

## ПОЕТИКА НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ

*Симеон Хаджикосев*

Проблемите на символистичната поезика не са разисквани досега задоволително в нашата научна литература. Трябва да се посочи преди всичко, че не съществува адекватен категориален апарат, който би позволил по-пълно приближаване към същностната специфика на явлението български символизъм. Досега пристъпването към многобройните и често пъти сложни явления, които го съставят, се е осъществявало предимно по линията на антитезата реализъм — антиреализъм с всичките потенциални и действителни рискове на социологическото опростителство. Дори когато се предпочита по-гъвкавата схема на преодоляване на символизма чрез устремяването на неговите творци към по-реалистична поезика под въздействие на общественно-историческите условия, опитът за негативното определяне на явлението (т. е. по пътя на отрицанието на това, което то не е) води до твърде смътни, неопределени и по същество оспорими изводи. Причината за това е преди всичко в липсата на яснота по смисъла и пълния обем на понятието „символизъм“ в нашата научна литература. Обикновено българските изследователи изхождат от твърде общи представи за същността на явлението символизъм, които прилагат към еволюцията на даден автор, минаващ за символист или минал през изкушенията на символизма. И досега в научната ни литература няма нито един сериозен опит да се ограничи чрез дефиниция явлението символ, чрез което значително биха се подпомогнали усилията да се уточнят духовно-естетическите координати на явлението български символизъм.

Невъзможно е да се изследва и поетиката на българския символизъм, без да се изясни обемът и съдържанието на понятието символ, което е основно в естетиката на направлението. И в тази насока направеното у нас е твърде малко, за да може да послужи на изследователя като отправна точка. Тук е уместно да се напомним, че проблемите на символистичната естетика са интересували твърде малко и някогашните теоретици на българския символизъм. Наистина някои от тях възприемат водещата идея на френските символисти за сугестивната (внушаващата) магия на поетическото слово, но не се задълбочават в теоретически размишления относно това, що е символ. И в случая не става дума за литературно-теоретическа повърхностност или неспособност. Нека отсега посочим, че между схващането за поезията като музикално-евокативна сугестия на словото и употребата на символи като носители на комплексно значение, като „чувствени“ посредници между духовния свят на поета и света на инобитието има твърде съществена разлика. Защото лирическо внушение от музикализиращ тип (сугестия) може да има без задължително посредничество на символи и в такъв случай се касае за явление от импресионистичен или неоромантичен тип.

Ясно е, че като градивен елемент на символистичната поезия символът е тясно свързан с идеалистически представи от Платонов тип, които във филосо-

фията на мистиците-сведенборгианци прерастват в идеята за съответствията, формулирана за пръв път поетически от Бодлер.

Без да разискваме сложната и интересна история на понятието символ, трябва да отбележим, че то интересува не само мистиците-илюминати, но и предромантиците, и романтиците. Хегел също се интересува от проблемите на символиката и символизацията. Схващането за двойствения характер на изображения в изкуството предмет и скрития смисъл, който той символизира, очевидно заляга и в основата на символистичната поезия. Ф. Брюнетер, един от френските философи-идеалисти от края на миналото столетие, постулира съвсем кратко: „Символичното изкуство изразява абстрактни идеи чрез образи.“ По сходен начин формулира целите на символистичното изкуство и един от теоретиките на френския символизъм Реми дьо Гурмон в книгата си „Идеализъм“: Според него то е „дължно да търси онова, което е вечно, в мигновената разнородност на формите“.

Тази идеологическа концепция за „съответствията“ води и до формулирането на символа като основен елемент в естетиката на направлението и ответник на неизразимото — проява не само на реакцията срещу позитивизма във философията, но и на кризата в т. нар. точни науки в края на XIX в. (Х. Спенсър въвежда например термина „непознаваемо“).

Едно от най-интересните определения на символа се съдържа в книгата на Гастон Пелисие „Еволюцията на поезията през последния четвърт век“ (1901): „Какво собствено е символът? Нека го отграничим от сравнението и алегорията. Докато сравнението взима под внимание двата члена, като ги отделя един от друг, символът тясно ги споява със себе си или, по-точно казано, слива ги в една цялост. Ако става дума за алегорията, тя е много по-близка до сравнението, отколкото до символа. Върху идеята, вече уловена от ума, независимо от всички чувствени форми наслаждава образ, взет от вътрешния свят; тя е само удължено сравнение.“

Символът за разлика от сравнението и алегорията е синтетичен художествен похват, който е едновременно знак и десигнат. И ако някои автори са склонни да разглеждат алегорията като междинна категория, скрито сравнение, всички са единодушни, че сравнението и символът са напълно противоположни. Интересно свидетелство за това е оставил френският символист Ед. Дюжарден, който в книгата си, посветена на Маларме, припомня споделеното с него признание на големия поет, че е изхвърлил от поетическия си речник думата „като“.

В класическия вариант на френския символизъм символът не е само ключ към тайните съответствия (Бодлер), но и средство за постигане на музикално-евокативна сугестия (Маларме). За Маларме, както вече подчертахме, смисълът на символа е „не да се назовава това, което се вижда, а да се внушава“. В предговора си към книгата на Р. Гил „Трактат за словото“ (1886) Маларме по естетичен начин определя възникването на символа като чисто субективно творческо състояние: „Аз казвам: цвете! и отвъд забравата, където моят глас губи очертания, като нещо различно от познатите чашчици музикално се вдига една горда или усмихната идея, отсъстваща от всички букети.“

Цитираният вече Г. Пелисие също набляга върху индивидуално-творческият характер на символа: „Съществена черта на символа е спонтанното му възникване без рефлексия, без анализ.“

Но тъкмо в този пункт се крие и едно от малко разискваните противоречия на френския символизъм — между универсалия символ (в духа на Бодлеровите съответствия) и индивидуалния символ (в духа на малармеанската музикализираща сугестия).

Това противоречие се опитва да преодолее Метерлинк в отговора си на анкетата на Ж. Юре от 1891 г., където той говори за съществуването на два типа



символи, първият — „символ априори“, близък до алегорията, какъвто се среща във втората част на „Фауст“; вторият — „по-скоро несъзнателен, възниква без знанието на поета, често пъти въпреки него и отива почти винаги отвъд неговия замисъл“.

Дори от приведените цитати се вижда, че определянето на понятието символ в литературата (и в още по-ограничен обем — в поезията) не е лесно осъществимо поради сложността на проблема. Съвсем очевидно е, че понятието ще има различен обем в зависимост от равнището на определянето му — у н и в е р с а л е н или и н д и в и д у а л е н символ. В съвременното литературознание навлизат нови моменти в тълкуването на символа. Така Ролан Барт твърди в „Критика и истина“ (1966), че символът не е образ, а множество от значения. В своята „Теория на литературата“ американските литературоведи Уелек и Уорън въвеждат квантитативния (количествения) признак като решаващ при определяне разликата между метафора и символ. Според тях метафората предполага еднократно възникнал образ, докато появата на символа е многократно и устойчива.

Един от най-сериозните опити за дефиниция на символа като елемент на художествената творба се съдържа в книгата на полската изследователка М. Подраза-Квятковска „Символизъм и символика в поезията на Млада Полша“: „Символът е индивидуален, неконвенционален, лишен от педагогическа и орнаментална функция, многозначен и неточен, опрян върху внушението на описани чувства отговорник на такива качества, които не бидейки ясно изкрystalизирани качества, не притежават адекватни определения в езиковата система. Такъв символ, разширен във верига от образи и аналогии, понякога върху цялото произведение, вследствие пълното сливане на пласта на знака и значението може да стане автономно създание, неподлежащо на превод в дискурсивния език.“

В определянето на полската литературоведка също доминира малармеанският интерес към индивидуалния символ, макар че в нейния труд са великолепно анализирани формите както на индивидуалните, така и на универсалните символи.

За целите на настоящата работа ще предпочетем едно по-опростено схващане за символа като комплекс от образи с многозначност на символната интерпретация, чиято съвкупност от значения е заложена по вероятност в образната тъкан на творбата, но не се покрива с нея поради сугестивната неопределеност на цялото.

Универсалният символ е по-близко до алегорията, тъй като в него се оглежда хилядолетният исторически опит на човечеството, докато индивидуалният е свързан в по-голяма степен с поетическата инвенция на отделния творец. Най-достъпните от универсалните символи са символите-митове, свързани с легендарни историко-митологически фигури като Христос, Юда, Каин, Луцифер, Ева, Саломе, Клеопатра, Ахасфер, Сфинкса и т. н. Но в символистичната интерпретация на тези мотиви доминира абсолютизирането на определени черти, считани от символистите за илюстрация на екзистенциалната трагедия на човека. Така Христос символизира не бога, а страдащия човек, Юда е изпълнение на предателството, Ахасфер — на вечното скиталчество като символ на безприютността на твореца. В образите на Ева, Саломе и Клеопатра, които са едни от най-често срещаните в поезията на символизма, се оглежда декадентското схващане за жената като символ на лишената от духовност похотливост. И ако в интерпретацията на Саломе надделява болезненият интерес към изтънчената перверзност, от Клеопатра символистите са привлечени главно от темата за мистичното обожествяване на вечно женственото. Неслучайно поетите-символисти се спират изключително на смъртта на египетската царица. Интерес представя и символистичната интерпретация на мита за падналия ангел Луцифер. В нея преобладава неоромантичният патос на възхваля на сражения бунтовник, въз-

приета чрез Бодлеровите „Литании на Сатаната“. Един от най-интересните символи-митове е свързан с образа на Сфинкса. Най-общо казано, Сфинксът символизира тайната, метафизичната загадка на битието, но в интерпретацията на художника Г. Моро („Едип и Сфинксът“) се появяват и декадентско-еротични мотиви.

Символите-митове, които заемат важно място в поетиката на европейския символизъм, са сравнително слабо застъпени в художествената практика на българския символизъм. Почти не е застъпена темата за Христос, Юда и Луцифер или ако се среща, това става в творчеството на маргинални по отношение на направлението творци (например у Ив. Грозев — „В Гетсимания“, „Исус“). Причината за това трябва да търсим в сравнително слабия интерес към библийската митология у нас по силата на историческата съдба на българския народ.

Твърде бедно са представени и митическите символи, свързани със Сфинкса и Едип. Като изключим анализираното вече стихотворение на Яворов „Чудовище“, което се включва в класическите измерения на темата, образът на Сфинкса се мярка само в още няколко стихотворения на български символисти, но в тях той не поема символически, а по-скоро пейзажно-декоративни функции. Така е във втората част на стихотворението „Приказка“ от Л. Стоянов:

Аз диря твоята сянка близка  
пред странен бог,  
и зървам, бледен, обелиска  
и сфинкса строг.

Интерпретацията на М. Кремен в стихотворението „Сфинкс“ е в духа на декадентската шампа за жената-загадка, носителка на гибел, представена в картината на Г. Моро. Никар Пустинника, окачествен от поета като „скиталец неуморен“, среща съдбата в образа на загадъчния сфинкс:

В безмълвие от мраковете зряща,  
с зелени пламъци в очите — лапи  
на тигрица простряла, вечно бдяща,  
жена го чака тамо. Кръв димяща  
от ноктите ѝ стръвни още капе.

Образът на Едип като художествен еквивалент на „гълбинната“ психология, разработвана от Фройд и Юнг в началото на века, изобщо не се среща у представителите на българския символизъм. Общо взето, митологично-историческите мотиви се разработват от нашите символисти в описателно-психологически план. Те напомнят повече парнасистката пластика на словото, отколкото музикализиращата сугестия на символистите. Някои наши символисти, като Л. Стоянов, проявяват подчертано влечение към паганистичната митология и почти пълно пренебрежение към християнската. У Л. Стоянов срещаме мотивите „Дафнис и Хлоя“, „Молитва към Хеката“, „Ишар“, „Пари“, „Пенелопа“, „Посейдон“ и др. Заслужава да се спомене по-конкретно стихотворението му „Смъртта на Клеопатра“, което заедно с Яворовото „Клеопатра“ е най-сполучливата реализация на тази тема в българската символистична поезия. В тълкованието на Л. Стоянов египетската царица символизира изкустителната любов („Но твоят взор е пламенна зорница и твоето знаме над света — любов“). Яворов акцентира върху психологически интригуващото поражение на царицата, която не е съумяла да прелъсти Октавиан Август. В класически стройния сонет на Л. Стоянов е възсъздадена атмосферата на уплах и тревога в мига, когато умира гордата египетска царица:

И с ужаса на поразена жрица  
припадна на открития алков:



последен стон, последен тръпен зов!

И жадна из нощта зави лъвица.

Но пурпура на устните стои!

И погледът все тъй любов струи,

а образът е бронзово-ахатов.

Среднощний час разлива сън и злато

и бавно шепне, сякаш плаче, Нил,

Астарта възгоряла отразил.

В отличие от Л. Стоянов, който не взема отношение към мотивите за самоубийството на Клеопатра, Яворов изгражда една сравнително немалка творба (60 стиха), построена върху драматургически принцип: завръзка („Излезе римлянина. .“), монологичен конфликт („Кажи, метал, на старостта ноктите. .“), кулминация („Кълна се, майко на света, ръка на земен мъж не ще докосне вече. . .“) и развързка.

Стремителният ритъм на развързката е забавен от драматизиращите анжамбмани. Образът на свещената змия също поема символични функции. При това в духа на декадентската шампа той е амбивалентен — утоленият любовен копнеж носи гибел, пълнотата на любовното чувство е заредена със смърт.

Образът на Саломе символизира жената-вамп, която в своята неудовлетвореност и отмъстителност стига до перверзна наслада от престъплението. Популярността на този библейски мотив безспорно се дължи на драмата на О. Уайлд „Саломе“, получила изключително разпространение в края на миналия век (малко по-късно австрийският композитор Р. Щраус създава своята едноименна опера). Темата за Саломе прониква и в българската символистична поезия. За съжаление двете главни интерпретации — поемите на Ал. Балабанов и Н. Райнов, озаглавени „Саломе“, не се нареждат сред постиженията на българския символизъм. В петчастната поема на Н. Райнов доминира мотивът за непобедимия чар на сладната танцьорка, символизираща тържеството на неодолюваната плът.

В стихотворението на Т. Траянов „Сянката на Саломея“ вакхическата интерпретация на мотива е отстъпила място на спотаената енигматичност. Въпреки това и в тълкованието на Траянов е подчертан еротичният момент, съзвучен с естетиката на декаданса:

Покриват диамантени звезди,

на сребърни верижки окачени,

полуразцъфнали гърди,

с рубинен накит раздвоени.

Поемата на Ал. Балабанов „Саломе“ е написана под формата на експресивен нахъсан монолог на легендарната танцьорка, уязвена от безразличието на предтечата Йоан. Но докато в поемата на Н. Райнов триумфира разблудната плът, във финала на своята „Саломе“ Ал. Балабанов внася неочаквана антитеза в декадентския мотив чрез образа на въстания народ, който убива дръзката блудница. Вярно е, че мотивът („И ето вече — всички роби — господари“) може да се изтъкува и в библейски смисъл, но финалът носи недвусмислено революционна алюзия и се вклинява в трафаретната символистична интерпретация:

Проточи се последен гръм в закана.

И бурята един и същи път с народа хвана.

Най-сполучлив вариант на символ-мит в нашата поезия безспорно представя поемата на Лилиев „Ахасфер“. Макар че е писана по време на разпадането на

символистичната поетика (печатана е в кн. 1 на сп. „Златорог“, 1924), поемата е издържана в класическите очертания на жанра. Първата и последната част на „Ахасфер“ образуват своеобразна рамка с второличните и третоличните глаголни форми, противопоставящи се на моноличната изповедност в останалите. В тълкуването на Лилиев образът на Ахасфер символизира не толкова проклятието и обречеността на еврейския народ, колкото безприютността и страданието на твореца. По начало темата за вечното скитничество, за пилигримството е романтична, но нейната поява в творчеството на нашия поет има съкровени психологически подтици. Сподавената лирическа тоналност, в която доминират мрачните тонове на безизходица и безнадеждност, вероятно са били продиктувани от потиснатото състояние на поета, намиращ се в Германия през страшната за народа ни 1923 година. Чувството на безприютност, което се излъчва от поемата, без съмнение е психологически паралел на тогавашното състояние на поета. Многобройните обръщения към бога, както и своеобразната витиевата лексика („божествен блясък“, „светли скрижали“, „бъди милосърд“ и т. н.) хармонизират с избраната библейска тема, но същевременно носят и оттенък на лична изповедност, подсилена от първоличните глаголни форми:

Да чакам ли? — О, господи, вземи  
душата ми печално озарена  
от спомена по твоите земи,  
разпръснати из цялата вселена.

Ти виждаш сам: пред твоите нозе  
и посохът, и светлите скрижали,  
и всичко, що животът ми не взе,  
преди ненавистта да ме пожали.

Общо взето, символите-митове заемат твърде незначително място в поетиката на българския символизъм в сравнение с останалите школи на европейския символизъм. Някои от най-популярните символи-митове изобщо не са застъпени в нашия символизъм. Причините за това са както в отсъствието на богата родна поетическа традиция, така и в особености на народопсихологията ни — по-голяма трезвост и житейска прагматичност, пълно отсъствие на мистическа екзалтация и др.

Но символите-митове са сравнително най-достъпната изява на универсалните символи. Редом с тях се открояват по-същностни концептуални символи: а) символът на преекзистенцията на душата; б) мотивът на порива на душата към идеални светове (негова модификация е мотивът на лебеда, символ на твореца); в) символът на вечното пътуване (пилигримството); г) генетичният символ, т. е. мотивът на сътворението, който се успоредява с творчески акт; д) архитектурният символ, т. е. символизацията на човешкото съзнание чрез образа на постройката (замък, чертог), подземие (гробници, пещери и т. н.); е) метаморфозни символи:

1. Растителни (мотивът на дървото: върба, кипарис, бор, елха, лоза, на градината и т. н.).

2. Анималистични (мотивите на лебеда, орела, пчелата, папагала и т. н.).

Анализът на посочените по-горе универсални символи също разкрива интересни черти на българската символистична поетика. Разбира се, цитираните по-горе типове универсални символи не изчерпват дори основните разновидности, които се срещат в символистичната поезия. Те са само една работна схема, която улеснява анализа на поетиката на българския символизъм.

Символът на преекзистенцията (предварителното съществуване) на душата е от Платонов тип. Той изхожда от концепцията на древногръцкия философ



за предварителното съществуване на душите в небесната сфера, където те съзър-  
цават истината, преди да се въплътят в отделно човешко същество. Идеалисти-  
ческата концепция на Платон е твърде близка до хиндуистката идея за метем-  
психозата (прераждането на душите), но тя има хилядолетни традиции в евро-  
пейската култура и за проникването ѝ в поетиката на символизма едва ли е не-  
обходимо да се допуска посредничеството на хиндуизма.

Платон излага идеята за преекзистенцията на душата във философския си  
диалог „Федър“: „Но душата, никога не съзряла истината, не ще приеме такъв  
облик, тъй като човек трябва да постига общите понятия, образуващи се от мно-  
гобройни чувствени възприятия, които разумът обединява. А това е припомняне  
на видяното някога от нашата душа, когато тя е съпътствувала бога и отвисоко  
е гледала това, което сега наричаме битие, и като се е възвисила, е гледала  
истинското битие.“

Платоновите идеалистически традиции не са прекратили въздействието си  
и през епохата на Средновековието, но особено силно е въздействието на нео-  
платонизма върху литературата и изкуството през епохата на късния италиански  
Ренесанс. Неоплатоническата идея за любовта като „припознаване“ на две души,  
общували вече в инобитието, се разгръща с особена сила в поезията на роман-  
тиците. Именно чрез тяхното посредничество тя прониква и в символизма. По-  
ради това мотивът за припомняне на предишно съществуване, предишна любов  
(нерядко усложнен от мотива на метемпсихозата) има неоромантичен характер  
в поезията на символистите. Обикновено този мотив е без мистичен характер у  
нашите символисти поради подчертаната виталност на българската поетическа  
традиция. „Астралната“ душа на окултистите, възхождаща към платоновското  
„псюхе“, откриваме в стихотворението на Т. Траянов „Нощни сенки“:

Далеко припламват  
и гаснат огньове,  
вълшебна заблуда  
по тибелна шир, —  
ний, нощните сенки,  
печално сурови,  
летим да отключим  
среднощния мир.

В неоромантичен дух е разработен мотивът в интимната лирика на Ем. Поп-  
димитров. В прочутото стихотворение „Ема“ той изпква повече като въобразен,  
отколкото като припомнен („Сънувах град от стари-стари времена. . .“). И самата  
фактура на стихотворението е по-скоро романтична, отколкото символистична,  
асоциира се със стихотворението „Фантазия“ на Нервал:

Тъй нявга — преди хиляди години  
вървахме с тебе; наоколо градини  
цъфтяха с вечни непознати дървеса  
и „куку“ чуваше се тихо там гласа  
на птица. . . Моя златен шлем държеше ти  
на розов скут. . .

Неоромантичното в символа на преекзистенцията иде не само по линия  
на емоционалната тоналност, но и на сюжетите. Както е известно, интересът към  
националното Средновековие е романтичната антитеза спрямо класицистичното  
подражание на античността. В този смисъл не е случайност появата на среднове-  
ковни декоративно-битови атрибути в поезията на Д. Дебелянов, Л. Стоянов,  
Хр. Ясенов, Ем. Попдимитров. И ако в отделни случаи те носят белега на подра-  
жателството, ориентирането към мотиви от Българското Средновековие е само-

битна черта на нашия символизъм, която още веднъж подчертава силната му романтична подоснова. Стихотворенията на Л. Стоянов „Йоан Шишман“, „Ослепените войници“ и „Старите полководци“ са проява на подобна неоромантично-символистична интерпретация на средновековната българска история. В образа на последния български цар поетът е привлечен от романтичната идея за непреодолимостта на съдбата:

Аз съм последен цар на мойто племе,  
на волност царствена последен син!  
Аз се венчавах с митри, диадеми,  
но чашата ми пълна бе с пелин.

Неоплатоническият мотив на припознаването е явен в други две стихотворения на Л. Стоянов — „Сън наяве“ и „Весло“. И в двете творби е подчертан фантазно-условният характер на видението (в заглавието на първото; „като в съне“ — във „Весло“). Ето романтично-декоративното начало на „Сън наяве“ с характерната за него сложна синтактична конструкция:

О вечери в мед оковани, вий — рицари в хладни забраля,  
що яздат — от весел турнир или празник, след зноя на бала —  
към запад коне исполински (чер замък чертае се там),  
о вечери в мантии пестри, о вечери кръстени в плам,  
когато бленувам, че сам съм венчания горд триумфатор,  
и герба ми — мъртва Медуза — бележи избрания шатър.

Символистична интерпретация на мотива за метемпсихозата с по-подчертано извеждане на философската идея откриваме в стихотворението на Дебелянов „Миг“, символизиращо проклятието на твореца. Неслучайно и поетът набляга върху повторимостта на психологическата ситуация:

Дали се е случило нявга — не помня,  
не знам — ще се случи ли. . . Тъжен и морен,  
аз плувах самин из тълпата огромна  
на някакъв град огрешен и позорен.

В същност мотивът на метемпсихозата е вторичен, несъществен в стихотворението. Много по-важна идейна функция поема типично символистичният мотив на самотата и отчуждението в големия град. Едва ли е случайност, че и в неоромантичното стихотворение на Ем. Попдимитров „Ирен“ се натъкваме на същия общо-стилизиран образ на големия град, на чийто фон още по-болезнено изпъкват самотата и страданието на лирическия герой.

Така мотивът за преекзистенцията на душата има подчертано неоромантичен характер и се свързва със също така романтичните средновековно-рицарски мотиви. По-нататък ще се спрем на архитектурния символ на замъка, но нека само мимоходом отбележим, че едни от най-интересните образци на българската символистична поезия — „Легенда за разблудната царкиня“ от Дебелянов и „Рицарски замък“ от Ясенов — са ситуирани в условно-декоративната обстановка на Средновековието.

Романтизиращите тенденции в тази насока са особено силни в поезията на Т. Траянов, където тези мотиви се оказват свързани с ярки месиански акценти. Идеята за народните страдания като мистично изкупление за греховете на целия човешки род е особено характерна за полския романтизъм, който се разгръща при дълбоко трагични за полския народ исторически обстоятелства. Аналогични



причини (поражението на България в Междусъюзническата война и въвлечането ѝ в Първата световна война) стават причина за нахлуването на скръбно-рези- гнативни мотиви в поезията на нашите символисти, които придобиват месиан- ски оттенък в лириката на Траянов.

Тъкмо поради това интересно преплитане на символистични и романтични мотиви обобщеният пейзаж у Т. Траянов („Кръстоносци“, „Смърт в равнините“, „Лунна балада“ и др.) нерядко се оказва изпъстрен с конкретни детайли. Така в поезията на българските символисти се появява образът на Балкана. При това той не означава непременно Стара планина, а планинския релеф на родината и символизира нейното мълчаливо страдание. Този образ възниква в началото на „Лунна балада“ от Траянов:

Дълбоко в тъмите, далече в Балкана  
шуми непристъпен, загадъчен лес,  
луната възхожда, от него призвана,  
луната възхожда из пламнала пяна,  
луната възхожда из огнен разрез.

Месианско-романтични мотиви се открояват и в поезията на Хр. Ясенов. В поемата „Приказно царство“ мотивът на преекзистенцията на душата мотивира психологически водещата тема за разгрома на родината. Ето началото на пър- вата част, в която рицарско-романтичният мотив, символизиращ поражението, е въведен умело чрез разколебаващото наречие „сякаш“ и глаголните форми в минало неопределено време:

... И сякаш отдавна съм бил  
владетел на приказно царство —  
и някакъв враг е разбил  
престола ми с тъмно коварство.

Надгробните плочи мълчат,  
посипани с пепел и лава,  
но в техните билки личат  
останки от минала слава.

Но двата плана — декоративно-рицарският и символистичният — кореспон- дират посредством конкретните детайли, за които стана дума. Така петата част на същата поема е изградена в типично романтична директна тоналност:

И в близкия спомен на тъжно-прощалната есен  
потъвам неволно — от горест и скърби пиян —  
и сякаш дочувам — в старинна легенда унесен —  
хайдушката песен на стария роден Балкан.

Но най-характерното за българския символизъм не е само свързването на мотива за преекзистенцията с романтичните средновековни атрибути, не- рядко съпроводени от месианско-патриотични интонации. От нашата символи- стична поезия отсъства и трансцендентално-мистичната концепция за душата, формулирана по следния начин от Пшибишевски в статията му „De profundis“: „Извечната „астрална“ душа в науката на окултистите, „трансценденталният су- бект“ на дю Прел, „метафизичният организъм“ на Хеленбах, „лъчистото тяло“ на Крукс и изненадващо — „голата душа“ на Мицкевич, запознат основно с на- уката за „животинския магнетизъм“ на Месмер.“

Понятието „душа“, което заема основно място в поетиката на европейския модернизъм в края на XIX в., не приема символично значение в творчеството на българските поети. Мотивът за Психея (от старогръцкото „псюхе“ — душа, в

Платоновия идеалистически смисъл), който се среща често в поезията на Млада Полша, например не е реализиран нито веднъж в нашата символистична поезия. Един чисто количествен анализ без съмнение би показал колко рядко се среща понятието душа в българския символизъм и при това в неутрална стилистическа позиция, лишена от символичен заряд. Дори в поезията на Яворов, където се среща сравнително най-често, това понятие е израз на душевна експресия, но не носи символистични стойности. Единствено в поезията на Н. Лилиев (в цикъла „Лунни петна“, част втора) мотивът на душата е интерпретиран в духа на идеалистическата Платонова концепция:

Загледани в далечните предели  
под нас, де гасне затъмнена шир —  
душите ни, два лебеда замрели,  
облъхвани от светъл мир,

сред свят покой, безпамятни, ще питат:  
— Кои са тия призрачни земи,  
де вихрите крила бездомни сплитат  
и като дъжд скръбта ръми?

Това е единственият образец в българската символистична поезия, където е реализирана Платоновата идея за блаженството като копнеж по първоначалното сливане на душите в преекзистенцията. Но това блаженство, макар и да съдържа в себе си някои от чертите на епикурейската атараксия (безметежността), е опвянето у нашия поет от присъщата за него елегично-скръбна тоналност.

Мотивът на порива на душата към света на идеала е тясно свързан с разглеждания досега мотив на преекзистенцията поради общия им произход от философията на Платон. Дори психо-сюжетната мотивировка на темата за полета в инобитието, която често се среща в творчеството на символистите, е заложена още у прочутия древногръцки философ. В цитирания вече диалог на Платон „Федър“ срещаме следния откъс: „Когато някой гледа тукашната красота, като си припомня при това истинската красота, той се окрилява и окрилен, се стреми да излети, но докато още не е набрал сили, подобно на птичето гледа нагоре, пренебрегвайки онова, което е отдолу...“.

Така че темата за полета в отвъдни, идеални светове не е обикновена метафора, трансформирана в символ в поезията на декадентите, а е универсален символ, зает от идеалистическата философия на Платон. Най-често темата се реализира в класическия вариант, подсказан от древногръцкия философ. Образцов пример в това отношение е Дебеляновото стихотворение „Полет“, вдъхновено от Бодлеровото „Възшествие“, стих от което използва нашият поет като мото:

От мръсния лик на суетност вседневна  
блажен е тоз, чийто се дух отврати,  
разкъса веригите свои той гневно  
и с вихрен полет в небесата лети.

И в друго ранно стихотворение на Дебелянов — „Отдих“, се среща същата вертикално-пространствена вариация на темата за полета на душата към инобитието. Във втората октава на стихотворението е представен устремът на душата, с която се идентифицира героят, от „лазурни мечти упоен“:

Ще летя към пределите звездни,  
поглед в слънцето златно опряд —  
ще летя над долини и бездни,  
преизпълнени с мрак и печал.



В същата вертикална координация се помества у Дебелянов и темата за прекръшения порив към висините като специфичен социално-психологически коректив на епохата:

Подирил ясни висини,  
в блата разтленни паднах аз  
след горко поражение. . .

Тази ярка антитезност, която подчертава още по-категорично драматизма, произтичащ от неосъществимостта на поетовия идеал, е една от същностните черти в поетиката на Дебелянов, нееднакратно изтъквана от изследователите. В конкретния случай темата за прекръшения полет, символизираща непостижимостта на идеала, се слива с трагичния мотив на самотата, подчертан чрез двукратната употреба на наречието „пак“ („Аз пак съм сам и пак ридай в сърцето нестихналата жал. . .“).

Един от най-оригиналните варианти на темата за полета на душата в инобиетието е мотивът на птицата (обикновено царствената птица лебед, но също така и орел, албатрос и т. н.). Темата за полета на душата естествено се свързва с полета на птица. Този мотив е загатнат още у Платон, в чийто философски диалог „Федър“ срещаме утвърдението, че първоначално душата е била покрита с пера и при съзерцаване на красотата тя отново обраства с пера. По-важно е обаче друго — още в античната традиция лебедът започва да символизира твореца. В един от диалозите на Платон легендарният тракийски рапсод Орфей възкръсва след смъртта си в лебед. По същия начин интерпретира темата Хораций в своите „Стихотворения“ (II, 20):

Ще се въздигна на крила могъщи,  
певец двулик, към светлия ефир,  
далеко от земя и поселения,  
недостижим за злостната мълва.

Именно тази стародавна поетическа традиция дава тематичния прототип на Бодлер, който написва знаменитото си стихотворение „Албатросът“. Но в своята модерна интерпретация френският поет акцентува върху неприспособността на твореца към всекидневното. В „Албатросът“ дори няма символ, а само символично сравнение, твърде близко до алегорията, както личи от финала на стихотворението:

Поетът е събрат на този принц небесен —  
не трепва пред стрели и бури, но уви,  
когато сред шума тук долу е пренесен,  
гигантските крила му пречат да върви.

(прев. П. Симов)

Лебедът следователно символизира душата на поета. Това е обаче само едно от основните, но не и единственото му символично значение. В българския символизъм той не се среща в този основен вариант, разработен от Бодлер. Когато се появи, образът на лебеда поема по-скоро декоративни функции в рамките на символичния пейзаж. В такива случаи лебедът (и митологизираната лебедова песен!) символизира отпадането на духовните и физическите сили, меланхолията и умирането. Ето един подобен пример из двадесета част на цикъла „Хризантеми“ от Тр. Кунев:

Желания неясни; пъфнали мечти.  
Очаквам: и не идат лебедите бели;

Неясни спомени — забравени почти —  
едва ли някога живели...

„Лебедите бели“ в горния цитат се успоредяват с „неясните спомени“, а последният стих се отнася и към двата типа образи. Аналогичен тип внушение, но осъществено с много по-голямо майсторство, крие и Яворовото стихотворение „Въздишка“.

Не са редки случаите обаче, когато образът на лебеда не е свързан с общата сугестивна атмосфера на творбата, а с първоначалното му значение, изкрystalизирало още в древността. Така във финала на стихотворението „Нощни сенки“ от Траянов енигматичният образ на черния лебед се изяснява, ако го приемем за символ на поета:

Летим ний към гроба  
на черния лебед,  
възпял на звездите  
загадъчния ход,  
в гърдите си носим  
проклетия жребий,  
безумната жажда  
за вечен живот.

Своеобразен вариант на Платоновата идея за душите, съзращаващи истината, е стихотворението на Яворов „Демон“. То е повлияно до известна степен от романтичната концепция в едноименната поема на Лермонтов. Като се абстрахираме от интересния сам по себе си въпрос за „донжуанизма“ на поета, важна в случая е реализираната тема за душите, които търсят вечната си прародина:

Далеко ще те отнеса:  
отвъд най-смелата мечта.  
Високо ще те изнеса:  
на горда самота  
в привездния предел.  
Духът ми е орел.  
И аз живея там.  
Но аз съм сам...

Вертикално-пространствената координация (т. е. движението по вертикалната ос), характерна за мотива на полета към инобитието, може да се реализира и в друго направление — по хоризонталата. Това се осъществява в мотива за вечното скиталчество (пилиgrimството), който символизира неприютността на твореца и безсмислието на битието. Разбира се, има принципна разлика между двата мотива — движението по вертикалата е свързано с морално-оценъчното значение на понятията „горе“ (идеал) и „долу“ (делнично битие), докато движението по хоризонталата внушава само едно измерение — на безкрайността, символ на незавършеността на битието. В първия мотив естествено се появява образът на лебеда, при втория се налага скитничеството по море, или пилиgrimството.

За психологическата съвместимост на двете теми свидетелствува едно сравнително малко познато стихотворение на Лилиев, в което си съседствуват мотивът на полета и мотивът на скиталчеството:

В далечни изгубени степи аз скитам.  
Не питам какви безпокойни цветя  
безименна скръб ще обикят...



Летя като птица бездомна в безкрая.

Не зная в кои вдъхновени земи

извеждат мечтите на бога.

Изключително оригинална е и формата на това стихотворение, което се състои от две терцини и едно завършващо двустишие. Интересна е и римовата схема със своеобразиен ехов ефект (началото на втория стих се римува с края на първия). Очевиден е вътрешният паралелизъм в двете терцини, осъществен не само чрез синтактично-интонационни похвати, но и чрез лексика със сходна семантика („далечни изгубени степи“ — „в безкрая“, „скитам“, „летя като птица“).

Темата за скитничеството има романтичен произход, свързана е с космическия евазионизъм на поетите-романтици като израз на дълбоката им неудовлетвореност от пошлото буржоазно битие. В неоромантичен дух е осъществена темата за непостижния идеал в стихотворението на Ем. Попдимитров „Еделанд“ (буквално „Райска земя“).

Понякога неоромантичният мотив носи следите от несъзнани наеви, както в стихотворението „Прощаване“ из цикъла на Траянов „Балада за неблагословения син“, което лесно се асоциира със знаменитата прощална песен на Чайлд Харолд от едноименната поема на Байрон.

И ако скитничеството по море е без съмнение най-характерният неоромантичен вариант на темата, в редица случаи тя обладава концептуално-философски измерения, както в краткото стихотворение на Яворов „Копнене“:

Все туй копнене в духът,

все туй скиталчество из път,

на който не съзирам края.

И поглед вечно устремен

напред към утрешния ден,

без там пристанище да зная.

При мотива за пилигримството темата за твореца не присъства така изяснено, както в мотива за лебеда. Впрочем тук би могъл да се прокара един интересен паралел — в първия случай символичното уподобяване на поета с лебеда е по-близко до алегорията; във втория — символичният обем е по-широк благодарение идентифицирането на съдбата на твореца със съдбата на човека изобщо. В „Пилигрим в черно“ Траянов нахвърля обобщен образ на поета-декадент, който обаче носи твърде много от чертите на романтичния тип космически творец.

Вариант на „Пилигрим в черно“ е и „Черноризец“ от Траянов, където мотивът на пилигримството е един от водещите:

Аз тръгвам през нощите нями

към вечните живи води.

В пустинния рев на кръта ми

зоват непреклонни деди.

Но дори и в по-българския вариант на темата в „Черноризец“ присъства уподобяването на твореца с общността. Това уподобяване може да има различен обем — от народностна идентификация („Черноризец“) до идентификация с човечеството („През векове“ от Дебелянов). В същото стихотворението на Дебелянов е оригинален вариант на темата за проклятието на юдейския народ, реализирана от Лилиев в поемата „Ахасфер“. И в двата случая лирическият субект се идентифицира с прокълнатия. Но докато в „Ахасфер“ това сливане е осъществено чрез експресивния лирически монолог, в „През векове“ Дебелянов използва любимия му контрастен похват. Стихотворението се състои от две равноделни противопоставящи се части. Първите два куплета съдържат проклятието на бога, вложено в устата на неговия пророк; последните два са сугестивна

аналогия, чрез която се приравнява участието на поета и на прокълнатите. Забележително е композиционното съвършенство на тази творба, в която Дебелянов е избягнал всички описателни ремарки. Ето финала на стихотворението, издържан в драматизирана от анжамбмани низходяща градация, която внушава една от най-сполучливите реализации на темата за пилигримството:

Така прорече той и те поеха  
през мрака своя път окървавен —  
да не намерят в никой час утеха  
от оня безпросветно страшен ден

до днес, когато, взрян на вековете  
в пастта бадзънна, тръпна съкрушен  
и като факел полунощен свети  
проклятието тяхно и над мен.

Обикновено темата за пилигримството е издържана в приглушена емоционална тоналност, адекватна на усещането за безприютност, самота и страдание. В митологически план тя е свързана с библейската тема за проклятието, но психологически внушава чувството за процесуалност, за протичане на битието. В този аспект различаваме два варианта в нейната реализация — разглеждания вече, в който доминира психологическата тема за проклятието и безкрайното страдание, и темата за житейската равностетка. Доколкото темата за пътя и скитничеството символизира човешкия живот, в този вариант на романтичната безкрайност на пътуването се противопоставя символистичната идея за граничния предел на битието, повод за равностетка. Мотивът за „часа на черните итоги“, органически преплетен с темата за скиталчеството, е разгърнат в четиричастния поетическия цикъл „Под сурдинка“ от Д. Дебелянов. Темата за житейската равностетка е предпоставена още в мотото, взето от Блок. Ето началото на част втора от цикъла, в която темата за пътуването получава алегорично-символични измерения, както във встъпителната песен на Дантевата „Божествена комедия“. За това свидетелствуват и главните букви на съществителните любов и радост, чрез които Дебелянов им придава символично значение:

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

Аз тръпна в огнена замая  
както прокудена лъча,  
къде съм — диря и не зная,  
къде съм — гасна и мълча.

В по-философско-дидактичен план разработва темата за житейската равностетка Яворов в стихотворението си „Дожажда час“. И макар че и в него се появява мотивът за извървения път, по средства и поетически похвати то е неоромантично:

Нешастника, оглежда се надиря  
и търси той да види светла диря  
в неравен път, изминат на земята:  
без име страх милост го терзае  
и търси той с какво да оправдае  
добро и зло, дял, паднал на душата.

Но вън от темата за житейската равностетка, поднесена в неоромантичен план, Яворов е оставил в поезията си две от най-ярките илюстрации на темата



за безутешното скитничество. В първата от тях — „Еврей“, той подхваща темата на Дебелянов от „През векове“, но в отличие от по-младия си събрат по перо той не извежда аналогия между съдбата на прокълнатия народ и на твореца. За Дебелянов проклятието, което тегне над „богоизбрания“ народ, се идентифицира с трагичното предопределение над човечеството и затова, без да е евреин, лирическият субект познава в него своите драматични терзания. При Яворов символичното внушение е постигнато по особен път — чрез разширяване на темата, загатната в заглавието:

Време — тъмнини, и в тъмнините  
спомен заблуден. Безкраен път  
на бездомна върволица. Плът  
на света да выплъти бедите...

Друга съществена отлика между двете интерпретации е в наличието на сатирични акценти в „Еврей“ („Но в ръжда е ключа на вратите божии — че бог е старец глух“).

В по-интимен план е разработена същата тема в Яворовото стихотворение „Без път“, където човешкото съществуване е символизирано чрез мотива на безприютното скитничество:

Аз блуждая  
без вяра нявга да намеря  
навън посока из удавен  
в мъглите лес.

Вдървен от студ,  
измъчен от безсмислен път и труд  
за странното си бреме, изоставен  
от себе си и бога — и готов  
на всичко, аз се лутам.

Интересно изключение сред многобройните реализации на мотива за пилигримството в българската символистична поезия е стихотворението „Отплуване“ от Л. Стоянов. То е издържано в друга емоционална тоналност, подсказана от Бодлеровата „Покана за пътуване“ и доразвита в „Пияният кораб“ на Рембо и „Трофеите“ на Ж. М.-дьо Ередиа. В тази тоналност се прелплат екзотично-конкистадорските мотиви, предвещаващи специфичната атмосфера на т. нар. колониален роман. Поради това в нея преобладават изкуствената приповдигнатост на новите завоеватели и псевдоекзотиката на завладяваните с кръст и меч земи:

Чутовни Мадейри и нови Америки,  
и вредом — опасност, и гибел, и буря!  
Не знаеш, но помниш скръбта на материка,  
безумен от синия гланц на лазура.

Де котва ще хвърлим? В кое ли пристанище?  
Сиера-Леоне? Брега Малабарски?  
Дигни се, мой дух! О нима ще престанеш ти  
да дириш отново, прославен по царски?

И в темата за вечното скиталчество, тясно преплетена с темата за порива на душата към инобитието, при нашите символисти, общо взето, отсъства ирационалното в интерпретацията на символа. На преден план изпква интимно-психологическото, което придава живот и привлекателност на символичното.

Изключително слабо са застъпени в българския символизъм генетичният и архитектурният символ. Библейската тема за сътворението на света (генезис)

се преплита в европейския символизъм с темата за творческия порив на поета. Разбира се, тя не би представлявала интерес, ако не беше съзвучна с хипертрофията на индивидуалното начало в епохата на декадентството. Лесната взаимозаменяемост на бога-демиург с твореца-демиург в екстазия на лирически монолог прави генетичния символ един от централните в поетиката на символизма. Той не се покрива с разнообразните символи на творчеството, макар че е без съмнение една от най-интересните им разновидности. В нашата символистична поезия, която се отличава с голяма задушеvnост и топлота, заклинателните пози на изпадналия в изстъпление жрец се срещат твърде рядко. Обикновено това са подражателни мотиви, които са написани под влияние на чужди образци. Такъв е случаят с цикъла „Себепоклонник“ от Хр. Ясенев, създаден под въздействие на руския символизъм (и особено на Балмонт).

Същата обемна представа за битието излъчва и едно от малкото самостоятелни стихотворения на Ясенев, което е добра илюстрация на генетичния символ:

Аз нося крилото на тъмна тревога  
и жълтата краска на мъка есенна;  
аз нося широка, широка вселена  
и тъмния демон и в демона — бога.

Най-ярка илюстрация на генетичния символ е сонетът „Аз съм“ от Ив. Грозев, един от третостепенните представители на символизма у нас. Само в неговата творба срещаме идеалистическата идентификация на художника-творец и бога, идеща от Библията: „В началото бе слово. .“:

Съграждам аз вселената изново,  
аз — второ битие, аз — Огън-Слово,  
хармония предвечна в мен звучи.

Неслучайно във финалната терцина поетът е акцентувал върху градивния материал за своето „второ битие“ — Огън-Слово, изписвайки ги с главна буква. Това е в същност „суровината“ на бога-демиург и на твореца-демиург, които се сливат в една пантеистична идентификация.

Елемент от същия генетичен символ, който във философско-категориален план възхожда към разновидностите на субективния идеализъм, откриваме и в знаменития откъс от Яворовата „Песен на песента ми“:

Че няма дух и няма вещ  
вън от гърдите мои — пеш  
на живия вселенен плам,  
на цялата вселена храм.

Архитектоничният символ е също слабо застъпен в българския символизъм. Под него разбираме мотива за постройката (църква, паметник, капище или замък, чертог) като символ на духовната независимост на твореца срещу посегателствата на грубото ежедневие. Естествено има разлика между мотивите, където символът е свещена постройка и там, където е битова сграда-крепост. В първия случай се набляга повече върху сакралния характер на творчеството, предназначено за посветени, във втория изпъква мотивът на аристократическото уединение на твореца.

Архитектоничният символ възниква още в поезията на античния свят. За негов създател можем да считаме римския поет Хораций, автор на знаменитото стихотворение „Въздигнах паметник, по-траен от гранита. .“ Спирайки се на архитектурния символ, полската изследователка М. Подраза-Квятковска го разглежда в тясна връзка с т. нар. „глубинна психология“, която разработва в началото на столетието философът-психоаналитик К.-Г. Юнг. За да изясни душевната структура на човека, Юнг също си служи с архитектурен символ,



сравнявайки я със здание, отделните етажи на което са строени през различни столетия. Проникването в тайниците на човешкото подсъзнание се реализира в поезията чрез съответни ключови символи: проникване в бездни, пещери, подземия, гробници и т. н. С някои подобни мотиви европейският символизъм прехвърля мост от съчиненията на средновековните мистици през английския „готически“ роман към същинския ответник на „гълбинната психология“ в литературата — сюрреализма.

Архитектоничният символ придобива най-завършен вид в мотива за замъка като образен ответник на духовната автономност и непристъпност на твореца-декадент. Този мотив се появява или във фрагментарен, само загатващ вид, или в разгърната форма. С него са свързани и две от най-забележителните постижения на българската символистична поезия — „Легенда за разблудната царкиня“ от Дебелянов и „Рицарски замък“ от Ясенев.

„Легенда за разблудната царкиня“ — този костелив орех за нашата литературна история — е най-завършената символистична творба не само на Дебелянов, но и в българската поезия въобще. Ключ към разгадаването на поемата дава мотото от френския символист Ал. Самен „Душата ми е инфанта“. „Разблудната царкиня“ символизира подемите и паденията на поетовата душа, за които се говори в интимно-изповеден тон в лирическите му стихотворения. В поемата е символизирана и непостижимостта на идеала, и неразрешимото противоречие между идеалните устрем и делничността на битието. Забележително е стихово-композиционното майсторство, проявено от поета при изграждането на тази десетчастна творба. Върху римното майсторство на поета спира вниманието си Л. Любенов в съдържателната си студия за римите в „Легендата. . .“. В случая обаче ни интересува архитектурният символ като ядро на системата от символични значения. Организиращи символи в поемата са разгърнатите образи на замъка и на царкинята. Според мене те са различни степени на едно и също символично съдържание — душата на поета. Чертогът символизира основните ѝ психологически координати — нейната самота и непристъпност; царкинята — неясните пориви и терзания, подемите и паденията на тази привидно горда и студена, а в същност страстна и уязвима душа. В зависимост от тази символика пътят на разкриването на тайниците на душата е от екстериора към интериора. Старинният чертог, изобразен от поета с разточителство от детайли, носещи символичен подтекст, дава представа за „екстериора“ на душата — сурово-непристъпна в своята самота. Особена музикалност придават на слога вътрешните повторения, които внасят рапсодичност и затаена мечтателност. Твърде ефективна е и употребата на присъединителния съюз „и“ в началото на поемата, внушаваща идеята за отново подхванат разказ:

... И там, на тоя бряг, на тоя бряг пустинен,  
от вечните води и милван, и терзан,  
на вярна стража спрял, един чертог старинен,  
един чертог зловещ виши безгласен стан.

Образът на царкинята е по-висша форма на персонификация на поетовата душа. В символистичната тъкан на поемата тя е загадъчната душа на „зловещия чертог“. Цялата втора част на поемата с тревожно отекващите въпроси е своеобразен преход от експозицията към същинската тема — терзанията и изкушенията на душата. Оригинална е и множествеността на гледните точки в тази по същество интроспективна творба. Първата и втората част на поемата са написани в обективното 3 л. ед. ч., третата е лиричен монолог на царкинята, четвъртата — на влюбения в нея паж (като подтема се явява романтичният мотив на безбурната любов от платонически тип) и едва в петата част отново се появява третоличният изказ. Тъкмо в нея за пръв и единствен път в нашата симво-

листична поезия се появява мотивът на слизането в подземие със символно значение на проникване в подсъзнателното. Проникването на царкинята в подземията на чертога символизира подсъзнателното отключване на половия нагон:

Снела скъпия пояс на румена девственост,  
тя пристъпя несвоя, с безтрепетен взор  
из чертога заспа и нелепо тържествена  
слиза в мрачните зали на мрачен позор.  
тя жаднее — и в мрака, под сводове каменни,  
дето властно я чака препълнен потир,  
гръд обнажила, броди и в пориви пламени  
рой презрени нероди привиква на пир.

Непостижимият идеал е въплътен в типично романтичен образ — призрачните мачти на кораб далеко от пустинния остров. Последните части на поемата символизират контрастни психологически изживявания — между надеждата и покрусата. Еднокуплетният финал насочва към отрицателния вариант на психологическата алтернатива: напразни са всички надежди, непостижим е идеалът, душата е предопределена за изкушение и грях. Тази идея е внушена чрез символичен пейзаж, който би могъл да се определи като „вътрешен“ пейзаж:

Мълчи, а светлий бряг застила черна тиня.  
Назрели за греха, кънтят греховни бездни,  
витае трета нощ над водната пустиня  
и блудна мрачина гаси венците звезди.

Цикълът „Рицарски замък“ е една от най-популярните творби на българския символизъм, цитирана нееднократно от изследователите като пример на разпадането на естетиката на символизма у нас. Замъкът на Ясенев е своеобразен вариант на мотива за „кулата от слонова кост“, символ на гордото и неподкупно уединение на твореца. Рухването на замъка в края на цикъла символизира несъстоятелността на опита за изолиране от действителността в света на въздушните блянове и миражи. Идейната страна на цикъла „Рицарски замък“ е сравнително добре осветлена и затова ще се спра по-подробно на архитектурния символ. Както в „Легенда за разблудната царкиня“, замъкът символизира душата на поета, но в разглеждания цикъл връзката между лирически субект и символичното уподобяване е по-непосредствена. При Хр. Ясенев е по-уместно да се говори за символично сравнение. Равнището на символизацията у Дебелянов е много по-сложно, докато у Ясенев то се изчерпва със сравнително несложната символна връзка рицарски замък — рицар (лирически субект). В цикъла е съхранено пространствено-вещното отношение между тази символна двойка, запазено е и прогоненото от Маларме „като“:

И аз съм хладен, хладен като камък,  
загубил слух за всеки земен стон,  
и пазя зорко своя древен замък  
и своя царствен и гранитен трон.

И у Ясенев, и у Дебелянов присъства типично романтичен мотив — пустият замък на брега на загадъчен остров. Този мотив, който се среща сравнително рядко в българската символистична поезия, съдържа допълнително сугестивно внушение, свързано с романтичната загадъчност на неизяснените ситуации:

Все тоя загадъчен остров и тия гранитни скали,  
и моята царствена кула, прилична на древен чертог,



огражда ме водна стихия и северен дъжд ме вали,  
а как съм безгрижен и бодър и как съм безумно жесток!

В „Рицарски замък“ е съхранена вертикалната пространствена ориентация, символизираща копнежа по идеала и нравственото падение. Но докато в „Легенда за разблудната царкиня“ слизането в подземията символизира победата на първичните инстинкти, в цикъла на Ясенов въздигането нагоре означава приближаване към идеала. Интересно е и метафоричното уподобяване на душата с птица в рондово звучащата шеста част на цикъла. То напомня за Платоновата наивна символизация на душата, която, съзерцавайки истината, обрества с пера и се превръща в птица:

Възлизам по гранитни стъпала  
и мраморната кула ме издига.  
До моя слух суетен шум не стига,  
ни смъртен звън на кървава стрела.  
Аз виждам само слънце и скала  
и чувам химн на будна чучулига.  
Разкъсана е земната верига  
и аз съм със развързани крила.  
Възлизам по гранитни стъпала....

Разбира се, най-същественото в цикъла на Ясенов си остава категоричното опровержение на несъстоятелността на „Ларпурлартизма“ — идеята за самоцелността на изкуството, издигната още от парнасистите и възприета от френските символисти. Живото социално чувство на Ясенов го кара да страда в състоянието на духовна и естетическа изолация и в същност „Рицарски замък“ символизира тъкмо това страдание. Докато възшествията и паденията на Дебеляновата „разблудна царкиня“ носят абстрактно-метафизичен характер, душевно-психологическият конфликт в „Рицарски замък“ е с актуален обществен заряд. Европейската символистична поезия не познава творба, подобна на цикличната поема на Ясенов, в която един от основните естетически постулати на символизма да е развенчан така безпощадно със специфичните художествени средства на същото направление. Ето художествената кулминация на цикъла, разразяваща се в освободителен катарзис в края на седма част:

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

.....  
Но в пепелта им като жива рана  
сърцето ми трепери и зове...  
И мойта скръб, от векове набрана,  
излива се във гръм и ветрове.

Проблемът за метаморфозните символи изобщо не е разискван от нашата литературна наука. Той не е разработен и в естетиката на символизма. Без да бъде централен, този проблем поставя интересни въпроси пред изследователя на направлението. Едва ли е случайност, че трима сред най-изтъкнатите представители на символизма у нас имат псевдоними, свързани с флората — Ясенов, Яворов, Лилив. Символичното уподобяване на човека на растение или животно е характерно още за тотемистичното съзнание на първобитния човек. При възникването на елинската митология метаморфозните мотиви (превръщането на човек или бог в растение или животно) получават изключително широко разпространение. Някои от античните метаморфозни мотиви получават развитие и в

поетиката на символизма. Такъв е например мотивът на андрогина (хермафродита), разработен поетически още в „Метаморфозите“ на Овидий. През времето на зрелия символизъм, което съвпада с широкото разпространение на архитектурно-декоративния стил сецесион в началото на XX в., в интереса към проблемите на любовта и секса започва да надделява болезненото, патологичното. Тогава Пшибишевски, проповедникът на „свободната“ любов, пише своя „Андрогин“. В българската символистична поезия въпреки влиянието на модния тогава мизогинизъм (женомразство) се съхранява естественото отношение към любовта, лишено от патологични наеви. Поради това не удивлява фактът, че мотивът на андрогина изобщо не се появява в нашата символистична поезия.

Античен метаморфозен символ, който се среща епизодично у българските поети, е кипарисът, символизиращ още в древността вечната скръб. Но стихотворението „Кипариси“ на Т. Траянов е единствената разработка на този символ. По-широко разпространен е мотивът на лозата, който има двоен произход — библейски и елински (култа към Дионис, бога на виното и веселието). В символистичната поезия този мотив поема двойна функция — символизира едновременно радостите на битието и неизбежната житейска равностетка. Този двоен смисъл е загатнат още в началото на цикъла „Под сурдинка“ от Дебелянов, в който водеща тема е житейската равностетка:

Като безумната закана  
на бог злопамятен, злорад,  
крыла отпуска вечер ранна  
над моя скръбен виноград.

Тук един от многобройните символни образи на водещата тема — лозата, е поставен в силно, римувано положение, а освен това той привлича вниманието на читателя и чрез стилистичния ефект на старинната дума, неупотребявана в съвременния език.

Мотивът на повяхналата градина като символ на безцелно пропиления живот също има античен произход. Той се свързва с библейската райска градина. Макар и твърде рядко, този мотив се среща и у нашите символисти. Разбира се, не всеки подобен образ носи символно значение. Най-често градината в поезията на нашите символисти има пейзажно-декоративни функции, свързани със сецесионния интерес към парка като елемент от градския пейзаж. Това различие можем да доловим, като сравним финала на Дебеляновото стихотворение „Nevermore“ със стихотворението на Лилиев „Градините поехнали скръбят“:

Мойте градини Неволята черна  
с пресли засипа. Те дремят далеч,  
а химни и смях в полунощ обезверена  
чакам да трепнат... Ще трепнат ли?

— Никога вече!

И:

Градините поехнали скръбят,  
и в есенните слъзи потопени  
те стенат и въздишат, и зоват  
извърнали челата си към мене.

Но аз съм беззащитен като тях,  
като ранените безлистни клони...

Свършено очевидно е, че в първия случай „градините“ носят символно значение, докато във втория те са само елемент в разгърнатия контраст, който е в основата на психофизическия паралелизъм.



Дотук проследихме реализацията на някои от универсалните символи в нашата поезия. Повечето от тях са сравнително бедно застъпени, а някои изобщо не се срещат. И все пак настоящият анализ може да остави погрешното впечатление, че символите се срещат едва ли не във всяко стихотворение от онази епоха. В същност нещата съвсем не стоят така. Стихотворенията, в които се срещат разглежданите символи, са твърде незначителна част от общата продукция на символизма. Представата за символистичните образни шаблони иде в нашата научна литература главно по пътя на индивидуалните асоциации, които невинно са достатъчно точни и съдържателни. Дори такъв проникновен тълкувател на българската поезия като Минко Николов маркира символистичния трафарет по следния начин в предговора си към съчиненията на Хр. Ясенев: „В звънките и еднообразни строфи не липсват банализираните образи на плаващия лебед в лунни води, нито миражните видения на старинен град с катедрални кули, гробни старини, запалени лампади и траурни жени.“ Представеното в цитата като символистична штампа е много по-характерно за поетиката на романтизма, а „плаващият лебед в лунни води“ изобщо не се среща в този вид в българския символизъм.

Индивидуалните символи са неповторимо хрумване на отделни поети. Обикновено те се срещат еднократно в творчеството им и по принцип не се повтарят у други поети. Докато универсалните символи са **к л ю ч о в и** (т. е. имат аналогия с форми на мислене, изкристализирали в хилядолетната памет на човечеството), индивидуалните нерядко са **е н и г м а т и ч н и**. Универсалните символи могат да бъдат еднозначни и многозначни, докато индивидуалните по правило са многозначни, т. е. предполагат множественост на интерпретацията. Оригинални индивидуални символи се съдържат в „Тома“ и „Чудовище“ (Яворов), „Гора“ и „Ношен час“ (Дебелянов). Другаде съм се опитвал да разтълкувам тези сложни символни творби, чийто смисъл никога не може да се счита за напълно изчерпан. Пример за индивидуален символ представя стихотворението на късния символист Ив. Мирчев „Самота“. Може да се предположи, че заглавието загатва основния символ, но това е явно недостатъчно за разтълкуването на стихотворението, което си остава енигматично. Впрочем ето първия и последния куплет на това интересно стихотворение:

Моята страстна седмица в гората  
се разсипва на седем стрели:  
като седем премъдри пчели,  
що звънят натежали от злато.

.....  
Аз навлизам през тежки врати,  
запечатани мъртви зарници:  
до огнището кашли старица,  
а в сандъците злато блести.

И докато образът на „седемте премъдри пчели“ е ясен, енигматичната старичка във финала може да символизира самотата, но може да бъде също смъртта, страданието, творчеството и т. н.

Двуделението на символите на универсални и индивидуални очертава и друга съществена дихотомичност — **к о н ц е п т у а л н о с т — с у г е с т и в н о с т**. Универсалният символ обикновено е свързан с някаква идея, близък е по своята вътрешна структура до алегорията. Многозначността на индивидуалните символи най-често е свързана със сугестивна неопределеност, целеща създаването на особена емоционална атмосфера. Смисълът на творбата остава неясен, но в замяна на това тя излъчва неповторимото очарование на едно смъртно чувство. Символизмът е лирика на деликатните чувства и състояния, на сложните нюанси

и преливания в настроенятия и изживяванията, за които той изнамери и съответен език — с неимоверно богата поетическа лексика, с гъвкав и усложнен синтаксис. Без съмнение това е най-голямата заслуга и на нашия символизъм, който превърна българския стих в съвършен инструмент за изразяване на сложни психологически състояния. „Внушаващата магия“, по изразу на Бодлер, на символистичната поезия е неотделима от нейната музикалност. „Музика преди всичко!“ — заявява Верлен в програмното си стихотворение „Поетическо изкуство“. Увлечението на френските символисти по Вагнер е свързано тъкмо с това фанатично желание да се разширят изразните възможности на словото. Пряко комуникативната функция на думата губи своя приоритет в лириката, отстъпва място на евокативното ѝ въздействие, т. е. на способността ѝ да предизвиква образи и усещания. За първи път в символистичната поезия се отделя толкова голямо място на фонетичната, звуковата страна на думата, тъй като тя е важен музикализиращ елемент. Затова в поезията от онова време нахлуват странни, екзотични, архаични думи, които носят определен смислово-семантичен нюанс и същевременно имат безспорна евокативна сила. Известно е колко важно място в лексиката на българския символизъм заема пластът на старобългарските думи и русизмите, внасящи особена приповдигнатост и сакралност в поетическия слог.

Разбира се, музикализиращата магия на символистичната поезия познава различни форми и степени. Във варианта на Маларме тя достига до пълна х е р м е т и ч н о с т, затрудняваща възприемането от страна на читателя. Сугестивното въздействие на българската символистична поезия е от п е с е н н и т и п. Типологически то стои най-близо до песенната изповедна лирика на Верлен. В този смисъл едва ли е случайност фактът, че Верлен е един от поетите, оказали най-силно въздействие върху нашите символисти. Той е сред малцината, пряко назовани и дори цитирани в стиховете им. И както поезията на Верлен заема особено място в системата на френския символизъм с песенната си изповедност и с импресионистичната си техника, така и българските символисти отстоят твърде далеко от класическите измерения на направлението.

И тъкмо в песенната сугестивност, където опасността от еднообразие и повтораемост е най-голяма, българските символисти проявяват удивителна инвенция. Безспорно най-зрял майстор на поетическата оркестрация е Яворов, който се опитва да постигне полифонична сложност при изграждане на творбите си чрез редуване на различни ритмически схеми, чрез своеобразно „счупване“ на ритъма, скъсяване на стихови дължини и т. н. За съжаление тъкмо тази важна страна от поезията на Яворов, която го изтъква като един от първомайсторите на българския стих, е все още недостатъчно проучена. Плътно се приближава до него Дебелянов, който не е така разнообразен в търсенията си (с изключение на „Легенда за разблудната царкиня“), но постига изключителна музикалност на стиха. Поетическото внушение при него е от песенно-емотивен тип, близко до внушението на Верленовата поезия. Яворовата лирика е по-сложно асоциативна, в нея съществено място заемат неоромантичните елементи, свързани с емоционална свръхвъзбудимост и приповдигнатост на поетическия тон. Сравнително по-бедна е стиховата оркестрация у Лилиев, който почти не излиза вън от няколко ритмически схеми. По-ограничен е и диапазонът на емоционалните тоналности у него. В стиховете му доминира скръбно-елегичната гама на дълбоко затаената болка и неизповедимата печал. В този сравнително ограничен тематично-емоционален регистър Лилиев постига виртуозно поетическо майсторство. И неговата поезия е от песенно-изповеден тип, но тя остава някак по-безплътна и неуловима в сравнение с Дебеляновата, лишена е от нейната непосредственост и жизнена сила. Изповедността у Дебелянов е конкретна, съкровено лична; при Лилиев тя има по-обобщени психологически измерения. Доколкото можем да я приемем за символистична, в поезията на Лилиев доминира сугестивният тип



лирическо въздействие, основано върху музикално-евокативното въздействие на словото. Като пример на подобен тип символистично внушение ще цитирам краткото стихотворение на Лилиев „Като далечен спомен гаснат“, което се състои от четири терцини:

Като далечен спомен гаснат  
пустинни брегове и раснат  
тревожни сенки в моя път.

Липите шепнат твоего име  
и те зоват, неназовими,  
на любовта в незнайний кът.

Звезда, удавена сред мрака,  
душата тръпне и те чака,  
сама, забравена в света.

А вихром времето отлита,  
и ето, черни мрежи сплита  
пред моите очи нощта.

Това стихотворение възхожда към един от най-често разработваните мотиви в българската символистична поезия — за прехода от деня към нощта като парабол за участието на човека, който отива към мрачините на старостта и смъртта. Но в отличие от редица банални интерпретации на мотива Лилиев се е изявил като оригинален художник. Угасването на деня не е пряко назовано, както например в стихотворението на Траянов „Смърт“ — „Потъва есенния ден последен...“, а е внушено чрез подходящи детайли. Особено оригинален е образът на раснещите сенки, който по иносказателен път загатва за влизането на слънцето. В последната терцина тази символистична процесуалност е поантирана чрез познатата метафора на нощта, която „черни мрежи сплита“. Но пълнежът между така оформената символистична рамка се отличава с характерната за индивидуалния символ внушаваща сила и загадъчност. Характерни за символизма (и особено за поезията на Лилиев) са прилагателните, образувани с представка „не“, които обозначават отсъствие на качество и хармонират с неопределеността на символистичния пейзаж. Наличието на две такива прилагателни във втората терцина — „неназовими“, „незнайний“, допринася за своеобразната дематериализация на образния комплекс. За това съдейства и двоякият смисъл на първото прилагателно, което е обособено в синтактичната конструкция и може да се отнесе както към липите, така и към неназования лирически обект. Двусмислието продължава и на равнището на лирическия обект, който е фиксиран само с кратката местоименна форма „те“. Но това може да бъде както един въображаем събеседник, така и своеобразна форма на изява на лирическия субект.

В третата терцина лирическият обект е пряко назован — „звезда“, макар че тази номинация не хвърля светлина върху предишната терцина. Но раздвояването на символичното значение продължава и тук — последният стих „сама, забравена в света“, може да се отнесе и към обекта („звезда“), и към субекта („душата“).

Този бегъл анализ свидетелства за нефиксираността на символичното съдържание, което остава смътно и неясно. Смисълът на стихотворението не е заложен в отделните фрагменти (в случая терцините), а се носи от ритмо-мелодиката на стиха и от символичния ореол на образните сегменти („далечен спомен“, „пустинни брегове“, „звезда, удавена сред мрака“, „а вихром времето отлита“

и т. н.). В творби, подобни на анализираното стихотворение, е важен не символният смисъл, а фиксираното емоционално състояние.

Индивидуалните символи на Ясенов са от импресионистичен тип. В тях се редуват асоциации, обединени от единна емоционална тоналност. Общото и за двата типа символи — сугестивните на Лилиев и импресивните на Ясенов, е подчертаната им музикалност. При Ясенов обаче нерядко методиката на стиха потиска съдържателната страна, превръща се едва ли не в напълно самостоятелна величина. Приматът на мелодико-интонационното начало става причина за появата на многочислени музикализиращи повторения в поезията на Ясенов, които се възприемат като стихови пълнежи. Това би могло да се забележи в началото на част трета от цикъла „Мадона“:

Помогни ми да преплувам непреплувани морета  
и да видя чудесата на неведоми страни;  
дай ми слънце, за да стрее помразените полета,  
дай ми пролетното слънце на безоблачните дни.

Дай ми пясъчния вихър на пустинята безкрайна  
и бленуваните ласки на бленувана душа;  
дай ми вярата на бога и великата му тайна,  
да не мога, обезверен, да не мога да греша.

Особено характерни за тази импресионистична поетика са етимологичните фигури („преплувам непреплувани“, „вярата... обезверен“), еднокоренните повторения („бленуваните“, „бленувана“) и точните повторения.

Ако се опитаме да изведем образа на Мадоната — символ на майчинството и нежността, от едноименния цикъл на Ясенов, бихме се затруднили твърде много, тъй като той е импресивно неопределен, разпада се на многобройни мозаични, слабо споени фрагменти, в които преобладава асоциативността на лирическия субект. За непрестанното преливане между обекта и субекта свидетелства и финалът на цикъла:

Заспалата мадона през мене засънува,  
заспалата мадона през мене зарида...

В българската символистична поезия по-често се срещат индивидуалните символи от музикално-сугестивен тип, докато универсалните символи са по-скоро изключения.

Ако се потърсят специфичните измерения на българската символистична поетика, би могло да се каже, че собствено символистичното отстъпва по количествени измерения на импресионистичното. Дори в антологията „Млада България“ (1922), съставена от Ив. Радославов, която е своеобразен свод на постигнатото от представителите на направление то у нас, чисто символистичните стихотворения са изненадващо малко. Разбира се, голяма част от включените в нея творби издават една вече остаряла и неприемлива за нас поетическа чувствителност, много стихотворения са написани според модни на времето поетически шаблони, които днес изглеждат смешни с едва прикритата си претенциозност, но основният извод си остава неоспорим — поетиката на българския символизъм е неоромантична по дух и импресионистична по техника. Това твърдение насочва към водещите тенденции, макар че не ги изчерпва напълно. Така импресионистичната техника на писане трудно би могла да се свърже с поет като Яворов. В една или друга степен тя е характерна обаче за повечето от водещите символисти. Импресивно-сугестивна е фактурата на изящните Лилиеви „Песни“.



Да се търси символ в творби от този тип означава да се подхожда към тях с неадекватна мярка. От същия вид са и пейзажните стихотворения на Хр. Ясенов, които скрепят в хармонично цяло разнородни поетически впечатления.

При това „Есенни мотиви“ се отнасят към първия творчески период на Яворов, който сме свикнали да противопоставяме категорично на втория. А между това неоромантичното образно виждане на Яворов не се различава съществено от импресивната поетическа техника на Ясенов. Нещо повече, доловимо е влиянието на единия върху другия (в Ясеновото „Бог въздъхна уморен“ не е трудно да доловим Яворовото „бог въздъхне — вятър лъхне“).

Неоромантична е по същество и поетическата техника на Ем. Попдимитров. Това се долавя не само в многобройните средновековно-рицарски атрибути, които се срещат често в лириката му, но и в отсъствието на символни внушения. Ето началото на стихотворението „Изоставена“:

Цветята там цъфтяха.  
Цъфтят ли и сега?  
Цветя ми са утеха  
и в горест, и в тъга.

Окапват листовете  
над тихите води,  
и вий, и вий течете  
сълзи, като преди.

Не са редки случаите, когато поетическата фактура става чисто реалистична, както в стихотворението на Ем. Попдимитров „Лято“:

Безбрежни ливади и ниви — море и вълни.  
Там вятър полюшва море от пшеници,  
там вятър пропява симфония зряла,  
звучаща и дни, и недели.  
Аз виждам жътварки и бляскавия сърп,  
и синкава вечер, и алений мак.  
И чувам аз песен жътварска:  
от детство все още звучи ми в душата,  
звучи ми и дни, и години.

Съвършено очевидно е, че детайлите в цитираното стихотворение са напълно лишени от метафоричен или символичен смисъл. Невъзможно е да се говори за сугестивно въздействие на поетическото слово, за евокативен ореол на микрообразите.

Дори в поезията на Т. Траянов, в която варирането на символистичната тема за заника на деня навява известно еднообразие, романтичната приповдигнатост на стиха най-често е съпроводена от импресионистична техника. В двукуплетното стихотворение „Вечер“ само последният стих внася сугестивната загадъчност, присъща на символистичната поезия:

Полека слънцето потъва  
сред тънки ясписни вълни,  
раздилен полумрак обгъва  
далечни сини планини.  
Поля безкрайни притъмняват,  
вковани в странна пустота,  
ресници звездни затрептят  
в дъха на тайнствени уста.

Предмет на детайлиран анализ би могла да бъде еволюцията в поетиката, на отделните символисти. Той би позволил да надзърнем по-отблизо в творческата им лаборатория, да проследим различните пластове в поетиката им — неоромантичен, символистичен, импресионистичен, както и сложното им взаимодействие. Особено внимание заслужава и проблемът за разпадането на символистичната поетика под въздействие на суровата военна действителност и осъзнаването на краха на поетическите илюзии от самите символисти. Преди години в една своя статия за Смирненски Н. Георгиев показва този разпад въз основа на примери от творчеството на основоположника на социалистическия реализъм в нашата литература. Но тези процеси, които започват през второто десетилетие на века, се забелязват най-напред в творчеството на самите символисти. Твърде отчетливи са те в лириката на Дебелянов от фронта, в която пробивът в естетическата система на символизма се проявява чрез своеобразно редуване на символистични образи с чисто реалистични сегменти. Сполучлив пример в това отношение е стихотворението „Нощ към Солун“. Причините за тази естетическа противоречивост са ясни — самият жизнен материал, който претворява поетът, оказва съпротива на традиционната символистична образност. Така се получават двойки стихове с различна стилистична характеристика — битово-разговорна и възвишено-символистична. Обикновено тази дихотомичност се реализира по схемата авав, като по този начин двете стилистични тоналности се преплитат и проникват взаимно. Ще цитирам два куплета от „Нощ към Солун“, където посочената дистрибутивност е съвсем очевидна. В първия и третия стих е съсредоточен битово-информативният пласт на поетическия изказ, във втория и четвъртия — възвишено-символистичния:

И в схлупената обгорена хижа,  
чер знак на дихата стихия бранна,  
ний двама с него пак укрехме своята  
умора, в служба на дъла набрана.

Но край огнището у нас отново  
приплавя жаждата неутолима  
да си възвърнем с виното и мрака  
това, що властно ни денят отнима.

В подчертаните стихове преобладава символистичната лексика и образност, които се отличават с известна приповдигнатост и тържественост в отличие от сравнително неутралната стилистична тоналност на останалите двойки стихове. С изключение на Яворов, при когото освободителните процеси не можаха да започнат поради преждевременната му смърт, почти всички водещи поети на направиленето преминават през тази кризисна фаза на символистичната поетика, която по същество означава разпадането ѝ. В една или друга степен това е характерно и за Л. Стоянов, Лилиев, Ясенов, Ем. Пондмитров. Слабо засегаха тези процеси Траянов, който остана верен на символизма и след войните, но по същество неговата поетика е неоромантична и затова и естетическата линия на издаването от него сп. „Хиперион“ е много повече неоромантична, отколкото символистична.

Твърде интересен пример за разпадането на символизма е стихотворението на Хр. Ясенов „Петроград“, първи възторжен отклик на Октомврийската революция в нашата поезия, шрихирал пътищата, по които гениалният юноша Смирненски осъществи блестящо синтеза между символистичната образност и новото революционно съдържание. В „Петроград“ отсъства така характерната дихотомичност от „Нощ към Солун“. Преобладаваща е одично-патетичната емоционална тоналност. Както подчертава двукратно поетът, градът на революцията е „символ на правдата световна“. В съответствие с тази символна концепция пое-



тът е предпочел обобщените символни образи. Тяхната вместимост се оказва твърде голяма — защитниците на Петроград са „робите свободни“, а неговите врагове са „варвари“. Разпадането на символистичната поетика проличава добре в четвъртия и петия куплет, където обобщеният символ насочва към два комплекса от значения — обсадата на императорския Рим от варварите и обсадата на революционния Петербург. Символистичната образност е свързана с първото значение, а стилистически по-неутралната — с второто:

*Припада тъмна нощ и меден рог звучи,  
нападат варвари гранитните ти брони,  
но... в бойния напев с усмихнати очи  
летят железните червени ескадрони.*

*Нападат варвари... и ето — страшен гръм! —  
звучи победен марш по твоите площади;  
желязна крепост е тук всеки камен дом  
и всяка улица — море от барикади.*

Разпадът на символистичната образност се осъществява на лексикално-семантично равнище чрез противопоставянето (при това в силна, римувана позиция) на традиционни символни образи и специфично актуализирани от революционната епоха словосъчетания — „червени ескадрони“, „море от барикади“. В една или друга степен противоречието между обобщения символ и конкретното политическо значение е характерно за цялото стихотворение. Друг е въпросът, доколко успешно са съчетани тези противоречиви тенденции в разглежданото стихотворение. То разкрива обаче перспективността на подобен синтез, осъществен по-късно от Смирненски. Това беше и един от пътищата за преодоляването на символизма, който има своя знаменателна история през 20-те години в поезията на Ас. Разцветников, Ат. Далчев, Д. Пантелеев.

Анализът на българската символистична поетика по безспорен начин показва, че нашият символизъм наистина има свои специфични координати в системата на европейския символизъм. Собствено символистичното у него е сравнително несъществено в цялостната изява на поетите от направлението. Някои от универсалните символи изобщо не са разработени у нас или пък се срещат спорадично и не са специфични за него. Трудно определима е границата между индивидуалните сугестивни символи и неоромантичните мотиви. Най-сетне съществен дял в поетиката на символизма заема импресионистичната пейзажна техника, която нерядко е тъждествена с чисто реалистичната фактура на стиха. Причините за тази вътрешна противоречивост на българската символистична поезия са известни. Те са заложени в особената съдба на българския народ и българската литература. Нашият символизъм почти не познава отрицателните черти на европейското декадентство (болезненост, мистика, нишпанство, естетизъм и т. н.), тъй като българското общество, принудено да наваквева столетия закъснение, обективно не беше узряло за декаданс в изкуството. В това е и силата, и слабостта на нашия символизъм. И струва ми се, главно силата, защото историческата му значимост в перспективата на националната ни литература не е само в усъвършенствването на изразните възможности на българския стих, но и в непреходните му хуманистични стойности, в съкровенията изповедност — драгоценно свидетелство за драматичните противоречия на една епоха, когато творецът за първи път у нас се оказва духовен изгнаник сред меркантилното буржоазно общество. И без да е необходимо да реставрираме безспорно остарялото и негодното, което характеризира впрочем всяка литературно-историческа епоха, трябва да припомним истината, че като цяло символизмът е един от органичните етапи в развитието на българската литература, допринесъл с върховите си постижения за извисяването на българската поезия.