

ЕТЮДИ ПО СЕМИОТИКА НА ЦВЕТА: ЗАБРАВИ СВЕТЛИНАТА И МРАКА!

МИРОСЛАВ ДАЧЕВ

Забрави вероятно е най-неуместният императив в света на символистичната поезия, ако перлокутивната му насоченост отвежда към **светлината** и **мрака**. Няма лирически субект, повярвал или позволил си да постулира това. Дори Лилиевият лирически глас, промълвил тези думи в момента на невяра и безизходност, звучи като несвое, като чуждо послание. **Светлината** и **мрака**, тази извечна универсална за човека опозиция, в поезията на българските символисти се оказва в основата на символните пластове, а **тъмен**, **мрачен** и **светъл** — предпочитани универсалии на поетичния опит. Никъде в творчеството на поетите-символисти не може да се забележи бягство от силата на универсалиите, всеки един поетичен свят се възползва, според семиотикистичните си особености, от наслоените в **светлината** и **тъмнината** културни кодове. Независимо че дискурсите отвеждат към условностите на различни смислови полета, с най-голяма сила **тъмен**, **мрачен** и **светъл** като поетични универсалии звучат в полето на интенционалните състояния. Експлицирали до крайност изоставената екстенционалност — *тъмен, разкаян при тебе се връщам* — колоремите просто загърбват цвета и принуждават да се мисли за субектната изживяност, да се превежда колоремата с категориите на психологическото, да се търсят не тонове, нюанси, иконичности, а интенционални съдържания и психологически модуси, идентичности. Прочитът на съдържащите ги изрази се превръща в писане на аналогии и синонимии на колоремните означаващи; напуснали полето на цветовете, референциите се изместват в света на лирическия субект, интерпретантите се оказват нескрито ментални.

Ако символизмът наистина предлага поетика, отдаваща предпочитание на антиномиите, то **тъмен**, **мрачен** и **светъл** в най-голяма степен от всички съществуващи колоремии са конституенти на антиномичните структури. Не цветът, а опитът, универсалиите на опита — човешки и собствено-поетичен — най-често е призван да означа колизиите в света на символистичните творби. Поетичните универсалии на опита надхвърлят измеренията на символизма, но символизмът пише върху тях нови конотации, предлага *свое* средоточие на смисъла. **Светлината** и **мрака** стотици пъти преди символистичната текстовост са изтръгвали символното в света на творби, диаметрално противоположни като светоусещане и дискурсивна техника от символизма, но творбите на символистите полагат тези универсалии в *нови* условия на детерминирание, съотнасят ги към *друга* субектна изживяност, *друг* поетичен език

говори чрез тях, дори когато са атрибути на същите образи. „*Но ето Паисий и яростен зов тъмните прореза. . .*” — това не е Вазовият Паисий, независимо от символното пресичане — това е Паисий от „*Българският народ*” на Попдимитров. Не еманацията на българското, мислена в годините на след-освобожденската забравеност, не идеологемата, отвъд която е невъзможна епопея като априлската, а част от история, фиксирана *внерадостния миг на люто падене и смърт, на горест и страх*. Епопеята след Попдимитровия образ би била *богомилска* — ерес би могъл да разнищи тъмната орис Мамон да бъде последният бог. Това са сякаш два файла с едно и също име, при които огромното различие в информацията откриваме едва когато четем техните екстенсии. Колоремите в символистичното си битие престават да бъдат само вънположени субстанции, а се превръщат в изключително вътрешноприсъщи, иманентни черти на лирическия герой. В копнежа-по-светлото, в страха-от-тъмното, в ужаса-на-надвисналия-мрак, читателят на символистичната поезия улавя вектори, конструира посоките на съответствие между героя и света, усеща, че вече е започнал да тълкува-чрез-колоремите не толкова заради света вън от героя, а заради света в него самия. Вектори, насочени по-скоро навътре, отколкото навън. Два от дванадесетте признака за оразличаване на илокуцията в разбирането на Сърл — посоката на съответствие и илокутивният момент — в лицето на колоремите биха могли да намерят силна опора: *външно-тъмното* е образност, изключително често катоптрично оглеждаща *вътрешно-присъщото* (болното, безнадеждното, несигурното), *външно-светлото* е изконен *вътрешен* стремеж към хармония, интенционален изблик на мечтата, надеждата. **Тъмно, мрачно и светло** се оказват конституенти на пропозиционални съдържания, пряко отвеждащи към психологически модуси — не героят съответства на тях, а те на него, защото в дискурса, в илокуцията на лирическия глас, техните вънположени субстанциални измерения са избрани заради вътрешните, пресупозирани са от предизвестната субектна изживяност.

Светъл остава в читателското възприятие като колорема с многопосочни митологични референции. Онова, което впечатлява от пръв поглед, е че образът на Спасителя онаследява нови културни кодове в тяхната повсеместна знаковост: Христос е не само образът на невинната **белота**, която едновременно извисява и упреква, нито само мотивът за кръстните мъки и страданието-изкупление, но и божествената **Светлина**, която озарява; онова, към което неизменно се стреми човешкият дух. Такъв е Христос в „*Син човечески*” — в поемата, в която лйтмотивът за **белата** сенка на Христа може да бъде четен като матрица, чиито деривации в крайна сметка карат цялото текстово пространство да *заговори*, се появява още една възможност за деривации, отново тръгваща и връщаща се към образа на Спасителя: **светлото**. Макар и съотнесени към един и същи образ — като референции — бял и светъл не са атрибути с една и съща знакова природа: докато бял чертае смисловите посоки на завръщането-което-упреква, **светъл** аксиологизира саможертвата като подвиг, пише знаците на нейната *всепобедност и надвластност* (*Свят Господ, свят — Той победи смъртта!* | *Той стана светлината на света!*), превръща радиалното лъчение на светлината в ново всепогълщащо символно поле, което успоредява Възкресението и старозаветното „*Fiat Lux!*”, за да може **светлината** отново да последва настъпилия — този път в душите — **мрак**. *Post tenebras lux* е и тази **светлина**, но нейните вибрации

не са насочени към първоначалния хаос, към реда на космическото проявление, а към човешкия интенционален хаос, към вътрешното озарение (*О, светлина отведом ни обгръща!*). Не е може би случайно, че Стоянов предпочита субстантивната, а не адективната форма на **светлото** — **светъл** е просто атрибут на божественото, **светлината** е неговата еманация, чрез **светлината** човешкият род може да постигне озарението и праведността. Плътно следваща кодовете на културната символика, поемата аксиологизира и самото Божие слово — репрезентативна същност на еманацията (*речта му — жетва на любов/ на светлина поток безумен*), и дори възнасянето след самото разочарование от човешкото бездушие (*по светъл мост възнася своя дух разочарования Бог*). По този начин Людмил-Стояновата поема предлага към прединтерпретационните си ключове и два колоремни подстъпа — **бялото**, което неизменно прорязва поемата, силно в ритмизирано-символните си проекции, и **светлината**, с която поемата пише своите първи и последни стихове. Интродуктивна и поантираца, **светлината** е едновременно колоремният свят, който посреща и изпраца читателя на „*Син човечески*“. И докато **бялото** в текста носи по-скоро като свой интерпретант атрибутите на *човешкото* (**бялата** одежда, **белият** саван, **бялата** сянка), **светлината** е уравновесяващата субстанция в лика на Спасителя — много повече Бог, отколкото човек. В **бял** четем посоките на упрека, на доказалото-се-невинно-което-обвинява, в **светъл** четем скрижално известната истина за живота, спасението, щастието, възможни чрез Него. Кратофанично в поемата е единствено **светлото**, но поетичният дискурс изгражда образа на Христос по такъв начин, че неговите прочити са невъзможни отвъд колоремните пресичания. И тъй като колоремите са *част* от целостта, **светло** и **бяло** престават да бъдат мислени като самостоятелни полета и заемат местата си в набраздената от смисли повърхност на цялото. А там, в лабиринтите на тази повърхност, те още по-силно заявяват истинското си присъствие: търсейки най-адекватните метадискурси за света на поемата, ние отново посягаме към тях, тъй като те са най-устойчивите, най-експлицираните, най-смыслепоговорените черти от случването на образа. Посягаме към тях, за да ги съположим до неколоремните светове, за да пресичаме в целостта на пространството, за да уловим чрез множеството синтактични взаимодействия как правят така, че се случва не само образа на Христос, но и света на цялата поема, случват се и ефектите на лирическото въздействие. А тези ефекти отвеждат и към образа на Попдимитровия Христос от „*Жених*“ (*Влезе светлия жених/ . . . Исус пред морните двери*), и към Хаджихристовия от „*Сънят на Мария Магдалина*“ (*Това — и светло, и неповторимо/ сияние — не моли, не зове/ То само властвува, расте и взима*), връщат и към Иван-Мирчевия Христос, чиято скръб оглежда **светлината** си в тази на лунния сърп. **Светлото** е атрибутивната одежда и на Николай-Лилиевия Христос в „*Ахасфер*“ (една сама по себе си силна отлика от Райновия „*Ахасфер*“) и по този начин поглъща част от патоса на творбата. Лилиевият Ахасфер, за разлика от Райновия, не осъжда, не проклина, а измолва, търси опрощение — *не лик изкривен, безлико Отражение, не безсърдечен и бездушен* Христос изгражда Лилиевата творба, а „*скръбен лик на светъл мъченик*“; *кървава ръка на изтезател безсърдечен* вижда Райновият Ахасфер, *светлата ръка на Бога* очаква Ахасфер на Лилиев. Колоремната „наситеност“ и „ориентираност“ на дискурсите вече говори

достатъчно ясно за различията в двата образа: ярост, трудно удържан гняв струи от единия, примирение и разкаяние таи в себе си вторият.

Колоремните редове на **тъмен** и **мрачен** обладават *свои* места в полето на митологичното, но и се пресичат с тези на **светъл**. Образи като Христос и Лазар например изпитват нужда от смисъла, който в контекста разпръскват **мрака** и **тъмнината**: именно за да бъде *post tenebras lux* — не просто за да изпъкне на фона на потискащото тъмно, а за да преодолее самата представа за тъмнина — Попдимитровият Христос *възлиза-от-мрака*, а Иван-Мирчевия Лазар *възкръсва-из-мрака*. И докато образът в стиховете на Мирчев ражда асоциации с пластове на безсъзнателното у лирическия субект, образът в стиховете на Попдимитров съдържа очевидните референции към едно социално визионерско пространство. Мирчевата творба — онасловена неслучайно „*Кладенец*” — е от стихосбирката „*Видения*”. В прекрасната метафора за кладенеца-душа прозира езотеричен контекст: кладенецът е символ на тайната, на прикриваната истина; в дълбочините на водите му е тишината на съзерцателната мъдрост и знание; в неговата непокритост — искреността и доброто. Четен като космичен синтез, Иван-Мирчевият образ на кладенеца е и различен — той пак е канал за общуване, но комуникация, която балансира между реалността и иреалното. Кладенецът в тази творба е сънуван, а не действителен (*видях те насъне — и ме плиснаха. . .*), не случаен, а очевидно устойчив образ в съня, който смуцава (*хвърлил в душата ми писък. . .*), метафора на слизането в пластове на своето безсъзнателно — слизане желано, търсено, чакано, жадно осъществявано (*а кофите слизат неспирно/ и грабят те жадно с ръце*) и очевидно откриващо нелицеприятни отговори на онова, което гребе-пита неспирно, въпроси нестигащи до сърцето-истина (*но твоето зелено сърце/ на дъното те не намират/защото дълбоко в пригръдките/ на твоите хидри безброй/ то гълта студеният покой — / зелени смразяващи глътки*). Но отвъд студения покой, отвъд смразяващите глътки-отговори, е възможно и самото познание: нощта, звездният дъжд, принуждават кофите-въпроси да замлъкват (*ти млъкваш, смразен отведигъж/ и твоите кофи немаят*), неразкрилото се до този миг дъно-сърце се оказва подвластно на една уранична катоптрика, в която душата — възродена — родее себе си с победилото Възкресение (*и твоето дъно — екран -/ отразява от мрамор изрязан/ там бледния Бедния Лазар/ възкръснал из мрака в саван*). **Мракът** може да бъде побеждаван, дори когато отчаянието и безсилието — както е във „*Видения*” — са толкова силни. Но това са победи възможни по-скоро в съня, в локусите на полуреалното, отколкото в реалиите на сега-дадеността. Кладенците на последната с безбройните си хидри очевидно са по-силни от символистичния лирически герой, но безпомощни пред сърцето на вечната Рус. Попдимитровият Христос възлиза не от мрака на безсъзнателното, а е извикан от действителността и стихосбирката „*Кораби*” не за пръв път прави това. Като нескрит отглас на финала на поемата „*Дванадцатъ*”, Попдимитровият образ на Христос (*И ето:/ от мрака възлиза/ под огнена риза/ Исус!*) символизира убедеността в правотата на случващото се в Русия, символизира началото, новото, което въпреки всички страдания — като Божия Син — ще възтържествува. Иван-Мирчевата победа над мрака на безсъзнателното пише конотациите на субектната, индивидуалната постигнатост на самопознанието; Попдимитровата победа над **мрака** пише в огромно, колективно поле — явява се апокалипсис в социално-историческото

пространство, аксиологизира нескрито подвига, забравила е за субектното, интимно-личното изживяване.

Колоремният сблъсък между **тъмен** и **мрачен**, от една страна, и **светъл**, от друга, символистичните поетични текстове осъществяват и в полето на смъртта. Независимо от изключително многозначните образи на Яворов в „Смъртта“ (в лице *Смъртта погледнах — Тя беше светлина*) и на Райнов в „Ахасфер“ (*защо ме кудиш, о светла Смърт, магьоснице?*), истинските атрибути в образа на смъртта са **тъмен** и **мрачен**. Тяхното присъствие е осезаемо в света на Людмил-Стояновите стихове и особено в стихосбирката му „*Меч и слово*“, където заедно с образа на **черната** смърт чертаят неприветливите и потискащите референции на войната. **Тъмните** като убежище на смъртта ни посрещат още в първата творба на стихосбирката — поемата „*Война*“. Ако войната е **тъмна** и властна, упойваща мирни народи с яростно вино, то смъртта неизбежно е нейният спътник. Смъртта е навсякъде — в глухи клисури, в гробовни места, във влажни **тъмни** — *де нищо окоето не радва*; есенята и смъртта, прегърнати с дива метежност, празнуват злоещата сватба: Война. **Тъмни** са нейните пътища в поемата, **черен** е нейният **мрак**, **мрачни** — горите и **стъмени** — полята, **мрачни** са бойните песни: всичко във „*Война*“ е **мрачнотъмно-кърваво-черно**. Смъртта, напуснала културните положености на древните учения, забравила, че в арканите е ново начало — дух и душа — сега е единствено злокобна телесност. Такава е тя и в „*Балада на гарваните*“. **Черен**, но и **мрачен**, **тъмен** (и дори **сив**) — в тази неуютна дори само като денотати цветовост, творбата полага своите отрицания: **черните** предвестници на **черната** Смърт търсят синонимии в своята образност — те са и **мрачните** миражи на Смъртта, нейните **тъмни** призраци, чиито знаци-грачене прорязват **сивата** мъртво-ледна (и тя — като всичко останало) дрезгавина (*Ний, черни гарвани, миражи в мрака/ летим на раменете на Смъртта/. . . ний, тъмни призраци на вечерта/. . . Ний, черни вестници на черна Смърт!*). По-късният отглас на кошмарите превръща **тъмното** и **мрачното** в устойчиви атрибути на образа — в „*Прамайка*“ смъртният страх почуква с костеливи пръсти по **тъмни** стъкла, вятърът се връща от погребения в **тъмни** гори, страхът и скръбта надничат през **тъмни**, мъртвешки лица: смъртният страх на есенната нощ очевидно се нуждае от колоремите, които „*Меч и слово*“ безусловно записа като иманентни на смъртта и страха.

Съвсем различна е смъртта в стиховете на Кунев. Потопена изцяло в индивидуалната изживяност на неговия лирически субект, смъртта не се нуждае от мащабите и угрозите, които ѝ приписват стиховете за войните. В поезията на Кунев лирическият глас диалогизира със смъртта в изцяло личен план — екзистенция, вълнуваща единствено лирическият субект, докосваща най-интимните му чувства. Най-разгърнатият диалог със смъртта представя стихотворението му „*Писмо*“ — Куневата визия на подранилата euthanasia, на подвластната на любовта печално-прекрасна Смърт (*Смъртта дохожда печална и прекрасна/. . . Из мрака се откри, прекрасна и печална/ Смъртта с разперени крила./ Смъртта ме гледаше със тъмен поглед/ Смъртта ме гледаше с любовен поглед*). **Тъмно**-любовният поглед на Куневата смърт е поглед-разбиране — дошлата от **мрака** Смърт понася обратно **тъмните** си зори, разбрала, че душата, която идва да обсеби, е обсебена изцяло от любовта (*Смъртта разбра и трепна:/ повдигна тъмни зори тя, въздъхна, и безшумно/ в мрака се изгуби. . .*). Любопитно е, че дошлата от **мрака**

„Смърт с тъмни зори” само в „Писмо” споделя незавидната си участ на феномен-който-разбира-и-се-оттегля: толкова често се появява тя в неговите стихове в истинския си облик, толкова много **тъма** и умирање има в тази поезия, че човек неволно започва да си мисли дали промененият облик на смъртта в тези тук стихове не се дължи донякъде и на факта, че творбата, цитирала жанра *писмо*, чертае друг тип споделеност в дискурса — дискурс-за-любимата, дискурс предназначен да от-екне в съзнанието на обичаната, в името на която и заради която смъртта-разбралост отказва една от принадлежащите ѝ души. „Бях болен и самичък” — в тази контекстуална положеност идва смъртта. Достатъчно Яворова („*Нощ*”), за да бъде образът ѝ кошмарно-натрапчив, но и *пред-Йовкова* („*Песента на колелетата*”), за да бъде преодоляна чрез любовта. Но за разлика от Йовков — не любов, която идва отвън, не любов-която-лекува, а любов — струяща от обречената душа, неизяснено-несподелена в творбата, неуспяла да застане никъде в Куневите стихове *над мъките и нещастията*. Може би тази творба — успяла да изтласка мисълта за смъртта — заговаря за невъзможността това да направят останалите, кара ни да четем успоредно нейните образи? Може би подсказва защо в „*Далечини*” лирическият глас говори по нов начин за любовта и любимата, защо по нов начин е визирана и смъртта: *искацията да не помни* лирически Аз (*Загубих те и няма да те видя./ Аз искам да не помня.*), наметнал **черното** було на забравата върху спомена (*Със черно було твоят образ ще покрия/ Аз искам да забравя*), е убеден, че винаги в морните очи ще се чете един-единствен знак: **тъмно отражение на гибел**. Именно това **тъмно** отражение е знакът за Куневата невяра, за предопределеността на неговия лирически герой, за неговата неизменна победеност. В подобен контекст „*Писмо*” заговаря като *различие*, като пробив в установеното, а „*Далечини*” — трайно устремила конотациите си към „*Черната птица*”, „*Един и сам*”, „*Гибел*”, „*Над звездите*”. . . — пише знаците на тази установеност в Куневата поезия. Поезията на българските символисти мисли **тъмен** и **мрачен** като атрибути на смъртта и в двете очертани посоки: стиховете за войните в „*Български балади*” на Траянов и в „*Кораби*” и „*Вселена*” на Попдимитров онаследяват **тъмното** и **мрачното** в смисловите посоки на смъртта от Людмил-Стояновата стихосбирка „*Меч и слово*”, а стиховете, в които по думите на Славейков символистичният лирически глас признава една-единствена заповед на скрижалите си — „*Аза*” — **тъмното** и **мрачното** в облика на смъртта пишат, по аналогия с Куневите стихове, знаците на субектната обезвереност и победеност. В много от тези стихове виждаме Траяновия образ на нощта-смърт от „*Regina mortua*” — нощта, която е *по-тъмна от смърт и по-тъжна от есен*, или Мирчевият лирически Аз от „*Видения*”, който в своята осиротялост чете знаците на смъртта си в настъпващия мрак. Смъртта често е в метафорични одежди, други интенционални знаци разчитаме в нейното злокобно лексемно присъствие, но буквалност или метафора, реалия или видение, фобия или примиреност, тя не забравя своите атрибути, сред които **тъмен** и **мрачен** са пасажери със запазено място.

Полето на космичното отлично познава трите колоремни присъствия — до известна степен те могат да бъдат мислени като създатели на самото поле. Символистичната поезия не се задоволява обаче с онаследяване на завещаните културни и религиозно-митологични кодове на **светлината** и

тъмнината — тя аксиологизира и аксиотопизира по своему. Колоремните инвазии в полето се оразличават още в изразните си планове, а след това и в синтактичните си положения — **светлото** е адективно и атрибутивно, **тъмното** и **мрачното** — субстантивно-субектни и вербиално-предикативни. **Светлото** поглъща референциите на надеждата, радостта и спокойствието, то е това, което може да изгласка със своето присъствие тежестта на проблемите. **Мракът** и **тъмнината** са самите проблеми — поглъщащи и всевластни, потъването-удавяне в тях често е безвъзвратно. Ахурамазда и Ариман наистина творчески изявяват себе си в символистичните текстове, хаосомът се оказва по-силен като единеност, отколкото като редуващо се библейско разделяне-противостоене. Това обяснява и експлицирания символистичен копнеж-по-слънцето, и неприкрития страх-от-надвисналата-**тъма**, но така също и визиите на непостигането — на **недочаканото**, **невидяното** слънце — както и тези на *преждевременно* угасналата му **светлина**, на *рано* настъпилото **смрачаване**.

Често приписват на Ясенов силни, неприкрити междутекстови впускания в полето на Балмонтовите стихове. Имам чувството, обаче, че негласно винаги се има предвид именно полето на космичното. Ясенов не притежава нищо от Балмонтовата мистично-митологична устременост — немислимо е да очакваме от него стихове, посветени на бащата на херметичното познание Хермес Трисмегист, стихове по мотиви от священото писание на Заратустра-Зороастар „Зендавеста“, стихове-преклонение пред древноиндийската мъдрост (Шри-Шанкара-Ачария, Брахма, Майя, Упанишад) — Ясеновият балмонтовизъм е в хелиолатричния дискурс, в слънцепоклонничеството, както и в лунните сонати, в тайнственото влияние на магически-женственото, макар че и те, на фона на текстовете на учителя, не познават структурно-смиловите обеми на Балмонтовата поезия. Все пак именно в поезията на Ясенов българският символизъм пише в копнежа-по-слънцето посоките на ураничната си устременост, смислите на забрава-на-земното, на бягство-алиенация от ракурсите на социалното. Хелиолатричното и копнежът-ползура са двете най-силно изявени лица-знаци на символистичната отделеност от земното, на хтоничната непоносимост. Макар и много по-слабо изявени, отколкото в поезията на Маларме и Бели, макар и лишени от множество знаци-синонимии на подобна устременост (българският символизъм не извлича смисли от мотива за златното руно, докато в поетико-мисловната система на руските символисти да бъдеш Язонопоклонник е дори не поетична фикция, а епистемологична нагласа, институционализирана в различни сдружения и манифести), българските символисти — и може би най-вече Ясенов — познават сладостите на този копнеж. Ясенов не познава толкова болезнено Дебеляновата Грижа, в игровостта на дискурса му лирическият герой в неговите стихове не усеща непрекъснато нейния дъх при всеки полет и падение. Онова, което непрекъснато наднича като усещане в тази поезия, е неударжмото влечение към светлината на слънцето. „*Будем как Слънце!*” е неизписаната дискурсивно-ментална пресупозиция на всичко, което се случва сред стените на рицарския замък — и на онова, което ги издига, и на онова, което ги събаря в края на стихосбирката. Да бъдеш като слънцето, означава да бъдеш *по-силният*. В поле на болнавост и нездравост, в контексти на *бледна* обреченост, да бъдеш *слънце*силен не е безобидна метафора и вероятно затова помним най-вече пожелателността на дискурса, декларативната му насоченост.

ност. Да *бъдеш* и да *си* са състояния, драматично-различни за лирическите субекти в символистичните стихове; да *искаш* и да *постигаш* — еднакво иреални в екзистенциалните си рефлексии. Именно в подобно поле на разбиране отекват Ясеновите „Пробудни песни“, чиито финални стихове анализът помни с мотива за **белите** чертози на Красотата. Всъщност от първия до последния стих в тази творба, лирическият глас представя един трепетен копнеж по недостижимото — да искаш *да видиш светлото* слънце, да искаш *да ти паят* за **светлата** безбрежност на бездънните небеса, са знаци-транспаранти, чиито буквалности всеки читателски акт би следвало да превежда. Пред нас са и референциите на потискащото „тук и сега“, и копнежът по *друго*, различно от „това-тук“ съществуване; те са и в четирикратното повторение на „думата-острие“, по Блок-Гинсбург, и в цикличното рамкиране на деривациите от първата до последната строфа, вирусоподобно нахлули чрез илокутивната формула „*Аз искам. . .*“ и в останалите части на цикъла „Пробудни песни“. „*Събуди ме в прохладните утрини, майко -| в несъбудени ранни зори:| искам слънцето, слънцето светло да видя| и далечните сини [и далечните родни] гори*“. Да се събудим преди несъбудените още зори, да наситиш взора си с омайните гледки на синьо-родното (неизменно символистично-далечно, много рядко осезаемо-близко) и най-вече да откриеш, че **светлината**, всеспасителната животворна **светлина** на новия ден отново е тук, е нещо повече от соларно-мъжко начало — това е нещо подобно на интенционален флогистон, който би поддържал и без това не особено силния дух на символистичното тяло в горенето-устояване на земно-житейските грижи. **Светла безбрежност** и **ведра бездънност** — обрънатите нагоре кладенци на душата, които под лъчите на **светлото** слънце отхвърлят всеки безсъзнателен страх, са част от подобно мечтание. Тяхната неосъществимост, закъснелост или непоява, са крушение за Ясеновия лирически герой. Своите фобии той вербализира така: „*И някой в мен мъчително заплака| и някой в мен безумно заридя| А може би, че няма да изгреят| на бяло утро светлите зари| и в мене всички жажди ще изтлеят| и в мене всеки цвят ще изгори*“. Да не дочакаш **бялосветлото** е най-сигурният знак за страдание в Ясеновата поезия, да живееш със съзнанието-че-няма-да-го-дочакаш — знакът за перманентното му проявление, за изстраданост, която непрекъснато е.

Тук вероятно изчаква мига си и интенционалният взрив при всяка поява на **слънчевосветлото**: глътката свежест и мимолетната радост са в състояние да презаредят, да изтласкат-забравят тъгата и болката, да припишат на **светлото** една от най-странните, много български, почти неспецифични за руските и френски символисти визии: *безумното. Безумносищо, безумнобяло, безумнозелено, безумнопламнало, безумносветло* нееднократно се появяват в стиховете на поетите-символисти; ражда го и лирическият глас на Лилиев, и този на Хаджихристов, Ясенов, Стоянов, Попдимитров, Грозев; облича мечтите, желанията, щастието, радостта, болката. Ясеновото **светло** не е само **светлата радост** от заварената, сътворената от друг визия в „Пробудни песни“, но и теургичната жестовост от „Себепоклонник“, своесътвореното **светло**: „*Слънцето гори, запалено от мен -| и слънцето гори с безумна светлина*“. Ясенов *играе* със **светлото**. По този начин, струва ми се, пише дискурсивните отлики в пренаселеното ризоматично пространство, едновременно приема и бяга от Балмонтовата образност. Дали го е искал, или не (дори спомените на съвременниците не са еднозначни в добронамерените

закачки на тази тема), е въпрос, който стои отвъд интенциите на текста. Последните обаче отвеждат в посока, която в полисемията си твърди: Ясенов *отнема* дълбочината на слънчевия култ в Балмонтвата поезия, *изоставя* някой от прекрасните постигнатости на **светлото** в поетичните сборници на Балмонт, особено тези между 1900-1903 година. Ясенов *не пише* върху митологичните референции на **слънчевосветлото**, а създава своя — антиномична по същността си — система от опозиции, които се базират върху **слънчевосветлото**, върху неговата постигнатост-непостигнатост и мечтаност-неслучилост, които сплели здраво ръце с редовете на **лазурното, синьото, златното, бялото, цветното, руменото, ведрото**, противостоят на **тъмнината и мрака**. Тези опозиции единствени в поезията на българските символисти не извеждат като своя доминанта облика на **тъмното** (изключвам Грозев, чието разбиране за **светлото** е изцяло потопено в библейската текстовост и по същество е една несекваща вторична сакрализация), единствено тук **светлото** може да изглежда кратофанична стойност, без да бъде атрибут на божественото. Ясенов не пише „четверогласие“ на стихииите, но в **слънчевосветлото** прозират пантеистични мотиви. Прозира и позата: символистичното при него много по-лесно се мисли като жестовост, отколкото да кажем в поезията на Траянов или Стоянов. **Слънчевосветлото** е онова, под напора на което не издържат стените на замъка, което стои в основата на събарянето-запалване, което в крайна сметка обезмисля самото символистично-като-алиенираност-на-Аза. Всъщност ние не винаги си даваме сметка, че комплексът на Емпедокъл — както Башшлар сполучливо визира промяната чрез огнената стихия — не е рожба само на поезията на Смирненски. В събарянето на Ясеновия замък говори гласът на същия този комплекс, то е знакът на кардиналната промяна чрез пламъка, запалване, предшествано от други аналогични желаниа (*А как горя да сляза в долините| където спят села и градове -| да разруши на всеки дом стените| и да запали живи огньове*). Живи, а не мъртво-глеещи огньове, желае-гори да запали лирическият герой, сливане, а не изолиране от социума чертаят стиховете на цикъла „*Рицарски замък*“. Сливане, което се нуждае от макар и закъснялата събореност на замъка (*о късен час на мойто късно лято*), от макар и все още индивидуалните измерения на бунта (*о час на моя бунт неизживян*), сливане-дезилюзиране: „*Аз сам запалих замъка — и ето -| събарят се стените върху мен*“. Това запалване е многократно предизвестявано в стихосбирката, силите за решителния жест са кумулирани чрез обаянието и всевластието на **слънчевосветлото**, и сякаш именно събраната **слънчевосветла** енергия сега се излива върху стените на отчуждението.

Силата на слънцевлечението не е само в неговото *безумно и всепритеглящо светлю*. Поезията на българските символисти предлага и поглед от обратната страна на явлението: ужасът от потъващото в **мрак** слънце. В този извечен палимпсест българският символизъм пише по разному — угасването на слънцето може да бъде индексален знак за индивидуална безпомощност, но може и да поглъща в смисловите си обеми случилото се в родното пространство, да обединява колективни съдби. Семантиката обаче, независимо от огромните различия в двете посоки, е сходна: поглъщането на **светлото** слънце от **мрака** е интенционална субституция, едновременно *hypomnestikon* и *endeiktikon* — тя свърза, припомня универсалии на опита и чертае посоки на съответствия, но и добавя, предсказва, не е задължително

това, което се случва в света отвъд Аза, да се случи непременно и с него. Във всички случаи това очевидно е обикнатата жестовост и символизъмът неизменно се ползва от нейните сугестивни възможности. „Под тежко оловно небе Меланхолия/ над мене се свежда, когато/ на запад помръква оранжево злато” — пише Попдимитров в „Ериши” и вече чувстваме доколко оловно-тежкото е семантично задължено на помръкването, усещаме полъха на нежеланата меланхолия. „Сърцето ми проплака и замлъкна:/ навярно слънцето умре, навярно вече мръкна” — пише Кунев в „Помръкнала гора” и в мръкването-умиране усещаме същата, познатата вече безпомощност и обезвереност. Това е едновременно гората, в която вече не проникват лъчи, и сърцето, недочакало своята утеха. До тях застават и Иван-Мирчевите образи от „Реките викат” (слънцето, което гасне в реки от тежък мрак) и „Видения” (слънцето, което слиза долу в скръбния мрак на земната нерадост), за да усилят още повече конотациите на болезненото, които пише чрез лишеността от слънчевото светло символистичната изживяност. Това принуждава понякога лирическият герой да търси упование в Ясеновия компенсаторен стремеж към слънцето, да пожелава за себе си силата на слънчевото светло — знак за готовността му да противодейства на потискащата реалност. Подобна пожеланост извличаме от едноименната творба на Сирак Скитник „Да бяхме слънце ний!”, където за пореден път ни посреща неуморимата в страданието и самотността си душа на лирическият Аз в стихосбирката „Изповеди”: „Тя горко плаче моята душа сред тъмнини/. . . да бяхме слънце ний, разкъсало мъгли и тъмнини”. И отново за сетен път в тази стихосбирка — за разлика от Ясеновия свят — ни посреща недружелюбното „. . . , но . . .”: да бяхме е желание на дискурса, а не дискурс на желанието. В поезията на Сирак Скитник да бяхме се произнася с убедеността, че няма да бъдеш. Изрича се, за да мултиплицира болката (може би и за да извика съ-чувствие), но не е знак за начало на противодействие. Толкова често и еднотипно повтаряно, то дори се превръща в един от онези знаци, с които свикваме и почваме да не забелязваме докато четем. Струва ни се, че то не би могло да победи тъмните, просто защото не иска; защото предпочита да бъде дискурс на победеното-от-тъмните.

Доста по-различно звучи този мотив в стиховете на Л. Стоянов, особено често въвличан в стихосбирката „Меч и слово”. Срещаме го и под маската на познатата вече митологична нагласа в „Арион” (Кога палита черна буря/ и слънцето се губи в мрак/ спомни покоя на лазура), и в алегоричния образ на есента-умиране в „Пак есен” (Пак есен траурна заключи небосклона/ откъсна слънцето и в мрак го потопи), и в образа на залеза-раздяла в „Другари” (Там, де слънцето гасне в пожари/ все повтарят безименни вопли —/ вашите горестни вопли другари/. . . Като символ на вечно прощаване/ безутешното слънце политва/ в мраковете — там е вихрена битва), и в образа на залеза-смърт от „Старина” (Към далечен заник/ слънцето клони/ над полята бранни -/ мрак и тъмнини/ Тъмна смърт се влачи/ след неравна бран). Навсякъде в тези творби зад пропадащото в мрака слънце стои една изживяност по българското в тежките дни на войната: изживяност, която не се страхува да чертае посоките на историческото и да проектира върху тях днешния ден — падането на Второто българско царство в „Старина” и смъртта на цар Иван Шишман катоптрично оглеждат днешните за лирическият герой нерадостни дни;

горестните вопли на другарите от едноименната творба са част от раздялата с бяновете на миналото, „*Пак есен*” извежда знаците на самата раздяла. Сред всички тези образи се откроява, струва ми се, онова, което предлага творбата „*Любов*” от същата стихосбирка. Мислена в усилената динамика на смутното време, Людмил-Стояновата визия на любовта тук е запомнящо се различна от света на „*Видения на кръстопът*” — много по-необходима, жизнено нужна във всепоглъщащия свят на смъртта, отрицанието, войната, е любовта в тези стихове; много по-изстрадано е нейното отсъствие и по-болезнен нейния повик. „*Като изгубена родина| като потънал в мрака зов| като погребана светиня| блестящи над моята пустиня| ти, слънце гаснещо, Любов*” — с тези стихове, в които курсивът е на самия автор, творбата започва, за да завърши с търсенето на *спасителната Любов*. Парадигмата на сравненията е достатъчно красноречива: *изгубеност, погребаност, потъналост-в-мрак*; изгубеност на *родина*, погребаност на *светиня*, потънал в *мрака* зов (може би самият зов на любовта). Онова, което е толкова нужно в метежните дни — любовта — е *гаснещо слънце*, лишено едновременно от слънчевосветлото и слънчевотоплото, всеспасяващите му лъчи се губят потънали в *кървави стъпки*, но човешкият дух — помнещ, че краят е и ново начало — живее с надеждата за неговата възрожденост (*И пак духът ми е разтворен| за твоя повик необорен| ти луч спасителен, Любов*). В такова усилно време да обичаш, да *сееш любов*, е очевидно единственото интенционално състояние, което може да разсея *тъмните*, да спаси угасващото слънце-любов, да постигне — казано с езика на самата творба — дългочакания „*безкрайно-светъл миг*”.

Символни извличания от образа на гаснещото в *мрак* слънце предполага и Дебеляновата поезия и най-вече антиномичните структури в „*Легенда за разблудната царкиня*”, чието тълкуване е невъзможно отвъд *светлината* и *мрака*. „*Тъмните слънце победи*” е стихът-илузия, знакът на временното, но затова пък на силно желаното, на изстраданото. Той се появява малко преди края на творбата, след непрекъснати интенционални редувания на полети и падения на душата, за да бъде окончателно изтласкан, за да оповести своята невъзможност. Светът на „*Легенда за разблудната царкиня*” е събран не само в метафората за душата-инфанта-царкиня, но и в репрезентиращите нейните състояния колоремни редове. Болезнено лутащ се в лабиринтите на безсъзнателното, лирическият герой на Дебелянов сякаш е прокарал онази граница между „аз” и „мен”, през която душата може да бъде наблюдавана едновременно отвътре и отстрани — в нейните полети и падения, разкъсвана от противоречиви желания, въвличаща и отблъскваща тялото-сома в своите походи на завоевания и разочарования. Изборът на лирическият глас е повече от очевиден: метафориката се нуждае от колоремните сблъсъци, от *заложена-та* в тях изначална семантична противодействено и нетърпимост. Душата непрекъснато оглежда интенционалните си зигзаговидни впускания в копнежа по *светлото*, тръпне за знаците на неговото явяване (*дали над мене нявга пак ще прозвъни| светлий глас*), но и в страха от *тъмното*, усърдно заличаващо всяка утешителна знаковост (*той склони над мен усмивка тиха| но едва десница ми простря| зли тъми ревниво го прикриха*); душата търси в тях не конгруентности, а самопознание. Оттук и непрекъснатата раздвоеност на Аза (*ту искра сърце ми озарява| ту мрачи го мътен дим*) и мисленото като *мрачно-потискащо* пространство на зловещия чертог (*в мрачните скали*

отекват; **мрачните** зали на **мрачен** чертог; в **мрака** под сводове каменни). Положена в толкова много **мрак**, Дебеляновата душа се родее с **жестокия** без изход **пръстен** на Гео Милев и с **ледената стена** на Яворов. **Мракът** е най-силният предписващ знак за нейната безпомощност: **мрачният** позор се превръща в нейна емблематичност, в **черни** облаци **помръкват** звездите-надежди. Слънцето не е победило **тъмите** — тази измамна синестезия не носи в утробата си символика на утехата, това е просто наркотичният момент на очакването: *царкинята в надежди тръпне!*. . . Символните пластове са зад бездушното мълчание, в къртежа на греховните бездни, в неуспешната трета вигилия. Два семиозиса с подчертано иконична знаковост крият в себе си смисъла — единият, пределно хтоничен, пише по морския бряг победеността на **светлото**; другият, пределно ураничен, пише знаците на отказаното убежище-дом. **Черната** тиня и блудната **мрачина** са резултатите в тези два семиозиса и дори само тинесто-блудното, в отсъствието на колоремните смислови посоки, е достатъчно красноречиво като интенционално съответствие. „*Мълчи, а светлий бряг застила черна тиня/ и блудна мрачина гаси венците звездни*”. Легендата-разказ завършва с **мълчание**, потъва в абиса на безмълвието; легендата за **разблудната** заглъхва в **блудната** **мрачина**. Угасване-замлъкване: така ни изпраца душата в тази поема. Тя странно напомня душата от „*Миг*”, също недочакала своя **миг** на великото чудо, също сменила мечтата с безпощадна пробуда, също познала угасването-замлъкване на ураничното (*невъзпламнал угасна. . . ; небето бе празно и глухо. . .*) и погасващото-немлъкване на хтоничното (*и ропот и смях в тишината нахлуха/ . . . тълпата бе ледно-бездушна*).

Полето на космичното не винаги обаче е толкова антиномично претоварено с колоремни смислови ефекти. Дебеляновата поезия в това отношение пише по-скоро отлики в целостта на колоремното функциониране на **тъмен**, **мрачен** и **светъл** и един поглед към останалите конституенти на космичното е достатъчен, за да убеди в това. Много от лунните визии например включват **светлото**. Сред тях са различните появи на луната в поезията на Попдимитров: и луната — зелено бледен янтар с млечна **светлина**, и пияният от лунната **светлина** лирически герой от „*Новолуние*”, и обленият в лунна **светлина** херолд от „*Стихии*”. Лунната **светлина** обаче в поезията на Попдимитров е не винаги магически привличащото, трайно въздействащото върху лирическият субект. „*Нощно пътуване*” от стихосбирката „*Песни*” показва и другия облик на лунно-**светлото**: смразяващата, ледно-бездушната светлина, носеща едновременно унес и носталгия (*лей безстрастно ледна/ светлина луната./ Спиш ли? Как си бледна!*). Това ни кара да си спомним и множеството лунни появи в поезията на Дебелянов и Лилиев, които пишат върху значението на илюзиите, разочарованията, заблудите, страхът от дебрите на безсъзнателното; че луната се родее и със загадъчната област на двойника. До **безстрастноледната светлина** на луната от „*Нощно пътуване*” и превъплъщенията на Лилиевите луни, в които текстът неколкократно се вгледа, застава и **страшната** Дебелянова луна от „*Лъст*”, **възстанала в глухия **мрак**** и поела в себе си знаците-познание на скръбта и близката гибел, както и **мъртвата** луна над **мъртвите** гори в „*Далеч*”, поела и умъртвила всичко, до което се докосват в **мрака** болните ѝ лъчи, посяваща страх и мраз, слабост и самост. Докато слънцето в символистичната поезия, експлицирано нееднократно като своето, усвоеното пространство („*мойто слънце своя път*

измина“), смислопоражда в една глобална посока на прозрение за животворното, даващото сила и сигурност, то лунните появи никак не са еднозначни и именно атрибутивните им одежди в различните, амбивалентните конотации на **светлото** и потискащите конотации на **мрачното** и **тъмното** чертаят извечният, кодираният в множество древни езотерични текстове път на лунно-фантазното, лунно-самотното, лунно-болестното. Луната лекува и лъже, тя е истинен, но и грешен път: **бляскава, магически сребърна, янтарна**, но и страшна, мъртво-отблъскваща. Дори само нейните колоремни образи, колкото и ограничени да са като микроконтекстуален прочит, забравил за миг целостта, са в състояние да покажат различни интенционални състояния, различни лирически субекти, по различному двойствени на лирическия глас в символистичните творби. Проследяването на цялостната парадигма вече е категорично — пред нас е поредното колоремно функциониране, което *проговаря* в дискурсивните стратегии на целостта. *Проговаря*, за да чертае различия, за да създаде и препрати в едната посока Ясеновата *нерадостна светлина* на луната от първа част на цикъла „Луна“, и в съвсем различна смислова посока нейният пленително **светъл** образ от третата част на същия цикъл (деконструктивистката изкушеност би могла да ни накара да мислим четирите части на цикъла и като четирите лунни фази, което вече създава нова интрепретативна стратегия и нов прочит на лунните образи). *Проговаря*, за да подсети, че Людмил-Стояновият **светещ лунен топаз** — единственият свидетел на съня-целувки в „*Нощно слънце*“ е нова проекция на полуреалното, което пробужда диалогът със самата луна.

Проговарянето може да бъде и с по-специфични синхронни референти. Читателят на Славейковия „*Сън за щастие*“ сигурно помни творбата под номер 26 — „*Майския месечко грей презполвен. . .*“. Каква огромна разлика още в самата номинация — *месечко*; каква огромна разлика и в антропоморфната постигнатост (*гледа засмяно*). Славейковият лунен лик *преди* символистичните текстове подхваща и темата за двойника (лирическият субект и неговата сянка са героите в тази творба), и темата за подвластното на лунно-женското начало нездраво въображение, родено от безсъзнателното (опиянени от луната, Азът и сянката се боричкат „*подсторени в луда мечта*“), но Славейковият образ, рожба на съня-за-щастие, говори за друго измерение на лудата мечта. *Без-умността ѝ* при Лиливев, родена не в съня, а в *безсънни* вигилии, представя много различен дискурс. Нещо се е случило не със самия образ, а в начина, по който се говори за образа, с езика, който го прави възможен; с кохерентното отношение между явното ниво на израза и скритото ниво на съдържанието: нещо се е случило в проекциите на **семиостилово**. Начинът, по който се мисли-случва **луносветлото** в поезията след 1906 г., е само един от десетките знаци за различията, настъпили и в поетичното мислене, и в самия поетичен език. Той не би могъл сам по себе си да извежда категоричност в мисленето на тези различия, но би могъл успешно да припомня за нуждата от нейното търсене. Сред знаците на подобно търсене биха могли да се включат и образите на **светещата през сън жадувана звезда** в „*На събратята*“ от Стоянов, в чийто образ лирическият глас чете посоките на бягство-забравя на печалното минало; и **светлия шатър от звезди** в Райновия „*Ахасфер*“ — непостижимият, непозволеният от проклятието пристан-покой. Сред тях се открояват множеството звездни образи в поезията на Попдимитров и особено тези в „*Есенни пламъци*“ —

светещата Звезда-сърце в „Левица“, единствена носеща радост в моменти на смътна тревога; *светещата над покрива звезда* в „Стада“, която катоптрично пренася небесния покой върху натежалата хтонична умора; *светиалите като брилянти звезди* в поемата „Видение“ — част от облика на Мадоната — разпръснали не само небесния, но и душевния **мрак**. . .

Погрешно би било да мислим за множеството звездни появи в символистичните творби като за поетична астрография. Този по скоро ментален астронавтизъм, присъщ изобщо на символизма, говори за субектната изживяност чрез множествеността на образите, пронизващи **мрака**. Нощните слънца умаляват самостта, раждат искри на надежда, част са от прелестта на ураничното, което винаги е изглеждало далечно като достигане и близко като докосване. Подобно разбиране е много по-осезаемо, когато **светлината** на звездите — по аналогия с тази на слънцето и луната — се окаже също толкова недостъпна, изтласкана. Така звездите в „*Цветя до потока*“ на Попдимитров, огледали се в тъгата на лирическият Аз, приемат нейните колоремни начертания (*от скръб звездите потъмнели / звездите плачат в нощни мрак*), отказват да пишат знаците на надеждата и постепенно превръщат творбата в творба за невярата. Обратно, образът на звездите може да заговори като реакция срещу невярата, за подобна интенционална нагласа — както често се случва в Траяновите творби — можем да разберем не от лирическият Аз, а от представяното като пейзаж в структурата на творбата. „*Звезди ще грейнат в тъмни висоти*“ — пише Траянов в „*Нова пролет*“ — и *грейването*, разкъсало **тъмното**, води след себе си семантичният ред на надеждата. Рядко се среща из страниците на символистичната поезия толкова обнадеждаващо бъдеще време: *ще грейнат* звезди е индексналната възположена знаковост, тя говори, че властвал доскоро е **мракът**, душевният **мрак** — потиснатост, отчужденост, невяра; тя говори за неговата прекъснатост и преодоляност. „*Новата пролет*“, както би могло да се предположи, пише *ново начало* с едно оптимистично звучащо „ще“ — „*ще чезнат бързо всичките блуждения*“; „*ще пламне чисто свято възжеление*“. Изгряващите звезди в **тъмните** висоти се оказват достигнатите дъна в кладенците на душата; самопознанието, което успокоява; надеждата, мислена като не толкова неземно-недостъпна. Положени до Траяновите изгряващи-в-**тъмата**-звезди, Дебеляновите звездни венци, погълнати от блудната **мрачина**, представят противоположното интенционално състояние. Фактът, че поетите-символисти се сещат много по-често за Дебеляновата, отколкото за Траяновата образност, подсеща че в този антиномичен сблъсък крайт очевидно е предсказуем. Всепоглъщащият **мрак** и всевластната **тъма** следва да се четат като едни от знаците-транспаранти за символистичната обезвереност, а редките пробиви в колоремно-интенционалните контури на образа — като моментни снимки на възможността за нейната преодолимост.

Редовете на **тъмен**, **мрачен** и **светъл** не са чужди и на разбирането за символистичния хроно-логос. Техните конотации неприкрито извеждат различни темпорални посоки — докато „тук и сега“ властват **тъмен** и **мрачен**, **светъл** се родее с миналото, атрибут е на споменното, но и на бъдещето, атрибут е на надеждата за промененост на нелицеприятната сега-даденост. Самотният властелин на Ясеновия рицарски замък, познал натрапчиво повтарящите се **тъмни** знаци на сегашността (*гасна мълком в тъмните предели*;

люлеят ме страшни **тъми**; **тъй** рано над мен се **стъмни**), с носталгия си спомня за **светлите** минали дни. С носталгия си спомня за тях и лирическият герой от Людмил-Стояновата „Сребърна приказка“ (миналото снема своя плащ/ разкрива своите светли кръгозори), но с най-голяма сила неговата поезия постига това в творбата с пореден номер „XLI“ от „Меч и слово“. Наситеният с болезнени конотации сблъсък между днешното жестоко „сега“ на войната и някогашният, нечул все още за нейните злокобни знаци ден, визиран в творбата с повтарящото се „тогава“, нескрито аксиологизира миналото за сметка на настоящето (Днес вятър не шуми целебен/. . . не бе простора **тъй** враждебен **Тогава**; **Вълни** летяха **бързотечни**/ не **тъй** безрадостни, студени). Едновременно с това лирическият глас не поражда иллюзията за възвръщаемост — светлото „**Тогава**“ е безвъзвратно отминало, обезличено-погълнато от феномена, наречен война (**И** вечна жалба си остава/ **туй** скъпо, **светло**, необятно/ **Тогава!**). Стояновото „**Тогава**“ споделя и Лиливият лирически глас, гаснещ **зад стената** на отчуждението: в **светлото** утро на **туй** що е минало е останало всичко всичко непостигнато в Лилиевата поезия — от пролетните ведри слънца до безплътнобезумните бели мечти. Но **светло** е само утрото-което-е-минало. След „**Птици в нощта**“ и „**Лунни петна**“ и особено след катогтричния сблъсък в последната творба на последната стихосбирка, властва безлунната нощ, нощта-крило за **тъмни** мъгли; властва **мракът** с ледени ръце и тревожният трясък на **мрачното** небе. **Светлото** е отминало, днешният ден е безрадостно търсене на Родина-в-света, ставашо неизменно сред **мрак**.

Споменът се оказва, след добре преподадените уроци на романтизма, възможност за утеха, за пристан сред житейските бури. Споменът е възможност за дом, мислен в устоите на Башларовата топоанализа, споменът поглъща и излъчва едновременно **кондензираната съкровеност** в света на лирическият субект. Но споменът в поезията на българските символисти не функционира толкова еднозначно и колоремите отново се оказват един от надеждните маркери за това познание. **Светлият** спомен в своите „положителни“ конотации, утвърждаващи една нескрито предпочитана интенционална нагласа на радост и сладостен трепет от припомненото, е антитетичното Друго на злокобното „днес“; в състояние е не само да му противостои, но дори да изтласка, да загърби сегашното (**Светлий** спомен за теб е кат книга любима -/ денонощно пред мен е разтворена тя/ Аз съм вечно в лъчи, аз съм вечно в цветя/ **сляп** за **тъмната** нощ и **злокобната** зима). Неотлъчно съпътстващ лирическият субект, **светлият** спомен ражда метафората за приказно-невероятната синестезия: да бъдеш **сляп-за-тъмното** в Дебеляновата поезия звучи утопично, защото **тъмното** там всепоглъща; да бъдеш **вечно-в-лъчи-и-в-цветя** е подвеждащо неустойчиво в поезия, в която лъчите **сляпят** („**Черна песен**“), а цветята **увяхват** под ледните крила на **мрак**, на скръб и самота („**Усмивнати вълни**“). Затова се и съмняваме, че в „**Самотници**“ споменът би светил желано лечебно (**утешно** **твоят** спомен **ще** **ми свети**/ и **ще** **успива** **всяка** **нова** **рана**), затова в споменно-**светлото** четем повече желание, отколкото асертивност. В тази посока се вписват множество символистични стихове — сред тях са и незабравимата **светла** жена в „**Актриса**“, и **светлата** сянка-любов в „**Есенна любов**“ от Попдимитровите „**Есенни пламъци**“; Ясеновият неспирно звънящ в лунните нощи **светъл** спомен-любов от „**По-**

свещения-3"; Мирчевият образ на любимата от „Заминала”, останала в паметта на лирическият Аз в неизменния локус — **светлия** кът от къщата с лозите и славея. Дискурсите, които ни карат да се съмняваме, които пишат знаците на невярата в светлоспоменното не като постигнатост, а като прагматична претворимост в сегашността на субектите, не водят началото си само от Дебеляновата поезия — Траяновият „Скитнишки напев” пише мотива на съмнението чрез стиховете „Тежка участ кой ще спре?/. . . Де са радост и копнежи/ спомен ли са светли дни?”. Все пак, струва ми се, най-силно разколебава устоите на споменното поезията на Дебелянов. Нееднократно в тази поезия миналото се оказва нежеланото Друго за споменния дискурс: посегнал към него, дискурсът бърза да случи напразността (*напразно спомнил* [„Да се завърнеш. . .”]), да обезсмисли самото словозавръщане (*че аз не искам нищо да си спомня* [„Пловдив”]), да откаже менталното преподреждане и дезактивира самото усилие-за-припомненост, открито визирано като излишност (*не пробуждайте светлия хор/ хорът на ангели в дните предишни — жалби далечни и спомени лишни* [„Помниш ли, помниш ли”). Нееднозначно в референциите си е това Дебеляново минало. Винаги до вече изведените стихове застават и едни други, сякаш със съзнанието, че без тях парадигмата би била несправедливо непълна — застават стиховете от „Спи градът. . .”: *Миналото — ах, остана то/ тъмен край от скърби заледен. . .* Подобни стихове, струва ми се, трансформират-преобръщат Траяновия въпрос от „Скитнишки напев” и принуждават да изглежда така: „**светли** ли са спомнените дни?”. В Дебеляновата поезия — очевидно не само **светли**. Има нещо нерадостно в детството, което неизменно превърта хроно-логоса напред всеки път, в който — сломен от нерадостното „тук и сега” — субектът в неговата поезия дири спасение чрез споменното. Отказаната му кондензирана съкровеност до голяма степен разбираме, когато усетим **тъмното** във вече заледеното от скръбта.

Част от тази кондензирана съкровеност символистичният лирически глас очевидно възлага на бъдните дни — времето, когато би било възможно в своята безметежност дори самото припомняне. Усещаме го в насочеността на дискурса, успял дори да превърне една от визиите на **светлобъдното** в общо място за символистичните стихове: като зов към „**светли** бъднини” чете повика на възлюбената мечта Дебеляновият лирически Аз от „Усмихнати вълни”; устремен към „**светла** бъднина” (*с нежен поглед и в копнеж любовен*) е и Попдимитровият герой от „Видения”; за бъдещия „**светъл** ден” на бури, героична бран и победни химни, мечтае Ясеновият лирически Аз от „Приказно царство”. Трагизмът на Ахасферовата обреченост в едноименната поема на Райнов аксиологизира по своему мечтания бъден ден на смъртта-покой, превръща го в антипод на досегашните **тъмни** дни (*не е ли там, на прага, светлий ден, / едничък чакан толкова години?*), съсредоточава в колоремата екзистенциалния прицел, презарежда героя-размирник с още по-голяма настървеност, ражда устрема на новия — още по-яростен — бунт. „**Светлите** бъдни дни” познава като желаност и Лилиевата поезия и мисля, че именно тя представя един от най-привлекателните образи на **светлобъдното** като надежда, която спасява, която отключва-спасява душата (тази толкова често и безмилостно *заклучвана* символистична душа, което като мотив пише силни, но за сметка на това до безкрайност самоцитиращи се,

алиенационни аспекти). В „*Години моята душа трепти. . .*” Лилиев случва един от най-болезнено звучащите образи на *заклучената душа*, но за разлика от патоса в христоматийно-известния Ясенов вариант от едноименния цикъл на „*Рицарски замък*” („*ридай заключена душата. . . / но зная аз, че няма кой вратата да отвори*”; „*аз болен съм и сецям си душата / и сецям я без въздух и прохлада*”; „*ти затвори душата си за другите / и всебе си утеха намери!*”), Лилиевата творба *вярва* в отключването, очаква го, макар и плахо, мечтае визията на случването му, изгражда по нов начин представата за него. Отключването за Лилиев е синоним на отнемане на всевластието на **мрака** (*пръсни надвисналите мрачини*), пробуждане на все още неоткърмените мечти и вихрено раждане на надеждите; отключването в метафоричната му визия (на градините на самотата) връща към митологемата за откуденото, обвиненото в грехове съзнание, осъдено да живее изолирано отвъд живо-творния локус, което вече може да се завърне и заживее не-само, не-лишавано, не-обвинявано. Отключване, което ражда и *своето* време-пространство: „*лазурите на светли бъднини*”. И точно тук творбата набраздява смело смисловите повърхности: при Ясенов заключеността е жест на *мигновеното*, отключеността — *безнадеждно отказана* като външна намеса, копнежът по лазура и **светлата** безкрайност — *буит* на себезаключилото се, докато при Лилиев заключеността е жест на *отдавна случилото се*, отключеността — неспирно и *плахо чакана* външна проява, а копнежът по лазура и **светлите** бъдни дни — *трепетна* надежда. Българският символизъм често представя различни психологически модуси, дори когато извежда близки на пръв поглед интенционални състояния. В такава парадигма могат да бъдат мислени не само **светлите** бъдни дни, но и самото *вечно* (Людмил-Стояновата метафора за **светлите** врати на вечността в „*Разлъка*”), или пък вертикалното средоточие на поетичните случвания в един **безкрайно-светъл** миг, който никога няма да се повтори (Людмил-Стояновата творба „*Любов*”). Темпоралните очевид-но също не са напълно безразлични към смислите, които редовете на трите най-често привличани колорети могат да изтръгнат в контекста на цялото. А мислени като подходящи атрибути на времевия и пространствен континуум, **тъмен**, **мрачен** и **светъл** не се оказват неблагоприятни избраници.

Колоремните функционираня на **светлината** и **мрака** са особено значими в пространството на архитектуроничните символи. Неотделима част от време-пространствения континуум, всяка тяхна поява в символистичните стихове бърза да уточни не толкова пространствената положеност на субекта, колкото чрез нейните знаци да имплицира модалност на субектната изживяност. Десетките образи на замъци и чертози, дворци и храмове, гробници и пирамиди, затвори и тъмници (учудващо е твърдението, че архитектуроничните символи са слабо застъпени в българския символизъм), пишат изходните точки на символистичната дейкитичност, определят смисловите пластове на „*тук*” и „*там*”, опозициите на проксималното и екстремалното (в смисъла на Апресян). „*Тук и сега*” за лирически субект, винаги проксимални, неразделни-от-него, тези образи заживяват като интенционални протези на символистичните тяло и душа. Интродуктивното „*там*”, с което лирическият глас обикновено въвежда в архитектуроничния символ (и Ясеновият „*Рицарски замък*” [„*Стои една старинна кула край морето / и там ридай заключена душата*”], и Дебеляновата „*Легенда за разблудната царкиня*” [„*И там на*

този бряг, на този бряг пустинен| . . . един чертог старинен,| един чертог зловещ виши безгласен стан”], ситуират по идентичен действителен начин символа в първите си стихове) постепенно претърпява монтажно-асоциативни наслагвания и от далечно пространство се превръща в „тук”, в локус на усвоеното, от който сякаш чуваме и самия лирически глас. Ако към тези образи прибавим и образите на бездната, пропастта, клисурата, ако си спомним и нееднократно извежданата символика на градината и пустинята, вече пишем една нова топография на модерността, забравила традиционно-устойчивите визии на Балкана и реките и планините на родното, предпочела неуютните визии на пространствената изолираност и самост, внедрила им своите разбираня за местопологане, отнела самостоятелността им на образи и превърнала ги в знаци на самия субект.

Образите на замъка и чертога не са постижение само на Ясеновата и Дебеляновата поезия, макар именно там да са най-семиотизирани — познават ги и се ползват от това си познание немалко символистични текстове. Много малко от тях обаче са **светли** и слънчеви — пълноценно осъществената, духовно съвършена съдба е изключение в символистичната епистемологична нагласа. В поетиката на българските символисти замъците и чертозите обикновено са **мрачни** и **тъмни**, затворената в тях непристъпност е обречена, трансцендентната им закрила-приют — илюзорна и нетрайна. Те са знаци за желания, на които предварително е съдено да останат неосъществени и които — в разбраността за тази неосъществимост и нейната изстраданост — пишат ново познание за лирическите герои. Пишат, разбира се, по своему. Ясеновата визия превръща замъка в протетично на лирическия субект — съдбата на последния неизменно се осмисля чрез тази на замъка. Нещо повече — субординацията пише очевидни посоки от Аза към замъка, който може да бъде издиган и рушен в плен на желанията на субекта. Тази вероятно по-късна хрумналост (множеството стихове, публикувани преди това в списанията „Наблюдател” и „Наш живот”, са доста преподредени и допълнени с оглед на новата концепция) превръща последния цикъл в стихосбирката в средоточие на смисъла от гледна точка на динамиката между Аза и архитектурния символ. Трудно е да се каже каквото и да било за единия корелат, ако се игнорира другия в хода на интерпретацията. Още в годината, в която Ясенов публикува първата част на последния цикъл в стихосбирката (известно е, че останалите са писани значително по-късно), „*Легенда за разблудната царкиня*” подхваща друга посока на субординация между архитектурния символ и лирическия субект, доловена и тълкувана успешно от някои интерпретатори на поемата: чертогът символизира основните психологически координати на душата — нейната самота и непристъпност, нашето придвижване из неговите пространства е придвижване из безсъзнателното на лирическия субект, ходене-търсене. За разлика от Ясеновия почерк върху символното, Дебелянов създава друг палимпсест: не *чрез* фриволните игри със замъка на издиганесъбаряне, а *из* лабиринтите на чертога. Ясеновият лирически глас е едновременно вътре, но и отвъд замъка, в игровостта на дискурса той непрекъснато се дистанцира, за да разруши миг по-късно всяка дистанция. Дебеляновият лирически глас е много повече вътре — сякаш движещ се из пътеките на самото безсъзнателно. И двата дискурса виждат интериорното пространство на

архитектоничния символ като недвусмислено **мрачно**, но като екстериор Ясеновите замъци понякога (и то именно в тяхната множественост) са като картина на постройка от Новия Йерусалим — блестящи, от злато и хризолит, облени в **светлина**, знаци на събуденото желание (случайно ли е, че това става именно в цикъла „*Пан*“?), знаци на мислената като осъществима цел. В крайна сметка Дебеляновият зловещ чертог може да бъде мислен и като душата-бездна, в която се прониква, но и като вместилище на тази душа, докато Ясеновият замък е по-скоро само нейното неуютно избрано убежище. Дебеляновата символика в своята многопосочност и иносказателност на дискурса се доближава дори до Платоновата игра на думи в „Кратил“, където етимологията на тялото soma се пресича с орфико-питагорейската идея за тялото като soma — гроб на душата. Душата, казва Платоновият Сократ, изтърпява наказание за това, за което е наказана, и за да запази себе си, има тази ограда [тялото] като някакъв затвор. „*Легенда за разблудната царкиня*“ предлага множество колизии между тялото и душата, самата семиотизация на периодично протичащото време чрез редуващите се тринощни бдения и морските приливи може да бъде мислена и като сблъсък на различни интенционални състояния, като афектираност/сдържаност на поривите. В тази поема отсъства Гео-Милевото „*О знам! и мога вече цял да се разкажа / . . . виждам: проектирани са там / пътеките на моята душа*“, но е споделена убедеността, че това са пътеките и че *от-вън* те не могат да бъдат проследени от никого. Но това себепознание, което лирическият Аз на Гео Милев постига по време на третата вигилия („*Удари трета стража*“), Дебеляновата душа-царкиня е обречена неизменно да търси и да ненамира в редуването на тридневните вигилии. Има нещо Ахасферовско в нейната обреченост, прокълната не от Бога, а от самия свой създател. Точно това Ахасферовско отсъства в Ясеновата символика — неговият архитектурен символ е по Шопенхауеровски постижимо-променяем: воля и представа на самия субект, той не обрича на безнадеждни бдения или по-точно отнема тяхната *без*-крайност. Ясеновият замък също предпоставя деконструкции на сема-соматичното (*замъкът е гробница безгласна*), но сред стените на замъка е целостта на Аза. Би могло да се каже дори, че при Ясенов субектната изживяност е възплътена в замъка, докато при Дебелянов чертогът е самата плът на субектната изживяност. При Ясенов може да се откъсне плът от плътта — своя от чужда, външна, обвиваща — и да освободиш себе си. Да разрушиш замъка е да премахнеш сам стената-facies, която доброволно си издигнал за и от другите. Интенционална стена. Ясеновият герой-двойник в късните си превъплъщения след войните е вече бунтар — времето е отрекло **светлите** гласове и тяхното звучене. Дебеляновият герой-двойник все още очаква — времето едва сега започва да пише с **черни** бои върху надеждите. Ясеновият има избор: да се слее с вълната на хилядния земен хор и неговата **черна** музика е новото му копнение. Дебеляновият отказва този избор: страхува се от подобно сливане с мъже-[хилави]войни и жени-[неми]сирени. Времето не му позволява да го текстуализира чрез архитектурния символ, но фронтоният контекст създаде друго лице-начало с определено реалистични референции. При Дебелянов е трудно да се откъсне чертога-плът, защото това е собствената плът. А и какво би правила една *царкиня* на улицата, сред ледно-бездушната гълпа, лишена от своите атрибути-надежди?

Поемите на Райнов по различни начини въвеждат образите на замъка, чертога, двореца. До чертозите на *Блуд* и на *Мечта* в поемата „*Саломе*“, чиито **мрачно**-страшни коридори са обвити в ледено мълчание и зад чиито **тъмни** завеси е вихреният танц на събудената плът, се изправя стъкленият дворец на греха в „*Абсент*“ със своите **тъмни** *проходища* на *изтръгнатата* грешна душа, душа — дом на позора и греха. До тях са и ширните подземия на Рамзесовия дворец от поемата „*Рамзес Втори*“ — дворец, изписан в ярки цветове — сред които морната душа на фараона се *лута в тъма, неизгърна в светлината на блясъка*, но *иседемте алмазни* храма на асирийската царица от поемата „*Семирамис*“, дигналите ръцете-молби от пламък към звездната вис, както и *белия дворец* на египетската царица в „*Тейе*“, в който красивата жрица пожелава смъртта след горчивите **тъмни** на житейските дни. . . И дори ако се ограничим само с образа на **светлите** чертози в поемата „*Ахасфер*“, можем да открием едно от различията спрямо начините, по които ги мислят световите на „*Рицарски замък*“ и „*Легенда за разблудната царкиня*“. Райновата архитектуроника е доста отдалечена и спрямо двата символа. Тя се появява тогава, когато богохулникът Ахасфер копнее по свършека на житейските си мъки, за да травестира изцяло стойностите на живота и смъртта. Той, обреченият на безсмъртие, копнее да влезе в „*светлите чертози на смъртта*“, където звънят потири на блаженството и където се славослови „*всичко, що не е живот*“. Подобна колоремна атрибутивност е възможна единствено в контекст, в който животът и смъртта — и като екзистирание, и като аксиология — са разменили местата си. **Светла** е вече не само Смъртта в тази поема, но и нейните атрибути — всичко, от което е лишен навеки прокълнатият от Бога Ахасфер. По този начин **светлите** дворци на Бога в поемата — непостижими за вечния скитник — намират своето огледално претворяване във владенията на Смъртта. Образите на чертога и замъка присъстват и в поезията на Попдимитров, Кунев, Стоянов, Грозев. За първия образът е извлечен в ракурса на митологичното — в поемата „*Прометей*“ **светли** са чертозите на Зевс за излезлия от **тъмните** клисура на Тартара Прометей и по този начин колоремното противопоставяне чете част от сюжетния сблъсък в поемата. За разлика от Попдимитровата визия, замъкът и чертогът в стиховете на Кунев, Стоянов и Грозев имат като свой атрибут **тъмното** и **мрачното**. Запомнящ се архитектуроничен символ е Людмил-Стояновият **мрачен** замък от „*Самота*“. Изцяло в плен на ранните и силни символистични веяния, Стоянов *означава* чрез образа на замъка едни от най-характерните състояния на лирическият си герой във „*Видения на кръстопът*“: самотата и скръбта. Текстът вече имаше възможността да разгледа образа на замъка в друга творба от същата стихосбирка (дори в същия цикъл — „*Зарево*“) и това бе образът на **мрачния** замък в „*Моята скръб*“. Разгледани успоредно, двата образа подсещат за еднотипно структурно-смысловое моделиране — смысловата посока на образа обикновено се проспектира още в заглавието: *скръб-самота* са най-очевидните референции на Стояновите архитектуронични символи. Но докато първият образ е дори паратекстово уплътнен (първият стих на творбата „*Да, моята скръб е царствен замък*“ е предшестван от епиграфа „*Моята скръб е рицарски замък. С.Киркегаард*“), вторият директно открехва света на творбата: „*Кой ще влезе в моя **мрачен** замък?*“. Реториката в подобен въпрос е доловима, носи я и Ясеновият „*Рицарски замък*“ — пред

нас са пространства на отчуждението („*заключих своята скръб и своя блян/ от хората и бога отчужден*” при Ясенов, „*вечно негостоприемни/ ще останат сводове подземни*” при Стоянов), локуси на убиващата студенина-самота („*ето ме напрасно ограден/ с бездушните стени на моя царствен замък/ където вее смърт и северник студен*” при Ясенов, „*где ще погребва аз мойто време/ кой ще влезе в моя мрачен замък/ дигнал гордо знаменосен пламък*” при Стоянов), самота -родила не позата на избраника, а единствено безмерната скръб и мисълта за смъртта („*да страдам и да чезна/ в загадъчния замък на странна самота/ че не живот, а гибел е за мене, прохладата на белия покой*” при Ясенов, „*и скръбта ми ще угасне/ в пепелта на сънища неясни/ и над мойта самота печална/ ще заглъхне песен погребална*” при Стоянов). Замъците на Ясенов и Стоянов не са алказари — последното е по-скоро Трифон-Кунева визия. Техните **мрачни гранитни бастиони** нескрито пораждат алюзияте за **цената** на алиенацията и **цената** на дезилузирането: не живителни, а гибелни, не изпълнени с радостна гласовост, а безмълвни — самота, от която боли, ако не бъде разкъсана. Куневите **тъмни** чертози на любимата са с разкъсваема самот, възпътената от него символика обладава еротичен подтекст. В **тъмните** чертози на Избраницата се влиза — там нахлуват и вечерта, и огромните букети рози за любимата, които трябва да събудят задрямалия Ерос. С разкъсваема самот е дори **тъмното** заключено пространство на Грозевия лирически Аз, но само защото разкъсването е Божие дело, защото е Великият ден на Възкресението, и душата — събудена, обнадеедена, силна — се чувства по-силна дори от смъртта (*Ти идваш и отваляш моя камък/ не тъмен гроб — вековен, тежък замък/ и аз — заключен там по зла прокоба*). Грозевият лирически аз постига това и в „**Се Женихъ градѣтъ**”, където осенен отново от Гласа на Божественото, успява да прокуди **тъмничните мракове**, в които е погребан, да разтвори **тъмничните** врати и да посрещне своя Спасител. Творбата сама ситуира евентуалната си екзегеза в полето на Преображението: появата на Божия Син не просто извършва чудеса, тя самата е чудо, отхвърлящо всевластието на **мрака**: *И — чудо! светват сводовете мрачни/ разтварят се тъмничните врати*.

Поезията на Стоянов познава и други архитектурнони символи, родеещи се смислово с **мрачния** замък — **мрачните** пирамиди в „*Съновидец*” и **мрачните** дворци в творбата под номер 28 в цикъла „*Сребърна приказка*”. **Мрачните** пирамиди са рожба на доста напрегнато-митологичен контекст. В контекста на творбата, те са локус на страданието и смъртта, но сладката смърт; локус, от който може да се избяга към спасителен бряг, но който се оказва ефимерен. Митологичното се поражда от образа на деятелите: душата на лирическият герой е отвлечена в **мрачните** пирамиди от пресекли пътя му евмениди. Митологичното се превръща в напрегнатост от начина, по който са мислени евменидите — те са жестоки и раняващи с обиди същества (*Жестоки евмениди/ пресичат моя път/ раняват ме с обиди/ и в мрачни пирамиди/ душата ми влекат*), а митологията не чете съвсем еднозначно подобно название. „Евмениди” не е само евфемизъм на богините на отмъщението „еринии”, а друг техен образ, извървял — по думите на Тахо-Годи — дълъг път от хтоничните божества, защитаващи правата на мъртвите, до строителите на космическия поряdk. Митологичното, следователно, представя като жестоки не толкова евменидите, колкото тяхната систематична противопро-

ложност — ериниите. Провокативно-подвеждащото в Стояновите стихове се крие може би в заглавието на творбата — все пак това е *съновидение* — психичното явление, което според Юнг съдържа може би най-голям брой ирационални фактори и минимум логическа свързаност. А в него, съновидението, символизиращите разрушителната укрита вина (ериниите) и символизиращите признатата, станала вече възвеличаващо продуктивна вина (евменидите), очевидно сплитат ръцете си в цензурата на съновидението: пропускат, модифицират и прегрупират, при което съгъстяването, смешението и превръщането на мисълта в зрителен образ — тези три неизменни според Фройд резултата от работата на съновидението — превръщат евменидите в жестоки, а мястото, където е затворена похитената душа — в **мрачни** пирамиди, където колоремата отнема символните пластове на безметежното извисяване на душата и на сливане на вълшебното с рационалното. Като цяло конвергенцията от елементите на текстуализираното съновидение извежда не толкова проблема за виновността на душата, колкото образа на душата, измъчвана от мисълта-за-тази-виновност; душата, колебаеща се между угризенията и съжаленията, ненамерила покой дори и в съня. В известен смисъл близък до образа на **мрачните** пирамиди е този на **мрачните** дворци от „Сребърна приказка“, но в смисловите си посоки той пише още една близост — този път с Дебеляновата „*Легенда. . .*“. Образът на Стоянов постига това синопсично, с няколко щриха и по-скоро като импликация, за разлика от Дебеляновата разгърнатост на символните пластове; не притежава и богатството на внушения, нито осцилациите на душевно-плътските приливи-отливи, но все пак има нещо близко: душата-царица, пленена в **тъма**, застинала в позата на очакването — отново в старинни **мрачни** пространства-дворци — е обречена на печалната неизвестност и несбъдваването. Дебеляновата символика избира като последно внушение *гаснещите в мрачината звездни венци*, Стояновата — *увехналите победни венци над мрачните дворци*. Подобна непрекъсната наслоеност на **мрачното** и **тъмното** в парадигмата на архитектуроничните символи постепенно очертава разбирането, че в много голяма степен те могат да бъдат интерпретирани адекватно едва тогава, когато тълкуването фиксира и проследи колоремните атрибути в тази символика, когато усети в синтактичните отношения изградените синонимии между колоремите, от една страна, и останалите атрибути на образите, от друга (злокобност, самост, обреченост, отчужденост, скръб, виновност, но и — безгрижност, теургичност — в редките случаи, когато ги има). А след като толкова обикнат похват за символизма е да се оглеждат в подобна архитекtonика интенционални състояния на лирическите субекти, колоремите, струва ми се, отново пишат усърдно един от знаците за своето значимо присъствие.

Следи от такава знаковост са и **мрачните** дворци на гнева в Попдимитровата стихосбирка „*Кораби*“, и **светлите** храмове — Божи дом в Райновия „*Йесус Христос*“. Следи от такава знаковост — но с малко по-различни конотативни посоки, очертават и различните образи на *гробницата* в поезията на българските символисти, в тяхната неизменна **мрачно-тъмна** положеност. Творчеството на Стоянов тук сякаш доизгражда своята парадигмалност на обезвереното и победеното — още първата стихосбирка „*Видения на кръстопът*“ изтръгва смисли от **мрачните** гробници. Функциите на кон-

текстуална детерминираност този път поема не съновидението, а споменът, но така или иначе отново сме в плен на иреално течащото време. Вместо силуетът на **мрачния** замък, душата немее сред планини-**мрачни** гробници в град-чудовище, който сякаш верен на стара Уранова традиция, унищожава сам своите създания — един експлицитно урбанистичен мотив, който не представя града като възможност за дом, за уют и покой (*Планините бляха **мрачни** гробници/ и града — чудовище/ което само убива своите рожби*). Людмил-Стояновата поезия познава и друга, по-зловеща визия на гробниците, родена на страниците на стихосбирката „*Меч и слово*”. Емблематичен образ в стихотворението „*Унищожение*”, открито диалогизиращ с поемите „*Война*” и „*Сеятел*” от същата стихосбирка, *гробниците*, от които *еква **мрачният** стон*-упрек срещу войната и в които гори огнената скръб на победеното българско, се превръщат в един от болезнените знаци на разрухата и смъртта, на безумието, което *се* войната. В един пределно индивидуализиран аспект, гробниците функционират като знак за крушение на надеждите в Куневите „*Хризантеми*”, където метафората за сърцето-гробница *pars pro toto* поема интенционалното състояние на лирическия субект и ни принуждава да мислим за него единствено чрез постигнатостта на метафората (*Сърцето ми е гробница студена -/ мълчание и **мрак**./ Сърцето ми е гробница студена/ тъмен рой от **тъмни** сенки/ залута-щат се там*). Силата на образа помним и от последните стихове на Яворовата творба „*Слова*”. Словата на изповед, раждани се-умиращи в душата на лирическия Аз, никога не произнесени (*Безмълвие — ни звук*), изведнъж се оказват в неуютна иконичност: *Гробище зад мене, гробище пред мене се **тъмней***. И тук думата „изведнъж” се оказва неуместна — толкова често в Яворовата поезия **тъмното** и знаците на *смъртта* застават на пътя на неговия лирически герой, толкова често това имплицира безизходността и невярата, че последните стихове извеждат образа сякаш закономерно и логично. В близък план могат да бъдат мислени и разглеждани и различните образи на затвора и тъмницата в символистичните стихове. Яворовите „*Прозрения*” особено добре познават последния образ и бих казал, че в две творби от цикъла („*Песента на човека*” и „*Молете неуморно*”) той е изключително смисленатоварен. Възщност „*Прозрения*” завършва именно с този нерадостен образ: „*И може би в безкрая гоня аз граница/ с напразно вярван съм за бъдаща зорница/ слепец пробуден, сляп отвека и навек. . ./ И може би в заключена **тъмница**/ от своя зов аз слушам ек*”. Четени в контекста на целостта на творбата, тези стихове едновременно дописват семантичния ред на **тъмното** (*аз шеметно се нося дух из океана/ на **тъмнина** нестресвана*), неговата победилост, и победеността на **светлото**, отказвайки **светлината**-любов и зорницата-надежда, превръщайки ги в непостижими и напразни. Образът на заключената тъмница в „*Песента на човека*” е финалният акорд на интенционалния изблик, който крие антиретицичната двойка на **тъмата**-самост и **светлината**-любов, отговорът на въпроса и по-скоро реториката на въпроса, самозададен от лирическия аз-двойник „*Къде отивам аз, терзан от знойна жажда?*”. Яворовият герой не *отива* никъде — скиталството му из пътя на несъзрян край е душевно скиталчество, копнене на духа; вървежът в обезсмисления живот — *без видим път, без ясна що-годе цел, в безмълвна **тма*** — интенционален вървеж; губещият се в бездната път — неразрешимите загадки на битието-за-себе-си. Именно за-

себе-си: нали след „Песен на песента ми” всичко — зло, страдание, живот, дух и вещ — са немислими отвъд сърцето-кивот; нали именно символиката на *kibotos*-а оценностява, превръща в аксиотопия вътрешния живот на субекта, а не вънположеното битие-в-себе-си. Независимо от това мечтите не намират уютното си пространство, *гинат и се раждат* една подир друга, подвластни на силното „днес”. „*В тъма и сам — към светлина ли, към любов?*”. „*Прозрения*” не раждат прозрението за тази интенционална загадка, но раждат тъжния отговор — в самостта, в **тъмнината**. В заключената **тъмнина**. А Яворов, за разлика от Ясенов, нито в напразно вярваните си сънища, нито в безсънищите си, не е подсказал, че познава жестовостта на *отключването*. Оттук вероятно и илокуцията на *неуморното* молене, императивното-в-евокативността (*Мовете неуморно, сироти чада, в неведома тъмница*). В иносказателността на „*Мовете неуморно*” долавяме и отзвук на отречените в „*Тома*” възнесени факли-спасение, и плахата надежда, че **тъмата** може да бъде победена. Но едновременно с това неуморимият молитвен дискурс признава страха и слабостта (*О царю, ние се боим. . . Боим се, остани! Боим се. . .*), а това вече е пробив в реализуемостта на желанията.

Притиснат в стените на хладна **тъмница**, Ясеновият лирически Аз в „*Себе-поклонник*” е много различен от Яворовия, несломима увереност излъчва дискурсът му (*Ще бъда обвързан в железни и хладни вериги/ ще бъда подхвърлен в тъмите на мрачен затвор,/ но пак ще ми пеят разбудени, волни авлиги*). Не му е чужда нито позата на болезнено-слабия, нито тази на издръжливо-силния, радост надделява над всички несгоди, ликуване се нарича интенционалността-резултанта. Всичко това прави възможно Ясеновото „но”, оглежда в него неприсъщия за Яворов оптимизъм (*И аз ще ликувам в мечтателна радост унесен/ в престъпната дреха на слава и мрачен позор,/ но пак ще се чуе из бездните моята песен*). Да бъдат създавани, за да бъдат побеждавани [тъмите], е едно от усещанията, които поражда Ясеновият „*Рицарски замък*”. Мислени в плена на подобно усещане, Дебеляновите архитектурни символи определено пишат по-скоро различия, отколкото следи на следите. Образът на война-в-**тъмница**, видян в неговата невъзможност да превъзмогне съдбата си, не е постигнатост само на едноименната творба, а е по-скоро устойчив мотив в Дебеляновата поезия. „*Да не можеш. . .*” е неприкритата повърхностна структура, зад която като дълбинно съзираме и мислим както тъгата (*да тъгуваш по скрити,/ неизгрели слънца*) и неволята (*О, неволя — да крееш/ на неволите раб*), така и надломеността — това недопустимо в Славйковата нагласа състояние на духа (*надломяван от своя/ и от чужда вражда*). „*Да не можеш. . .*” в крайна сметка е тъжната модалност на вербиалната форма на безумно-свещения гняв — *непоказан, неизпитан, неизлял се*. С подобна нагласа не е трудно да случиш образи като този на **мрачния** затвор, в който да мислиш съществуването си като заключеност (*аз съм заключеник в мрачен затвор*), още по-малко пък като този на **тъмния** вертеп, в който съществуването-заключеност достига своята екстремна точка на свършека и субектът изживява последните мигове на ексистирането като угасващо тлеене (*Отдавна е слънцето чуждо за мене/ аз тлея на мъките в тъмен вертеп*). Свършек на надеждите е и аналогичният образ на **мрачния** мълчалив вертеп в Людмил-Стояновите „*Видения на кръстопът*”: и тук героят — подобно на Дебеляновия лирически Аз — угасва и чезне още с

пристъпването на прага на обезсърчаващото в конотациите си пространство. А тези конотации, и до голяма степен сугестивната им мощ, са задължени на колоремите. Те са тези, които като устойчиви водни знаци винаги заявяват присъствието си в плътта на символа и мултиплицират смисловите ефекти. Сякаш не е достатъчно душата да бъде пленница в тъмница, сърцето в затвор, а тялото изложено на плътските изкушения-посегателства във вертеп. С редовете на **мрачен** и **тъмен** образите се преобразяват и добиват истинското си символистично звучене: *pop plus ultra!* И какво ли по-нататък би могло наистина да има след красноречивата визия на *затрупаната в гробове с пръст грамади живяла нявга мощ* от Яворовия „*Среднощен вихър*“?, след всичко знаещото, но вечно мълчащо сърце-сфинкс? Какво по-нататък би могло да има, след като душата-храм на *мечти и светли вдъхновения* от „*Проклятие*“ е претърпяла жестоката деформация, за да мисли себе си като *душата-сладострастен вертеп*? **Светлото** в тази архитектоника е толкова малко, почти винаги неустойчиво, че **помрачяването** му и деструктирането му започват да изглеждат като двете лица на един и същ феномен, превръщат се в индекси на дезилузирането.

Символистичната интенционалност познава и други знаци на *tektonike* — не по-малко значими и не по-малко символни от разгледаните дотук, на които дори в още по-голяма степен подхожда префиксалното *archi*: образите на бездната и пропастта. Бездънното в символистичната епистема не е само надолу, не извлича аналогии за безсъзнателното единствено от бездната на глъбините. Но само хтонично-бездънното е **мрачно** и **тъмно**: уранично-бездънното, бездната на висините — тази нескрита символистична устременост — е **светло-лазурна** в своята безбрежност и ведрост. Хтонично-бездънното е субектът-в-състояние-на-фрустрация, докато уранично-бездънното е субектът-в-състояние-на-мечтание. Като стадий на огледалото може да бъде мислено първото, като приятна негова аномалия — второто. Катоотрични са и дискурсите — абисът е страшен само в едната своя посока, в другата пише знаците на примамливо Друго. Концептуализацията му се нарича **Лазур**, а начините, по които се мисли и фреквентността, с която присъства, обясняват много неща в символистичния свят. Фобии и блянове се оглеждат в двете бездънности, прозрения за безизходност и невъзможни мечти таят двете безкрайни фрактални отворености. Едната от тях, безмилостно реална, е неизменно тук и сега, винаги проксимална. Да бъдеш *над* нея, да бъдеш *отново* над нея (*над бездна пак стоя надвесен*) е дискурс, който не може да подмине знаците на реалното и случва съзнание, горчиво познало своята обреченост. Затова пък да бъдеш в утробата ѝ, прекрачил отвъд граничната точка на себепознанието и попаднал в самата бездна (*сред пропастни ями наведох аз гордо глава*), е дискурс, който не може да подмине усещането за надвластност на реалността, за слабост и психическа неустойчивост на Аза, за победеност. Подобно усещане в поезията на Дебелянов често става възможно благодарение и на силното колоремно въздействие (*Над бездна, в непрогледни мрачни стояхме*), чрез което дори слабата възможност за спасеност е вече отречена. **Мрачно**-непрогледното усилва хтонично-бездънното, влече още по-силно надолу, превръща потока на безсъзнателното в нескончаема визия на края, на безнадеждното. Другата бездънност, примамливо-иреална, е възможна само в мечтите и дори сама поражда тези мечти.

Устремът към нея е най-силната знаковост за хтоничната непоносимост, за търсене в алиенационно възможното и често е открито антидетичен (*Аз съм жертва на земните ями| аз съм пленник на своето сърце| потоци ме в лазурната бездна| нека бъда навеки пленен!*). В тези стихове от Ясеновия цикъл „Небе” би могъл да се огледа целият български символизъм. Като отглас от безкрайните Андрей-Бугаеви полети в лазура, подобни дискурси чертаят символистичното предпочитание: да бъдат не жертви, а пленници, не зависими от битието-в-себе-си, а изцяло от битието-за-себе-си. Тъжната параграма обаче мълви, че те неизбежно са пленници на първото битие и че дискурсите им — съвсем не неволно — ги превръщат в жертви на второто. С-поглед-надолу е жестовост, която **повлича** към хтоничното колоремните редове на **мрачното, тъмното, черното, сивото**, а като семантични съответствия и/или като атрибутивни и предикативни връзки — страха, болката, разочарованието от познанието за себе си и за положеността на „себе си” в света. С-поглед-нагоре, обратно, е жестовост, която увлича към ураничното колоремните редове на **светлото, бялото, лазурното, синьото, златното, сребърното, лъчезарното, блестящото**, а като семантични съответствия и/или като атрибутивни и предикативни връзки — мечтата, надеждата, вярата и полета на „себе си” към друг, не-този свят. Невъзможност-за-бягство и желание-за-бягство, болка-от-невъзможното и сладост-по-желанието разкриват отделните образи на бездънното. Надвесеност-търсене и издигане-търсене много повече интенционални, отколкото тектонични и уранични, и които в дъното на бездънното търсят познание за собственото *imago*. Затова и колоремните промени в двете *бездънности* са семиостилови маркери, че нещо се е случило в символистичния свят, знаци-индекси за пробив в епистемата.

Стъмненият лазур и мрачният лазур заговарят за настъпилата обезвереност, също толкова недвусмислено говорят и вербиалните форми — **стъмняването-в-лазура, помръкването-на-лазура** подсказват, че предикацията може да засили постиганите от атрибуцията смислови ефекти, тъй като ситуира не само в предчувствието за обезвереността, но и в нейното ставане, *означава* самата фрустрация. „*Лазура е светъл, и бистър, и тих*” — с този стих започва Попдимитровият цикъл „*Затишие*” в стихосбирката „*Кораби*” и това е мечтаната символистична предикативност. Нейната именно нарушеност, колоремна нарушеност, **тъмно-скръбните лазурни бездни** от „*Плачуци върби*”, е семиозис, който води в друга посока. Да бъдеш *безумен от синия гланц на лазура* („*Отплуване*” на Стоянов) е потъване в *другата* бездна и коренно различно интенционално съдържание. Психологическите модуси на интенционалните състояния са може би еднакво силни и в двете посоки — ужасът от хтоничната бездна и копнежът по ураничната, но те недвусмислено оглеждат две антидетични интенционални съдържания. Тя-като-мен може да се нарече менталното състояние, което мисли и случва образът на хтоничната бездна — символика, излъчвана от Аза и *въплътена* в тектоничното. Аз-като-нея може да се нарече състоянието, което мисли и случва ураничната — символика, излъчвана от последната и с която Азът би искал да се родее. Тя-като-мен е посока, страхуваща се *от*-проксималното и опитваща се да го мисли не толкова близко, опитваща се да отдалечи ефекта на самопознатостта. Азът би искал да-не-Е, това е фрустрацията, кошмарът. Аз-като-нея е посока, страхуваща се *за*-екстремалното и опитваща се да го

мисли като не толкова далечно, като постижимо, опитваща се да преиначи ефекта на познаваемостта. За Аза това е блянът, в който му се иска да-Е. Като вдлъбнато огледало вижда земната бездна първата посока — едновременно увеличава и преобръща с главата надолу, ражда *imagofobia*; като изгънвало огледало вижда лазурната бездна втората посока — смалява и създава пространствени аберации. Символизмът едва ли ражда представата за онова, което Еко нарича „катоптричен театър”, но определено отвеща към представата за катоптрична драматичност. Яворовото „*Не съм аз там — не съм това — не съм! . . .*” е само един от знаците за тази драматичност на себепознанието, за отчаяното нежелание да бъдеш самия себе си, за отчаянието — според Киркегор — на слабостта. Ясеновото „*Как много и мойта душа прилича на твойте лазури*” представя обратната жестост, отнема Яворовото „не съм”, но това е представяне и отнемане в контекста на *лъжата мечтателно-нежна*, контекст, роден от желанието, много по-нереален от Яворовия; желание, също родено *от*-слабост. Затова и условията на изпълнимост в различните интенционални състояния, имплицирани чрез образите на **мрачните**, **тъмните** бездни, от една страна, и тези на **светлолазурните**, от друга, са пределно различни — изпълнимо-реални са земните бездни като угроза в своите символни пластове, империята на **мрака** и **тъмнината**; безкрайно фикционални са небесните бездни като постигнатост, империята на **светло-лазурното**. Някои от нашите интенционални състояния, пише Сърл, са плод на фантазията и въображението ни и следователно някои от речевите ни актове се оказват фиктивни. В подобни думи се оглеждат не само образите на двете *бездънни*, но до голяма степен светът на символистичната поезия. До стиховете си за войните поезията е предимно „с-поглед-нагоре”, доминират сънищата, виденията и бляновете, ураничната устременост пише привлекателността на небесните бездни и бягството от земните проблеми, едно фикционално битие-в-себе-си се стремят да случат всички дискурси. Там е не само индивидуалният свят на героя, но и проекциите на родното, скъпото. По време на войните — години преди септемврийската литература и т.нар. поезия на 20-те години — поезията е вече и „с-поглед-надолу”, проекциите на всички светове слизат сред земните страдания, рушат се замъци и поетични условности. Рушат се както чрез променената образност, така и с променените колоремни функционираня: нови означаващи нахлуват в поетичния език, нови интерпретанти изискват оцелелите стари означаващи.

Като *колоремни ексудации* могат да бъдат мислени случилите се промени: както течността изтича при възпаления от стените на кръвоносните капиляри в тъкани или телесни кухини, така и знаковостта на цвета *изтича* от досега мислените образи-капиляри, от довоенните дискурсивни техники на случване. *Възпалена* от случилото се с родното трагедия, поетичната образност *излива* кръвта на собствено-символистичните колоремни знакови в кухините на старите текстове и *влива* нови смислови пластове в тъканта на новата текстост и нейните колоремни появи. *Възпалеността* изоставя **светлото**, случва предимно **тъмата** и **мрака**, вижда новото битие като нова — колективна, а не индивидуална — бездна, при това по-страшна, **по-тъмна** и **по-мрачна** от мислените досега. Условието за изпълнимост вече е реализирано, бездните за българското — верифицирани, **мракът** и **тъмнина-**

та — техни неотменни атрибути. Тъмните бездни от ранните стихове на Попдимитров, мрачните бездни-тайни от Куневите „Хризантеми“, Ясеновите тъмни бездни на страданията от „Заклучена душа“, Дебеляновите мрачни бездни на душата от „Сън“ и бездните, преизпълнени с мрак и печал от „Отдих“, Траяновите тъмни бездни-безпътност от „Химни и балади“, Сирак-Скитниковите тревожни вглеждания в бездните на мрака и опити за полети над тъмни пропасти в „Изповеди“, както и множеството страховити и мрачни бездни в Яворовата поезия, вече са изминал етап във фрактално-геометричните измерения на поетичния език и поетовото съзнание. Архитектониката пише чрез колоремния exsudatus нови смислови посоки в контекстите, в които се появява, и светът на „Български балади“ и „Меч и слово“ знае потенциалните им възможности. В техния свят дори надвесеният над мрачните бездни на българското небосклон е суров и мрачен („Арион“, „Гибел“); над непрогледните в мрака бездни витае единствено Смъртта и нейните вестители — черните гарвани („Балада на гарваните“); над тъмните бездни нощта говори за смърт („През нощ дълбока“). . . Дори вятърът, този предпролетен вятър, който лети над кървави стъпки, знае в пътя си само мрак и тъма (Над мрачни пропасти минава траурен и безутешен чезне), единствено в тях може да се огледа душата (Попдобно вятъра, бездомен и печален/ над тъмни пропасти ридаящ безначален/ опий се с виното на гибелта душа). Траяновата гибел и Людмил-Стояновата гибел не са вече познатите индивидуални изживяности, ключовете за прочит на архитектурните символи са положени в ново контекстуално пространство. Че то е изцяло потопено в мрак и тъма, говорят недвусмислено следните Траянови стихове от поемата „Гибел“: „А цял народ потръпва/ пред жертвената клада/ И страшний съд настъпва/ Мрак целий мир залива“. Светът и друг път е бил подвластен на мрака (помним Попдимитровите стихове от „Сънят на любовта“ — „светът е цял пустиня мрачна“), но никога досега мракът не е обемал в себе си смислите на колективната изживяност, не е бил толкова смазващ за родното, което било толкова проксимално, тук и сега, долу, пак Еделанд, но облян в кръв, на път да бъде изгубен. Не се ли удавя в това ризоматично пространство Асен-Разцветниковия мрак от „Двойник“ — мрак безкрайно дълбок, мрак на сподавени вопли?, или пък Фурнаджиевите стихове от „Пролетен вятър“ — „назад е мраки неотменна гибел“? Нови като референции, различия като смисъл, те са и стари като образност, следи като знаковост.

Никога досега светът не е изглеждал толкова абисален, бездната не е била толкова дълбока и огромна, всепоглъщаща и страховита, никога от нея не са излизали толкова много стонове, плач и заклинания. Никога досега душата не се е вслушвала в тях и не се е усещала метонимично обвързана, частица от тези стонове, сълза от този плач, слово от заклинателните дискурси. Затова може би „Български балади“ не се страхуват да пишат Заклинания (и можем ли да забравим как прекрасно ги е уловил в една от седемте си графики към стихосбирката Сирак Скитник?) — заклинания за виденията, гибелта, погребенията, заклинания на меча, духа и земята, както „Меч и слово“ не се страхуват да пишат клетви, химни, послания, да полагат венци. Тектоничното тук е толкова силно, че септемврийската поезия има вече върху какво да стъпи, когато иска да заговори за ужаса, защото българското вече е било изправено пред жертвената клада и поезията вече е случила знаците

на тази *изправеност*. Фурнаджиевите *конници-братя над бездни надвесени*, летящият *над урвите вятър и тъмните бездни, които зоват*, както и Разцветниковият жест на потъване-пеене в *кървава бездна*, също вече не са само различия, но и следи спрямо символистичните текстове, писани по време на войните и малко след техния свършек. Както образът на *раззиналите бездни до черни стени* в „Юноша” е палимпсест, в който под дискурса на Смирненски личат знаците, с които ранната символистична поезика означава аналогичното интенционално състояние на обезвереност, така и зад образите на септемврийските поети могат да бъдат четени дискурси, с които по-късната, преминала през познанието-за-войните символистична поезика, означава сходни интенционални състояния на ужас, шок, ангажираност със ставащото, когато „не можеш да останеш безучастен”. Прочитът на септемврийската текстовост е трудно постижим в целостта и дълбочината си отвъд ризомата, в която пишат символистичните текстове в периода между 1914-1923 година. След безспорно силни аналитични наблюдения върху поетиката на септемврийската литература (каквито са изследванията на Р. Коларов и А. Късов), би се получило допълнително измерение, нова гледна точка към самата поезика. А сред тези измерения, в различните пластове на архитектурните символи, почти винаги в структурно-сисловата им плът присъства и колоремата. Нейният свят, едновременно детерминиран и детерминиращ в контекста, е способен да заговори и да каже много неща: за отсъствието и присъствието, за устойчивото и за промененото, за случилото се и неслученото, за фантазното и реалното. Тогава именно разбираме не само истинският ужас *да бъдеш надвесен над бездънна пропаст, която е мрачна* и сладостта да бленуваш *по бездънна и безбрежна вис, която е светло-лазурна*. Разбираме и защо небесната може да се огледа в земната, *да потъмнее* зловещо, докато обратното в символистичните текстове не се случва, разбираме с други думи — най-вече в стиховете за войните — истинската сила на хтоничното. Разбираме, че символизмът се *приземява* именно там и че полага новият поетичен език в референциите на стари за литературата ни теми и изживяности. Там можем да четем не само срещите с Вазов и К. Христов — различните образи на войните и различните образи на езика за тези войни — но и пресупозициите за онова, което ще наследи и което ще изостави другият поетичен език през 20-те години, когато ще заговори за също толкова безумни събития в измеренията на родното. Така ще успеем да видим именно *промененото*, новото, както и че не всичко, не абсолютно всичко променя този нов поетичен и епистемологичен усет на 20-те. Бездната и нейната зловеща *мрачина* вече са се случили и извървели пътя от личното до колективното, от единичното до множественото, от фикционалното до реалното. Случила се е и забравата — за някои за кратко, за други винаги — на фантазната уранична бездънност. Едни и същи творци са изменили цялата знаковост, подредили са мозаичността на дискурсивните предпочитания, *привели* са ги надолу. Признали са пред гравитацията своята човешка и творческа подвластност, нов *modus vivendi* наднича все по-смело от техните стихове.