

ЕВРОПЕЙСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ

Предшественици, философски и естетически корени

Луиджи Делла Гата (Неапол)

Днес едва ли някой би се заел сериозно да твърди, че символизмът като литературно течение се породи и разви в европейските литератури без предшественици, в празно пространство. Един съвсем бегъл поглед назад във времето би ни открил предшествениците и философско-естетическите източници на онова литературно течение, което изживя своя разцвет в края на миналото и началото на настоящото столетие.

Научната концепция на Ренан, продължена от Конт в позитивизма, е доминирала във френската мисъл през третата четвърт на XIX в. Когато след събитията от 1848 г. реторичният обществен романтизъм почва да звучи фалшиво, той предпоставя на творческата интелигенция пример за формална издръжаност, която е присъща на научния метод.

Поетите на Парнас Флобер и Бодлер — първите знаменосци на естетизма във френската литература — по един или друг начин изпитват неговото влияние. Благодарение на позитивистичния климат последните се освобождават решително от надутата реторика. С тях се оформя един нов вкус, който е антипод на сантименталните излияния в романтичната поезия. Но те едновременно са и синове на романтичния век, неразделно свързани с рационализма и ирационализма.

В 1836 г. Юго пише стихотворението „Ролята на поета“. Това е една поетична реализация на авторовата теза, според която поетът, без да излиза на поетическата арена, трябва да стане водач на народите, вдъхновен от вечната истина да предизвестява бъдещето, и да не може да се отдале от чистата поезия, защото неговото призвание според Юго е да служи на хората. Твърдение, което не намира обществен резонанс, още повече след събитията от 1848 г., когато мечтите за освобождение на народите са потъпкани в цяла Европа. Във Франция капиталистическата буржоазия закрепва властта си с военната диктатура на Наполеон III. Жрецът на свободата Виктор Юго е принуден да отиде в изгнание в чужбина, отдето продължава да стреля срещу узурпатора на републиканската власт. Но вече мнозина съзнават, че не вдъхновеният призив на поета предопределя събитията. Те са предопределени от грубата сила на тези, които притежават властта от едрата буржоазия. Обществено ангажираният романтизъм, преобладаващ във френската литература след Юлското въстание от 1830 г. и поражението на реставрацията с падането на Карл X, няма вече предишната сила. 1848 г. бележи разочарованния завършек на илюзиите, подхранени от събитията от 1830 г.

Льоконт дьо Лил, учителят на Парнас преди 1848 г., е вече изразил поетически своите политически и обществени стремежи.

В неговите „Старинни поеми“ от 1852 г. влиза „Ниобея“. Това е преданието за царцата на Тива, дъщерята на Тантал, която се бунтува срещу боговете, противопоставяйки им старите богове — титаните, и възхвалявайки Прометей, наказан за своя стремеж да освободи човечеството от тях.

Горда със своите седем сина и седем дъщери, тя презира Аполон и Артемис, които разгневени убиват рожбите ѝ. Ниобея гледа посичането им неподвижна и безмълвна, отказвайки да се унижи, като търси милост.

Според преданието Ниобея била превърната в скала, но преобразена от изкуството, тя живее като статуя, която се намира във Флорентинския музей. На поета му се струва, че нейните големи очи, „празни като нощта“, мечтаят за убитите синове, които отново се раждат и може би някой ден ще победят боговете.

След като се отказва от лиризма и след като скъсва с епичната традиция, поезията няма друг път, освен да се върне към миналото и да „влезе в разумния път на епохата, този на науката и на позитивистичната философия“. Генният и целта на века са да намерят и да обединят най-верните черти на човешкия разум. Повече не става и дума за възкресяване на миналото с въображението и местния колорит, както през времето на романтизма, но посредством „идеите и делата, вътрешния и външния живот, всичко това, което представлява същността на вярването, на мисленето, на делото, на старинните раси“. Така „изкуството и науката, отдавна разделени от многопосочните стремежи на разума, трябва тясно да се съединят“¹.

Враг на сантименталните излияния на романтичния лиризм, Льоконт дьо Лил се стреми към чистотата на езика, към сигурност на стихосложението, създавайки богата гама от звучене и ритми. В позитивистично настроение Льоконт дьо Лил като че ли се отразява влиянието на немския романтизъм върху френската литература — стремежът към освобождение на духа в универсалния смисъл на изкуството, възстановявайки естетизма на старите гърци. Тяхната фантазия е сътворила големи теогонични и космогонични сказания, в които материята става спонтанно дух, олицетворен в образите на фантазията, подражаваща йерархически всички форми на Вселената. Романтиците, синове на християнската цивилизация, в която духът и материята представляват антиномни термини на непримирима противоположност, намират техния синтез в свободното поетично творчество на гения. В този смисъл романтизмът представлява прелом в литературата на Западна Европа, нейният преход от старите до модерните времена. В тази насока немалка роля изигра течението „Щурм унд дранг“ (Буря и натиск).

Под влияние на Русо, продължавайки и развивайки основните положения на неговия философски обновен примитивизъм, адмириращи поемите на Осиан с техните раздвижени картини на природата, в своята антипросветителска и антикласическа полемика щурмерите поставят в центъра на виждането си мощно усещане за природата, не вече като „натура натурата“, както при класицизма, с добре определени очертания и интелектуално класифицирани творения, а „натура натура“, т. е. природата като неизчерпаем творец, който в създаването си не познава никакви ограничения. Главен неин атрибут е една безкрайна жизненост, с която тя изпълва всичките неща и ги съживява отвътре. Светът престава да бъде една рационализирана архитектура и се превръща в непрекъснато създаваща сила, твореща без особено предпочитание

¹ XIX^e siècle. Collection Librairie Lagarde & Michard. Les éditions Bordas à Paris, 1969. p. 405—407.

към едно или друго творение. Към тази сила човекът може да се присъедини, да долови тайната ѝ по-добре през примитивния повик на страстта, отколкото чрез култивирания от разума глас.

Представата за божеството в това натуралистично виждане за света е пантеистична. В центъра на всичко стои все човекът, природна сила между другите, чиито способности с изключение на разума са преувеличени. Т. е. свръхчовекът, притежаващ остри сетива, буйни страсти, богато въображение, жажда за власт, непризнаващ никакво препятствие пред своята необузdana сила. Дори и в религията той не може да се моли, без да проклина. Бунтува се срещу бога, защото самият той се счита за бог.

Благодарение на щурмерите понятието за гений влиза окончателно в модерната естетика. Била е нужна появата на едно толкова индивидуалистично течение като „Буря и натиск“, за да се развие и се наложи, да стане гравитационният център на естетиката, фокусирана не вече в творбата, чиито образец е даден веднъж завинаги от външния свят, а в твореца.

За щурмерите гений е природна сила, която чрез човека създава богатото разнообразие на органическите форми. Но същевременно генийт, макар и създаващ безсъзнателно като природата, за разлика от нея е в състояние и да се радва на творбите си. И тъкмо този факт ще бъде предмет на философските размишления върху отношенията между природа и изкуство и върху възможността едното и другото, макар и развиващи се по една и съща линия, да бъдат отделни, последователни моменти на един определен възходящ път, в чийто връх — изкуството — материята се разтваря в духа. Това е базата на немската идеалистична мисъл, която оттук нататък ще се развива в диалектическо отношение с размислите на романтиците върху същността на изкуството.

След като Кант в своята „Критика на съзнателната способност“ (1790), несъмнено повлиян от идеите на „Буря и натиск“, приписва на красотата свойството да установява основа за съгласуване на чувствителността и на разума, на природната необходимост и свободата на духа (между които другите две „Критики“ бяха отворили пропаст), пътят към романтизма е отворен. Кантовият свръхчовешки разум, единствено седалище на красотата, в чиято идея само може да се осъществи единството между духа и материята в системата на трансценденталния идеализъм (1800) от Шелинг, се изявява напълно в гения на художника. Като представител на абсолютното генийт разбулва неговата интимна същност без разлика между идеалното и чувственото, мислене и пространство, непосредствена спонтанност и съзнателност.

В Германия философите заедно с теоретичите на изкуството и поетите изграждат романтичната теория, от която другите страни черпят през целия минал век. Внушенията, идващи от нея, намираме навсякъде. Нещо повече, те са в основата на най-модерната поезия. Само в Германия, разделена на 60 малки феодални държавици без никакъв свободен политически живот, амбициозната романтична литературна програма остава почти неосъществена. Липсва ѝ материята, с която да подплати своите блестящи интуиции. Няма живот, свободно разискване на идеи, обуславящи конкретното им реализиране. Духовите се съсредоточават в себе си, без да действуват, те мислят. С изключение на няколко имена — Гьоте, Хофман, Хайне — трябва да чакаме края на века, за да имаме в Германия големи поети и писатели с европейско влияние, като Хауптман, Рилке, Георге, Хофманстал, Томас Ман.

Продължавайки делото на неохуманизма на Винкелман, „Щурм унд дранг“ извършва пробив в старите драматически, реторични и регламентирани норми от Аристотелов и Хорациев произход.

Какво е положението във Франция през същия период? Между 1815 и 1830 г. се разгаря борбата на романтизма за надмощие над класицизма и във Франция

се утвърждават принципите за свобода на гения срещу правилата, наложени от класицизма. На първо място френският романтизъм поставя еманципацията: геният е по-силен от правилата. Това утвърждава Мандзони в своето „Писмо на г. Шове“.¹ Лозунгът на френския романтизъм е: Свободата върви заедно с истината. Трябва да бъдем свободни от правилата, за да казваме истината.

Втората постановка на френските романтици е: да се използва възможно-стта на историята. В същото „Писмо на г. Шове“ Мандзони определя новата школа като класицизъм, разширен от историята. Романите на Уолтър Скот, любими на публиката, продължават да предоставят своята мнима историческа материя на авторите на романи и на драматурзите до 1819 г., когато се обръщат към оригиналните исторически извори. Вини, който в 1826 г. вече е почнал да пише „Пети март“, в своите „Размишления върху истината в изкуството“ определя истината на изкуството като действителна истина, „издигната на висша степен“. От интереса на романтиците към историята произтича и обществена ангажираност на тяхното творчество. Възкресявайки средновековното минало, същевременно те отразяват и своето време.

Теоретиците на немския романтизъм са много внимателни към проблемите на езика — той според тях трябва да бъде своеобразен и точен, за да се приобщи към модерната чувствителност. От него се изисква популярност, за да бъде разбираем за читателите.

Своеобразието и точността на стила са две главни изисквания на френските романтици. „Имасто начина да се пише добре, обаче има само един начин да се пише лошо, и то е да се пише като всички“, казва Дьошамп във „Въведение“ (Introduction). Точната дума се стреми да замести класическата благородна дума. Вестник „Глоб“ възхвалява голотата на обикновената дума в противовес на изискаността на класическите похвати — обикновената дума, добре подплатена от много благородни прилагателни и глаголи.

Поезията на немския романтизъм е крайно сантиментална. На грубостта на действителността тя се стреми да противопостави благородността на сърцето и красотата на мечтата. Но това я прави отвлечена и неопределена в израза. Защото за романтиците е по-важно това, което се изразява, отколкото формата, чрез която се изразява.

И за френските теоретици на романтизма лириката е необходима повече като эмоция и по-малко за разума: писателят трябва да покаже своето сърце, своята топлина. Джиро (1823) определя новата школа като последователка на XVIII в., която обаче замества обективното със субективното, разума и паметта — със сърцето.

Най-типичната форма, чрез която се изразява романтичната поезия, е „Sehensucht“, копнеж по недостижима цел, обект на неопределена носталгия, символизирана от синьото небе, сънувано от героя на едноименния роман на Новалис „Хайнрих фон Офтердинген“, и от страстното отзоваване „dahin, dahin“ в Гьотевата песен на Миньон към мечтаната страна, в която романтичното сърце намира истинското си отечество.

У Флобер романтичното вдъхновение става отново съвременно. У него изяществото на формата е разработено със строгостта на научния метод и е подплатено с противоречията на времето. Обратно на Лъоконт дьо Лил, той не се отказва от епиката. Но като Лъоконт дьо Лил в неговото творчество изчезват почти лиризмът и реториката на предишния романтизъм. Съдържанието е третирано със същата внимателност на научния изследовател, който не допуска лични намеси в него.

¹ A. M a n z o n i. Tutte le opere. Avanzini e Torracca. Roma, 1965. p. 1063—1168.

Позитивистът Клод Бернар сведе биологията до физиката и химията. „Науката на явленията на живота не може да има други основи освен в науката на простите вещества.“

И Флобер вярва във физиологическия детерминизъм. Оттук неговата идея методът на биологията да се разшири и в областта на психологията, т. е. да се умножат обективните наблюдения, за да бъдат нещата изобразени в своя истински вид и по тях да можем да се издигнем до законите на психологическите явления. Документацията е в основата на неговата писателска работа.

Понеже неговите романи описват реални събития — съвременни и исторически, — в тях той прави обширни анкети: търси това, което неговите герои са били, тяхната наследственост, тяхното поведение, средата, където са живели.

Основният принцип в творчеството му е, че писателят не може да е достоверен, ако не наблюдава човешката душа с безпристрастието на научен изследовател.

Сент-Бюв казва за него: „Той държи перото като скалпел.“ Този скалпел наризва животрептящата действителност, за да извади от нея изяществото на формата. Единствената цел на художника според Флобер трябва да е създаването на красиви форми, единствени в състояние да придадат на творбите вечна ценност. Изящната форма е резултат на пълно съгласие между мисълта и езика, който я изразява. Колкото повече думата се приобщава към смисъла, толкова е по-хубава.

Бодлер доразвива другата тенденция, заложена във формулировката на Шлегел — мистицизма на немския романтизъм. Но преди това в лицето на Новалис и шведския мистик Сведенборг той има двама предшественици. Те възстановяват старата традиция на Кабалата и Херметизма, цялата природа според тях е един голям символ, израз на съответствието между духа и материята. Новалис не е сам, в целия немски романтизъм мистичната струя е много жива. Гьоте свършва делото на целия си живот с декларацията на заключителния хор от „Фауст“: „Всичко това, което минава, е символ.“ Думата „символ“ се среща много често в литературата на мистичните секти, които в обстановката на романтизма намират благодатна почва за развитието си. Символи се търсят навсякъде и във всичко — във „вселенната аналогия“ (поетически разработена от Новалис в „Последователите на Саус“), в религията, чието символично интерпретиране разбулва идеята, предадена от поколение „per speculum in aenigmatate“, кристализирана във формата на разните религии, митове, свещени образи.

Подобно на немските романтици у Бодлер няма истински религиозен мистицизъм. Той е само от естетически характер. Но докато у немските романтици конфликтът се смекчава и почти се забува от мечтаеш лиризмът, който пуска пъстрия си воал върху него, у Бодлер конфликтът между духа и материята, хиберболизиран, се явява в целия си драматизъм на непримирима противоположност.

За да борави със своята сложна материя, поезията на Бодлер трябва да избяга от баналността на действителното, което би направило банално всякакво сериозно съдържание. Понеже няма идеална ориентировъчна точка, към която да насочи действителността, поетът си служи с една диктаторска фантазия, за да я издигне в зоната на тайното, като я деформира.

В известен смисъл Бодлер деисторизира действителността, като я лишава от своята логична последователност. Само така понятията за доброто и злото придобиват силата на абсолютното, такива, каквито са в неговото съзнание.

В едно писмо от 1856 г. Бодлер пише: „Поетът е най-висшият разум и фантазията е най-научната между всички други способности.“¹

За Бодлер фантазията е най-голямата творческа способност, „царицата на човешките способности“. Как тя действа? В 1859 г. той пише: „Фантазията разглобява цялата Вселена. След това, съобразявайки се със законите, произлизащи от най-дълбоката душа, събира и съединява тези части и създава нов свят.“²

В началото на творческия акт има разглобяване на действителното (това, което е възприето от сетивата) в неговите съставни части. В тази деформация властва мощта на духа, чиито продукт е един по-висок ранг на деформирането. „Новият свят“, резултат на това разрушение, не може да е добре подреден свят, но става недействителен образ, който не иска да бъде повече контролиран съобразно с действителни нормални порядки.

Всичко това у Бодлер е още скицирано. Малко съответствия (кореспонденции) има в неговата поезия. Едно от тези може да е: „облаците се блъскат около луната“. Но ако имаме пред вид Рембо, Бодлеровите размишления върху фантазията придобиват по-друго значение. От Бодлер произлиза една от главните тенденции на модерното изкуство: отдалечаването от тясната действителност. В този дух Бодлер осъжда фотографията. В същия дух е и неговото осъждане и на естествените науки. Научното обяснение на Вселената е усетено от художника като ограничение на самата Вселена и като изчезване на тайното. На това той отговаря с широко разгръщане на силите на фантазията. Двадесет години по-късно символизмът ще даде същия отговор.

Веднъж Бодлер казва: „Бих искал ливади, боядисани с червено, дървета със синьо.“ Рембо и след него цялата живопис от ХХ в. ще го направят. Това изкуство Бодлер определя като сюрнаaturalизъм. От този термин Аполинер в 1917 г. ще извади термина сюрреализъм. Това е правилно, защото терминът е в духа на това, което искаше Бодлер.

Както у „гения“, на романтиците, който прекъсва непокорните сили и привежда под единство на формата природата и духа, мисленето и пространството, безкрайността и пределността, за да осъществи техния синтез, Бодлер утвърждава свободното творчество на духа и подкрепя в рамките на изкуството идеалистичното отношение.

Струята на ирационалното, избликваща от немския романтизъм, се стича в поезията на Бодлер и от него се продължава в най-модерното изкуство.

Ако по време на предишното избухване на ирационалното в периода на контрареформацията и на барока черквата доста лесно успя да го целенасочи, два века по-късно, след критиката на Просвещението, тя вече не е в състояние да го направи. Личният и трансцендентален бог се разтвори в пантеистичната страст на шурмерите, която затри бога, за да остави място на човека, чиито творчески способности заместиха божественото дело. Човекът се отдели от света, за да избяга в изкуството и фантазията, утвърдени като единствена реалност.

И това е напълно естествено в едно общество, разкъсвано от конфликти, лишено от ориентация, без вяра в бога, в едно общество, гдето човек е сам срещу всички други, се извърши опит поезията, в която противоречията се разтварят в красотата на формата, да стане етика и средство за метафизично познание. В един свят, подготвен от просветителските идеи, овладян от капиталистическите производствени отношения, свят на отчуждение, на постепенно овеществяване, когато всичко упражнява страшен натиск върху човешкия дух, човекът се чувства отстранен от живота на Вселената и от тази своя

¹ Ch. Baudelaire. Correspondance générale, in 6 Tomes. T. 1. p. 368.

² Ch. Baudelaire. Oeuvre complètes. Ed. J. G. Le Dantec. Bibliothèque la Pléiade. Paris, 1954. p. 773.

част, в която се намират неподчинените на разума способности. Несъответствието между цялостните изисквания на духа и ограниченото съществуване, дадено на човека, стига до непоносимостта. Поезията трябва да събере всички тайнствени сили и да се опита да преодолее дуализма между Аз-а и Вселената. В този смисъл дотолкова, доколкото се стремят да превърнат поетическото дело в жизнено, поетите изпълняват в обществото длъжност на компенсация. Защото ако поезията е едно от средствата, дадени на нас, за да установим връзка с това, което Гюте нарича „изконното“, тя изразява едно вечно човешко призвание. Но когато на човека му е присъдено да се съобрази само с действителността и другото негово призвание е непрекъснато спъвано, преминаването от несъзнаването на творческите импулси към съзнаването им става по необикновен начин, както Бодлер и неговите последователи ни показват и както още много преди тях немските теоретици са теоретизирали.

В „Доктрината на науката“ на идеалиста Фихте абсолютната власт на трансценденталното Аз, което отрича материята, създадена от него, за да се самоопознае, намира свой еквивалент в магията на поетическото вдъхновение на Новалис. За Новалис поетът е магьосникът, който е в състояние да създаде живота, възстановявайки динамическата способност на езика, т. е. неговите музикални потенциалности: чистия дух, словото, каденцата, ритъма.

Бодлер е превел от Едгар По „Философия на композицията“ (1846) и „Поетичното начало“ (1848). Затова теориите на американския поет са и негови теории. Нововъведението на По се състои в това: формата, изглеждаща като резултат на поезията, е само нейното начало. В началото на поетическия процес има настойчив акцент, който предхожда смисловия език: интонация без форма. За да ѝ даде форма, авторът търси тези звукови материали, които повече се доближават до този тон. Звуковете се свързват в думи. Тези се групират в мотиви, от които се оформя един смислов контекст. Тук става теорията това, което у Новалис беше само скица: поезията се ражда от подтика на езика, който на свой ред се подчинява на предезиковия „тон“, показващ пътя на съдържанието; съдържанието не е вече най-главното в поезията, а е само проводник на музикалните сили и на техните вибрации, по-важни от самия смисъл. Този начин да се пишат стихове се обяснява като отдаване на езикови магически сили.

При определянето на допълнително значение към първоначалната нота се изисква математическа точност. Поезията е свършена картина. Не съобщава нито истини, нито опиянението на сърцето, а е поезия за себе си. Върху тези мисли на По се обосновава тази модерна поетична теория, която по-късно ще се опира на понятието за чиста поезия.

Въпреки че „Цветя на злото“ не съдържат много от тази чиста езикова магия, например под формата на необикновено натрупване на рими, под форма на асонанс, една далечна от другата, на музикални спирали, на последователност на съгласни, които видоизменят смисъла и не са изменени от него, в теориите си Бодлер е отишъл много по-далече, отколкото в самата поезия. Те са предвестник на лирика, която все повече пренебрегва обективния, логически, емоционален и граматически ред и която оставя импулсите на думата да ѝ налагат съдържанието. Това съдържание е отвъд границата на разбирането.

Бодлер говори често за своето възмущение от действителността, която за него е банална, прекалено естествена, неодоушевена. Мечтата и фантазията се намесват, за да я преобразят и одухотворят. Във Франция още Русо смесва фантазията и действителността. В „Новата Елоиза“ той пише: „На този бял свят областта на илюзията е единствената, която заслужава да бъде обитавана — толкова голяма е нищожеството на човешките неща, че нищо друго не е кра-

сиво освен несъществуващото.“ Благодарение на силата на фантазията субектът има възможност да създаде един несъществуващ свят и да го издигне над реалния, осланяйки се на убеждението, че продуктивността на духа е възможна само в света на въображението, в което се задоволява нуждата на човека от духовно разгръщане.¹

В своята статия за гения в Енциклопедията и Дидро пише, че той има право да не се съобразява с каноните и да си позволява грешки, защото тъкмо тези негови удивителни грешки запалват ентусиазма. Увлечан от идеите си, геният издига домове, в които никакъв разум не може да влезе. Понятието за гений при Дидро е тясно свързано с фантазията, която го ръководи. Според Дидро геният получава всичко от фантазията, която е едно самостоятелно движение на духовни сили, качеството на които се преценява въз основа на създадените от фантазията образи, под въздействието на идеите, които фантазията поднася, на тяхната динамика, без връзка със съдържанието, без разлика дали това са понятия за истини или неистини.²

По-решително от Русо и Дидро Бодлер издига термините „мечта“ и „фантазия“ на ранга на висше творческо умение. Това понятие е свързано с понятията „математика“ и „абстракция“.

Когато Бодлер окачествява мечтата „свършена като кристала“, той я доближава до неорганичното. Още Новалис пише: „Камъните и веществата са най-висшето нещо, човекът е истинският хаос.“ Когато Бодлер описва мечтата, той я противопоставя на природата, съставена само от хаос и нечистота. Под природа Бодлер разбира всичко, което е вегетативно, и баналните низости на човека. В образите на неорганичното символът на абсолютния дух е рязко противопоставен на природата, създавайки непримиримо противоречие между тях. Това противоречие се наблюдава и при някои художници от ХХ в. Те говорят за природата като за нещо хаотично и нечисто и на нея противопоставят кубични фигури, често обаяни с невъзможни цветове. За Бодлер статуята струва повече от живото тяло, горите на кулисите — повече от естествените гори. За пръв път действителността е изключена така решително от поезията.

В поезията на Бодлер се кръстосват новото и старото, оформени в едно своеобразно цяло. В позитивистичния климат, установил се във Франция от тая епоха, позицията на По срещу „опиянението на сърцето“ се налага в поезията от Бодлер. Както при парнасите (неслучайно „Цветя на злото“ са посветени на Теофил Готие, предвестник на Парнас), в „Цветя на злото“ почти изчезва изповедната лиричност на предишния романтизъм, въпреки че нейните страници толкова красноречиво говорят за страданията на един болен, нещастен, самотен човек, какъвто е бил техният автор. В нея има малко биографични белези. С Бодлер процесът на обективизация на модерната лирика получава решителен тласък. „Цветя на злото“ имат за изходна точка „Аз-а“ на поета, вслушвал се в гласовете на интимното. Но Бодлер говори за себе си само когато неговите страдания се покриват с тези на съвременниците. Всичко, което е израз на мъката, безпътната, липсата на сигурен идеал — е тема на Бодлеровата поезия.

Темите на „Цветя на злото“ не са много. Бодлер ги разработва непрекъснато от 1840 г. до смъртта си, защото само зрелостта на формата гарантира преодоляването на личното „аз“. Както вече казахме, те са вариации на един и същ мотив, на напрежението между духа и материята, което характеризира съдбата на модерния безбожен човек, потънал в противоречията на капитализма.

¹ J. J. Rousseau. Les confessions. Garnier, p. 274—275.

² D. Diderot. Oeuvres complètes en 20 Tomes. T.15. Paris, 1876. p. 35—41.

Цялата негова болезнена душевна материя — нерешителност, парализа, треска, стремеж към недействителното, желание за смърт, забора в плътски удоволствия, в позитивистичния климат — като че ли е нарязана от скалпела на словесното майсторство на поета и е предадена в една прозрачна форма, затворена в рамките на стройната конструкция на „Цветя на злото“.

След уводното стихотворение, което свършва с трогателен стих, истински акт на любов към човека, поетът се кани да опише ада на живота (Лицемерен читателю, мое подобие, мой брат!), първата група стихотворения (Тъгата и идеалът) представлява контрастът между устрема и падението. Следващата група показва опита за бягство във външния свят на големия град; третата (Виното) — опита за бягство в рая на изкуствата. Нищо не води към желаното спокойствие. Човек търси забора в омаята на разрушителния порок. Това е съдържанието на четвъртата група на „Цветя на злото“. Последствията от всичко това са саркастичен бунт срещу бога, представен в петата група (Бунтът). Последен опит е търсенето на спокойствие в смъртта, в абсолютно непознатото. Низходящата параболa, описвана от „Цветя на злото“, достига до бездната. Само там има надежда за новото. Но какво ново? Не е казано и не се разбира какво точно представлява то. Пада илюзията на романтиците да спасят духа в универсалния смисъл на красотата и на изкуството. Зад съвършенството на формата на Бодлер има едно отчаяно и отчайващо съдържание, което се намира в контраст с хармонията на същата форма. Това е първият по рода си образец в световната поезия, породен от трезв поетизиращ разум и усърдие в работата, присъщо на учен.

Вече говорихме за ирационалното в тази поезия. Но поетът не се отдава изцяло на своето вдъхновение. Устремът към ирационалното е по-добре контролиран във всяка фаза на творческото създаване, отколкото изисква една нормална поезия. Поезията на Бодлер изразява една философия за живота, нейният изобличителен патос е по-силен от открито обвинение. В това ще намерим точно ехо в теорията на романтичната ирония на Ф. Шлегел.

Вече говорихме за тенденцията, започнала от По и продължена от Бодлер, да се разсъждава върху поезията, за да се обясни процесът на творчеството. „Поезията трябва да представи себе си, т. е. да бъде поезия и поезия на поезията.“¹

Съдържанието си поезията на Бодлер черпи от прозата на живота и се третира от диктаторска фантазия, оправдавайки програмата на бъдещата романтична поезия, начертана от Шлегел. Нейното рационалистично изискване, което налага на поета да разсъждава в работата си, Бодлер илюстрира по следния начин:

„Оргията не е вече сестра на вдъхновението — ние отменихме това прелюбодейско роднинство. Бързото изтощение и слабостта на някои хубави хора свидетелствуват срещу него, срещу това противно предубеждение. Най-съществена храна, но редовна, е единственото нещо, което е необходимо на плодовитите писатели. Вдъхновението е безспорно братът на всекидневната работа. Тези две противоположности не се изключват взаимно, както е при всички противоположности в природата. Вдъхновението се подчинява, както прави гладът, ханосмилането, сънят. Няма съмнение, че в духа съществува някаква си небесна механика, от която не трябва да се срамуваме, но най-открито трябва да използваме, както правят лекарите с телесната механика. Ако искаме да живеем в упорито съзерцание на утрешната творба, всекидневната работа ще служи на вдъхновението, както четливият почерк служи на изясняването на мисълта, защото времето на лошите писания е минало.“²

¹ Guido de Ruggerio. Цит. съч., с. 415.

² Ch. Baudelaire. L'art romantique en 3 Tomes. Paris, Colman-Levy. Ed. T. 3. p. 285—286.

От поезията на Бодлер ще тръгнат символистите — най-крупните представители на течението Рембо и Маларме ще я продължат, свързвайки я със съвременната поезия.

След 1870 г. във Франция едно и също поколение се свързва с натурализма и символизма. Идва моментът на хората, родени между 1840 — 1850 г. — Зола, Франс, Верлен, Маларме. След голямата политическа и морална криза, изживяна от Франция — поражението в Седан, падането на Наполеон III, избухването на народното негодувание с Парижката комуна, първата държавна формация, при която властта минава в ръцете на пролетариата, страстите утихват в политическата реставрация и във властуването на новата конституция. Литературният живот се подновява. Негови най-перспективни сили са натурализмът и символизмът. Първият проучва модерната енергия във всичките ѝ проявления. Негов вдъхновител е позитивистичната мисъл, реализирана чрез творчеството на Флобер. Лозунгът на Зола, най-крупния представител на натурализма, е заимствуван от литературния критик на позитивизма Тен: „Добротелта и порокът са продукти като ветриола и захарта.“ Ситуациите и характерите на Зола са резултат на внимателно проучване като в лаборатория: научният метод е приложен в качеството си на методология на изкуството. Формата у Зола обаче претърпява закономерен процес на огрубяване.

От друга страна, символистите продължават делото на Бодлер, чиито позитивистични корени също личат въпреки неговия антинаучен дух.

Големият литературен спор на епохата противопоставя поезията на Парнас и риторичния сантиментален романтизъм, който тържествува особено в драмата на новите литературни сили: наблюдението на натуралистичния роман и обективизираната емоция на символичната поезия.

Между 1880 и 1890 г. наблюдението и емоцията диктуват литературната мода. В теоретическата си подплата наблюдението е противоположно на емоцията. Но и двете успешно се борят заедно срещу старите жанрове, подкрепяйки новия литературен вкус, започнал от естетите на предишното поколение. Този вкус живее и в наши дни, в изискването за издръжливост, която изключва изповедността и лиричните излияния. Към 1890 г. натурализмът и символизмът се налагат почти заедно в театъра с Ибсен и Хауптман.

Антинаучният дух, внедрен от символизма, преминава и се налага в следващото десетилетие.

Бергсон възстановява усета за психологическата трайност, за човешката подбуда и за свобода. Противопоставяйки се на всичко систематично, съществуващо в натурализма, разцъфтява отново общественият романтизъм. Самият натурализъм на Зола започва да се вдъхновява от чувството на човешко милосърдие. Неговият предишен натурализъм от лаборатория се разлива в една песен на любов към ближния. Дилетанството в културата, любовта към книгата като книга, противоположни на строгата систематичност на позитивизма, култивира индивидуалното удоволствие и възхвалява силите на „аза“. Данунцио и Ницше са кумирите на младата интелигенция. Десетилетието е безспорно оптимистично: лирика, енергия, радост. Буржоазното общество тогава изживява своята блестяща александрийска епоха на изискана култура, предизвестяваща бурята на близката Първа световна война. Символизмът, лишен от сериозно съдържание, станал като парнализма празно формално упражнение при все по-многобройните негови епигони, се самоосъжда на изчезване.

В една толкова многостранна картина трудно може да се очертае точната физиономия на символизма.

Най-изчерпателното негово определение може да е това, което го характеризира като протест срещу съвременното общество и позитивната концеп-

ция на Вселената. Чувството за дълбокия живот на духа, някаква си интуиция за тайната и за всичко това, което стои отвъд явленията, стремеж да се пише поезия, освободена от дидактизма и сантименталната риторика. Това намираме у френските поети от 1886 г.¹

Когато символизмът започва да се налага във Франция, през 70-те години романтизмът продължава да съществува в „Песента на бродовете“ от Ришпен и Сюли Приудон като сантиментален и след това като обществен романтик. Класицизмът се продължава от Жул Рие и Парнаса от Хередия, който пише своите „Трофеи“ чак през 1893 г. Но през това време само символизмът е единствената жизнена поезия.

Тристан Корбие в своите „Жълти любови“ определя новата поезия през 1873 г. като реакция срещу френетичния и обществен романтизм на Байрон — „Благородник вампир“, и Юго — „Епичен национален гвардеец“. Съпротивата на символистите обаче срещу научната мисъл на реализма не е толкова рязка и категорична. Маларме вижда в Зола поет и Рене Гил иска да направи от символизма наука.

Нейните учители са Бодлер с теорията „Съотношенията“ и музиката: „Символизмът, казват Маларме и Валери, не е нищо друго освен стремеж на поетите да вземат от музиката своето благо.“

Но символизмът не е изкуството на символа в механичния смисъл на думата. Това би означавало действителната мисъл да се постигне посредством речник от многозначни образи, без те да са групирани като в подсъзнанието, без анализ, без компаративистично усилие да се назоват. С това смисъл без съмнение е изпълнен символизмът на Рембо, Маларме, може би и на Верлен, но не и на Самен и Ж. Лафарг.

Затова в своята цялост символизмът не значи механическа употреба на символа. По-скоро той е волята на поета да изповядва това, което носи в себе си, най-интимното, най-богатото, без безличната маска на Лъконт дьо Лил, без да изпадне в непосредствената изповед на романтизма. Музиката има със символизма същото съотношение, както живописиста с романтизма, както скулптурата с Парнас и архитектурата с класицизма.

Каква е обществената обстановка, в която символизмът процъфтява? От една страна, далечен страх от Парижката комуна, а, от друга — буржоазният дух властвава с цялата си пошлост и грубост. Най-будните духове търсят една вяра. Със своята само привидна свобода натурализмът не ги удовлетворява повече. Лишени от духовни стремежи, безсилни да намерят в обществото реализация на духовните си потребности, те се обръщат към идеализма, който изостря у тях личния темперамент. Действителността от края на века е усетена като агония на т. нар. висши ценности. Тези, които презират консумативното общество, изпитват отвращение. Надяват се да намерят убежище от този разочарован свят в поезията, в изящството на изкуството. Кумирите на поколението са Кийтс, последният английски романтик, който е отъждествил истината с красотата. Ръскин и Росети, жреците на английския прерафаелитизъм. Те са и предвестници в много отношения на символизма със своя стремеж да създадат поетично царство, където музикалността и неопределеното религиозно чувство се съединяват в желанието за изкуственото блаженство. Ето защо във философията на Шопенхауер, според която външният свят е само проекция на нашия „аз“, символистите откриват богат източник от идеи. В теориите на първите немски романтици те се стремят да примирят в изкуството духа и материята, като в символа осъществяват синтез на психика и на космос.

¹ Marcel Raymond. Da Baudelaire al surrealismo. Piccola biblioteca Einaudi, p. 43.

В тяхната поезия се прави опит за съединяване на поетичното изживяване с метафизичното размишление според теоретизациите на първите немски романтици. В развитието на символизма важно място заема и Вагнер, установил идеалното съотношение между музиката и поезията („... най-съвършената поетична творба е тази, която в последното си написване е съвършена музика“).

Вагнер, вече адмириран от Бодлер, и неговата музика представляват в Германия завършек на романтичната естетическа мисъл.

Меланхолията е била едно от характерните проявления на немския романтизъм, дълбоко недоволство, болно и песимистично схващане за света (Schwermuth) или тази умишлена меланхолия, която според романтизма трябва да се долавя във всяка поезия (Sermuth).

Вагнер в „Пръстенът на Нибелунгите“ представя една атмосфера извън времето, на края на света, в която властвува метафизичното отрицание на живота, едно ехо от Шопенхауер.

В теоретичното си съчинение „Опера и драма“ немският композитор пише, че само музиката е в състояние да изразява непрекъснатото развитие и непредвидените промени в действителността. „Музиката и поезията трябва да се слеят в неразделно цяло. Закостенялото в логичната си форма слово не е повече в състояние да предаде стремежа на душата към абсолютното. Затова то трябва да се разтвори в чиста музикалност, чийто ритъм е самият ритъм на живота.“

Исторически френският символизъм идва след Парнас и представлява по-нататъшно продължение на романтичната революция във френската поезия от XIX в.: връщане към интимността, към естетическото изживяване на индивидуалното. Но от предишния романтизъм символизмът се отличава със своята внимателност към вътрешния живот и ненавист към сантиментализма, към риторичната повествователност от всякакъв род. Най-крупните представители на течението Рембо и Маларме доразвиват техниката на Бодлер, като изострят нейното съдържание. Тримата преодоляват тесните граници на време и място, в които символизмът се развива.

Поезията на Рембо е преди всичко осъществяване теоретическите идеи на Бодлер. Но картината на самата поезия е изцяло променена. Непримиримите противоречия, подредени в строгите форми на „Цветя на злото“, у него стават абсолютни дисонанси. Ядрото на тази поезия е кипяща емоционалност, която предава своето съдържание чрез символите, взети от външния свят, без да ги подреди логично. Деформацията на действителността достига до крайност. В лирическия акт изразът загубва всякаква логична специална и темпорална последователност. Позитивистичният свят е обрнат от основите си. Поезията на Рембо е мрачна поезия, която бяга от света на научната мисъл в загадъчния свят на фантазията. Нейният недействителен хаос е спасение от давлението на действителността, предава единство на този хаос от музиката, превъзхождаща смисъла.

През 1871 г. Рембо написва две писма, в които нахвърля програмата на своята бъдеща поезия. Това са „Писмата на пророка“.¹

Целта на поезията е „да достигне до неизвестното“, „да изпита невидимото“, „да чуе нечуто“.

Както у Бодлер, за да достигне целта, която поезията си поставя, Аз-ът трябва да се отпусне. Но обратно на мистичната схема, според която самоотдаването на Аз-ът се извършва, защото божественото вдъхновение го побеж-

¹ A. Rimbaud. Oeuvres complètes. Paris, 1954. p. 267—274.

дава, при Рембо Аз-ът потъва във вдъхновението, като го обезоръжава от дълбоките колективни слоеве (всемирната душа). След Рембо поезията на XIX в. ще търси в хаоса на подсъзнанието нови изживявания, които вече изморената материя на света не е в състояние да предложи. Ясно е следователно защо сюрреалистите считат Рембо за един от своите предшественици.

Самообезоръжаването трябва да се постигне чрез акт, ръководен от волята и разума. „Аз искам да бъда поет и работя, за да стана пророк.“ Това е волевият принцип. Неговото осъществяване става „в продължителното, огромно и разумно безвредие на сетивата“.

Поезията, която се роди от тези операции, се нарича нов език, универсален език, за който е безразлично дали има форма или не. Всички рангове са нивелирани — от красивото до грозното. Тя е валидна дотолкова, доколкото събужда силни впечатления и става музика.

За да осъществи тази програма, Рембо скъсва с предишната традиция. В неговата поезия има много резонанси от тази традиция, но всичките те са пародирани до гротеска. Легендата е деградирана чрез съединението ѝ с вулгарното и обикновеното. В стихотворението „Вакханките от периферията“ Венера черпи с ракия работниците, в един голям град елените бозаят от гърдите на Диана.

След Рембо модерната поезия ще скъса с предишното, безплодно украшение на жестоките времена.

В стихотворението „Това, което се казва на поета за цветята“ Рембо изповядва своето презрение към лириката за цветята: рози, теменуги, лилии. Защото сълзата на свещта струва повече от цветята — под мрачно лазурно небе, в желязната епоха, трябва да се родят и мрачни стихове, в които римата да блика „като пламъци от натрий, като разливащ се каучук, телеграфните стълбове да са тяхната лира и някой ще изкаже голямата любов, голямата любов, сякаш крадец на мрачните снизхождения“. Всичките обекти, които старата поезия транспонираше в една стилизирана мечтаеща атмосфера, в контакт с модерното, са представени от Рембо в жестока светлина, която ги оголва до тяхната потискаща иманентност.

Но отношението на Рембо към модерното е двуяко. От една страна, има презрение, от друга — привързаност, понеже е носител на нови изживявания, на нова материя за неговата поезия. Градската поезия на Рембо е заредена с грандиозно могъщество, което премества мечтания от Бодлер град в безграничното, където действително и недействително се кръстосват в натрупващите се един подир друг образи. Продукт на възбудена фантазия, техният несъразмерен хаос е символ на материалните и духовните елементи на съвременния град и символ на страховете, които доминират.

Както у Бодлер, Аз-ът в поезията на Рембо почти изчезва. С него се утвърждава окончателно отделянето на поетичния субект от емпиричното Аз. Рембо обяснява личната си съдба със свръхчовешки отношения на модерното: „Духовната борба е толкова брутална, колкото борбата между хората.“

Поезията на Рембо, както тази на Бодлер, претендира да стане израз на страданието на цялото човечество.

Новалис, По, Рембо, Бодлер, Маларме — това е една непрекъсната линия на развитие, която води до модерната поезия. Своеобразни теми, все по-смели технически похвати, които правят поезията разбираема само интуитивно, се кръстосват, натрупват, стават все по-напрегнати, почти контрапункт в съдбата на модерния човек, който в тази поезия търси катарзиси, освобождение от нарастващата уплаха.

Ненормална поезия, отражение на подобен свят, която изисква специален език, за да намери своята художествена форма.

Когато Рембо достига до предела, зад който светът и лиричният Аз на поета са изцяло деформирани, той замлъква. След него дойдоха лиричните поети, чието творчество показва, че не всичко е направено, за да се изрази модерната душа.

Лириката на Маларме изглежда несравнима с ничия лирика на неговите предшественици или съвременници. През един живот, привидно сив и спокоен, духът на поета работи бавно върху една лирика и една мисъл, която със своите абстракции е още по-страшна от възлението на Рембо. Прочута е нейната неразбираемост. Тя може да се дешифрира, като тръгнем от един език, присъщ само на нейния автор. Обаче и тя влиза в тази обща структура, чиито артикулации водят началото си от романтизма. В същност и в лириката на Маларме забелязваме отсъствие на чувството и вдъхновението, фантазия, ръководена от разума, унищожение на действителността и на нормалните и логични, емоционални порядки, да се действа с импулсивните сили на езика, внушаемост вместо разбираемост, двойно отношение към модерното, скъсване с хуманистичната и християнска традиция.

Лириката на Маларме представлява един сътворен свят. Но тя не произлиза от естетизма, а от най-високата цел, която един поет може да си постави. Слушана и тълкувана от младите поети, изморени от всичко традиционно и шаблонно, те ще направят от Маларме учител от първостепенно значение. Това доказват европейски имена като Георге, Валери, Суинбъри, Т. С. Елиот, Гилен, Унгарети.

Поезията на Маларме от 1870 г. насам притежава различни смислови пластове. Последният от тях преминава в едва доловим за изтълкуване. Маларме усъвършенствува схващането, разпространено от Бодлер, че фантазията не изобразява една идеализирана действителност, а я деформира. Тази операция на деформация той мотивира онтологично. Онтологически Маларме мотивира и неразбираемостта на поезията, издигната от една мисъл, която у него се върти около абсолютното същество (равно на нищото) и около неговото отношение с езика. Теорията на просветителите, според която думата не е случаен продукт, но произлиза от първоначалното космично единство, разработена, усъвършенствувана и приложена в поетическата практика от По, Бодлер, Рембо, е усвоена и доведена до крайност от Маларме, до подчертан стремеж към многозначността на образа и на думата, към поетически изказ, „открит към многопосочно разбиране от страна на читателя“. Постепенно затихващата музикалност на стиха отзвучава у читателя, като безконечно го подтиква към една способност на разбиране, подобна на музикална вълна, от която той бива увлечен. Читателят не толкова разгадава, той самият влиза в загадъчното, за да осмисли образа, поезията, но не като веднъж завинаги установява смислова даденост, колкото като възможните ѝ значения, значения, дори неподвижни от самия поет. Валери по-късно ще каже: „Моите стихотворения имат значението, което им се дава.“

Нещата, за които се говори в тази лирика, са прости: съдове, скринове, чекмеджета, огледало и т. н. Вярно е, че те са деконкретизирани, отнесени в далечината от музикалната вълна на стиха, ставайки проводници на невидимо подводно течение. Обаче чрез думата, която ги именува, те са налице в изобразяването. Тайната ги забулва и те стават символ на абсолютното същество, на нищото, недиференцираното единство на всички неща и всички същества. Един стремеж към катарзиса, към освобождение от ограничението на света в съзерцанието на абсолютното.

Традиционен е и мотивът на стихотворението „Ветрилото на една жена“. Обаче това, което е изразено в него — защо е избрано тъкмо това ветрило, незначителен предмет, и как този конкретен мотив се вплита с една духовна тема, — е съвършено необикновено. Необикновена е и самата форма на стихотворението. Няма никакъв препинателен знак. Има само една скоба — но тя не помага за изтълкуването на стихотворението и не прекъсва шепота на езика. Началото на първата и втората строфа е толкова концентрирано, че е почти невъзможно да се разгадае. Това се образци на късния стил на Маларме, който не иска думите да говорят чрез драматически съотношения, а да излъчват от себе си многократни възможности на смисъла.

В този текст няма нежни чувства, болката е откъсната от чувствеността. Нещата съществуват само в езика, откъснати от тяхното обикновено значение. Ветрилото, както цялата лирика на Маларме, е поезия на поезията, както беше я очертал Ф. Шлегел. Онтологическата схема се налага — нещата, доколкото имат едно реално настояще, са нечисти, не са абсолютни и само когато изчезнат, от тях се раждат внушителните сили на езика. Този език, ако го сравним с нормалния, не е нищо друго освен един неопределен трансцендентален език, който отбягва всякаква еднозначност на думите. Може да е само едно размахване на криле, едно значение, но с много ирадиации, където всичко е движение, няма ограничения.

Така лириката на Маларме придава тайнственост, която освобождава от потискащата действителност, дава възможност на празната трансценденция, тълкувана онтологически, да се изрази в самия език посредством общата трансформация на всичко това, което е обикновено.

Според Хегел изкуството, схващано като „оформена духовност“, по несъвършен начин предхожда финалния момент, в който абсолютното се осъществява в чистотата на философското понятие, т. е. в словото-понятие: това слово, истински наследник на романтичното изкуство в иманентността на човешкото дело, изпълнява същата роля на гения на поезията — стремеж към индивидуалната хармония.

Френският символизъм, разпространен в Европа и американските страни, е представлявал основа, върху която растат всички форми на поетическия модернизъм: инструментализъм, римска школа, имажинизъм, импресионизъм, футуризм, кубизъм, експресионизъм, сюрреализъм и екзистенциализъм, подхранени от философията на нашия век, бергсонизъм, фройдизъм, феноменологизъм и екзистенциализъм. Едновременно символистичната естетика си пробива път в литературния свят, където под колебаещите се между символизъм, модернизъм, неоромантизъм и имажинизъм наименования литературното течение получава редица особени, национални черти, понякога плод на силни реакции в тълкуването на символизма.

Белгийската литература е участвувала в разработването на символизма чрез Морис Метерлинк, Рене Гил и Верхарен. Проникването на френския символизъм в другите страни е било причинено от преки връзки между писатели, чрез преводи от изследвания, фаворизирани от съществуващата литературна традиция. Англия е била най-възприемчивата страна в това отношение. Предвестници са били Едмонд Грос и Артур Симонс, поддържащи контакти с Маларме, Верлен, Хюисмънс, Верхарен. Английската традиция на модерната поезия, черпила от творчеството на Колридж и Уърдсуърд, е продължена от Езра Паунд и Т. С. Елиът.

В Германия символизмът също намира благодатна почва за разпространение, тъй като много от теоретичните корени на френския символизъм са в немската идеалистична мисъл и романтизъм от миналия век. Стефан Георге се познава лично с Бодлер, австриецът Р. М. Рилке е близък на Валери. Въ-

преки това обаче терминът символизъм не е посрещнат добре в Германия. Немците намират негови заместители като: неоромантизъм, импресионизъм, модернизъм. Променят се само имената, но съществото е едно и също. За това свидетелствуват не само гореспоменатите имена, но и Ст. Георге, Тракл, Томас Ман и Г. Бен.

Голямото влияние и значението на руския символизъм се обясняват с неговата сполучлива симбиоза с френския символизъм, с националната традиция на мистичния символизъм на руската църква. Брюсов е превеждал и се е учил от Метерлинк, Рембо, Маларме, писал е стихотворения в духа на френския символизъм, прилагал е методите на словесната инструментовка в своите стихове. Александър Блок, В. Иванов, А. Бели са се противопоставяли на френския символизъм — според тях той е лишен от християнска любов и мистични пориви, затова му противопоставят един национален руски символизъм, чийто предшественик е Владимир Соловьев. Групата „акмеисти“, начело с Ана Ахматова и Гумилов, е също символистичен продукт. Символизмът е преобладаващото течение в Русия до 1914 г., когато го замества футуризмът.

В този раздвижен контекст се включва и българският символизъм в закономерна потребност да поднови една литература, която, след като е изживяла възрожденските страсти, рискува със своите патриотични теми да не се развие и изостане от литературния свят. А междувременно Пенчо Славейков и д-р Кръстев са отворили прозореца към европейската култура и литература. Но не само това. Символизмът е отговорал и на динамиката на историческото развитие на България, която ускорено върви по пътя на капиталистическите страни. А символизмът в българската литература представлява един протест срещу нивелиращите сили, упражнени върху личността от обществения строй, който познава само закона за печалбата и притежаването на материални блага.