

ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКАТА СИМВОЛИСТИКА И НА СИМВОЛИСТИЧНАТА ЕСТЕТИКА

Симеон Хаджикосев

Интересът към проблематиката на българския символизъм неотклонно нараства през последните години. Все по-голям е броят на изследователите, които се обръщат към един или друг негов аспект. Това повишено внимание към българския символизъм не е без връзка с изострения интерес към проблематиката на европейския модернизъм от края на XIX и началото на XX в. Безчислени са трудовете, посветени на тези интересни въпроси. Нещо повече, съществуват дори научни дружества, посветени на задачата да се изучава организирано символизмът, като „Société de Symbolisme“, „Les Cahiers Internationaux du Symbolisme“.

У нас причините за този повишен интерес са по-скоро от противоположен характер. По силата на историческите обстоятелства изучаването на символизма беше занемарено за определен период от време (50-те години). Пораженията, нанесени от култа към личността в областта на литературата и културата, се проявиха и в научноизследователската и критическата мисъл. Опростеното тълкуване на Лениновата мисъл за „две национални култури“ стана причина редица важни въпроси от литературното наследство да получат догматично, невярно осветление или просто да изпаднат от полезрението на изследователите. Нека припомним, че тогава се водеха спорове около творчеството на И. Вазов, П. П. Славейков и Й. Йовков, а символизмът беше заклеймен като упадъчно, реакционно литературно направление и беше едва ли не изхвърлен зад борда на литературната история. Разбира се, днес не бива да се отнасяме високомерно или подозрително към наивните грешки на литературната история и критика от преди тридесетина години, защото те очертават сложната и противоречива крива на един етап в развитието на младата ни социалистическа литература и култура. Неизбежен, защото победата на социалистическата революция предполага не само икономическо и социално, но и културно преустройство на обществото и триумфалната революционна класа „инвентаризира“ и завареното културно наследство, определя — съобразно с конкретните си цели и задачи — какво от него ѝ принадлежи и какво е враждебно на нейната идеология. Напълно естествено е, че в годините на следреволюционния кипещ част от литературното наследство се оказва неприемливо и стана обект на опростителско, догматично тълкуване, което спъваше развитието на литературно-критическата мисъл.

Преодоляването на едностранчивото отношение към проблематиката на символизма у нас не стана рязко и категорично, а чрез постепенни количествени натрупвания. То се осъществяваше не по пътя на теоретическото раз-

работване на проблемите, а чрез монографичното изследване на отделни пренебрегвани или неправилно осветлявани преди това автори. Най-напред възникна спорът за Яворов, който се центрира около проблема за двата периода в творчеството на големия поет. Определени заслуги за преодоляване на недилектичната представа за Яворов в края на 50-те и началото на 60-те години имат Г. Цанев и Г. Найденова-Стоилова, които в общи линии положиха основите на съвременното интерпретиране на поета независимо от обстоятелството, че в теоретично-концептуално отношение символизмът беше представен от тях твърде повърхностно и общо. Заслужава да се посочи, че този тип монографично изследване на българския символизъм наред с безспорните си предимства има и редица съществени недостатъци. Може би най-същественият между тях е мълчаливо възприетата от повечето изследователи схема на интерпретиране на отделните автори чрез приближаването им към господстващата в нашата национална поетика система на психологическия реализъм като своеобразна трансформация на критическия реализъм в поезията. По такъв начин важна и реално съществуваща черта в поезията на символистите биваше преувеличена за сметка на повърхностното подминаване на собствено символистичното, чиято специфика съставаше недоразбрана и недоизяснена. Дори и през 60-те години, когато се набеляза решителен прелом в изучаването на символизма, не беше напълно ликвидирано опростителското му тълкуване по алтернативната линия реализъм — символизъм, като реалистичните черти и мотиви бяха утвърждавани, а символистичните — подлагани на критически анализ. В този своеобразен диалектичен тип анализ се оглежда и традиционното за нашата литература противопоставяне реализъм — антиреализъм, и липсата на достатъчно ясно разбиране за символизма като литературен и социално-психологически феномен. В отделни случаи подобно разбиране водеше до недостатъчно убедителни в теоретическо отношение изводи. Такава беше концепцията на Г. Цанев за преодоляване на символизма в реалистично направление и на Ст. Каролев за преодоляването му в романтично направление. Концепцията на Г. Цанев не е достатъчно прецизирана, доколкото в нея доминира идеята за синхронното, а не за диахронното преодоляване на символизма, т. е. повече в статика, отколкото в диалектиката на самото литературно развитие.

Независимо от посочените слабости през 60-те години беше вече натрупан значителен изследователски материал, който позволяваше и теоретически обобщения на по-висока степен. Сред сполуките на литературно-критическата ни мисъл през миналото десетилетие заслужават да се споменат монографичните изследвания на Г. Марков за Д. Дебелянов и Г. Милев, на Ив. Попиванов за Хр. Ясенов, мемоарно-документалните книги на Г. Константинов за Н. Лилиев и символистите. И в теоретико-изследователски план беше направена решителна крачка напред с по-гъвкавото и адекватно разбиране на сложната проблематика на символизма като комплексен литературен феномен. Голяма е в това отношение заслугата на многотомната „Панорама на българската литература“ от П. Зарев, в която именитият ни учен предлага нов интерпретационен модел на символизма, успешно защитен и в студите, посветени на отделни негови представители.

В светлината на посочените факти, които не изчерпват всички публикации върху символизма през 60-те години, става обясним и нарасналият интерес към проблематиката му през настоящото десетилетие. Знаменателен е фактът, че наред с българските изследователи към недостатъчно проучените въпроси на нашия символизъм се насочват и редица чуждестранни българисти, които допринасят с изследванията си за повишаване на интереса към българската литература в чужбина. Сред тези изследвания на първо място заслужава

да се спомене ценната монография на изтъкнатия словашки славист и българист Ян Кошка „Българският модернизъм в поезията“. Неотдавна младият италиански българист Луиджи делла Гатта защити в София кандидатска дисертация на тема: „Българският символизъм с оглед развитието на европейския символизъм“. Не може да се подмине и крупното изследване на Дм. Ф. Марков „Генезис на социалистическия реализъм“ (1972), за което изтъкнатият съветски българист и славист беше удостоен с Димитровска награда за литература. В Полша, където проблематиката на модернизма е много сериозно изучена и през последните години се появиха нови, изключително сериозни проучвания върху тази тема (нека спомена само книгите на Ян Хринчук „Естетиката на fin de siècle'a в Полша“, 1974, и на Мария Подраза-Квятковска — „Символизъм и символика в поезията на млада Полша“, 1975), няколко изследователи са посветили усилията си на българския символизъм. Сред тях заслужава да се спомене Тереса Домбек, дългогодишна преподавателка по полски език в СУ „Кл. Охридски“, която подготвя книга на тази тема. С проблематиката на модернизма се занимава и младият полски българист и преводач Войцех Галонска, чиято магистерска работа е посветена на българския символизъм. Той е автор и на някои по-малки публикации в полския научен печат.

Без съмнение интересът на чуждестранните българисти и слависти към българския символизъм е положителен факт, обясним не само с нарастващия интерес към нашата литература в чужбина, но и с повишения авторитет на българската литературна наука, чиито постижения респектират чуждестранните изследователи. Техните научни трудове и публикации спомагат за по-доброто опознаване на българската литература в чужбина и същевременно за включването ѝ в контекста на по-големи литературни конгломерати — славянски литератури, литератури на социалистическите страни, европейска и световна литература.

Висока стойност има изводът на чуждестранните българисти за самобитността на българския символизъм в противовес на преобладаващото доскоро мнение за несамостоятелния, подражателския характер на това литературно направление у нас. Ето как е формулирана тази идея в книгата на Ян Кошка „Българският модернизъм в поезията“: „Представителите на българския поетически модернизъм (Пенчо Славейков, П. Яворов, Д. Дебелянов и др.) възприемаме не като имитатори на чужди творби, а като големи самобитни творци, които осъществиха естетическа революция в българската поезия от XX столетие. Почетно място им принадлежи и в европейската литература. Обогатиха я с нови ценности.“

До идеята за самобитността на българския символизъм достига и Луиджи делла Гатта, който пише в автореферата към дисертационния си труд следното: „Това е показателно за своеобразията на българския символизъм. Българите са млад народ, тяхната литература, синтез на тяхното светоусещане, на техните преживявания, на техните надежди и отчаяния, е също млада и никога не изпада в крайно изразени положения на откъсване от реалната действителност в една атмосфера на разредена естетизация.“

В нашата научна литература тезата за своеобразния характер на българския символизъм застъпва авторът на тези редове в една поредица от изследвания, печатани в литературни издания между 1967 и 1974 г. В заключението към книгата си „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (1974) съм се опитал да синтезирам тези наблюдения: „Българският символизъм представя една особена модификация на направлението, в която идеалистическата концептивност, мистическите елементи и влиянието на немската идеалистическа философия са сведени до минимум. Въпреки несъмненото влияние на символистичния поетически трафарет като цяло нашият символи-

зъм се отличава със спонтанни тенденции към психологически реализъм. Погледнато в историко-диахронен аспект, неговото развитие илюстрира процеса на освобождаването от сковаващите схеми на течението и ориентирането към една по-земна и обществено ангажирана поезика.“

Но ако по отношение на общата преценка за самобитността на българския символизъм мненията на българските и на чуждите изследователи в общи линии съвпадат, по отношение на научната методология се забелязват известни различия. Те са предопределени от придържането към различни модели на реконструиране на литературната история. Пристрастието към е в р о - п о ц е н т р и с т к и я модел, за който е характерно обособяването на модернизма в самостоятелно направление, поставя българския символизъм в малко по-особена позиция, отколкото сме свикнали да си го представяме. Това е особено характерно за книгата на Ян Кошка, в която проличава амбицията на словашкия изследовател да предложи свой модел на изследвания от него период в развитието на българската литература. Този модел е свързан с обособяването на модернизма като съществен етап в развитието на новобългарската поезия. Извеждането на подобна концепция е до голяма степен априорно положение за Ян Кошка, тъй като в редица славянски литератури обособяването на модернизма като самостоятелен етап в литературното развитие е отдавна установено. За словашкия литературовед живата диалектика на литературния процес (макар че той не мотивира по-подробно това убеждение) води до модернизма като обособено литературно направление в края на XIX и началото на XX в. Концепцията на съвременната българска литературна наука е много по-близко до възгледа на съветската критика, разглеждаща модернизма само като едно от направленията в руската литература, което не претендира за всеобхватност и нормативност. Тази концепция е много по-адекватна на реалните процеси в българската литература по онова време, тъй като отразява по-правилно сложната картина на литературния процес, при който смяната на различните стилове и направления у нас се извършва на фона на т. нар. „ускорено закъсняло развитие“ според сполучливата формулировка на съветския литературовед Г. Гачев. Отхвърляйки по принцип модела, предложен от Ян Кошка, трябва да изтъкнем, че в рамките на конкретно изследване, което предполага известна степен на абстракция от цялостния литературен процес, той е не само възможен, но и целесъобразен като изява на определена литературна методология.

Като изхожда от възприетия от него модел на модернизма, Ян Кошка достига до привлекателната идея за двете вълни в българския модернизъм. Към първата той отнася творчеството на П. П. Славейков, К. Христов и П. Яворов, а към втората — поезията на символистите (и по-специално на Т. Траянов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, на които се спира по-подробно в книгата си). Подобна схема не е новост за литературната наука. Поаналогичен път полската наука разглежда двете основни поколения на „Млада Полша“ (модернисти-предсимволисти и същински символисти). Тази концепция за първи път се прилага върху материал от българската литература и с основание може да се оцени като новаторска и перспективна. Най-убедителни са като че ли двете глави, посветени на Пенчо Славейков („Пенчо Славейков, критик и теоретик на модернизма“ и „Пенчо Славейков — поетът“), в които авторът показва отлично си ориентиране в сложната проблематика на творчеството му.

В ценното си монографично изследване „Генезис на социалистическия реализъм“ видният съветски литературовед Д. Ф. Марков засяга и проблематиката на българския символизъм, доколкото се занимава с особеностите на литературния процес у нас в края на XIX и началото на XX в., с оглед на избраната от него тема. Поради това той не се интересува от модернизма сам по

себеѝси, а от вътрешната му противоречивост, довела до криза в него и до разпадането му след войните и Октомврийската революция. Дм. Марков предпочита типологическите характеристики. Неговите проникновени наблюдения върху поезията на П. П. Славейков, Яворов, Дебелянов, Г. Милев и др. са поместени в главите „Форми на реализма“ и „За някои форми на романтизма“. Като изключим някои повърхностни интерпретации (например анализа на Яворовото стихотворение „Нощ“), цялостната оценка на символизма съвпада с позициите на нашата съвременна литературна наука. Разпадането на символизма като литературно направление вярно е оценено от съветския изследовател като важен идеен и художествен процес, при което преминаването на поетите-символисти към нови идейни позиции не означава отказ от старата форма: „В условията на нарастването на революционното движение, развиващо се след Първата световна война, все по-очевидна става реакционната същност на символистичната школа. Много от неотдавнашните защитници на тази школа я отхвърлят и преминават в лагера на прогресивната литература (Гео Милев, Л. Стоянов, Хр. Ясенов). Това е разрыв със символистичните принципи в името на други начала. Друг въпрос е, че скъсвайки със символизма и преминавайки на страната на прогресивната литература, посочените писатели запазват в значителна степен в творчеството си елементите на старата поетика, сполучливо намерените изобразителни средства, които обаче те подчиняват на законите на реалистическата или революционно-романтическата типизация.“

Най-малко елементи на новаторство има в научната теза на младия италиански българист Л. делла Гатта, който си поставя задачата да ситуира българския символизъм на фона на европейския модернизъм от същата епоха, една сложна и нерешена още от нашата литературна наука задача. Съдейки по печатаните части от дисертацията (Европейският символизъм. — Литературна мисъл, 1975, кн. 1) и автореферата към нея, оставаме с впечатление за известна прибръзаност и неточност в оценките както на европейския, така и на българския символизъм.

Твърде механична и неточна е у Л. делла Гатта картината на френската поезия по времето, когато възниква символизмът. Не е осъществено търсенето на противопоставяне между парнаизма и символизма, което е наистина важен момент в еволюцията на френската поезия през втората половина на XIX в. Изненадващ неprecизиран твърдения, според които Флобер и Бодлер са „поети на Парнас“ (?). Изхождайки от вярната предпоставка за влиянието на шведския мистик Сведенборг и немския романтизъм върху френската предсимволистична поезия (тук бих посочил освен Бодлер и Нервал), дисертантът неточно интерпретира в мистичен дух финала на Гьотевия „Фауст“, подведен очевидно от факта, че това е реплика на „Chorus mysticus“. Неверен е преводът на този интерпретиран от Гатта цитат: „Всичко това, което минава, е символ.“ В същност Гьоте употребява понятието „Gleichnis“, което означава „сходство, подобие, притча“ и по същество се отличава от значението „символ“, съществуващо в немски език.

Досадни са многобройните грешки в имената на редица автори (Юисманс е станал Хюсман, Георг Тракл — Тракле, Г. Бен — Г. Бени и др.). Недоумение буди твърдението, че „Стефан Георге се познава лично с Бодлер“ при положение, че големият немски модернист се е родил една година след смъртта на Бодлер. Недостатъчно прецизирано е и твърдението за Джовани Пасколи като оовоположник на италианския модернизъм, като се има пред вид силният сицистичен уклон в поезията му (нека да припомним само факта, че през 1929 г. Пасколи получава златен медал за поезия, писана на латински език).

Не убеждават и наблюденията на Л. делла Гатта върху поезията на българския символизъм. Въпреки някои интересни изводи за поезията на Т. Трая-

нов определянето на поезията му като разсъдъчна не е убедително: „Основният белег на тази поезия е разумът, който издига своите построения, изпъстрени тук-таме с прикрит символизъм, с поетичен екзотеризъм.“

Неправомерно е и сходството, което дисертантът открива между Лилиев и Бодлер по линия на широтата на поетическото обобщение („Често отъждествява своята съдба с другите и обратно — счита съдбата на другите своя съдба“). Но известно е, че поезията на Бодлер се отличава с огромната си драматична мощ и напрежение, прехождащи в трагизъм, докато Лилиев е най-серафичният, най-безконфликтният измежду българските символисти. По поетически стил той е най-близък до Маларме, с когото го сближава фанатичният стремеж към обезпелтяването на стиха и постигането на съвършенство във формата. Впрочем Л. делла Гатта, изглежда, сам не е усетил противоречивостта на твърдението си, щом като веднага след посоченото сравнение заявява: „В поезията на Лилиев няма никога остри линии, всичко е равно или закръглено. Поетът не е волев, вихрен, но мечтателен темперамент.“

Този кратък преглед не е анализ на състоянието на българската символика от последните години, а панорама на най-интересните постижения на чуждестранната българистика в тази насока. Няма съмнение, че натрупаният положителен опит в изследването на българския символизъм поставя високи изисквания и пред нашата литературна наука, която трябва да бъде на висотата на съвременната марксистическа естетика при анализа на такива сложни и противоречиви явления.

*

Още в първата глава на своя труд, озаглавена „Въведение към предмета“, Ян Кошка изтъква една съществена разлика между българската и словашката символика: „Проблематиката на модернизма е различно разработена в българската и в словашката литературна история. Докато за нашия модернизъм имаме на разположение поне основни трудове, модернизмът в българската литература остава предмет на изследвания и полемики предимно на равнището на критиката.“

Това утвърждение може да се стори някому преувеличено, но в интерес на истината трябва да признаем, че теоретичните проблеми на символизма у нас са почти неразработени. Дори в академичното издание „История на българската литература“ (т. III) е предпочетен монографичният проблемният подход към темата. Причините за това състояние на нашата символика до голяма степен се коренят в сравнително слабите теоретични изяви на българския символизъм. (Нека припомним, че притежаваме само един цялостен труд, написан от позициите на модернистичната естетика — „История на българската литература“ от Ив. Радославов.)

Най-слабо са разработени у нас тъкмо проблемите на символистичната естетика и поетика. Липсата на ясно разбиране по такива основни въпроси като дефиницията на понятията „символ“ и „символизъм“ естествено се явява пречка за успешното разрешаване на важни методологически и конкретноизследователски проблеми. Все още в нашата научна литература липсва яснота и по такива терминологически проблеми като диференциацията на сходни и взаимозаменяеми понятия като „символизъм“, „модернизъм“, „декадентство“, „неоромантизъм“ и „импресионизъм“. Доскоро например у нас не се използваше терминът „импресионизъм“, който е един от най-често употребяваните синоними за понятието „символизъм“ в немскоезичните страни в края на XIX и началото на XX в. А междувременно познанието за генезиса и смисъла на това понятие ориентира в сложните взаимоотношения на символизма с натурализма,

а така също и с модерната по онова време идеалистическа философия — емпириокритицизма. Най-сетне разбирането на същността на импресионизма като специфичен изобразителен похват в модернистичната лирика позволява да се оценят по новому и някои интересни явления от българската символистична поезия, за които преди това са били търсени несполучливи терминологични еквиваленти (реализъм, романтизъм).

Проблемите на символистичната естетика слабо привличат българските изследователи поради необикновената си сложност и противоречивост. Единственият засега опит да се разтълкуват основни нейни понятия е статията на Ст. Илиев „Естетиката на символизма“ (Литературна мисъл, 1974, кн. 6). Там (и особено във втория подраздел „Символът като основна естетическа категория“) в конспективна форма, но твърде точно са набелязани основните принципи на символистичната естетика и поетика. Значението на тази статия е именно в прецизността на постановките, на които може да се опре изследователят на символизма, преди да пристъпи към задълбочаването на някои идеи и представи.

Заслужава да се припомни произходът на думата „символ“, потомък на старогръцкия многозначен глагол „*σύμβολλον*“, който означава буквално „хвърлям заедно“, но също така „събирам, свързвам“ и още „разбирам, схващам“.

Невъзможно е да се занимаваме със значението на понятието „символ“ от преди възникването на символизма като идейно-естетическо и художествено направление, но е любопитно да се отбележи, че още първичното значение на понятието насочва към един от същностните белези на символизма като направление — многозначността на символа, който означава „свързване, събиране“ на различни неща, означаващи едно.

Правилно Ст. Илиев се насочва в статията си към сонета на Бодлер „Съответствия“, основополагащ за естетиката на символизма. Спирайки се накратко върху този сонет, по-нататък авторът обобщава по следния начин значението на идеята за „съответствията“ в символистичната поезия: „Всички тези теории за „съответствията“, „катедралността“, „целостта“ са подчинени на мистическата обединяваща функция на символите. Според символистите съществува някаква тайнствена връзка, съединяваща вътрешно предметите, и затова тяхното раздвояване е условно. И благодарение на символите художникът долавя сходството между „съответстващите“ вещи, което е плод на организирани операции на човешкия ум, породени по пътя на интуицията. Така възниква и Бодлеровата теория за „универсалните аналогии“, която изцяло се възприема от Маларме.“

Идеалистическият характер на Бодлеровата концепция за „съответствията“ не подлежи на съмнение. Макар че е свързана пряко с религиозната мистика на Сведенборг, Месмер и Сен-Мартен (илюминати и мистици от просветителския XVIII в.), тя възхожда към древния идеализъм от платоновско-плотински тип. В диалога си „Федър“ Платон заявява, че познанието е „припомняне на това, което някога е видяла душата“.

Влиянието на Платоновия идеализъм върху художествената практика на символизма е доловимо при интерпретацията на темата за слепотата. Лишени от зрение, слепците сякаш получават дар на интимно съприкосновение с невидимата, но всеобемаща същност на нещата (Логоса — според определението на Плотин). Достатъчно е да приведем само два примера из художествената практика на символизма — сонетът „Слепците“ на Бодлер (из цикъла „Парижки картини“ на единствената му стихосбирка „Цветя на злото“ (1857) и драмата на Метерлинк със същото заглавие. Сонетът на Бодлер, написан под въздействие на едно изказване на немския романтик Е. Т. А. Хофман за картината на

Брьогел Стари „Пътят на слепците“, завършва с твърде показателното сравнение на поета със слепците и отекващия в последния стих въпрос:

И казвам: „Що ли търсят — слепи — в небесата?“

Но тази символистична интерпретация е заложена още у Платон, който заявява в книга седма от своята „Държава“: „И ако някой се върне от тези божествени гледки при човешката суета. . . , не изглежда тогава като хората и става смешен, защото вижда още слабо.“

Символът на слепотата, раздвояващ се в конкретно-битовото си значение на житейска безпомощност и в мистичното — на духовно ясновидство, получава още по-ярък концептуален израз в драмата на Метерлинк „Слепите“. (Нека мимоходом отбележим, че това е един от многобройните символи на отношението творец — общество в интерпретацията на символистите. Други аналогични мотиви са с анималистична подоснова: „Албатросът“ и „Лебедът“ от Бодлер; първият, възхождащ към римската поезия (Хораций); във втория лебедът, който е царствена птица, символизира духовния аристократизъм на твореца.) В този аспект мотивът на слепотата у Яворов, получил твърде интересна интерпретация у Н. Георгиев, може да бъде доизтъкван и обогатен.

Преди да се върнем на знаменателния сонет на Бодлер „Съответствия“, е необходимо да резюмираме съвсем накратко мястото на този поет в системата на френския символизъм и отношението на новия тип поезия, който той представя, спрямо влиятелната през 60-те и 70-те години на XIX в. парнасистка поезика и естетика.

Символизмът като направление и литературна школа във Франция (т. е. между 1857 г., когато излизат от печат Бодлеровите „Цветя на злото“, 1886, когато във в. „Фигаро“ бива отпечатан „Манифестът“ на Жан Мореас, и след тази дата) поставя многобройни проблеми пред изследователите. Бодлер и Рембо биват назовавани „предтечи“ на символизма, а „същински“ символисти са обединените около „Манифеста“ на Мореас сравнително второстепенни поети (Г. Кан, Ал. Самен, Л. Тайад, Фр. Виеле-Грифен), а редом с тях Жюл Лафорг, Верлен и Маларме, най-представителната фигура на „същинския“ символизъм.

Нека припомним само две от признанията на френската критика за невъзможността ѝ да намери достатъчно широка и гъвкава формулировка за разнообразните литературни феномени, назовавани с общото понятие „символизъм“. Най-големият критик и теоретик на символизма във Франция — Реми дьо Гурмон, го определя като „един приятен хаос, един очарователен лабиринт“. Знаменателно е и признанието на А. Динар в книгата му „Кръстоносният поход на символизма“: „Най-сетне символът не занимава всички, които се обявяват за символисти. Той е чудо, почитано по твърде приблизителен начин. Нека се откажем следователно да бъдем по-щастливи от Мореас, който не съумя да дефинира символизма. Символизмът не е нито школа, нито доктрина.“

Затова няма нищо удивително във факта, че редица френски изследователи търсят модифициращи признаци за символизма в творчеството на отделни бележити негови представители. Така в интерпретацията на Л. Остен творчеството на Бодлер е назовано „персонален символизъм“. Видният критик А. Тибоден назовава символизма на Маларме „индивидуален“ и го извежда от античния мит за Нарцис като любуване на собственото „аз“. Тибоден счита „индивидуалния“ символизъм на Маларме за единствено истински и го противопоставя на „демократичния“ символизъм на Юго и Ламартин. Както се вижда, понятието „символизъм“ става твърде широко у Тибоден, щом включва и творчеството на романтиците. От друга страна, няма съществена разлика между „персонален“ символизъм (Остен) и „индивидуален“ символизъм (Тибоден), а съществува

временно поезията на Бодлер и поезията на Маларме са по-скоро в опозиция, отколкото в успоредица. Можем да добавим, че съветският изследовател Д. Обломиевский принципно приема това разграничение в книгата си „Французският символизъм“ (1973). В главата, посветена на поезията на Верлен, той определя френския поет като създател на „хуманистичния символизъм“ във Франция. Но определението „хуманистичен символизъм“ е също така несъстоятелно, както и термините „персонален“ и „индивидуален“ символизъм, употребявани във френската критика. Символизмът на Бодлер също обладава хуманистични черти, а това лишава определението на Верленовата поезия от квалификативен признак.

Анализът на сложната и противоречива поезия на Шарл Бодлер, изходен пункт и начало на модерната френска поезия, не е цел на настоящата работа. С оглед на специфичното ѝ предназначение за нас е важно да посочим само оразличителните принципи, които я отличават от романтичната поезия и от лириката на Парнас.

Без съмнение поезията на Бодлер не стои изолирано от контекста на френската поезия около средата на миналото столетие. Когато през 1857 г. излиза „Цветя на злото“, романтизмът в общи линии е приключил развитието си, а Парнас, макар че още не е получил организирана форма (това става една година преди смъртта на Бодлер, 1866, с излизането на сборника „Съвременен Парнас“), в общи линии е оформил своята естетика и поетика. Излезли са от печат такива възлови за направлението стихосбирки като „Емайли и Камен“ (1852) на Льоконт дьо Лил, „Кариатида“ (1842) на Теодор дьо Бонвил.

Влиянието на парнасистката естетика върху Бодлер се ограничава до въздействието на естетическите възгледи на Т. Готие, към когото поетът изпитва особено пристрастие. Френската литературна наука е разисквала нееднократно този въпрос.

В естетическо отношение Бодлер възприема един от основните принципи на парнасизма за съвършенство на формата и цитира мисълта на Т. Готие „Неизразимото не съществува“, която е сентенциозен израз на този стремеж. Парнасистка черта в поезията на Бодлер е преклонението пред античността и нейното изкуство. Такова е например стихотворението „Обичам голий век“, макар че в него поетът се извисява над парнасистката безстрастна описателност и на възхитата си от красотата на античния свят противопоставя уродливостта — физическа и духовна — на своята съвременност. Известна близост с поетическия стил на Т. Готие и Л. дьо Лил издава и пластичността на Бодлеровия слог, напомняща за пристрастието на парнасистите към скулптурната обемност на формите (в едно свое стихотворение Бодлер заявява: „Където ти ще се обличаш, статуя удивена“).

Но може би най-съществената черта в естетиката на Бодлер, възприета чрез посредничеството на парнасистите, е теорията за „чистото“ изкуство, „ларпурлартизмът“ (*l'art pour l'art*), който се превръща в траен белег и на символистичното изкуство. Ако в индивидуално-психологически план поетът е център на драматични противоречия, източник на трагичните му терзания, в по-обобщен историко-литературен план той също е пресечната точка на остър конфликт — между социалната отзивчивост на романтиците и безстрастната отчужденост на парнасци от всичко, което не е изкуство. В предговора си към „Госпожица дьо Мопен“ Т. Готие постановява: „Няма истински красиво освен това, което не служи за нищо; всичко, което е полезно, е грозно.“ След Льоконт дьо Лил определя изкуството като „интелектуален лукс“, който друга цел освен красотата. Тази идея е намерила художествен израз в творението на Готие „Изкуството“, печатано за първи път в „Артист“ 1857 г.:

Tout passe. — L'art robuste

Seul a l'éternité;

Le buste

Survit à la cité.

(Всичко тече, но якото изкуство
печели вечността.

Бюстът

надмогва тленността).¹

Отвратеният от пошлата буржоазна действителност Бодлер възприема тази идея от Т. Готие, която заляга в основата на френския естетизъм от онази епоха.

„Поезията — заявява Бодлер — няма друга цел освен самата себе си. . . Поезията не може, под смъртна заплаха, да се примеси към науката или морала; тя няма истината за предмет; тя има само себе си.“

Представителят на английския естетизъм Оскар Уайлд в една малко по-късна епоха почти ще повтори думите на Бодлер: „Изкуството никога не изразява нищо друго освен себе си.“

Маларме довежда естетизма на парнасци до херметизъм, т. е. до пълно отчуждаване от непосветените чрез прогресивно усложняване на поетическия слог. Широко известен е постулатът на Маларме: „Словото е един принцип.“ В изследването си „Естетиката на Маларме“ видният теоретик на символизма К. Моклер пояснява тази принципна позиция по следния начин: „Езикът също така не трябва да бъде езикът на обикновените хора, употребяван в говоримата реч, а трябва да бъде облагороден, избран от специалисти начин на говорене, подчинен на особен закон.“

В малармеанския най-завършен вариант на символизма отрицанието на прозаичната и враждебна на твореца действителност, характерно за романтиците, Бодлер, отчасти за Верлен, Рембо и „прокълнатите“ поети, преминава в нов тип опозиционност — между твореца и неразбиращата го тълпа, неспособна да се извиси до езотеричното му поетическо слово. Възведено от Маларме в „принцип“ (полският модернист Антони Ланге го назовава „res sacra“ — „свещен предмет“), то до голяма степен губи комуникативната си функция. Като сравнява поезията с музиката, френският символист съжалява, че „най-голямото“ изкуство е лишено от свой особен, сакрален език, който да я огражда от непосветените.

Въздействието на романтизма върху лириката на Бодлер се изразява в повишената мощ на субективния израз, в разоковането на лирическото „аз“. Динамизмът и трагизмът, присъщ на романтичната поезия от 30-те години на XIX в., характеризира и Бодлеровите стихове от 50-те години. Не е пресилен и близостта, която открива Д. Обломиевский между макабричните мотиви на тлена и разпадането у Бодлер (израз на неговото схващане за „странната красота“) и някои аналогични мотиви в стихосбирката на В. Юго. „Ориенталски мотиви“ („Les orientales“, 1829). Романтично е по същество и социално неориентираното бунтарство на Бодлер. Въпросът за участието на поета в революцията от 1848 г. и постепенното му отдръпване от политическия радикализъм на младежките години под влияние на задушната обществена атмосфера в първите години след преврата на Наполеон III (1852) е важен въпрос, но той излиза от рамките на темата. Като се абстрахираме от социално-психологическия подтекст на тази тема у Бодлер, важно е да посочим, че романтичното в него-

¹ Преводът е от автора.

вото бунтарство е заложено в мащабността на поетическите видения и в непримиримостта на лирическият герой. Като поетическа тоналност цикълът „Бунт“ („Отречението на св. Петър“, „Каин и Авел“ и „Литании на Сатаната“) напомня за поезията на Вини и особено на Байрон (появата на темата за Каин вероятно е навеяна от Байроновата мистерия „Каин“). „Сатаническата“ тема у Бодлер не означава само атеизъм, както предполагаат някои буржоазни изследователи, но и открито тираноборчество в духа на Байрон и Шели, особено актуално в епохата на Малкия Наполеон. Ще си позволя да цитирам финала на „Авел и Каин“ в сполучливия превод на Г. Михайлов, тъй като той е може би най-ярката илюстрация на тираноборческия патос на поета:

Деца на Авеля, завинаги стрелата
срази желязото — да блесне вашият срам!

Деца на Каина, възлезте в небесата
и на земята тук хвърлете бог оттам.

Драгоценно свидетелство за опозиционните настроения на Бодлер са неговите наброски към предговора на „Цветя на злото“, в които поетът не скрива отвращението си от обществено-политическия и културния живот в родината си: „Франция преживява фазата на вулгарността. Париж е център и излъчване на световната глупост. . . Вулгарността в този свят достигна такава плътност, че за истинския интелект реакцията спрямо нея придобива силата на неистова страст.“

(Интересно е да се отбележи, че и в творчеството на другите двама големи представители на френския символизъм — Верлен и Рембо, бунтарските мотиви също заемат важно място. Още в „Сатурналии“ (1866) Верлен разкрива рязко отрицателното си отношение към пошлото буржоазно общество, създавайки образите на г-н Приюдом, Знатната дама и др. Сатирично-изобличителното начало у младия Рембо намира най-значителен художествен израз в стихотворенията „Ковачът“, „Наказанието на Тартюф“, „Първо причастие“ и др., макар че те чувствително се различават по образната си система от цикъла на Бодлер. Нека добавим, че в една по-късна епоха, през героичните дни на пролетта на 1871 г., Верлен и Рембо застанаха рамо до рамо със защитниците на Комуната.)

Друга съществена черта, която обвързва творчеството на Бодлер, родоначалника на европейския символизъм, с романтизма, е концепцията за „съответствията“. В „Нови бележки върху Едгар По“, писани в годината, когато излизат от печат „Цветя на злото“, писателят заявява: „Този възхитителен, този безсмъртен инстинкт за Красивото, който ни кара да разглеждаме Земята и гледките ѝ като впечатление, като съответствие на небето. Неутолимата жажда по всичко отвъдно, което разкрива живота, е най-очевидното доказателство за нашето безсмъртие.“

Приведеният цитат разкрива най-пълно теоретическата основа на Бодлеровата концепция за „съответствията“, на която беше съдено да се превърне в основа на символистичната онтология и естетика. Идеологическият неоплатонически характер на тази идея не подлежи на съмнение. В по-непосредствен исторически план обаче тя разкрива връзките на Бодлер с мистическите идеи на XVIII в. чрез посредничеството на немските романтици. В същност мисълта на френския поет е доста точна перифраза на идеите на шведския мистик Сведенборг, на френските „илиюминати“ Сен-Мартен и Месмер. В най-прочутото си съчинение „Arcana coelestia“ (1749—1756) Сведенборг разглежда в мистично-религиозен план единството на видимия свят (вселената) като сцепление на материално и духовно в противовес на материалистическите теории на просве-

тителския век. Докато изходен пункт на френските философи материалисти е признанието за първичността на материята по отношение на съзнанието (Дидро дори достига до идеята за хетерогенната самодвижеща се материя като основа на развитието), мистиците-антипросветители изтъкват приоритета на духовното начало. Тази неоплатонична концепция застъпва и реакционният френски философ и писател от онези епоха Жозеф дьо Местр: „Всичко в този свят, което виждаме, се отнася към друг свят, който не виждаме. Ние живеем сред система от невидими неща, проявени видимо.“ По такъв начин на аналитичната (разчленяваща и обясняваща) насоченост на материалистическата философия на Просвещението мистиците-илюминати противопоставят своята синтез и р а щ а (свързваща, обединяваща) концепция за света, изградена върху неоплатоничната представа за материалния свят като отражение на света на идеите.

Немският романтизъм като най-ранна проява на европейския романтизъм естествено възприема антипросветителските идеи на мистицизма от XVIII в. При него обаче идеята за съответствията е обогатена от привнасянето на един мистичен пантеизъм, който съществено се различава от спинозисткия пантеизъм на Гюте. Идеята за „съответствията“, вече доста близка до Бодлеровата концепция, срещахме у Новалис, една от крупните фигури на ранния немски романтизъм: „Хора, животни, растения, камъни и звезди, елементи, звуци, цветове се явяват заедно като едно единствено семейство, действуват и се отнасят като един и същ вид. (Нека отбележим мимоходом, че пантеизмът е характерен и за английския романтизъм, особено за поезията на Шели, но тъкмо немският му мистичен вариант оказва въздействие върху френските романтици и предсимволисти — Юго, Нервал, Балзак (разказът му „Серафита“) и др.)

И ако в цитираната мисъл на Новалис на преден план излиза мистичната идея за „съответствията“ като ирационално смесване на разнородни предмети и явления, друга мисъл на немския поет можем да поставим в преддверието на модерната поезия. Впрочем едва ли е случайност, че и символисти, и сюрреалисти търсят корените си у Новалис, който казва: „Странно е, че недрата на човека досега са разглеждани толкова оскъдно и са така бездушно третирани. . . Колко малко все още е използвал човек физиката за душата и душата за външния свят. Разбиране, фантазия, разум — това са оскъдните защитни средства на вселената в нас. За техните чудесни смесения, форми и преходи — нито дума. Никому още не е хрумвало да търси нови, неподозирани сили, да проследи техните родствени взаимоотношения.“

Също на Новалис принадлежи следната мисъл, изказана в неговите „Фрагменти“, на която сюрреалистите обръщат особено внимание (например Елюар я цитира в книгата си „Да дадеш да видят“): „Нищо не е по-поетично от всичките преходи, от всичките хетерогенни смеси.“

И все пак за Бодлер въздействието на Новалис е само свързващо звено с идеалистическата мистика на Сведенборг. Идеята за „съответствията“ му е внушена от една мисъл на немския романтик Хофман, която той цитира в своя критически „Салон за 1846 г.“: „Не само на сън, не само в лекото замайване, което го предшества, но и в будно състояние, щом дочуя музика, веднага намирам аналогия и интимно единение на багри, звуци и аромати. Струва ми се, че всички тези явления са породени от един и същ лъч светлина, че те неминуемо трябва да се обединят в неповторим концерт.“ Тук е уместно да се отбележи, че у Хофман идеята за „съответствията“ е много близка до психологическия феномен с и н е с т е з и я, който се изразява във взаимната асоциативна възбудимост на различните сетива. Различните форми на синестезията, доразвити от школата на символистите, не се изчерпват с класическия тип „audition colorée“ („цветови слух“), но и с много други смесения на данни от сетивата, за които говори още Новалис. Така например в един от

класическите романи на френското декадентство — „Наопаки“ от Юисманс, героят де з'Есент, ранният тип на декадента от онази епоха, оприличава вкуса на кюрасото на звуците на кларинет.

Прякото въздействие на синестетичната концепция на Хофман върху Бодлер можем да проследим в статията му „Рихард Вагнер“ и „Танхойзер“. „Това, което би било наистина изненадващо, е звукът да не може да внуши цвят, багрите да не могат да дадат идеята за една мелодия, и звукът и цветът да са неспособни да изразяват идеи, тъй като нещата винаги са се изразявали чрез в з а и м н а а н а л о г и я, от деня, в който бог създаде света като сложна и неразделима цялост.“

Съвсем очевидно е, че при Бодлер идеята за „съответствията“ обхваща както мистичната концепция на Сведенборг за тайнственото „кореспондиране“ между материалния и духовния свят, така и по-конкретната ѝ реализация във формите на синестезията. Най-завършен художествен вид придобива тази идея в прочутия сонет „Съответствия“. Ще си позволя да го цитирам изцяло в известния превод на Г. Михайлов, най-талантливия преводач на символистичната поезия у нас:

Природата е храм, де живи стълбове
появва смътен звук отронват мимолетно.
Човек минава там, посрещнат вред приветно
от вечни символи — безкрайни лесове.

Там — както общ отзвук в единство беззаветно
на всеки звук и ек за миг се отзове,
благоухания, бон и звукове
в една хармония се сливат съответно.

Там има аромат, по-девствен и по-свят
от свежа детска плът и звука на хобоя;
но има извратен, тържествен аромат —

тамянът, амбратата, мускусът и бензоат —
и той разкрива в миг пред нас безкрайността,
опива чувствата, възнася мисълта!

Не е безинтересно да се отбележи, че Бодлер е имал и индивидуални предразположения към синестезия. Особено голяма роля в неговата поезия играят обонятелните усещания. Едва ли е случайност, че екзотичните аромати, споменати в сонета (тамян, амбра, мускус и бензой), поетът определя едновременно като „извратени“ и „тържествени“. В тази привидна противоречивост се оглежда и неотразимата привлекателност на екзотичния ландшафт, познат на поета от пътуването му до о-в Бурбон, и чувствените асоциации, свързани с любовта му към мулатката Жан Дювал, персонификация на „странната красота“, на „цветята на злото“. По такъв начин в заключителните терцини, представящи синтез на поетическата идея, отново се натъкваме на Бодлеровата дуалистичност, характерно за която е противопоставянето на греха и светостта, на порока и целомъдрието, като възплъщение на духовното и материалното в духа на сведенборгианската мистическа идея. У Бодлер тези начала са противопоставени, но не са равностойни. Поетът отдава предпочитанията си на „извращения, тържествен аромат“, защото „той разкрива в миг пред нас безкрайността“. Именно в този пункт откриваме новаторското идейно-художествено решение на Бодлер в сравнение с цялата дотогавашна поезия. За него „съответствията“ не са естетически самоцелна игра, а оня мистичен посредник,

посредством който поетът постига интуитивно „безкрайността“, т. е. неведомия смисъл на битието и творчеството.

Същата идеалистическа концепция застъпва в книгата си „Sartor Resartus“ видният английски философ и естет Томас Карлайл, един от рядко споменаваните духовни предшественици на символизма: „Видимият предмет, а дори и възобразеният предмет, предметът, който можем по някакъв начин да си представим като видим — какво е той, ако не одеяние на по-висшето, на небесното Невидимо.“ А много по-късно един от теоретичите на символизма Шарл Морис заявява: „Изкуството не е нищо друго освен проявител на Безкрайността.“

Разбира се, внимателният читател веднага би открил противоречия в заключителните терцини на Бодлеровия сонет. Как е възможно „извратеният аромат“ да „опива чувствата, възнася мисълта“? Оказва се, че при Бодлер, създателя на концепцията за „странната“ красота, това не е никакъв парадокс. Той открива много по-значими естетически стойности в различните прояви на порока на болезненото и извратеното, отколкото в целомъдрието на добродетелта. Идеята за „странната“ красота, свързана с естетизацията на грозното, порочното и уродливото, е заложена още в заглавието на единствения му поетически сборник — „Цветя на злото“. В тази находчива метафора е заключено цяло светоусещане — плодовете на злото са въведени в нов естетически ранг, те са гибелно привлекателни като отровни цветя, именно те излъчват този „извратен, тържествен аромат“, за който пише поетът в „Съответствия“. И в това отношение Бодлер прави крачка напред в сравнение с парнаси. Той възприема от тях култа към красотата, но въвежда един нов момент — безразличието към естетическите стойности, които я съпровождат. Именно това разделяне на естетичното и етичното, които вървят винаги заедно в класическото изкуство, е началото на декадентското у Бодлер, което впоследствие се задълбочава у същинските символисти. Нека припомним четиристишието от „Химн на красотата“, в което е формулирана концепцията на „странната“ красота:

Какво от туй, дали от Ада или Рая

— Чудовищна! — при нас ти идваш, Красота?

С една усмивка щом разтваряш към Безкрая —
любим и непознат — едничката врата!

И тук, както и в „Съответствия“ цел на поезията е безкрайността, но не като дилема на познанието, а на изживяването.

При същинските декаденти „странната“ красота като проява на безразличие към етическите стойности прераства в идеята за твореца, стоящ над обществените условности и морала („отвъд доброто и злото“ според известната формула на Ницше). Идеята за освобождаващата, възродителната функция на поезията в епохата на декадентството („Изкуството е освобождение“ — заявява Ш. Морис) има двоен източник — у романтиците, възприели постулата на Кант, че „геният не се подчинява на правилата, а сам ги твори“, и в „дионисиевската“ стихия на древността, изтълкувана по твърде своеобразен начин от Ницше.

Да се проследи идеята за „съответствията“ в художествената практика на френския символизъм би означавало да се разработи самостоятелна студия. Заслужава да се отбележи само, че нейната еволюция е свързана с редуцирането на идеалистическата сведенборгианска концептивност и със засилването на синестетичната асоциативност. Така е в знаменития сонет на Рембо „Гласните“ (1871), в който поетът постулира изводите на своето „цветово чуване“. Интересен момент, непосочен досега от никой последовател, е сливането на два типа интонации в тази знаменита творба на Рембо — на вещателя-прорицател, от една страна, и на безстрастния фиксатор на асоциации, от друга:

А-черно, Е-бяло, И-червено, Ю-зелено, О-синьо, гласни,
някой ден ще разкрия аз вашия скрит произход.

А-черен корсет, мъхнат от мушици атлазени,
що бръмчат край зловонния в таинствен брод.

Именно втората, псевдообективистичната линия подема Ръоне Гил в своя „Трактат за словото“ (1886), където се опитва да подведе интуитивните озарения на поета под знаменателя на научната формулировка. По такъв начин идеята за „съответствията“ деградира до търсене на адекватност между сугестивното внушение на творбата и нейната евфонична, звуково-евокативна организация. Тук вече навлизаме в обширната и тясно свързана с поетиката на символизма проблематика на съотношението между поетическа сугестия и музика, но аз ще се задоволя да цитирам един откъс от отговора на Р. Гил на знаменитата „Анкета за литературната еволюция“ (1893, Жюл Юре), свидетелстващ за довеждането на Бодлеровите идеи до абсурд. Говорейки за стиховата оркестрация, Гил отправя следните съвети към поетите: „При подбора на думите трябва да се излиза още и от езиковите ресурси, като се действа така, че желателното им и пресметнато съчетание да представлява математически и невеществен еквивалент на музикалния инструмент, при помощта на който оркестрантът предава конкретно душевно настроение. Така например за изразяване на наивност и простота оркестрантът-музикант трябва да се откаже от саксофоните и тръбите, а поетът-оркестрант от своя страна трябва да избягва думи, претоварени с буквите О, А и експлозивното Ю.“

Нека добавим най-сетне, че идеята за „съответствията“ живо интересува Маларме, който се възвръща към сведенборгианската мистическа идея за „универсалната аналогия“. Видният теоретик и критик на символизма Алберт Тибоде приписва на въздействието на Маларме идеята на Камий Моклер да създаде речник на аналогите.

Българският символизъм не познава идеята за „съответствията“ в този разгърнат теоретичен вид, който тя придобива във френската модернистична поезия. Доколкото ги откриваме в поезията на нашите символисти, „съответствията“ не обладават идеен, концептуален, а индивидуално-психологически характер. Дори в лириката на Яворов, която по драматичната си тоналност издава най-голяма близост с творчеството на Бодлер, не можем да намерим опорна точка за сравнение в тази насока. Свообразните „анalogии“, върху които е построено например стихотворението „Въздишка“, са по-скоро израз на поетовото психологическо състояние, отколкото на някаква обобщаваща идея. Двата куплета на стихотворението разкриват една душевна нагласа, която теоретиките на френския символизъм назовават „l'état d'âme“ („душевно състояние“):

На гаснещия ден прощалните зари
и аромат от рози, покъсани без жал;
на лебед песента, все болен от зори —
душата ми самотна и нейната печал...

Ах, тихата печал на скорошната нощ
и в храсти оголели въздишка на зефир;
широките крила, отпуснати без мощ —
душата вече мъртва — и гробният ѝ мир.

Вътрешната статичност на това стихотворение, която е в успоредница с художествената цел да бъде внушено състояние, е подчертана и от отсъствието

на глаголни форми. Сложното психическо състояние може да бъде окачествено и като „вътрешен пейзаж“, доколкото то е съчетано с елементи от обективен пейзаж, „филтрирани“ през душевността на поета. Това е едно от основните „съответствия“ в поетиката на символизма. Или, както гласи знаменитата мисъл на Амиел: „Един какъв да е пейзаж е едно душевно състояние.“ Като цяло стихотворението носи очарованието на недоизказаността и внушението, на поетическата сугестия според символистичната терминология. В статията си „Рихард Вагнер и „Танхойзер“ в Париж“ Бодлер категорично постулира това свое разбиране: „Що е чистото изкуство според съвременната концепция? Това е създаване на сугестивна магия. . .“

На свой ред Маларме пояснява схващането си за поетическата сугестия по следния начин: „Да се назове предметът значи да се унищожи три четвърти от поетическата прелест, която дава постепенното отгатване; да се внушава — това е идеалът.“

Тъкмо такова поетическо внушение откриваме в краткото Яворово стихотворение „Въздишка“, което рядко е привличало погледите на изследователите. По-детайлният анализ на стихотворението показва основната ос на „аналогии“: заникът на деня — самотата и страданието на поета; приближаването на зимата — смъртта на поета. Следователно в двата куплета има градиране на настроението или по-точно задълбочаване на чувството за безнадеждност. То е внушено обаче не директно, а чрез загатване, намек и недоизказване. Основен структуриращ елемент в стихотворението е образът на лебеда. Един от често срещаните символи в поезията на направлението, той възплачва духовната аристократичност на избраника-творец. Но и образът на лебеда е поднесен сугестивно в стихотворението — той е назован не пряко, а чрез намека за предсмъртната му песен в синтактично усложнения трети стих на първия куплет — „на лебед песента, все болен от зори“. В паралелния трети стих от втория куплет лебедът въобще не е назован, смъртта му е внушена чрез перифраза — „широките крила, отпуснати без мощ“. Паралелистични са и символистичните уподобявания лебед — поет в третите и четвъртите стихове на двата куплета, чрез които се избягва класическият тип сравнение. Това е типично символистично достойние в поезията, крачка напред в сравнение с поетиката на романтици и парнасити. Маларме заявява на Е. Дюжарден, че е изхвърлил думата „като“ от поетическия си речник, а К. Моклер пояснява разликата между натуралисти и символисти по следния начин: „Натуралистът ще напише: Спомените му бяха като увехнали цветя.“ Символистът ще каже: „Цветята на спомените му увяхнаха.“

Ако се опитаме да резюмираме смисъла на „съответствията“, заключени в стихотворението „Въздишка“, лесно ще установим паралелизъм между образните и пейзажните детайли и по-общата идея за неизбежния упадък на силите на човека и смъртта, която ще последва.

В „Нирвана“ се натъкваме на аналогичен символ, но темата за смъртта, която в модернистичната лирика на Яворов приема формата на болезнена обесия, е интерпретирана в плана на боязнта от неизвестното, известен още от древногръцката лирика. Образът на студените прозрачни води е символ на ледената прегръдка на смъртта:

Предвечните води, всевечните води — кристалини,
бездънни и безбрежни, призивно прохладни. . .

Но страх ни е да прием, нас — страдални,
безсънни, безнадеждни, знойно жадни.

Към интересна интерпретация на едно от най-сложните стихотворения в поезията на Дебелянов — „Гора“, навежда един детайл от цитирания сонет

на Бодлер „Съответствия“. В първия куплет поетът уподобява символите на „безкрайни лесове“. Вън от съмнение е, че и Гората в многозначната интерпретация на Дебелянов (навсякъде той пише понятието с главна буква) е символна образ. Имаме всички основания да го окачествим като равнозначен на образа на Водите у Яворов. Но принципната разлика между двамата поети при интерпретацията на темата за смъртта е в това, че при Дебелянов — в съответствие с една по-нова декадентска щампа — тя е ласкава и примамлива, защото е утешителка от житейските страдания и несгоди. В същност един по-прецизен анализ би показал, че в това стихотворение надделяват повече чертите на хармонична успокоеност, присъщи на романтичния пантеизъм, отколкото символистичното ирационално безпокойство. Именно в този пантеистичен аспект трябва да се тълкува смъртта като завръщане във вечното лоно на природата-майка. Трудността при тълкуването на това стихотворение се увеличава от факта, че ключовият символ в него е завоалиран. При повърхностен прочит то би могло да се възприеме от мнозина дори като пейзажно стихотворение. А между това интерпретацията на основните символи недвусмислено разкрива авторската идея. „Гора“ е пресечна точка на два образа-символа, единият от които е статичен, а другият — драматичен. Както вече посочихме, Гората е символ на смъртта — изцелителка от земните неволи. Тя е статичен символ, защото в отличие от средновековния християнски, отчасти от ренесансовия и по-късно бароковия символ на застрашаващата смърт (призрак с коса в ръцете) възплащава романтичната пантеистическа представа за смъртта като екстатично сливане с битието. Активният символ е образът на пътника, илюстриращ преходността на човешкото битие. От пресичането на двата символни конгломерата в последната строфа изниква идеята за смъртта — избавителка от злини. Нещо повече, в духа на Шопенхауеровия квиетизъм темата е оцветена от специфичния нюанс на „волята за смърт“:

Че дълги дни към хубост върна в набег безцелен устремен,
той вред в полето е настигал следите на предвечна тлен
и сам е свърнал — на Гората в съкровищните самоти,
последна радост да изведа, последна скръб да приюти. . .

Този квиетичен момент е подчертан съвсем определено от поета („и сам е свърнал. . .“), а централната тема (на смъртта) е сугестивно внушена посредством подходящ семантичен фон („предвечна тлен“, „последна радост“, „последна скръб“). Хармоничната уравновесеност на цялото стихотворение е подсилена и чрез рондовия повторително-подземаш похват, прибавящ към музикализиращата сугестия на стиховия поток.

Трети тип образ, символизиращ смъртта, срещаме в цикъла на Дебелянов „Под сурдинка“. Той се идентифицира с образа на красива жена, царица и т. н. В своята великолепна книга „Символизъмът и символиката в поезията на Млада Полша“ полската изследователка М. Подраза-Квятковска се спира подробно на топоса „смърт“ в модернистичната поезия и достига до заключението: „Смъртта бива интерпретирана алтернативно с нирваната; и в двата случая това не е толкова „танатос“, колкото „евтаназия“, т. е. добра, безболезнена смърт.“ Разгледаното стихотворение на Дебелянов е потвърждение на тази мисъл. Но Подраза-Квятковска илюстрира топоса „смърт“ в полската модернистична поезия чрез обобщен женски образ: „Това е фигурата на жена, повече или по-малко нереална, понякога наситена с елементи на еротизъм, носеща винаги успокоение най-често чрез поставяне на длани.“

В четвъртата заключителна част на цикъла „Под сурдинка“ символът на смъртта е персонифициран в образа на незнаяната царица, под чиито кули е спрел в полунощ поетът. Но в отличие от полския вариант, на който се спира

в книгата си М. Подраза-Квятковска, нашият поет избира по-романтичен вариант. Макар и сугестивно неуловим, мотивът на смъртта съставя драматичният емоционален обертон на целия цикъл. Той е загатнат още в епиграфа, взет от Блок. Първата част завършва тревожно-предупредително:

— Далече тъне лиха сприя
и дебне в мрака, дебне — Тя!...

Мотивът на трагичното предчувствие, който се сплита с мотива на равносметката, се съгъства в третата част, където незнайният съдник произнася словата:

че аз, в живота съм те звала,
а ти си сам Смъртта избрал...

В последната част на цикъла мотивът се модифицира като копнеж по добрата смърт, смъртта-евтаназия (т. е. освободителка от страдания). Заклучителният акорд на творбата е с поразителна образна инвенция, една от най-впечатляващите в българската символистична поезия:

Царице, сприх до твоите кули —
прати ми в презнощ вихрен стон
кат бледен лист да ме отбрули
от моя обезлистен клон.

Трагедийността на психологическата ситуация е внушена чрез подходящи семантични „петна“, носещи емоционална, а не смислова информация („вихрен стон“, „бледен лист“, „да ме отбрули“, „обезлистен клон“).

Трите разгледани символа на смъртта (Водите, Гората, тайнствената царица) навеждат към една съществена черта на символа като основна естетическа категория в символистичната поезия — неговата м н о г о з н а ч н о с т. Както показват това и изследванията върху нашия символизъм, редица творби и до ден днешен си остават трудно достъпни за анализ и не се получили задоволителна интерпретация. Достатъчно е да посочим само „Чудовище“, „Така“ и „По-близо до заход“ на Яворов, „Гора“ и „Нощен час“ на Дебелянов. Нека припомним още, че теорията на символа остава напълно неразработена в нашата литературна наука и това е сериозна спънка за разгръщането и на символистичните проучвания. (Споменатата вече полска изследователка М. Подраза-Квятковска посвещава цялата първа част на своя труд, озаглавена „Теория на символизма“, на тези важни теоретични проблеми.)

В анкетата на Ж. Юре в отговор на въпроса, как трябва да се разбира понятието „символ“, Маларме отговаря, че той е „постепенно възкресяване на обекта в паметта, показващо душевното състояние на поета или, обратно, извличане на собственото му душевно състояние от обекта“. В това важно изказване на Маларме се оглеждат двете основни, принципно различни насоки в развитието на символизма — импресионистичната („постепенно възкресяване на обекта в паметта“) и собствено символистичната („извличане на собственото му душевно състояние от обекта“). Който и изобразителен принцип да е предпочетен, символът неизменно остава многозначна, т. е. отворена за тълкувания структура. В този план се налага и разграничението между символа и алегорията като принципно различни художествени структури. Повечето от съвременните изследователи приемат символа за многозначна категория, свързана със сугестивната същност на символистичната поезия, а алегорията — за едно-

значна. Така според Юнг символът е формула за сравнително малко познати явления, докато алегорията е трансформация на познат факт. Сугестивната функция на символа е подчертана и в „Манифест“ на Мореас от 1886 г.: „Ценността на символистичното изкуство се базира на това никога да не достига до концепцията на идеята в себе си.“

Справедлива е забележката на съвременния френски литературовед Ролан Барт, който в „Критика и истина“ (1966) заявява, че символът не е образ, а множество значения. Любопитно е да се приведе и разграничението между символ, алегория и сравнение, направено от Гастон Пелисие в „Еволюцията на поезията през последния четвърт век“ (1901): „Какво собствено е символът? Да го отграничим от сравнението и алегорията. Докато сравнението взема под внимание двата члена, като ги отдалечава един от друг, символът ги свързва тясно или, по-точно казано, слива ги в една цялост. Що се отнася до алегорията, тя е много по-близка до сравнението, отколкото до символа. На идеята, вече уловена от ума независимо от всички чувствени форми, тя налага образ, взет от вътрешния свят; тя е само удължено сравнение.“

В духа на цитираните съображения ми се струва терминологически не-прецизирано и рисковано разграничението на символа на два типа (символ-йероглиф и символ-алегория), предприето от мене в книгата ми „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (1974). Там вярно е анализирана принципната разлика между еднозначността и многозначността, но е по-правилно те да се свързват поотделно с алегорията и символа.

Многозначността на символа не се изчерпва с това, че различни образни конфигурации могат да символизират една и съща идея (както проследихме това при топоса „смърт“), но и в многослойността на отделния символ, който предполага няколко значения. Тук можем да припомним едно по-широко тълкуване на символа от Киари, според когото всичко, което свидетелства за „универсалната аналогия“: алегории, митове, приказки, може да бъде употребено и като символ.

Като илюстрация на втория тип многозначност на символа може да послужи Яворовото стихотворение „Сфинкс“, което рядко е привличало погледа на изследователите. Странно порождение на древната митологизираща мисъл, сфинксът твърде отдавна е започнал да функционира в културната история на човечеството като символ на съкровена тайна, ключът към която е загубен. В Яворовата интерпретация темата на тайната („пребулени се влачат плаещите тайни“) е обогатена от мотива на мълчанието („Сърце ми ги не вижда: вижда и мълчи“). Оригиналноста на Яворовата интерпретация е заложена в двойствеността на основния символичен образ. При него сфинксът е едновременно и обективираният образ на древното чудовище („И сфинкс един ме гледа — камък неподвижен“), и самият поет. Уподобяването на поета и сфинкса се осъществява чрез рефреноподобния четвърти стих на всяка строфа, който варира основната тема — на трагичната самота и мълчанието. В последния куплет тя е изведена най-категорично: „сърце ми всичко знае — вечно ще мълчи. . .“. По такъв начин чрез сложното преплитане на субектно-обектните връзки (поетът е сфинксът, но същевременно и не е, както сърцето му „чуи — не чуе“) Яворов създава оная „евокативна магия“, за която говори Бодлер.

Темата за бягството в „отвъдния“, „идеалния“ свят в символистичната поезия се нуждае от някои принципни допълнения. Вече подчертах в главата „Проблеми на романтичната поезика“ (из книгата ми „От Данте до Елюар“, 1976), че мотивът за странствуването, пилигримството, който е своеобразна модификация на космическия евазионизъм на романтиците, преминава и в поезията на модернизма. Модификация на космическия евазионизъм е и темата за бягството в идеални светове. Прототипът на това бягство, мотивирано

от неуютността на пошлата еснафско-бюргерска и буржоазна действителност, представя следната знаменателна мисъл на Новалис: „Ние мечтаем за пътешествия из вселената. Нима вселената не е в нас? Ние не познаваме дълбините на нашия дух. Навътре води изпълнен с тайни път.“ Макар че поезията на романтиците не се освобождава напълно от описателността на предшествуващата лирика, в това изказване на немския романтик можем да открием принципите на бъдещия „вътрешен пейзаж“ на символистите и по-специално варианта на темата за бягството в „отвъдни“ светове. Съпоставителният анализ на Дебеляновото стихотворение „Полет“ и на Бодлеровото „Възшествие“ (вж. „Българският символизъм и европейският модернизъм“, с. 75—76) категорично сочи съществени различия в интерпретацията на темата — идеалистически усложнения в духа на концепцията за „съответствията“ у Бодлер, неоромантична трактовка у Дебелянов, при която социално-психологическите референции са ясно доловими.

Напълно отсъства мистичният мотив на „съответствията“ при разработката на темата за полета в „отвъдни“ светове и в подчертано импресионистичната лирика на Хр. Ясенов. В стихотворния цикъл „Небе“ символът се приближава до алегорията, тъй като е назован пряко и губи многозначността си:

Как много и мойта душа прилича на твоите лазури,
о мое просторно небе — родина на слънце и бури.

Както и при Дебелянов, въображаемият полет в небесата не цели мистично „съответствие“, той е мотивиран социално и психологически („Аз съм бедния син на земята, изнемогнал от скърби и труд. . .“). А ето и конкретизацията на „светлия мираж“, съзрян от поета:

аз се нося над сънни морета
и над звездните сфери летя,
запленен от незначна планета,
упоен от мистични цветя.

Един от най-оригиналните варианти на разглежданата тема в европейската модернистична поезия откриваме в стихотворението на Яворов „Видения“. В него идейно-психологическата ситуация е „преобръзната“ посредством огледалния принцип на отражението, използван често в херметичната лирика на Маларме:

Небе — куршумена безкрайност — отразено
през ледена вода в куршумени води.
Самотен жоленичил на леда, смутено
през него гледам аз: ни слънце, ни звезди —
ни ден, ни нощ — безцветен здрач-мъгла.

Условността на този символичен пейзаж е подсилена от дематериализацията, характерна за огледалното отражение. И в по-традиционния вариант „отвъдните“ светове са лишени от предметна осезаемост и ярки багри, но във „Видения“ пейзажът се е стопил в „безцветен здрач“.

Смисълът на огледалното преобръщане е заложен в опровержението на възможността за духовен полет в състояние на екстатичен възторг. За поета това е опровергана илюзия. Във втората строфа символичната идея за ирационалното страдание и самотата е обогатена чрез твърде изразителни детайли. Притчово деформиран е и образът на лирическият герой, отразен в дълбините,

страданието е символизирано чрез алюзията на Христовия трънен венец. Но в огледалното отражение е заложен и друг символистичен смисъл — съзнанието за безцелността и безсмислието на човешкото съществуване. Такава е функцията на микрообраза „сенки рой“. Визуално-перцептивно той съответствува на огледалната деформация, а в концептуален план — на безсмислената преходност на битието. Върху екрана на „куршумените води“, който е в същност екранът на поетовата памет, лирическият герой е безсилен да улови беглите видения на миналото:

Безцветни

край сянката ми шетат сенки рой,
залутани безцелно, жадни за покой. . .
Минуват сенки: в погледите мимолетни
и съжаление, и уплах се чете.
Минуват , заминуват и не спират те.

Превръщането на „куршумената безкрайност“ на небето в „куршумени води“ на духовния взор дава на поета огромни изобразителни предимства, каквито традиционният вариант на темата не би му предоставил.

Що се отнася до другата тема — на безприютното скитничество, тя е една от водещите в поезията на Яворов (макар и слабо разисквана досега) и е твърде често срещана в творчеството на останалите наши символисти. Дори само нейното проследяване би дало изобилен материал върху естетиката и поетиката на българския символизъм.

Проблемите на българската символика и на символистичната естетика и поетика са взаимно обусловени. Актуалното състояние на символистиката у нас предопределя и степента на разработеност на общитеоретичните проблеми на символизма. От друга страна, активизирането на разработването им спомага и за развитието на цялостното изследване на българския символизъм. Разбира се, изучаването на символистичната естетика и поетика у нас е оправдано само като предпоставка за по-дълбоко вникване в проблематиката на българския символизъм. Това разбиране предопределя и облика на настоящата статия, в която основни проблеми на символистичната теория и поетика са разработени предимно върху материал от нашата поезия. Ще си позволя да добавя, че подобен род изследвания са само подстъп към едно фундаментално изследване на българския символизъм, необходимостта от чиято скорошна поява е очевидна.