

на поетическата им чувствителност. Тъй като творчеството на нашия поет не се нуждае от представяне, ще се спра с няколко думи на почти непознатия у нас Отокар Бржезина. Той е най-яркият представител на чешкия модернизъм и символизъм. В неговата инкантационна, псалмоподобна поезия, изпълнена с дълбоко философско съдържание, се сплитат разнообразни, но вътрешно трансформирани и осмислени влияния — от това на древноиндийската философия до Шопенхауер и Ницше. Особено характерен момент в неговата поезия е митическият. За Бржезина е симптоматична една особена пантеистична нагласа, която обаче не е само (и не толкова) сливане с природата, колкото разтваряне в цялата история и предистория на човечеството. Това модерно митическо виждане прави Бржезина единствен сред чешките символисти. Съвременната чешка критика открива подобна способност само в отделни моменти от творческото развитие на Антонин Сова, Ст. К. Нойман и по-късно — у Карел Томан. Много трудно е да се говори за сходство между Яворов и Бржезина. В най-общ план го откриваме в размаха на концентрираната мисъл, в мащабността на философското обобщение. Понякога сходно звучащи получават едни и същи идеалистически концепции, но веднага трябва да се подчертае, че чешкият поет е много по-обвързан с идеалистически представи за света. Най-сетне в отделни случаи („Молете се на златокодрий цар“) Яворовият стих звучи псалмично и се доближава до основната ритмическа характеристика на Бржезиновата поезия. Ярка диалектичност с изострено чувство за полюсни, контрастни състояния е присъща на много Яворови стихотворения. Ще приведа няколко примера:

И кой ли, думах аз, мой миг ще улови,
да каже: тук е ден и тука нощ?“

.....

Но страдам аз, в страданието истина познах...

Аз чувствавам единосъщната потайна цел
на святост и позор, на всеки земен дел.

И още:

Тогаз духът в смирение разбира
тъмната в толкоз светлина;
тогаз духът в смирение постига
зарята в толкоз тъмнина.

Същата диалектичност характеризира и Бржезиновото поетическо виждане. В стихотворението „Стража над мъртвите“ поетът облича в стих знаменитата мисъл на Хераклит:

a místa jednoho se netkl nikdo rukou ani mi šlenkou
dvakráte.

(И до едно място никой не се е докосвал с ръка или мисъл
два пъти.)

Още по-пълно е демонстрирана тази диалектичност в следния откъс:

Dny naše noci odděleny jsou,
však naše noci jako vlna vlny dotýkají se
všech nocí vesmíru.
Setkání naše odloučením jest
a odloučení naše setkáním
a v setkání i odloučení bolest jediná,
již nejvyšším jest výfikem
mlčení.

(Дните ни са от нощите отделени,
ала нашите нощи както вълната вълна се докосват
със нощта на всемира.
Нашата среща разлъка е,

нашата разлъка е среща
и в срещата и в разлъката — болка единствена,
която е най-острият вик
на мълчанието.)

Поразителна е приликата и между такива фрагменти като Бржезиновото

Žitavá myšlenka tvá rozpouští světy!
(Твоята разяждаща мисъл световете стопява)

и Яворовото

и всеки миг умира тъй също някой свят,
в плът неин сын облечен.

Но чешкият поет е по-краен в поетическата реализация на обективно- и субективно-идеалистически представи. В неговата поезия има и елементи на мистика, каквито не забелязваме у нашия поет.

С оглед типологическата съпоставка на българския и на чешкия символизъм особено значение придобива подчертаването на разнопосочието в творческите усилия на чешките символисти. Грубо казано, там могат да се набележат три творчески направления: на поетите, в чието творчество има само елементи на символизъм (Сова, Нойман), и на собствено декадентите (Карасек, Хлавачек). Между тях се възправя самотната фигура на Бржезина с неговия особен митически символизъм. Подобно деление е невъзможно да се прокара по отношение на българския символизъм. Най-крупните негови представители са твърде сходни помежду си по отношение на световъзприемането и естетиката си и с неприемането на някои характерни за европейския модернизъм черти, като аморалния индивидуализъм на Ницше, философията на Шопенхауер, естетизма на Уайлд, те рязко му противостоят. Оригиналноста на българския символизъм проличава и в трактовката на любовната тема. Присъщо на европейското декаденство е възприемането на жената като изконно враждебна на мъжа сила, нерядко символизирана като превъплъщение на изкушението и порока. Така символизмът продължаваше някои от чертите на реакционния романтизъм, но генетически възходеше към библейската тема за първородния грях. В поезията на нашите символисти се срещат елементи на подобна трактовка. Особено показателно е в това отношение Дебеляновото стихотворение „Лъст“ като най-типична илюстрация на модернистичния трафарет в темата. В някои Яворови творби („Сенки“, „Не си виновна ти“) се натъкваме на опит за по-усложнено третиране на мотива за извечната противоположност на мъжа и жената. Като цяло обаче интимната тема у нашите символисти се отличава с плътни реалистически детайли и психологическа наситеност. У Яворов тя придобива драматични измерения, при Лилив се реализира като невъзможност за физическа близост, у Ем. Попдимитров се драпирва в одеждите на условни исторически маски. В лириката на Дебелянов стиховете за „Оная, която е далеч“, приеха изисканите форми на топла и проста човешка копнежност и му спечелиха заслужено славата на един от най-нежните български поети. При чешките символисти тази тема взема по-конвенционални очертания, оставайки близо до модернистичното схващане за жената като загадка, гибелно изкушение. Дори в разпосичната поезия на Бржезина, в чийто могъщ дъх се сливат минало и настояще, земя и небе, смърт и живот, образът на жената, възникнал спорадически в известния химн „Строители на храмове“, носи белега на тази конвенционалност и насочва към някои антични варианти на темата:

O ženách záhadných, zemdlených tíží sve krásy,
jež volají milence písněmi zádumčivými. A jejichž šepot,
a vlnění šatů zdá se zakleto v klétech a dřimotě keřů i t. n.
(За жените загадъчни, отмалели от красотата си,
що призовават любимите с песни замислени. Техният шепот,
трепетът на одеждите са като омагьосани в дрямката на
цветята и храстите) и т. н.

В същия псалмов ритъм, но с библейски реминисценции звучи тази тема и в зрялата поезия на словашкия поет Иван Краско:

Zo ženy — prameňa dobra a zla ľuďi,
večne krásna Eva, jež telo zvodná línia,
peľ' rajsských kvetov a ich vôňa,
v jej ôčiach svetlo prvotného sluka
(От жената — извор на зло и добро за човека,
вечно хубава Ева, чието тяло красиво
е прашецът от райски цветя и ароматът им,
във очите ѝ — светлината на първичното слънце.)

Дже в лириката на Сова, за когото Юлиус Фучик пише, че е непосредствен предходник на поезия, „чиито творци съзнателно свързват съдбата си със световното революционно движение на пролетариата“, модернистичната трактовка на любовната тема е очевидна. Това важи особено много за ранните му поеми и балади: В „Прекършена душа“, поема с много реалистични детайли, в която Сова психологизува умело, натежава интересът към болезненото, патологичното. В трудно достъпните му балади независимо от народнопесенната тематична основа (даже с източни навеи) поетът е съзнателно модерен. Той е твърде обстоятелствен, но обикновено не в описанията, а при психологическия анализ на преживяванията на героите си. Самата любов възраства в баладите в тъмна, фаталистична сила. Любовта се превръща във всепоглъщаща страст и често преминава в своята противоположност — ненавистта. Народната метрика дава плът на модерни изводи, които напомнят за философията на Ницше и символиката на Уайлд от „Балада за Редингската тъмница“:

J já dnes svůj vykonala čin...
Co rdousí tě, nič a zabíjej...
Tož, bratře, — já zabila jsem jej...
(И днес аз свърших свойто дело...
Коего те души — руши го...
И тъй, мой братко, — аз убих го...)

(„Баладична песен за Марцела“)

У Иржи Карасек любовта е вечно проклятие, неизбежно духовно и физическо разминаване. Световъзприятието на лирическия герой е определено трагично и с най-внушителна сила то е изразено в поемата „Франческа да Римини“. Там всичко е предчувствие за неизбежна, предопределена гибел. Паоло и Франческа са като две звезди, на които е съдено да се срещнат само веднъж.

Vše je marno.
Gianciotto se blíží. Na práh domu
usedá smrt. Dovršen jest osud...
(Напразно е.
Джънчото приближава. Отвън на прага
смъртта присяда. Ето я съдбата...)

Това болезнено деформирано съзнание логично достига до мрачни бодлеровски нотки в „Балада за кралица Йоанна Кастилска“:

Královno šílená, kde lásky prudký nach?
Mrtvolu vozíme v mrazních temnotách.
(Кралица, где е пурпурът на любовта?
Трупове само возим в ледна тъмнота.)

Но това не са Яворовите „безплътни призраци, едвам съзирани през тишината на спомена мъглив“. Малко по-нагоре в същата балада Карасек подчертава:

Vše hniloba je, hnis.
Mrtvolu vozíme, kde láska plála kdys.
(Всичко е гной и гнило.
Трупове возим, гдето беше любовта.)

Срещу тези модернистични концепции на чешките поети ще си позволя да цитирам само началото на една от знаменитите Дебелиянови „Елегии“, в която се сплитат славянска копнежност с чисто българска заземеност и сърдечност:

Аз искам да те помня все така —
бездомна, безнадеждна и унила,
в ръка ми вилела пламнала ръка
и до сърце ми скръбен лик склонила.

Друг съществен момент, който отличава поетиката на чешкия от българския символизъм, е отношението към изкуството като към суверенна действителност и наличието на шопенхауеровски и ницшеански мотиви. Интересно е реализиран първият мотив в поезията на Бржезина. Известната още от бароквата поезия тема „животът-сън“ чешкият поет транспонира и в естетически план:

i z lepkavého šelestu malířského štětce na platně, kde září kouřící do tmy,
umění maluje prchavé symboly snění tahy fosforovými.

(от лепкавото шумолене на четката върху платното, където
сияние дими в тъмата,
изкуството рисува беглите символи на съня с фосфоресциращи черти.)

Подобен подход към изкуството е чужд на българските поети с тяхната слабо изразена склонност към рефлексия и подчертано влечение към песенната стихия. У Карасек философията на изкуството прераства в апология на декадентското световъзприятие и това го сближава с Бодлеровата естетизация на порока и злото. В един свой сонет той пише:

Však přece toužím dál, když všim je duše mdlá
By vtiskla do čela nam aureolu zla
Legenda tajemna a slava zavržena.

(Но пак мечтая, шом е душата уморена,
на злото ореола в челата ни да сHEME
таинствена легенда и незавидна слава.)

Може би няма да бъде излишно да се позовем още веднъж на драматичното Яворово признание, което го отделя рязко от Бодлер и неговите последователи:

Ела свидетелствавай, в мрачна безнадеждност
как чезна за доброто, как му вярвам аз. . .

Във връзка с влиянието на Шопенхауер и Ницше върху чешката модернистична поезия ще приведа само два случая на поетическа реализация на Шопенхауеровия квиетизъм, на прословутото негово „влечение към небитието“, каквото не ще открием никъде в българския символизъм. В Бржезиновото стихотворение „Мотив из Бетовен“ се появява този „копнеж по смъртта“:

A cítíš Jeho dech, jak z mlží mléčné dráhy
na rosu stříbrnou se v hvězdny sráží luh,
a touha po smrti, jak příliv sladké vláhy
a rozkoš vítězna. . .

(И чувствуваш дъха му, дошъл от пътя млечен,
по звездната поляна превърнат на роса,
копнежът по смъртта, в прилив на сок обличен,
победната наслада и т. н.)

В същото стихотворение по-нататък поетът пише за погребалната песен, която с една целувка ще излизе живота от устните. Мотивът на духовния квиетизъм и на влечението към смъртта се среща и у Карасек:

Vše k zmaru šlo. Má duše v samotě
se chýlí bez výčitky, aniž žila,
A z vlastní vůle klesá v nicotu. . .

(Разруха. В самота душата
без укор, без да е живяла,
по своя воля пада в пустотата. . .)

Най-сетне последен съществен момент на различие между българския и чешкия символизъм забелязваме в отношението им към собствено декадентските мотиви и световъзприятие. Чешкият символизъм е твърде полярен — между лириката на Сова, в която преобладават гражданските мотиви, и декадентската поезия на Карасек и Хлавачек има огромна разлика. Колкото по-„модерно“ става световещането на поетите, толкова по-безличен е техният облик и влиянието на чуждите образци (особено френски) — ясно доловимо. Българският символизъм е цялостен като поетическа реализация независимо от оформянето на отделни групировки и лични съперничества. Упадъчният характер на течението се проявява опосредовано като духовна криза и безпътница, като неверие в някаква оптимистична алтернатива на историческите развой, но у никого от нашите символисти тези преживявания не вземат формата на нравствен и естетически нихилизъм. На тях не им е присъщ и естетизмът като една от формите на упадъчното.

Естетизмът е особено характерен за творчеството на Карасек и това навежда към някои английски и френски аналогии. В прозаичната „Легенда за Содом“, която напомня по фактура ранните творби на Алфонс Доде и Анатол Франс, писателят развива своята идея за мястото на изкуството в живота. Схващането му, че то стои по-високо от реалността, противостои ѝ и като по-висша действителност несъмнено се приближава плътно до естетските възгледи на Оскар Уайлд, изразени с най-голяма художествена пълнота в романа му „Портретът на Дориан Грей“. В историческите видения на Карасек има нещо, което го сближава и с прерафаелити, и с парнасци. Но преосмислянето на исторически епохи и личности носи белега на чисто декадентско вдъхновение. С особена любов поетът разработва мотива на „антични денди“. Неговият Алкивиад, който принадлежи към тази категория, е „женствено напарфюмиран“. В друго стихотворение в по-общ план той пише

Já myslím vášnivě na dandyho z těch časů
kdy žila antika, a mládež bylo všim...

(Разпален мисля аз за дендито антично,
за тези времена, когато младостта бе всичко...)

Болезнените фантоми на Бодлер, натрапчивите му представи за тленността навещават и чешкият поет, но при все това естетизмът е преобладаващо начало в поетиката му. Най-ясно е изразено декадентското мировъзрение в скромното по обем творчество на Карел Хлавачек. Не случайно той назовава първата си книга „Късно към сутринта“. Този символистичен парадокс изразява много точно не само същността на Карасековото творчество, но и на декадентството въобще — трагичното чувство за безвремие. Опоеитизацията на болното, уродливото е особено ярка в прозаичните късове, разхвърляни из стихосбирката. В тях влиянието на френската символистична проза (и особено на Рембо) се налага на вниманието както с изобилието на френска лексика, така и със стилистичните си черти. Ще цитирам края на „Неизбежна черта от неговия характер“: „... беше по-скоро осиротял инфант, вампирска натура като баща си, който умира от венерическа болест и с когото го свързваше тихата кретенция на половия маниак с някакво деликатно кредо на чувствителния артист“. Сближава го с френските символисти и силно развитото чувство на самоирония, изпъстрило тези безутешни страници. В „Отмъстителна кантилена“, втората книга на Хлавачек, поетът пише възторжена ода „Вампир“, посветена на „символа на декаданса“ Бодлер. В тази малка стихосбирка влиянието на Рембо и на Зюлтистите е твърде силно. Отчаянието на поета се излива в „черен хумор“. В едно от последните стихотворения се явява образът на странния ездач, тръгнал посред нощ на своята „гнусна кранта“ да купува плъхове и наляващ „с хрипкавия си тенор: га, га — ноу, га-га-ноу“.

Направеният типологически сравнителен анализ на българския и чешкия символизъм навежда на важни изводи. Независимо от липсата на изявиени контактни връзки и известна разлика в обществено-политическата атмосфера и време на възникване двете течения имат редица общи черти. По сходен начин звучи традиционната за символизма тема за трагичната самота на одарения индивид в късното буржоазно общество. Близост забелязваме и във варианта на идеалистическата поетическа формула у поети като Яворов и Бржезина, както и в по-частния случай на подчертано диалектическо виждане у същите поети.

Много по-съществени са обаче различията между двете поетики. С по-голяма плътност и с повече реалистически детайли възниква у чешките поети образът на големия град, което е свързано с отразяването на една по-развита капиталистическа действителност. Образът на жената и любовната тема имат по-близки до символистичната шампа очертания, натежават с библейски и литературни алузии. В същото време любовната тема у българските символисти е широко поле за изява на съкровено лирично начало (Яворов, Дебелянов, Дим. Бояджиев). В нашата поезия не се долавят следи от влияние на Шопенхауер и Ницше, които са присъщи на чешките модернисти. Най-съществената разлика обаче е в това, че чешкият символизъм е рязко поляризиран — патриотично-демократичните мотиви в творчеството на един Сова срещустоят на декадентството на Хлавачек. В това отношение българският символизъм се развива като единен поток. Без да достига до естетическите крайности на френския, немския и английския модернизъм, без да възприема реакционната идеалистическа платформа на руския символизъм, той проявява спонтанни тежнения към психологически реализъм. Такава е основната вътрешна тенденция на развитието му — от увлечение по символистичната форма към избистрена зряла форма с елементи на символизъм и вгълбено философско отношение към света. Историческите събития също подпомагаха тези спонтанни процеси. Пътят на българския символизъм беше път на освобождаване от херметизма на „кулата от слонова кост“ и на все по-тясно съпричастяване с народните съдбини.

Като представители на литератури на малки народи българският и чешкият символизъм се отличават от руския символизъм, който преследваше по-определени идеологически цели и като цяло имаше открито реакционен характер. Бого-тръсаческият конструктивизъм на Мережковски и „грядущето царство Христово“ на теурзите с образно-естетическите му съответници за нашия символизъм.

Налице са всички основания да се счита, че българският символизъм има оригинални белези, предопределени от специфичния развой на нашето общество и културно развитие. Във връзка с това може да се говори и за приноса на българския по отношение на европейския символизъм.

Бих искал да завърша със следните мисли на Пантелей Зарев из „Панорама на българската литература“, които са синтез на моите основни идеи: „Нашата трезвост и склонността ни към бърз отклик на общественото зло са прониквали и в литературата. Те са поддържали несетно здравето начало даже у писатели индивидуалисти и „декаденти“. Не случайно нашият символизъм е така етичен. В същност за него проблемата „ние“ и „Европа“ се е разрешавала и с преодоляването на чуждото от българската ни нравственост — Лилиев, Дебелянов и по-малките им събратя Христо Ясенев, Емануил Попдимитров и т. н. Родното, като е искало да прерасне в общочовешко, не е загубвало първоосновата си. . . За нея е искало само десетилетия българският писател, започнал с вдъхновено поклонение пред дворците и гробовете на нашите царе, оплакал изгорелите дървени стъпала на родния дом, копнял за спокойната ласка на майката, изведе младата ни литература до прозрения и форми, които обогатяват оригинално орнамента на пребогатата европейска литература.“

ПРОБЛЕМИ НА СИМВОЛИСТИЧНАТА ПОЕТИКА И СРАВНИТЕЛЕН ТИПОЛОГИЧЕН АНАЛИЗ НА БЪЛГАРСКИЯ И НА ЧЕШКИЯ СИМВОЛИЗЪМ

Симеон Хаджикосев

През последните петнадесетина години интересът към българския символизъм неотклонно нарастваше. Появиха се ценни монографични изследвания, посветени на негови представители, както и няколко книги с документално-мемоарен характер. Съживяването на интереса към проблематиката на символизма беше продиктувано от обстоятелството, че в определен исторически период тълкуването на това литературно направление беше подчинено на предвзети тези, осъществяваше се схематично и едностранчиво. На практика това доведе до редица погрешни оценки, до легализиране на примитивната формула „дотолева — доколкото“ и ликвидиране на същностно-специфичното за символизма като литературно направление. Неговата „реабилитация“ обаче не бива да се схваща като пълно, безусловно възприемане на символистичната философия и естетика. В този смисъл съвременният подход към символизма не е тотално отрицание на постигнатото от „догматичната“ критика, а освобождаване от всичко погрешно или грисътрастно, встъпало в нейните теоретически постановки. Днешната наша марксистическа литературна история не може да не излиза от положението, че като естетическо явление символизмът е предпоставен от идеалистическа философска система и че в крайна сметка той е служил обективно и независимо от волята на adeptите си на политическите възжелания на определени реакционни сили. Но ръководейки се от подобен ориентир, нашата наука е задължена да се справи със значително по-сложни проблеми, отколкото греди 20 години. Първият етап от „реабилитацията“ на символизма е осъществен успешно — най-значителните му представители в нашата литература заеха местата си по достойнство, по талант, а не в резултат от натрапени схеми. Оттам нататък гредест по-трудното — събирането на достатъчно доказателствен материал за самобитността на българския символизъм. Опора за подобна теза е общият развсъй на новата българска литература, както и известно забънение на родния символизъм в сравнение със западноевропейския. В пряка връзка с това стои и въросът за необходимостта от разработка на общотеоретични проблеми на символизма, свързани с неговата философия и поетика. Определено трябва да се заяви, че ако по отношение доказването на самобитността на българския символизъм нашата литературна наука е само в началния етап на една огромна изследователска работа, за общотеоретическата разработка на проблемите на това направление тя не е направила почти нищо. Може би това е и причината за слабия напредък на работата в първото направление. Липсата на ясна представа за същността на символизма, неосведомеността по редица основни въпроси у преобладаващото мнозинство от изследователите водят често до раз-

норечиви тълкувания и неверни оценки. Подобно е положението и в останалите социалистически страни. В СССР, в Полша и в Румъния са отпечатани много ценни колективни и индивидуални трудове, свързани с проблематиката на символизма и модернизма в тези страни, но липсват именно общотеретични разработки. Естествено този вакуум става плячка на западноевропейски и американски учени, които интерпретират символизма в удобен за тях план. Това доказва за сетен път правотата на съвременната марксистеска постановка за непримиримостта на двете световни системи в областта на идеологията и напомня, че занемаряването на дадена проблематика в естетиката и историята на културата неизбежно води до нейното монополизиране от чужди среди. Само като илюстрация на тази мисъл ще се سرا на трактовката на символизма като широка система на световъзприемане от Мирча Елиаде, професор в един от университетите в САЩ, изследовател на религията и първобитните култури в структуралистичен дух. Особено популярни на Запад са неговите отпечатани във Франция книги „Трактат за религията“ и „Мефистофел и Андроген“, в която се налага на вниманието есето „Бележки върху религиозния символизъм“. Елиаде конципира своята теория в шест пункта. В първия от тях той дефинира общото понятие „символ“ в смисъл, напълно приложим към определението „символ“ в системата на символизма като определено литературно направление: „Символите са способни да разкрият модалността на действителността или структурата на света, които не са очевидни в плана на непосредствения опит“ (разр. М. Е.). В подкрепа на твърдението си Елиаде се позовава на т. нар. „символизъм на Водите“, способни да открият „предформалното, потенциалното, хаотичното“. Към същата категория се отнася и символът, обозначен като „Космично дърво“ и въздействащ не по пътя на рефлексията, „а на непосредственото разбиране на „шифъра“ на света“. Във втората точка от своето обобщение М. Елиаде утвърждава, че за „първобитните хора символите са винаги религиозни, защото визират нещо реално, съществуващо в структурата на света“ (разр. негова). По-нататък — продължава Елиаде — в архаичните култури „действителността, това означава всичко, което е силно, значещо, живо — равнява се на сакралното. От друга страна, светът е дело на Боговете или на свръхестествени сили; да се открие структурата на света се равнява на откриването на тайни или на зашифрованото значение на божие дело“. Подробен анализ на концепцията на Елиаде не влиза в целите на настоящата работа. По-важно е да се отбележи, че той действително засяга същностни страни на т. нар. „религиозен символизъм“. Основен теоретичен недъг на неговата работа си остава метафизичното схващане за символа като извечна религиозна реализация на трансцендентални сили. Позоваването на Елиаде на абстрактното изкуство от началото на века и на сюрреализма като представители на „нефигурални и онирични светове“, цитирането на Люсиен Леви-Брюл с неговата теория за „примивната мисловност“ като „предлогична, доминирана от участието на мистичното“ са още едно доказателство за метафизическия характер на неговите концепции, подчинени на предвзетата теза за „гълбинната психология“ — една от модификациите на съвременния фройдиизъм.

При все това опитът за едно по-широко третиране на понятието „символ“ като естетическа категория би имал положително значение. Той ще подпомогне в исторически план разграничаването на явления от типа „символичен“ и „символистичен“. Не бива да забравяме, че в една или друга степен символиката е присъща на изкуството през всички етапи на неговото развитие. Тя характеризира не само примитивното изкуство. Усложнена с кабалистични и християнски елементи, тя е съществена черта и на средновековното изкуство. Първото произведение на новата европейска литература — „Божествена комедия“ на Данте е пример на усложнено символно-алегорично виждане. По собственото признание на гениалния флорентинец тази сложна символика е структурирана в четири ос-

новни пласта. Барокото изкуство, свързано исторически с Контрареформацията, е не само своеобразна опозиция на ренесансовото светоусещане. В своите различни варианти — евфуизъм, гонгоризъм, концептизъм и маринизъм той носи различна стилистична характеристика и доминантата на една мрачна католическа символика. Следващ етап в разволя на символа в европейската поезика е романтическият символ.

За разрешаването на твърде общия въпрос за модификациите на символа като елемент в историческата поезика голямо значение би имало уточняването на някои основни въпроси, свързани с поетиката на символизма.

Да се обхване в пълнота символизмът като европейско литературно явление е изключително трудна задача, осъществима само от научен колектив. Подобно изследване би имало най-малко две основни направления: 1) философия и естетика на символизма; 2) поезика на символизма. Разрешаването на първия въпрос означава да се ситуира интересувашото ни направление на фона на определените го философски системи (позитивизъм, немска идеалистическа философия, Шопенхауер, Ницше, неокантианство, бергсонизъм и т. н.) и естетически доктрини (парнасиизъм, естетизъм, импресионизъм, натурализъм и т. н.). В изясняването на тези проблеми се намесват и съображения от извънлитературен характер. Тези въпроси са сравнително по-добре разрешени в литературата, посветена на символизма. Много по-голям интерес представлява за нас поетиката на това литературно направление, за която в нашата научна литература досега почти не е писано.

Един от най-интересните опити напоследък да се обобщят резултатите от изследванията върху поетиката на символизма се съдържа в книгата на съветския учен Машбиц-Веров „Руският символизъм и творческият път на Ал. Блок“. Машбиц-Веров класифицира основните теми в поезията на т. нар. „старши“ руски символисти. Ето техния схематизиран вид:

1. Светът-затвор (килия).
2. Мотивът за самотата (вариращ до краен индивидуализъм и солипсизъм).
3. Лиризмът („възпяване на аморалността, престъплението, ненормалното и болното“).
4. Природни мотиви.
5. Мигове на „озарение“:
 - а) любовен екстаз;
 - б) бягство подир мечтата;
 - в) „блаженство“ в смъртта.

Съветският изследовател защитава талантливо предложената от него схема и дава прецедент за опита да се извлекат координатите на символистичната поезика независимо от факта, че неговият анализ е строго тематичен и следователно не обхваща всички елементи на поетиката. Частно взет, посоченият план отговаря на основните характеристики на поезията на „старшите“ символисти. Естествено опитът да се очертаят някои константи в поетиката на символизма като направление в литературата от европейски мащаб изисква много по-голяма абстракция, и то въз основа на по-обемни сравнителни материали.

Един от възможните (и при това твърде непълни) варианти на основните съставки на символистичната поезика има следния вид:

1. Темата за „отвъдния“, „идеалния“ свят (ведно с антитезата „страдание — идеал“, „земен — отвъден“).
2. „Вътрешен“ пейзаж, „пейзаж на душата“:
 - а) мотивът „заклучени градини“;
 - б) мотивът за жътва, слънчогледи, пчели и т. н.
3. Споменни мотиви:
 - а) темата за детството;

- б) мотивът за изгубено или откраднато щастие;
- в) мотивът „Nevermore“.
- 4. Любовна тема (в декадентски аспект).
- 5. Антични реминисценции:
 - а) темата за лозата.
- 6. Неоромантични мотиви (индивидуализъм и егоцентризъм).
 - а) мотивът на самотата;
 - б) средновековни декоративни атрибути;
 - в) използване на народнопесенни елементи.
- 7. Библейски и християнски мотиви:
 - а) темата на първородния грях;
 - б) мотивът за опрощаване на враговете.
- 8. Темата на града.

Естествено не всички посочени компоненти са с равностойно значение. Особено внимание трябва да се отдели на първите два, които са твърде характеристични за поетиката на символизма. Преди да се пристъпи към тяхната по-детайлна разработка, е необходимо да се разгледа и въпросът за съотношенията между символ-йероглиф и символ-алегория. Това означава в същност да се анализира символът като еднозначна и като многозначна поредица от интенционални значения. Символът-йероглиф се превръща в такъв, когато неговата многозначност лишава дешифриращото съзнание от опората на едно предполагаемо значение. При символа-алегория чрез подходяща алюзия възприемащото съзнание се насочва към напълно определено значение. Към подобна дистрибутивност на символните значения насочва още творчеството на великия френски поет, предшественик на символизма, Бодлер. Достатъчно е да споменем само стихотворенията „Съответствия“ и „Възшествие“. Първото от тях, станало знаменито в историята на течението, сочи определени тенденции към херметизъм, към зашифроване на символа, докато второто е класически пример за символа-алегория. Посочената дистрибутивност е в известна степен характерна и за първите две символистични теми. Темата за илюзорните „идеални“ светове се реализира най-често в достъпен и твърде сходен по вътрешна форма символ-алегория, докато „пейзажът на душата“ приема по-усложнени форми, свързани с прехода към многозначност на символа и символ-йероглиф.

Като доминанта в поетиката на символизма темата за „отвъдните“ светове е пряко свързана с неговата философска подоснова. Никъде не проличава така ярко идеалистическият характер на направлението, както в многочислените варианти на тази тема. Но тя не се превръща в илюстрация на философско световъзрение, защото обладава и интимен психологически смисъл. В своите прекръпени полети към непостижимите небеса на бляна поетите-символисти проектират не само особеностите на едно усложнено световъзприемане, но и дълбоко личните си изживявания на покруса, резигнация и силни в едно меркантилно общество, оттеглило високото обществено поръчение на поета.

Поради сложността на психологическия пълнеж характерна за тази тема е разнообразната фактура на образите, в които се реализира. Капризните извивки на личните изживявания нерядко са причина за преход от темата на илюзорните светове към мотива „вътрешен“ пейзаж. Особено симптоматична е в това отношение зрялата поезия на Маларме, чрез чието творчество френският символизъм прави завой към херметизъм. На противоположния полюс остава поетиката на руския символизъм, в който темата за „отвъдния“ свят получава най-отчетливо звучене именно като концепция и светоотношение. Ще илюстрирам посочения преход чрез два примера из творчеството на Дебелянов. Нашият поет е вътрешно предразположен към подобен тип словесна живопис поради контрастната природа на поетическата си чувствителност. Ако в „Полет“, навеяно от Бодлер, той

следва класически френски и руски образи на първата тема, в други случаи пре-
ходът към „вътрешен“ пейзаж е отчетливо изразен:

Подирил ясни висини,
в блата разтленни паднах аз. . .

Или: Изминал пътя през лъките
на Любовта и Радостта,
незайна власт ме в мрак покити,
аз бродя в гибелни места.

Пред вид сложността на разискваните проблеми и невъзможността да се очертае поетиката на символизма в рамките на една статия ще се спра само на проблема за „вътрешния“ пейзаж и на мотива за лозата.

Терминологично погледнато, понятията „вътрешен пейзаж“ или „пейзаж на душата“ не са новост за литературната наука. Ако потеклото на второто понятие е трудно установимо, „пейзаж на душата“ е определение на Клодел за знаменитите „Белгийски пейзажи“ на Верлен. Може би няма да бъде излишно да се подчертае, че „Белгийски пейзажи“ от стихосбирката „Песни без думи“, както и по-голямата част от стиховете в книгите „Добрата песен“ и „Мъдрост“ са писани през периода 1870—1874 г., когато увлечението на поета по възходящото тогава течение на художниците-импресионисти е особено силно и плодотворно. През 1873 г. Верлен се запознава с Едуард Мане в дома на Нина дьо Калнас. Още по-показателен е фактът, че заедно с Рембо той позира на художника Фантен-Латур за картината му „Бъгл на маса“. Но повишеният интерес на Верлен към проблемите на живописата е с по-предидна дата, още от времето на „Сатурналии“ и „Галантни празници“, когато поетът размишлява дълго край платната на Вато и Ланкре. От това време е неговият знаменит стих

Votre âme est, un paysage choisi.
(Душата Ви е като пейзаж изискан¹.)

Има всички основания да се счита, че „Галантни празници“ са не толкова апология на сантименталното рококо, колкото негово тълкуване, изпълнено с мека тъга и ясно доловим присмех. Струва ми се, че опозицията на Верлен е особено отчетлива в областта на живописния принцип, където на сладникавия сантиментален колорит той противопоставя едно раздвижено пленеристично, почти импресионистично виждане. Във връзка с това не може да не се спомене, че френският символизъм се оформя като поетика, отграничавайки се от парнасизма и натурализма, твърде различни от него и като изобразителен принцип. Френските изследователи са единодушни, когато посочват аналогията между творческите търсения на импресионистите и на Верлен през този период. Дори в Монския затвор, където става религиозното „преображение“ на поета, той продължава да пише стихове с отчетливо изразен „вътрешен“ пейзаж:

Vieux bonheurs, vieux malheurs, comme une file d'oies
Sur la route en poussière où tous les pieds ont lui,
Bon voyage!
(Старо щастие, стари нещастия, като върволица от гъски
върху прашния път, гдето проблеснаха всички ходила,
на добър път!)

Но ако трябва да търсим „родоначалника“ на символизма и по отношение на „вътрешния“ пейзаж, ще се върнем отново към Бодлер, който влезе в литературата със своите критически „Салони“ и проявяваше големи симпатии към коло-
ристичните нововъведения на романтиците от живописната школа. Субектив-
ното виждане на големите майстори на четката и палитрата в стихотворението

¹ Преводите са от автора.

„Фарове“ е може би прекалено банален пример, затова ще цитирам началото на „Обзетият“ из цикъла „Сплин и идеал“:

Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,
O lune de ma vie emmitoufle-toi d'ombre;
Dore ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui.

(Слънцето с креп е покрито. Като него и ти,
о, луна на живота ми, загърни се с мъгла!
Спи, дими — както искаш; бъди няма, бъди зла,
и на суката в пропастта цяла ти полети.)

По-особено стои въпросът с „вътрешния“ пейзаж в английската и италианската символистична поезия. Собствено символистични школи тези литератури не създават, те изтъкват на преден план имената на творци като Оскар Уайлд и Габриеле д'Анунцио. Характерна черта на английския естетизъм и на италианския символизъм е тяхната подчертана импресионистичност. В това отношение английските модернисти са опоненти и същевременно продължители на естетизма на прерафаелитите, английският предшественик на парнаизма. Символизмът на д'Анунцио е странна сплав от класически и неокласически италиански реминисценции, споени с ницшеански категории и представи. В известна степен италианският поет върви по дирите на Маларме, автора на „Следобедна на един фавън“, вдъхновил перото на Клод Дебюси. Рапсодията на д'Анунцио „Вълната“ се счита за литературен източник на написаните през същата 1903 г. „Прелюдии“ на Дебюси. Ето един откъс от стихотворението „Furit aestus“, написано по мотото от Виргилий, в който обективното се транспонира във вътрешно напрегнато състояние, реализира се като „пейзаж на душата“:

Un falco stride nel color di perla:
tutto il cielo si squarcia come un velo.
O brivido su i mari taciturni,
o soffio, indizio del subito nembro!
A sangue mio come i mari d'estate!
(Ястреб крещи със перлен глас;
като покров небето се раздира.
О, ледна тръпка по морета мъчаливи,
о, полъх, знак за буреносен облак!
О, моя кръв като морета летни!)

Макар че английският естетизъм от края на миналия век е твърде импресионистичен и това, което го сближава с европейския модернизъм, е култът на себичното „аз“ и Ницшевият аморализъм, „пейзажът на душата“ е присъщ и на неговата поезика. Бегла представа за това дава края на стихотворението „Езерният остров Инисфрий“ от Уилям Йетс при все че по фактура то твърде много напомня за процедивите на английския романтизъм (Кийтс, Шели, Уърдсворт). Езерото Инисфрий е символ на душевния покой, към който се стреми поетът. Поетическата метафора прераства във „вътрешен“ пейзаж:

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements gray,
I hear it in the deep heart's core.

(Ще тръгна за натам, че денонощно чувам
как езерни вълни се плискат в своя бряг;
на пътя ли стоя, сред улицата сива,
аз чувам ги дълбоко във сърцето чак.)

Неведнъж в научната литература е подчертавана типологическата близост между импресионизма и натурализма поради присъщата им емпиричност. „Изкуство на мига“ и „късче живот“, това е най-синтетичната характеристика на тези направления и ако тяхната реализация в живописата показва съществени отлики,

близостта им в литературата остава несъмнена. С особено основание е подчертавана тази близост в немската поезия от края на миналия век. Като отбягвам съзнателно характеристиката на немската модернистична поезия, ще се задоволя да дам един пример на разгърнат „вътрешен“ пейзаж из ранната лирика на Райнер Мария Рилке:

Vor mir liegt ein Felsenmeer,
Sträucher, halb im Schutt versunken,
Todesschweigen. — Nebeltrunken
hängt der Himmel drüber her.

Nur ein matter Falter schwirrt
rastlos durch das Land, das kranke. . .
Einsam, wie ein Gottgedanke
durch die Brust des Leugnens irrt.

(Пред мене каменно море лежи
и храсти, сякаш в тиня потопени.
Мъртвешка тишина. Над мене
пияно от мъгла небе тежи.)

И само уморена пеперуда ниско
над болното поле безспир кръжи,
самотна като божа мисъл
на каеш се в разбитите гърди.)

„Вътрешният“ пейзаж изниква във втория куплет на стихотворението, подготвен от атмосферата на първия. Тази немощна нощна пеперуда, която е невъзможно да бъде съгледана в мъглата, е самотната мисъл на поета. Обективен и субективен пейзаж се сплитат в неразлъчимо цяло. Това стихотворение извиква аналогия с някои от „Тъжните пейзажи“ на Верлен. Пейзажът на френския поет обаче е открито символичен. Така е в „Здрач на мистична вечер“:

Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon.

(Споменът със Полуздрача
алеее и трепти на хоризонта.)

Когато се говори за „вътрешен“ пейзаж у символистите, не бива да се преувеличава значението на някои безспорни аналогии с живописата и музиката. Понякога (какъвто е случаят със знаменития сонет на Рембо за гласните, със значителна част от стиховете на Ръоне Гил и Маларме) е много трудно да се прецени къде свършват живописните аналогии и откъде започват музикалните. „Следобедът на един фавън“ е в еднаква степен свързан с музикалния и с живописния импресионизъм. Обикновено обаче „пейзажът на душата“ е чисто литературен proceeding, който не е дори нововъведение на символистите, но е постоянен елемент в тяхната поезика. В отличие от напрегнатия, силно субективизиран пейзаж на романтиците, в отличие от уравновесената, статична стилизираност на парнасци и прерафаелити и от традиционния пейзажно-психологически паралелизъм символистите субективизират пейзажа до краен предел, „внасят го“ вътре в себе си, превръщат го именно във „вътрешен“ пейзаж, при което степента на деформация остава различна — символът варира между алегория и йероглиф.

Ако обърнем поглед към славянския вариант на символизма, съществени различия по отношение на „вътрешния“ пейзаж няма да констатираме. Може би само в руския символизъм се натъкваме на известен конструктивизъм. Достатъчно е да споменем един куплет на Брюсов, породил толкова разнообразни тълкувания:

Всходит месяц обнаженный
при лазоревой луне,
звуки реют полусонно,
звуки ластаня ко мне.

С традиционната за ранния Брюсов склонност към литературно предизвикателство поетът демонстрира правото си на дълбоко субективно виждане, граничещо със солипсистичен произвол, извеждайки две луни на небосвода. Естествено подобно виждане отстои твърде далече от класическата фактура на образа у английските естети.

В българския символизъм „вътрешният“ пейзаж също присъства като съществен елемент от поетиката му. Но в отличие от западноевропейските варианти на течението този структурен елемент не е повлиян от импресионизма. Такова влияние (и то осъществено по чисто литературен път) забелязваме само в ранните песни на Лилиев („Съмна в сънните градини“, „Светло утро, ти прокуди“, „Тихият пролетен дъжд“). „Пейзажът на душата“ е особено характерен за поетиката на Дебелянов. Целият цикъл „Под сурдинка“ е подчинен на подобен вътрешно-изобразителен принцип. Стихотворенията „Далеч“ и „Ношен час“ са разгърнати „вътрешни“ пейзажи, чието символично значение прехожда от алегорията към йероглифа. Ще дам само един пример из стихотворението „Слънчогледи“, в което „вътрешният“ пейзаж се реализира чрез мотива на „заклучените градини“ и е уложен от мотива на слънчогледите:

Скъря в градини глъхнали и бледи,
обител на покрусена мечта.
Аз чувам тиха жал по утринта
на слънце невидели слънчогледи.

Вътрешнопейзажна е по своя облик и станалата христоматийна част втора от цикъла на Христо Ясенев „Приказно царство“:

Златна есен златни листи рони,
цветен пурпур багри всеки клон;
дъхат скърби моите небосклони,
рухва бавно моят царствен трон.

Ясно изразена символичност, реализирана като пейзажен детайл, срещаме и у Траянов:

Забрава! Призрачна дъбрава,
де тайни всеки клон таи. . .

Необходимо е да се подчертае обаче, че „вътрешният“ пейзаж е само частен, макар и съществен елемент от символистичния пейзаж. Въпреки символния заряд обективно-описателното начало в него преобладава и това е една от здравите връзки на символизма с предходните и последвалите го литературни течения. В творчеството на Ясенев например, един живописец в буквалния смисъл на думата, обективно-изобразителното надделява.

Особен тип обобщителен „вътрешен“ пейзаж, сроден с „тъжните пейзажи“ на Верлен, се среща у Траянов и Ясенев. Характерно за него е асоциирането на залаза с есен и предвестие на зима, като символ на резигниращо душевно състояние. У Траянов конструкцията има следния вид:

На запад гасне бледа есен,
далеко зимна нощ тъмней,
в полето пусто кротка песен
приспивно вейките люлей.

Аналогична конструкция фиксира и Ясенев:

Погасна слънцето на запад в море от пурпур ипозлата
и вятър есенен понесе плача на горестно сираче.

Струва ми се, че в „плача на горестното сираче“ не е трудно да открием еквивалент на жужащия полет (в оригинала „schwirren“) на умсрената пегеруда на

Рилке, както в „морето от пурпур и позлата“ — ответник на „залязващите слънца“ на Верлен, „пурпурни фантоми, дефилиращи безспир“. Сходните теми се реализират по сходен начин у тримата поети въз основа на принципите на символическата поезика, но в съгласие с творческия им натюрел.

Като общ изобразителен принцип „вътрешният“ пейзаж е характерен и за полския модернизъм. Негова съществена черта наред с ницшеанските мотиви (Пшибишевски) е сплитането му с елементи на импресионизма (Каспрович, Виспянски), което особено много го сближава с литературата на немския модернизъм. Наред с това полският модернизъм, известен предимно под названието „Млада Полша“, издава известни белези на сходство и с английския естетизъм поради подчертаното увлечение по античното и ренесансовото изкуство (Стаф, Виспянски). Достатъчно е да се спомене, че Леополд Стаф превежда френските символисти, а наред с тях Микеланджело и Леонардо да Винчи, Ян Каспрович съставя 5-томна антология на английската поезия, а Виспянски илюстрира „Илиада“.

На Вацлав Ролич-Лидер, връстник на нашия Пенчо Славейков, принадлежи известният стих:

В полетата на мисълта ми бе дълго суша.

У Леополд Стаф „вътрешният“ пейзаж е представен в разгърнат вид. Ще цитирам два куплета от стихотворението му „Città dolente“, една оригинална интерпретация на Дантиевия визион, в руския превод на А. Илюшина:

Я видел город скорби, мрачный и смятенный;
Над ним ночная тьма рыдает неутешно,
Тверды и холодны его глухие стены,
И мертвых вод вокруг отчаянье безбрежно.

Я вижу город мук, и целыми часами
Стою, окаменев, во власти мыслей темных...
Сжав пальцы, я смотрю безумными глазами:
Во мне он, этот град повстанцев покоренных!

Подобни образи срещаме и в поезията на Болеслав Лесмян, виртуоз на „неизразимото“, останал нарицателен със своите „лесмянизми“:

А аз... Каква коприва душата ми обжари,
че крадешком прекрачвам през междата
и за какво ли боязливо ме гледат тъй цветята!

Интересен случай на „вътрешен“ пейзаж, реализиран чрез мотива за умрелите пчели, символ на краха на човешките усилия, се наблюдава в стихотворението на почти забравения днес полски символист Юзеф Руфер „Спомен за крайпътните цветя“. Всеки от куплетите и терцините на сонета завършва с думите „умряха преди две-три години“, съотнесени към символичния образ на пчелите:

Ongi — choć nie pasiecznik — miałem swoje pszczoły.
W dziada wiśniowym sadzie stały moje ule
J, jakby koło dzieci, starzec chodził czule
Kolo mych pszczół, co umarły dwa czy trzy lata temu.

(Макар и не пчелар — пчели аз нявга имах.
Във дядовата вишнева градина
стояха кошерите. Старецът грижливо
отглеждал пчелите, умрели преди три години.)

„Пейзажът на душата“ е траен елементи в поетиката на чешките символисти. Въпреки големите различия в творческите устремления на поети като Отокар Бржезина с неговата философско-пантеистична ориентация, на Антонин Сова, в чиято поезия има само елементи на символизъм, и на декадентите Карел Хлавачек и Иржи Карасек, „вътрешен“ пейзаж не е трудно да се открие в лириката на

четиримата. Бржезиновият пейзаж е по-алегоричен в сравнение с този на българските поети-символисти:

Myšlenek oblaky jak ostrovy do moře světla cní,
pokryté fosforeskující vegetací měsíční
a našich srdcí zachvění je zazvoněním na březích
při odpoutání lodí zakotvených na stříbrných řetězích.

(Облаците на мисълта са като острови сред океана
светлина,
покрит с блестящата растителност на фосфорна луна
и трепетът на нашите сърца е звън, от бреговете,
когато се отблъскват лодките, закотвени на сребърни
решетки.)

В стихотворението на Сова „Отчуждени влюбени“ отдалечаването в любовта е майсторски внушено именно чрез „вътрешен“ пейзаж:

Oddalujeme se. Pláněmi našich duší zasněženými
lesy husté stojí, nebetyčehák mezníky neproniklé,
vrány snů nízko sestrou pod šerým klenutím větví.

(Отдалечаваме се. По равнините на заснежените ни души
гъсти гори до небето се вдигат, като камъни километрични,
враните на съня се събират под здрачния свод на клоната.)

В стиховете на Карасек и Хлавачек също има много примери на вътрешно-пейзажна живопис, която не се отличава принципно от образната фактура у Бржезина и Сова. Ще цитирам само едно двустихие из стихотворението на Карасек „Пустиня“, напоящо по вътрешна форма пейзажа на Стаф:

Poušť zbývá v duši mé, kde horko vzduchem vane,
kde tichý poledne vzdech touhy nezmění.
(Пустинята остава в душата ми, където жар въздухът вее,
където на пладнето тихата въздишка мечтите не променя.)

За да приключи този обзор на темата „вътрешен“ пейзаж, ще се спра на нейната реализация в лириката на Иван Краско, башата на модерната словашка поезия. У него, както и у чешкия му събрат Антонин Сова, модернистичните мотиви се преплитат със социални и патриотични въълнения. Поради това тези мотиви имат подчинено значение и творчеството им има само отделни съприкасателни точки с декадентството. Впрочем това важи за всички значителни представители на българския символизъм, за поети като Брюсов и Блок, Стаф, Каспрович и Бржезина. У Краско „вътрешният“ пейзаж нерядко се преплита със споменни мотиви. Другаде той е построен паралелистично. Ето един пример на „вътрешен“ пейзаж из книгата „Nox et solitudo“, в която Краско използва по-модерни изрази средста:

Ach, všednost'v dušu, jako mlha šeda
v dolinu, mlkvo, jednotvárne sedá.
Tú všednost'-mlhu niekdy vyhnat' chce sa,
by vidieť bolo horu, širu zeleň lesa
a modro neba. . .

(О, всекидневие в душата — мъгла сива
във долината монотонно се разлива.
Бих искал някой ден оттам да я изгоня,
да видя планина, зелени горски клони,
небесна синева. . .)

Наред с мотива на „заключените градини“ (терминът е зает от едно стихотворение на Сова) мотивът на лозата е една от най-интересните конфигурации на символистичната поетика. По всяка вероятност темата за безплодната (а в отделни случаи и плодоносна) лоза е свързана с двойна — християнска и антична — инспирация. В зависимост от реминисценциите, с които се свързва тя в съз-

нанието на отделния творец, се определя и общата психологическа тоналност на образа. В едни случаи асоциацията с лозата като Бакхусов атрибут, като символ на веселието и опиянението става причина за тълкуването на образа в традиционен план. Подобна интерпретация може да бъде свързана и с християнско-митологическо осмисляне на образа. Лозата може да фигурира в поетическата творба като незначителен детайл или да бъде разгърната в сложен образ. Като многозначителен символичен детайл тя присъства в стихотворението на Яворов „Маска“:

И близко, до уши,
чух tambourin; — ръката, що го носи,
ме перна по лице с изкуствен лозов лист:
„Хей смърт, дай на живота път! Oh qu'il est triste. . . !

Своеобразието на Яворовата интерпретация е заложено в епитета „изкуствен“. Според мене той не носи само необходимо качествено определение, но и по-дълбок символичен смисъл. Не е трудно да се допусне, че чрез него поетът съзнателно е снижил образа на „игривата, маскирана вакханка“.

Сравнително традиционна трактовка в библейски дух получава образът на лозата у Иван Красици.

a pit' bude víno z mojich bohatých vinobraní,
čo zazrakom dozrelo, akoby na svadbe v galilejskéj Káni.

(Ще пие вино той, от моя грозд събрано,
по чудо там узряло, както във галилейска Кана.)

Това, което отдалечава словашкия поет от познатия трафарет, е подчертаването, че лозницата на поета е съзряла „по чудо“. Тази част на стиха, която е свързано звено между символичния образ на поетовата лоза и алюзията за библейската сватба в Кана, поема сложна функция. Съотнесено с Кана, нейното съдържание придобива исторически-иллюстративен смисъл, докато по отношение на първия компонент внася елемент на условност, на снижение и дори опровержение.

Неусложнена от антични реминисценции се явява темата в силно повлияната от импресионизма ранна лирика на д'Анунцио:

Già sento l'odore del mosto
fumar dalla vina arenosa.
All'alba la luna d'agosto
era come una falce corrosa.

(Усещам дъха на първака,
димящ над лозя пясчливи.
Луната във утрото кратко,
прилична на сърп, бе рждава.)

Много по-интересен аспект в трактовката на темата за лозата е свързването ѝ с потиснати психологически състояния. Така възниква темата на „скръбния виноград“. Безспорно тя е предопределена от общата психологическа астеничност на символистичната поезия. Крайно чувствителни и лесно нараними, нейните автори се люшкат между поривите на възгора и пристъпите на черно отчаяние. Най-често тази психологическа нестабилност се разрешава в едно сравнително постоянно състояние на резигнация и апатия. Това е прочутият Бодлеров „сипин“, който се превръща в психологическа съставка на символистичната поезия и по своята същност е своеобразна модификация на романтичната „мирова скръб“.

Терминът „скръбен виноград“ е зает из цикъла на Дебелянов „Под сурдинка“, където трансформацията на темата е осъществена по най-пълнен и категоричен начин. Характерно за нашия поет е още и това, че темата е усложнена от реминисценции на библейския мотив за първородния грях, разработван и другаде от поета:

Като безумната закана
на бог злопаменен, злорад,
крила отпуска вечер ранна
над моя скръбен виноград.

В езиково-стилно отношение мотивът придобива у Дебелянов леко архаичен оттенък чрез сполучливо употребената дума „виноград“.

Като елемент в комплексен образ, символизиращ духовно опустошение, мотивът присъства още в лириката на Верлен:

Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme
Battant toute vendange aux collines, couchant
Toute moisson de la vallée, et ravageant
Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame.

(Денят бе цял във блясък — градушката от огън
уби плода в лозята, взе алчния си дял
в преджътвените ниви, опустоши без жал
небето — цяло синьо, за тебе в изнемога.)

В псалмоподобен вид, така характерен за напевната поезия на Бржезина, прозвучава този мотив в неговите стихове:

koberce prostřel jsem, naléval vína, v nichž slunce minulá svítí
jez před lety usínala v chudých mých vinohradech.

(...килими прострях, вино наливах, в което светят някогашни
слънца,
преди години заспали в моята бедна лозница.)

Аналогична е трактовката на мотива за лозата в стихотворението на Иржи Карасек „Болна пролет“:

co zraky němě zřely
na trpké vinobraní po létě neplodném...
(що очите безмълвно съзряха
на горчивия гроздобер след безплодното лято.)

Мотивите за лозата, за „заклучените градини“, за умрелите пчели, за пустинята, жътвата и др. са микроструктури в системата на „вътрешния“ пейзаж, който е съществен елемент на символистичната поетика. Обстойната разработка на тези въпроси изисква дългогодишна сравнителна работа. Същото се отнася и до останалите избелявани елементи. Настоящата статия посочва само един от възможните пътища за разрешаване на тази изключително трудна задача на базата на съвременната марксистическа литературна методология.

* \

Сравнителното изучаване на българския символизъм е наложително за нашата литературна наука. Само по този начин могат да бъдат преодоляни редица несъстоятелни схващания и по научен път да се докажат някои верни догадки и хрумвания. Докато сравнителното проучване на символистичната поетика има предимно общотеоретично значение, компаративното изучаване на нашия символизъм има определено приложно значение. В този аспект проучването се движи в две основни направления, посочени отдавна от сравнителното литературознание — контактно и типологическо. Контактни взаимовръзки с подчертани елементи на типологическа близост характеризират българския символизъм в неговите отношения спрямо модернизма на големите европейски литератури — френска, руска, немска. Изключение прави скандинавският символизъм, представител на малки народи, но изиграл съществена роля в развитието на европейския декаданс. Когато се говори за контактни взаимоотношения между две лите-

пратури, трябва да се направи уговорката, че те не предполагат задължителен личен контакт между отделни представители на двете литератури, макар и да не го изключват. По правило този тип взаимодействие и взаимно влияние се осъществява чрез широкия достъп (било в превод, било в оригинал) на популярни в дадения момент произведения във всяка от съответните страни. В зависимост от характера на протичането на този процес — като еднопосочно или двупосочно — трябва да се говори за влияние или за взаимно влияние. От констатацията за наличие на еднопосочно влияние обаче съвсем не следва изводът за отсъствието на оригиналност, за подражателния характер на явлението във възприемащата литература. Такъв е случай с взаимоотношенията между българския символизъм и модернизма на посочените литератури. Българският символизъм закъснява по отношение на тях средно с 10—20 години и влиянието им е изцяло унилатерално. Сравнителният анализ обаче с някои страни на литературата на френския и на руския символизъм недвусмислено показва, че нашият символизъм не обладава епигонски характер, че той е лишен от някои типични черти на европейския символизъм и има своя оригинална, българска физиономия.

За чисто типологически отношения можем да говорим, когато елементи на контакт не могат да бъдат констатирани. Като не пренебрегваме своеобразната логика на литературно-историческия процес, която не изключва в определен момент литературата на малки народи да излезе на предно място (скандинавският, белгийският символизъм), обикновено подобни литератури излизат извън сферата на еднопосочното влияние предимно в рамките на географско-етническата близост. С взаимно влияние се характеризират например връзките между чешкия и полския модернизъм, които иначе изпитват силно влияние от немската, френската и руската култура.

Интересен пример на типологическа близост представят българският и чешкият символизъм, които се развиват без взаимни контактни връзки. Чешко-българските литературни взаимоотношения винаги са представлявали интерес за сравнителното славянско литературознание. Големи заслуги у нас за осветляването на този важен въпрос има Емил Георгиев, който в своето „Общо и сравнително славянско литературознание“ отделя цяла глава за българо-чешките литературни връзки. Изследователят ги разглежда в периода от Възраждането до освобождението на България от турско робство, като привежда изобилен фактически материал. Тези връзки, изразяващи се предимно в превеждането на статии, стихове и други материали от видни чешки книжовници, писатели и поети, имат подчертано контактен характер и са подчинени на идеята за българско национално пробуждане, а по-късно — на целите на националноосвободителната борба. Традиционните отношения на братска взаимопомощ и чувството за обща принадлежност към великия славянски род, получили литературен израз още в зората на новата чешка литература в творчеството на Ян Колар, навлизат в нов етап след освобождението на България от турско иго. Въодушевени от благородната идея да подпомогнат българския народ в изграждането на свободната му държава, у нас идват десетки и стотици представители на чешката интелигенция, някои от които остават завинаги в родината ни и свързват имената си с българската култура и изкуство. Достатъчно е да споменем, че първи министър на просвещението в новоосвободена България е видният чешки историк Константин Иречек, а художниците Иван Мърквичка и Ярослав Вешин заемат видно място в развоя на нашето изобразително изкуство. Но през 90-те години на миналия век, когато се заражда чешкият символизъм, и по-късно, в началото на века, когато съзряват условията за възникване на българския символизъм, взаимният интерес към проблемите на културата и изкуството е значително намалял. Само така можем да обясним обстоятелството, че представителите на българския и на чешкия модернизъм си остават непознати като творци. Различна е обществено-политиче-

ската и културната обстановка в двете страни. През Руско-турската освободителна война българският народ бе осъществил в общи линии националния си идеал за свобода, макар че оставаше неразрешен македонският въпрос. България пое пътя на капиталистическото развитие с всички характерни рецидиви на една изостанала земеделско-занаятчийска страна. Българският капитализъм (и то в дребнобуржоазните си производствени форми) беше жизнеспособен и брутален, съществуваше в себе си пословичния за буржоазията егоизъм с деформирани до неузнаваемост черти на патриархалния морал като пестеливост, практицизъм и малокултурност. Така в живота се създаваше прототипът на знаменития Алеков герой, ко йто нямаше да бъде много по-различен и по времето, когато българските символисти щяха да изпееят тъмната си покруса и отвращението си от грубата меркантилна действителност.

През 90-те години на миналия век основен въпрос в Чехия си оставаше националният. Страната беше встъпила по пътя на бързото капиталистическо развитие, но се задушаваше в системата на остаряла бюрократична Австро-Унгария. Прогресивната чешка интелигенция търсеше трескаво пътища за разрешаването на този мъчителен проблем. Антонин Сова, един от крупните представители на прогресивната чешка литература, пише за онова време: „Тогава в 90-те години изглеждаше, че всичко е узряло за отпадане, че всичко е пред близък преврат.“ Още по-ясно се изразява за същото Франтишек Шалда. Това беше епоха — пише той — „мрачна, отчаяна, близка буквално до самоубийство. Старото беше отдавна изживяно, отмираще, та и беше вече умряло, но не беше паднало от клоните на живота и пречеше на разцъфването на новото, което не можеше да се роди“. В този тревожен исторически момент, характеризиращ се с отсъствието на близка перспектива за национално самоопределение, на политическата сцена излизаше партията на младочехите, възглавявана от бъдещия президент на Чехословакия Масарик, която издигаше като алтернатива на компрометираната политика на старочехите своята тактика на реформите. Характеристично за чешката култура и изкуство е също така отсъствието на оптимистична перспектива. По времето, когато се налага чешкият модернизъм, най-значителните измежду младите чешки писатели или са в плен на метафизически представи за народа като единно цяло (Неруда, Врхлици), или губят вяра в традиционните демократични идеали (това са току-що встъпилите на литературното поприще Махар, Сова, Ст. К. Нойман, К. Хлавачек и др.). Това определя до голяма степен своеобразието на чешкия символизъм и особено трактовката на патриотичната тема, в която прозвучават горестни или яростно сатирични нотки.

Веднага бие на очи различието в общественно-политическата атмосфера на двете страни, станала почва за появата на символизма — в България неразвит капитализъм при осъществен в общи линии национален идеал, в Чехия — развит капитализъм при неосъществени национални стремежи. Това предопределя някои тематични различия. Така например патриотичната тема, която е спорадична за българския символизъм (Яворов — „Бежанци“), през войните нерядко преминава в патриотарство и дори великобългарски шовинизъм, е постоянна в творчеството на Антонин Сова. У големия чешки поет, който само условно може да бъде причислен към символистите, тази тема зазвучава със спонтанност, каквато е характерна по-късно за нашия Вапцаров:

Zde Čechy — nejsou Čechy, zem tato není zemí naši
(Тук Чехия не е Чехия, тази земя не е наша земя.)

По аналогичен начин звучи патриотичната тема в лириката на словашкият поет Иван Краско. Същите са причините, които обуславят сатиричните интонации. В едно свое стихотворение Краско се обръща към жените на своя народ с гневния възглас „Защо раждате роби?“.

Различават се в тематично отношение българският и чешкият символизъм още в трактовката на темата за големия капиталистически град. На слабата степен на капиталистическо развитие в България съответствуваше и слаба урбанизация на страната. Темата за големия град, получила гениална разработка най-напред в „Парижките картини“ на Бодлер, не намира убедителна интерпретация у нашите символисти. Поемата на Лилиев „Градът“ изобилствува с трафаретни похвати и не се нарежда сред най-сполучливото, създадено от поета, а Дебеляновата трактовка на темата („Пловдив“, „Спи градът“) се отличава с плътен психологически реализъм, в който символистичните елементи са сведени до минимум. Нашите поети не са психологически подготвени за такава интерпретация на темата, каквато е характерна за руските символисти Блок и Брюсов. Стихотворението на Д. Бояджиев „Марсилия“ е особено красноречиво доказателство за това. По общ изобразителен принцип, интересен с акумулиращото си изброително начало, то напомня някои от похватите на Бодлер от „Парижки картини“, но противостои на френския поет като етика и световиждане. Това, което у Бодлер е повод за любуване и наслада, е рязко осъдено от нашия поет, предизвиква неговото отвращение и потрес.

Чешките поети наблюдават един далеч по-напреднал процес на урбанизация, но техните погледи са будни и за явленията на ярка класова диференциация в големия капиталистически град. Симптоматична в това отношение е преди всичко поезията на Сова, в която елементите на символизъм и модернизъм се преплитат с реалистични битови скици и открити сатирични интонации със съвсем определен социален адрес. В поемата „Тъгите на перипатетика“ се появява образът на пражкия пролетариат:

Děvušky v sátcích, chlorotické
se skocným krokem hrnou z dílen
tak vesele a uličnický,
se smíchem proletářské chásky.

(Бледи девойки пребрадени
от работилници изскачат
развеселени по гаменски
със смях на пролетарска младост.)

В същата поема, изпъстрена с изобличителни скици на буржоазното еснафство, Сова стига дори до прозрението за непримиримата ненавист между буржоазията и пролетариата:

Ty stará klec, těsná Praho,
ty s bezhlavými patricií!
Tvá plemena dvě vedle sebe
jen žijí silou nenávisti.

(Ти, стара клетко, тясна Праго,
Ти, със безглавите патриции!
Твоите две племена в съседство
само ненавистта крепи ги.)

Наблюдаваме нещо на пръв поглед парадоксално. Българското работничество, което създаде своя марксистическа партия още през 1891 г., не намери място в несоциалистическата поезия от онова време. Българските символисти, излезли из демократични среди и трайно съчувстващи на социалистическото движение, си представяха утрешните социални борби като битка на космически сили, симболизиращи извечната мощ на Доброто и Злото. През 1910 г. Дебелянов написа своята „Светла вяра“ във възвишено патетичен и символично неопределен стил:

За старий свят настават сетни дни,
разкъсват се верига след верига —
и над самите му развалини
на правдата олтарят се въздига.

Не бива да виним обаче нашите поети в липса на наблюдателност. По времето, когато написа своята поема, Сова не беше по-проницателен от тях, но той имаше предимството да изобразява една по-развита капиталистическа действителност, в която класовите противоречия бяха по-лесно доловими за окоето. Същото се отнася и до руските символисти Брюсов и Блок, които в първите години на руския пролетариат, но интуитивно долавяха неговата огромна сила и решаващата му роля в назряващите революционни събития. Началото на знаменитото стихотворение на Блок „Фабрика“ твърде напомня по обща изобразителна фактура цитирания откъс от Сова, макар че като цяло то се отличава със съдържаната си емоционална тоналност и символичен смисъл:

В соседнем доме окна желты.
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

Независимо от факта, че българският символизъм бележи закъснение от десетина години спрямо чешкия модернизъм и обществените условия, при които той възниква, имат своя неповторима, чисто българска характеристика, обща особеност на двете течения е атмосферата на обществена стагнация, своеобразно пречупена през творческата индивидуалност на отделните поети-символисти. Психологически това се изразява в мъчителна неудовлетвореност от живота, в болезнено дирене на някакъв идеал, който да се превърне в опора за личността. Последиците от краткотрайното опиянение при редките полети на мисълта са дълбините на мрачна резигнация. Ето какво пише младият Бржезина до приятеля си Франтишек Павел в писмо от 30. IX. 1889 г.: „Чувствувам необикновена сила да сграбча този живот, който се вълнува около мене в хиляди отблясъци, в стотици багри, кипящ в огън, сияние, вихър и пръскащ пяна. . . Струва ми се, че vouloir c'est pouvoir на Зола зазвучава могъщо в душата ми, че бих могъл, бих могъл да докажа нещо. . . Обаче колко дълго трае това въодушевление? До първото най-близко разочарование. И сетне стоя замлъкнал и тъжен като дете над отломките на любимата играчка; но какво казах? Не, ни най-малко! Ако изкуството трябваше да бъде играчка, тогава ще задуша последната искра, която ме разпалва с възторг. Не играчка, а слънце, живот, душа, всичко, всичко, всичко!“ Докато за амбициозния, никому неизвестен провинциален учител единствена алтернатива на смразяващия душата маразъм остава служенето на изкуството, след 20 години неговият млад български колега Димчо Дебелянов ще пусне сонди в дълбочините на още по-безпросветно страдание. В писмо до Лилиев от 27. V. 1910 г. той пише: „Едно време вярвах в стихотворството. Просторът, който би се разкрил пред мене, когато изляза на свят, мислех тогава, ще ме опияни и ще ми даде нова мощ за нови устреми. Това мина. Нужно ли е да ти повтарям, че извинен сега, аз считам това за детинска, дребнава мечта, и че даже да бих станал всесветска знаменитост — говоря за търсенето на слава, — не бих бил доволен. След това аз повярвах във всеизцелителната велика сила на любовта. То минава, ако не е минало вече. Виждам сега, че аз много съм очаквал и затова дочаканото ме разочарова. И ако седна да пиша или писмо, или стихотворение на или за она, която е далеч (разр. Д. Д.), аз чувствувам, че ще лъжа и себе си, и нея. И се влача без охота да живея, но и без сила да затворя прозорците, които гледат към живота.“

Тези максималистични терзания, породени от безвремието на епохата, са психологическа основа на много символистични творби. Дебелянов например варира в стихотворна форма мисли, които срещаме в писмата му, и обратно. Така в „Черна песен“, отпечатана в кн. 6 на списание „Съвременник“ от 15. V. 1910 г., той пише:

през деня неуморно изграждам,
през нощта без пошеда руша!

В писмо до Иванка Дерменджийска от 10. VI. 1910 г. поетът варира същата мисъл: „Аз неведнъж досега съм разрушавал сам това, което съм градил с най-голяма любов.“

Близостта на психологическите изживявания е ясно указание защо не бива да се учудваме от наличието на сходни мотиви в творчеството на поети, които никога не са се познавали. Ще посоча два примера на сходна трактовка на темата за затворника, характерна за „старшите“ руски символисти, и на темата за гибелното рушене на собствените илюзии. В Дебеляновото стихотворение „Победен“ първата тема звучи отчетливо и със завладяваща сила:

И кат воин в тъмница
да не можеш — пленен
да развърнеш десница
в гняв безумно свешен.

Особеност на поантирания финал е наличието на социален подтекст, изразен имплицитно, но достатъчно определено. Още по-ясно се е изразил Сова в стихотворението си „Затворник на скръбта“. Интересно е, че дори във формално отношение двете творби си приличат, в куплетите им се редува седмосричен с шестосричен стих:

Pán smutků mne uzavřel
na zámek v té věži,
bych za lidské štěstí mřel,
a smutek můj střeží.

(Заклучил ме е Цар-Печал
във кулата омразна.
За хорско щастие бих мрял,
но мойта скръб ме пази.)

Сходен паралел може да се прокара и по отношение на темата за крушенето на опроверганите от живота илюзии според стихотворения на Ясенев и Бржезина. У нашия поет мотивът зазвучава като съзнателен акт на трагично самоочищение и приобщаване към живота, докато у Бржезина надделява елементът на фаталното предопределение. У Ясенев темата е символизирана чрез рицарски замък:

О късен час на мойто късно лето,
о час на моя бунт неизживен!
Аз сам запалих замъка — и ето! —
събарят се стените върху мен! . . .

А ето и Бржезиновия вариант:

U zdrojů nafty tvé, jež zapaleny chvějí
se dechem staletí a svítí večným zořím,
jsem lampou doléval, však plnou číši její
jsem převrhl na sebe a v plamenech teď hořím.

(Край твоя нефтен извор, който — запален — мятат
с дъха си вековете и вечната зора,
доливах свойта лампа, но чашата налята
отгоре си обърнах и в пламъци горя.)

Сходство в остротата и интензивитета на диалектичното поетическо виждане е характерно за поети като Яворов и Бржезина. По начало диалектичното виждане на света като процес, като никога незатихващо движение не е присъщо на поетиката на символизма с нейните идеалистически съответствия и тежки символи. Диалектичното световиждане у посочените поети е свидетелство за тяхната несъвместимост с ортодоксалния модернистичен канон, за оригиналността