Гео Милев и Кирил Кръстев от това време. Погледнал на Лилиевата лирика през

опцията на отсъстващото, критикът прави завой и отбелязва: „Впрочем, макар да ѝ са чужди елементите на националния дух, това е една поезия, която, все пак, говори на сърцето с нежни и прости слова, разкрива ни трагедията на самотността. От литературно гледище тя е безупречна. [...] От нея лъха интимност, а не страст: интимността на чистата радост, не страстта на съдбовния порок. Скромна, тя ни шепне детски приказки, без предвзетост и без хитрост. [...] А какво по-голямо щастие за един поет, по-голяма утеха от тази да ни пренесе, в един рядък миг, от жестокото царство на формите в приказния свят на въображението?“ (2, 6–7).

Насловът „Кирил Христов – поет без лице“ (2, 2) говори достатъчно красноречиво за тезата на автора. Статията е написана с подчертан негативизъм спрямо личността и творчеството на К. Христов, произтичащ предимно от нравствени, но също и от естетически съображения. В отлика от „тези малцина, които изразяват себе си всецяло и безразделно, тези дълбоки, правдиви и романтични люде, творци и вестители на един друг, по-висш живот“, каквито у нас са Ботев, Пенчо Славейков и Яворов, К. Христов е „поет без лице“ и затова „масата“ го е низвергнала от сърцето си „като непотребна дрипа“ и го е осъдила на „най-безпомощна самотност“. „Никой не е опощлявал с такава безчовечност чистата слава на Музите и не е влачил по стъгдите божествения образ на красотата – възкликва критикът. – Да гъделичка най-низките страсти на тълпата, да отразява уличното настроение в най-грубата му и низменна страна, в това е намерил той некаква жестока садистическа смисъл“. Той „хвърля гръм и мълнии върху своя народ не в името на некакав естетически или нравствен идеал, а защото му се струва, че този народ не го цени достатъчно, не му отдава нужната почит и не го венчава с венеца на избраника. Един безпочвен егоизъм води езика му, който сякаш няма никаква връзка със сърцето“. Отрицателно настроен към личността на твореца, Л. Стоянов negliжира и поезията му. С едно единствено изключение – пейзажната му лирика. Но и спрямо нея критикът има резерви – тя е издържана в импресионистичен стил и поетическите находки идват като случайни „проблески“, „най-често подсъзнателно“, като плод не на „постигане“, а на „копиране“ (2, 2).

В плана на романтичния идеал и на неизменната жажда на „народната душа“ за сътворяване на живи митове и легенди са анализирани житейските и творческите съдби на двамата велики поети, възплътили „обаянието на цела епоха“ – Ботев и Петьофи. При съпоставителния прочит на живота и творчеството им критикът поставя три акцента: „култа на свободата и идеала на човешкото добро“, „идентичността на страданията“ и „една висока и чиста саможертва“ (2, 3).

В г. II на „Хиперион“, в раздела „Културен и критичен преглед“, Л. Стоянов помества следните отзиви: „Елисавета Белчева“ (2, 3), „Театър – Студия“ (2, 4–5), „Добри Немиров: Бедния Лука“ (2, 8). За

разлика от Ив. Радославов, който посреща критично дебютната стихосбирка на Е. Багряна, Л. Стоянов приветства ранните ѝ поетични изяви в периодичния печат – „Златорог“ и „Обществена мисъл“, още по времето, когато тя не е приела литературното си кръщение. След пространно въведение, в което застъпва тезата, че българската жена има „нищожно участие“ в културния живот на страната, че тя е „абсолютно нерелигиозна“, „нейният дух е кръстен в купела на практицизма“ и е „далеч от изкуството“, Стоянов адмирава поетичните изяви на Е. Белчева като „първата лестовица“ на една „закъсняла пролет“. Според критика тя притежава дарбата „да мисли с образи, и сега още нейните песни имат странното обаяние на едно безпорочно и високо изкуство“; „тя е могла да излезе от онзи ограничен субективизъм, присъщ на всека посредствена поезия, за да се превъплотява все повече и повече в чужди, но сродни души, да говори чрез чужди уста за свои тъги и свои радости. От големите художници на женската душа – Анна Ахматова – тя е възприела тайната на художественото възсъздаване, за простото и чисто отнасяне към света и хората, без патос, без сантименталност“. „Тя – заключава Стоянов – притежава всички качества на един истински и роден поет“ (2, 3).

В позитивен тон пише Стоянов и за Добри Немиров – един от „онеправданите писатели в българската литература“. „Време е вече критиката да измени своя тон и да се вгледа по-подробно в неговото литературно дело“ – настоява критикът. „Простотата на разказа, до която достига Добри Немиров, намира отзвук в душата на читателя, защото е искрена и лишена от превзетост. Тя действа като проста народна музика, тамбура или балалайка, безгрижна, забавителна и пъстра, като старо вино на весела сватба. [...] Но макар да надминава фейлетонната белетристика и анекдота, ней ѝ липсва чисто художествена дълбочина и закръгленост. Тя ще трябва да се облагороди като стил, да се вгълби като душа, за да достигне безупречната простота на Чехова“. „Голема крачка напред“ според Стоянов е новоизлязлата повест „Бедният Лука“ (2, 8).

Една от най-интересните и оспорвани критически изяви на Л. Стоянов на страниците на „Хиперион“ е голямата му статия „Революционна поезия“, поместена в две поредни годишнини (3, 9–10; 4, 4) и представляваща низ от въведение и шест рецензии: „Хр. Смирненски: Да бъде ден!“, „Марко Бунин: Сигнали“, „Никола Фурнаджиев: Пролетен вятър“, „Ангел Каралийчев: Ръж“, „Асен Разцветников: Жертвени клади“, „Гео Милев: Септември“. Парадоксално, тя предизвиква реакция на първо място от страна на самите хиперионовци, които, смутени от естетическите крайности на своя събрат, бързат да се дистанцират в редакционна бележка: „Статията на г. Стоянов „Революционна поезия“ не обвързва редакцията, нито литературната задруга Хиперион“ (3, 9–10).

Във въвеждащата част, която има по-общетеоретичен характер, е постановката на въпроса: що е „революционна поезия“, що е „социал-

на поезия“ и доколко новопоявилите се в последно време в България книги, претендиращи за „революционна“ и „социална поезия“, са съответни на класическите жанрови образци. Разсъжденията на критика, както и заключенията му, които са по-скоро дедукция, която последвалите анализи трябва да докажат, са предимно в лоното на една елитаристка, свързана с ранния модернизъм концепция, като не липсват и белези на провинциалистки комплекс. Статията начева с размисли на тема общество – литература, литературата като отражение на обществения живот. „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.“ Нататък критикът заявява, че „всяка истинска поезия е в основата си революционна“, защото „ни разкрива обаяващия свят на въображаемото, като ни изпълва с чувство на недоволство и отвращение към света на преходните реалности“ и „осъществява в образи най-съкровения ни желания, поставя ни в конфликт с действителността“. След този романтически концепт за „революционно изкуство“ Стоянов не пропуска да отбележи в О.-Уайлдovski маниер, че изкуството влияе върху живота повече, отколкото животът върху изкуството: „Нищо не подравя основите на една епоха тъй сигурно, както изкуството“. Последвалият цитат от Ницше, че изкуството преживява пълен разцвет едва когато страданието препълни мярката, окръгля естетическия фундамент, който се вписва в романтично-модернистката парадигма. Обществената криза – продължава авторът – поражда криза в изкуството и тогава „музите мълчат“. „Тогаво 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 ноти 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

поема не проживет дълго“, прибавя Пушкин. Тя е агитация в римована реч, отзвук от борбата на политическите партии за власт, от борбата на класите за техните материални интереси. Високи образци за социална литература според Стоянов са дали Хауптман и Верхарн.

При такава естетическа предиспозиция съответните български артефакти бледнеят. Сред най-онеправданите е бардът на „унижените и оскърбените“ Хр. Смирненски, чиято сборка „Да бъде ден“ Стоянов окачествява като „типичен документ“ на „социална поезия“. „Още невръстен юноша, при бягството от неговия роден град Кукуш, през Балканската война, Смирненски бе разбрал дълбоката и кървава неразбория на съвременното обществено устройство“ – пише Стоянов. „И оттогава, несъмнено, той става псалмопевец на трудящия 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 екзекутивност 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 не изхожда от чувството, а от догмата. [...] Всички стихотворения на Смирненски притежават този органически недъг на монотонност и догматична едностранчивост“; „технически те са изобщо безупречни с всички външни придобивки на символистичната поезия. [...] В основата си обаче това е поезия на политическия девиз, на партийния плакат. Самите заглавия сочат на актуелност, на агитационна проповед. [...] 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 (3, 9–10).

Адепт на формотворчеството, Л. Стоянов е по-ласкав към Марко Бунин и стихосбирката му „Сигнали“:

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.

[...] 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, третират съвременни теми и излъчват бунтовна и разрушителна енергия. [...] 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 бъдаще, 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. (3, 9–10)

Привърженик на парнасистко-символистичния идеал за хармонична красота от аполоновски тип, Л. Стоянов е стъписан от неконтролираното изригване на дионисовото начало у Н. Фурнаджиев, от мисловния и словесен хаос, от алогизма в неговия „Пролетен вятър“, като точно посочва източника на влияние – руския имажинизъм. „Никола Фурнаджиев – пише Л. Стоянов – иде с едно уверено и явно – погрешно съзнание, че всичко му е позволено. В неговата сбирка „Пролетен вятър“ невъзможното се съчетава с невероятното. Чувства се у него несъмненото влияние на новите руски поети Есенин, Пастернак, Кусиков, изобщо на руския „имажинизъм“. Особено първият от тях изглежда го е хипнотизирал“. Любопитно е, че обвиненията на Стоянов спрямо Фурнаджиев в алогизъм са аналогични на обвиненията на проф. Ст. Младенов в студията му „Декаденти и семковщина“ спрямо Траянов и събратята му символисти, в това число и срещу самия Л. Стоянов. Погледнат през тази критическа призма, поетическият свят на Фурнаджиев представлява „неудържима поетическа вавилония“; авторът „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“ (4, 4).

Липса на достатъчно „пиетет към словото“, импресионизъм, „скокливост на впечатленията“ – това са основните възражения на критика срещу сборника „Ръж“ на А. Каралийчев. „Старо, старо! – възкликва Стоянов – 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“ (4, 4). Особено безпощаден е критикът спрямо „Жертвени клади“ на Разцветников. Той определя стиховете в тази сбирка като „безпомощни“, защото страдат от недостиг на „поетическа култура и творческа свобода“, „несръчност и поетическа вялост“, „непрестанен хленч“, който досажда, „липса на езикова култура“ (4, 4).

На фона на разгледаните дотук „революционни поети“, които според Стоянов, с изключение на 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“, а „това е несъмнен неин недостатък; защото революционната поезия не може да звучи под сурдинка“, поемата на Гео Милев „Септември“ има едно съществено достойнство – „това достойнство поне да назовава нещата с тяхното истинско име“. „Най-сетне си отдъхваш от бръщолевенията на една празна младежка сантименталност. Не те спират езикови абсурди, не те отчайват стилови сакатости“ – пише критикът, като и в този случай не пропуска да изтъкне своите резерви: „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-благотворните. 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“ (4, 4).

Заклучението на Л. Стоянов от така направения обзор гласи: „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“ (4, 4).

Освен „Революционна поезия“, в г. III и IV на „Хиперион“ Л. Стоянов отпечатва следните критически статии и отзиви: „Театърът като самоцел“ (3, 2), „Байрон и нашето време“ (3, 3), „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5), „Въпроси около Народния театър. Агонията на един културен институт“ (3, 6–7), „П. К. Яворов – поет на любовта и смъртта“ (3, 9–10), „Йоан Владимир. Драматическо видение в пет картини от Боян Дановски, 1924 г.“ (4, 4). Емблематична с оглед на изпълнената със завои естетическа еволюция на Л. Стоянов, както и с оглед на разпопосочните тежнения сред българските модернисти през този период е статията „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5). Текстът е полемично ориентиран – срещу рецепцията у нас и в Сърбия на изживения вече на Запад експресионизъм, който мимикрира у съседите ни под названието „зенитизъм“, с претенциите, че е самобитно балканско явление.

Авторът взема повод от каталога „Во имя зенитизма“ на наскоро състоялата се в Белград международна изложба, организирана от сръбските зенитисти, в която участват и трима български художници авангардисти – Иван Бояджиев, Ана Балсамаджиева и Мирчо Качулев. Критикът визира манифеста на културното движение „Зенит“, отпечатан във въпросния каталог, за да заключи: „В общи черти обаче идеологията на зенитистите не издава нито дълбочина, нито оригиналност“. Като интерпретира програмата на зенитистите, насочена срещу индивидуалистичния модернизъм и обърната към „колективния дух“ и „колективния усет“, като изтъква и немотивираните претенции на направлението да представлява „всички южни славяни“, Стоянов стига до подражателния, епигонския му характер и не пропуска да отправи саркастични стрели към доскорошния си съратник Гео Милев:

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. [...] Да се възлагат на експресионистичното изкуство (по съществуващото 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.

Атрактивна е саркастичната поанта, с която Л. Стоянов „стреля“ по българските експресионисти и футуристи, като взема на подбив стихотворението на Ламар „Към Европа“: „Експресионизмът иде от Запад – изживян и вече преодолян – и с него Белградските зенитисти искат да бият същия този Запад! У нас тази мания 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 на пух и прах този нещастен континент“. „С една дума, Лалю Маринов от Троян заплашва Европа! Който има уши, нека гледа, който има очи, нека слуша!“.

Патосът на „Зенитизъм и зенитисти“ е сроден с патоса на „Революционна поезия“. И в двата случая е налице заявената в манифеста „Пътеводна звезда (За нео-романтизма)“ естетическа позиция, която казва „сбогом“ на символизма и пледира за пълно разкрепостяване на

мисленето и изкуството от нормите и догмите на миналото, която адмирира духовната революция, породена от идеите на Бергсон, Айнщайн и Шпенглер, но същевременно не приема „приземяването“ на художественото творчество по модела, който предлагат имажинистите, експресионистите и футуристите. Такъв тип „революция“, каквато осъществяват споменатите авангардни течения, убеден е Стоянов, има смисъл само в рамките на естетическото и тя може да просъществува временно. Тя не може да обхване етичното, човешкото, необятния човешки дух. В това отношение Стоянов си остава пленник на една романтична концепция за света и изкуството. Непоклатим остава и възгледът му за изкуството като автономна и елитарна сфера. Неговият кодекс е изразен в ключовата фраза от „Зенитизъм и зенитисти“: „Изкуството е било и ще бъде винаги аристократично, тъй като е дело на духа“ (3, 4–5).

В студията си за Яворов Л. Стоянов интерпретира житейската и творческата съдба на поета през призмата на романтичното, като го нарежда сред „безпокойните гении, които като Едип носят в душата си първородния грях на раздвоението и като него, разгатнали тайната на сфинкса, тайната на битието, трябва при все това да загинат, жертва на неумолими и съдбовни закони!“. Критикът полага фигурата на Яворов в контекста на едни от най-видните и най-трагичните поети романтици – „духовидците“ Новалис, Ленау и Леопарди.

За тях светът на формите не съществува. Те са жители на призрачен свят. За тях светът започва дето свършва видимостта. [...] Напълно съзнателно поставям аз името на Яворов наред с имената на споменатите духовидци, чиито брат бе той не само по дух, но и по съдба. Преведена на езика на всеки културен народ, неговата поезия би произвела същото потресаещо впечатление, което имаме ние от мелодиите на големите мирови певци. Един поет като Яворов, с неговата подземна дионисовска скръб, с неговата болна жажда за страдание, с неговата трескава любов, с отровената от съблазън за смъртта трагическа страстност на неговия дух, този повелителен купнеж към гибелност – такъв един поет би могъл наистина да смути всяка чувствителна душа и да ни накара да се замислим за неверните съдбовни пътища на творческата личност. (3, 9–10)

Лайтмотивът на „Байрон и нашето време“ (3, 3) е актуалността на Байроновия житейски и творчески подвиг „днес“, когато „европейският дух преживява същите политически и морални сътресения, както и преди сто години“, когато „демонът на насилието свирепствува в Европа открай докрай“, когато „силата е право, а насилието – справедливост“ и когато „малките народи пъшкат под бремето на силните“ (3, 3).

Подчертано позитивно е оценено „драматическото видение“ на Б. Дановски „Йоан Владимир“. Според Стоянов „цялото „видение“ носи пе-

чата на дълбока и прочувствувана мистерия. Написано в свободни, но изящни стихове, то диша жизнена и художествена правда. Без да бъде драма в истинския смисъл на думата, то е при все това дълбоко драматично и несъмнено осъществява един нов вид в развитието на българската драматическа литература. То е една красива миниатюра, художествено дело от най-висш порядък, каквито уви, у нас тъй рядко се създават“ (4, 4).

Л. Стоянов е автор и на критически текстове, отнасящи се до театралното изкуство. В беседата си „Театърът като самоцел. Беседа с младите актьори“ (3, 2) той разглежда театъра не като самоцелно изкуство, както би могло да се предположи от заглавието, а „като колективитет“, където няма място за проява на личното его, на актьорското „тщеславие“. Текстът има типичната форма на обръщение – беседа, с присъщите на този жанр назидателни интонации. Авторът разсъждава над трагичната участ на актьора, който „трябва да се откаже от себе си, от своята личност, за да бъде онзи, под чиято маска се явява“, „да приема образ и подобие чужди, като заличи своите собствени“. Във време, когато в теорията на драмата и театъра започват да си пробиват път по-авангардни виждания, които защитават автономността на драматургичния текст, Л. Стоянов се придържа към класическото разбиране, според което „текстът на драмата сам по себе си не е театър. Драма, написана за четене, не съществува – драмата се пише, за да се играе, казва Молиер“. Остро полемична е статията „Въпроси около Народния театър. Агонията на един културен институт“ (3, 6–7), насочена срещу програмната статия под основното горно заглавие на Вл. Василев в „Златорог“ (5, 5). В памфлетен стил, с хаплива ирония и сарказъм Л. Стоянов атакува Вл. Василев в качеството му на директор на Народния театър, като го обвинява в липса на визия за българската култура и конкретно за театъра, в авторитарно мислене и „самомнителна незрелост“. За илюстрация той съпоставя неговата фигура и статията му с програмната статия на Пенчо Славейков за театъра и с разцвета на тази културна институция под неговото ръководство (3, 6–7). В призивната си статия „Театър и народ“ (5, 4), писана през 1926 г., когато Стоянов се оттегля от хиперионовския кръг, той застъпва популярната за средата на 20-те години теза за връщане на изкуството към народа. Чрез кратък исторически преглед от античността до съвременността критикът цели да докаже, че „театърът е „излязъл“ от народа и трябва да се „върне“ при него“.

Съпоставени с художествените, и особено с белетристичните, изяви на Л. Стоянов на страниците на „Хиперион“, прочетени паралелно с антивоенните му разкази „Бич Божи“ (2, 3) и „Милосърдието на Марса“ (2, 6–7), програмни текстове като „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1), „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5), „Театър и народ“ (5, 4) са недвусмислен знак за прехода на автора от индивидуализъм

и най-краен естетизъм към нов тип хуманизъм, демократизъм и социална ангажираност, присъщи на авангардите. Прокламацията на Стоянов: „Човекът и светът – ето обекта на новото изкуство“, издигната на страниците на „Хиперион“, е сродна на активисткия лозунг на Гео Милев „Човекът преди всичко!“, издигнат на страниците на „Везни“.

Същевременно твърдения като: „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“ („Зенитизъм и зенитисти“) свидетелстват за траен елитаристко-парнасистки възглед за художественото творчество. А заявленият в „Революционна поезия“ и „Зенитизъм и зенитисти“ скепсис към авангардни течения като имажинизма, експресионизма и футуризма, чиято „революция“ остава само в рамките на тясно естетическото, без да докосне етичното, „необятния човешки дух“, говори, че Л. Стоянов е в страни и от основното русло на авангардите.

Новото изкуство, както го вижда Стоянов в „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“, е надличностно. „То страни от индивидуализма, но страни и от колективизма. Не „аз“ и не „ние“, – а нещо извън това, нещо космическо, вселенско. Човекът и светът – ето обекта на новото изкуство: човекът сам по себе си, свободен от всяка догма и прислонен към първичните съсци на земята, – и светът, неговото изначално отечество.“ За Л. Стоянов „пътеводната звезда“ е ницшеански бунт срещу досегашните кумири, съчетан с нова, формирана под влиянието на Бергсон, Айнщайн и Шпенглер космогония, в чиято основа е прастарата идея за единосьщието на микро- и макрокосмоса. Неслучайно един от основните апели в манифеста „Пътеводна звезда“ е „Жив е великият Пан!“. Самият автор определя тази насока като нео-романтизъм. В по-широкия, философския (а не в тясно естетическия смисъл) определението е точно. Но с не по-малко основания това кредо може да бъде определено и като нео-пантеизъм, което според мен е най-точното.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

РАДОСЛАВОВ, Ив. „Хиперион“ и Людмил Стоянов. – *Съвременна журналистика*, № 1, 1990.

РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература. 1880–1930*. Трето доп. изд. Съст. В. Николова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 201–203.

Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма. Съст. С. Илиев. София: Изд. на БАН, 1992

REFERENCES

ILIEV, S. (ed.). *Blujdaeshta estetika. Balgarskite simvolisti za simvolizma*. [Wandering Aesthetics. Bulgarian Symbolists about Symbolism.] Sofia: Bulgarian Academy of Sciences [publ.] 1992

RADOSLAVOV, Iv. “Hiperion” i Ludmil Stoyanov. [“Hiperion” and Ludmil

Stoyanov.] In: *Savremenna zhurnalistika*, № 1, 1990.

RADOSLAVOV, Iv.& V. NIKOLOVA (ed.) *Bulgarska literatura. 1880–1930. [Bulgarian literature. 1880–1930.]* Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 1992.

AESTHETICS OF TRANSITION: THE CRITICAL TEXTS OF LUDMIL STOYANOV IN “HIPERION” JOURNAL

Summary. This article focuses on critical texts, including Ludmil Stoyanov’s, in “Hiperion” journal. The writer’s complex and contradictory transition from individualism and ultimate aesthetics to a new type of humanism, democracy and social engagement is considered. Stoyanov defines the new direction as neo-romanticism, but according to author’s thesis it can also be described as neo-pantheism.

Keywords: romanticism, modernism, parnasism, symbolism, elitism, neo-romanticism, neo-pantheism

† **Tsvetanka Atanasova**, Assoc. Prof., PhD
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences