

## Физиология на символистичния език; Език и Аз, език и лудост

Пламен Антоу

Една година след официалната поява на българския символизъм в сп. „Мисъл“ е отпечатана публичната сказка на Пенчо Славейков върху българската поезия „преди“ и „сега“. Наред с други важни неща, тя за пръв път засяга един важен семиотичен проблем – за отношението на поетическия език към логиката. Прави го по повод стихотворението на Яворов „Ще дойдеш ти“, което Славейков цитира изцяло, за да докаже, че поезията е принципно свободна от нормите на всекидневната логика; тя „няма задача да конкурира на логиката – пише критикът и добавя: – и нахалос бѣхти път онзи, който не идва при нея като при Пития“<sup>1</sup>. Появата на легендарната жрица-прорицателка в Делфийския храм на Аполон тук може да изглежда реторическа случайност, но не е. Непосредствено след това Славейков припомня известния императив на Верлен „De la musique encore et toujours!“<sup>2</sup>. Поезията е свързана с музиката – това най-примитивно и атавистично от всички изкуства, – за да бъде откъсната от логиката и тласната в сферите на ирационалното и езотеричното. Тя е автономна езикова територия, където действат принципно други закони, неподчинени на императива за комуникативна функционалност. Ала все пак не всичко е позволено, бърза да добави Славейков и в най-известната бележка под линия в българската литература с присъщата си образност чертае една граница, отвъд която този ирационализъм се превръща просто в умопомраченост, в шизофрения: появил се е напоследък някакъв си „умопомрачен символизъм“, който си въобразява, че всяка „безсмислица, написана в стихове“, е поезия<sup>2</sup>.

Когато няколко години по-късно Вазов – архетипният „стар“ – характеризира езика на новата поезия (т.е. на разните там „символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчеловеци и незнам още какви“, както сам ги наблъсква в общ кюп), по подобен начин прибъгва до езотеричното: определящо качество на този език е „тъмнотата“, старанието на поетите „да забулят с нарочита мъгла на изразите мислите си“<sup>3</sup>. Именно

<sup>1</sup> Славейков, П. П. *Българската поезия. II. Сега*. – Мисъл, XVI, 1906, № 6–7, с. 367. (Също и: Славейков, П. П. *Събр. съч. в осем тома*. Т. 5. С., 1959, с. 194.)

<sup>2</sup> Пак там. (Славейков, П. П. *Събр. съч.* Т. 5, с. 410.)

<sup>3</sup> Предговорът към „Легенди при Царевец“, С., 1910, с. 9–10.

*тъмнотата*, т.е. пределната семантична „омекотеност“, характерна за езотеричния тип говорене, преднамереното забулване на смисъла, се налага като основен ключ към поезията на „младите“, при което рецепцията „отвън“ следва в общи линии собствените авторефлексии на тази поезия; разминаванията – разбира се, драматични – са изцяло от оценъчен характер, не от субстанциален.

В крайния си вид подобно разминаване между знак и референт може да се окаже по-скоро предмет на психиатрията, отколкото на семиотиката. Самият Вазов в бележка във вестник „Мир“ от края на 1906 г. е пределно красноречив по повод новите стихове на Яворов: „Де, джанъм, не се втилявайте! Имайте почит към читателите си. Или пишете за обитателите на лудницата?“<sup>4</sup>. Най-категорично ситуацията обаче е диагностицирана в известната статия „Декаденти и семковщина“ от проф. Стефан Младенов през 1924 г. по повод представителната саморефлексия на зрелия български символизъм – антологията „Млада България“ (1922) – и най-вече за сметка на неговия „корифей“ Теодор Траянов. Авторът на „Пилигрим в черно“ настойчиво и без никакви уговорки е качествяван като „душевноболен“ и „умопобъркан“ (с. 246)<sup>5</sup>, а стиховете му – имащи значение само като „психопатологични документи“ (с. 229), като „поетическа психопатия“ (с. 232), та дори – колкото и странно да ни звучи по адрес точно на Траянов – като „халюцинации на един сексуален психопат“ (с. 238), и в крайна сметка като „несвързани тиради на един болен субект“ (с. 240), изпълнени с „осезателни, слухови и зрителни халюцинации, изобщо с усещания, характерни за известни видове душевни болести“ (с. 239).

Именно констатираната семантична „несвързаност“ е главен аргумент в патоса на професора, т.е. своеобразните, както той ги нарича, „съчетания на несъчетаемото“ (с. 232) и „съединения на несъединимото“ (с. 248). Критикът упорито се опитва да чете поезията на Траянов и на повечето от останалите автори в антологията *отвън*, от позициите на една всекидневна референциална логика, предполагаща по презумпция идеално съответствие между знак и означаемо, търси в нея някакъв *логически* порядък, а вместо това открива само „безсмислици“ и „логически невъзможности“ (с. 239).

Установил отсъствието на тази предпоставена веществена и психологическа референциалност, Младенов изтъква като основно качество на тази поезия нещо, което той определя като „един шаблонен маниер на пресилени и безсмислени контрасти и антитези“ (с. 247–248) и „нес-

---

<sup>4</sup> Мир, XII, № 1981, 29 окт. 1906, с. 2. („Литературни бележки“, подп.: Х.) Вазов пише за липсата на „чистота на езика и ясност на мисълта“ в поезията на „младите“ около сп. „Художник“ и в бр. 1724 от 11 декември 1905 – „Беседи под зимното небе“. (Също и в: Вазов, *И. Събр. съч. в 22 тома*. Т. 20. С., 1979, с. 366.)

<sup>5</sup> По този начин по-нататък ще означаваме цит. по: Младенов, д-р Ст. *Декаденти и семковщина*. – Листопад, V, 1924, кн. 9–10, с. 225–253.

кончаеми съединения на несъединимото“ (с. 248) от типа на „каменни мъгли“, „безкраен миг“, „на огнена целувка хладний дих“, „хлад в разгоряло сърце“ и прочие „семковщини“. Нещо, което ние по-нататък тук ще мислим 1) като *хипертрофия на символистичния език* и 2) като *езиковизация на самата символистична поезия*. Като хипертрофия на символистичния език в един устремно ескалиращ процес на езовизация на самата символистична поезия. (Впрочем, фактът, че проф. Ст. Младенов е преди всичко езиковед, едва ли е без значение за начина, по който поставя проблема, макар това да не личи пряко в текста.)

И така, можем да обобщим, че рецепцията на символизма в България от момента на появата му та до самия му край рисува една все отявлявано клинична картина. Картина на невменяемост, която можем да специфицираме като *артикуляционна*, като неадекватност на артикулацията. Проф. Ст. Младенов е абсолютно прав. И без да привеждаме цитати от специализирани трудове по психиатрия, можем да очертаем една продуктивна аналогия, доколкото речта на шизофреника се характеризира със същите признаци, които са разпознати в символистичния език: алогизъм, несвързаност, хаотичност, отсъствие на причинно-следствена зависимост. (Ст. Младенов няма да пропусне да отбележи за „творчеството“ на „траяновци“: „може човек да размества стиховете и строфите, както си ще, може да чете от края към началото отделните стихове и всички строфи – разлика особено няма да има. И във всички случаи само едно е неизменно – че няма връзка между отделните изречения или, ако щете, „образи“ и „чувства“ (с. 239). Впрочем, „траяновци“ само следват нещо, което през 1906 г. концептуално е задал Яворов в „Две хубави очи“.) Това са все признаци, които един друг научен жаргон би описал като разрушена референциалност, като липса на съответствие между знак и означаемо, като разпад на синтактични връзки и смислови контексти. Или просто като „процес на откъсване от референта“, както определя вътрешния етос на символистичния език Нина Илиева в едно от най-задълбочените изследвания по проблема<sup>6</sup>. Думата-знак е престанала да обозначава една повече или по-малко разпознаваема емпирична реалност.

Именно този процес ние тук мислим като специфична хипертрофия на символистичния език – едно самопричинено и насочено към самото себе си битие на езика. Хипертрофия, която тук ще ни интересува главно като ставаща за сметка на психо-биографичния, конфесионално проектиран в творбата Аз. Тъкмо онзи Аз, който проф. Младенов така настойчиво търси в „Млада България“, донякъде подведен и от съставителя на антологията (в предговора Ив. Радославов малко

---

<sup>6</sup> Илиева, Н. *Езикът на мълчанието*. С., 1993, с. 86 и другаде.

безотговорно и наслуки говори за „непосредността, искреността и топлотата на своите преживевания, настроения и идеи“ в поезията на „младите“<sup>7</sup>). Проф. Младенов енергично отрича наличието тъкмо на подобна индивидуализираща конфесионалност. И това неналичие е оценено с негативен знак, окачествено е като липса, т.е. като недостатък, защото е обсъждано от презумпцията, че символистичната поезия, както и всяка друга до този момент, се основава на едно саморазбиращо се съответствие между знак и референт; бидейки поезия, тя бездруго артикулира някаква „душа“, реален психо-биографичен Аз. И ако професорът отделя от общата шизофрения няколко имена, и преди всичко Димчо Дебелянов, то не е просто от почит към мъртвия, а поради незатъмнената докрай референциалност на неговата лирика – за разлика от останалите, той е „истински поет“, защото творчеството му е една „сърдечна, искрена, топла поетическа изповед“ (с. 249).

\* \* \*

Всъщност тук е мястото да споделя, че целият този проблем възникна пред мен тъкмо във връзка с Дебелянов. Сблъсках се с него при работата си върху статия за поета по повод юбилейна конференция през пролетта на 2007 г.<sup>8</sup> В процеса на работа постепенно се очерта един страничен за намеренията ми сюжет, който нямаше как да подмина, но в който тогава не исках да се задълбоча, защото това би тласнало изследването ми в съвсем друга посока. Проблемът за вътрешната природа на символистичния език. Написаните тогава страници нито бяха прочетени на конференцията, нито влязоха в писмения вариант на доклада, предназначен за сборника. Но те се превърнаха в ядрото на една специална бъдеща разработка. Тази.

Въпросната статия за Дебелянов представляваше опит за феноменологичен прочит на стихотворението „Един убит“, и по-точно – прочитът му като гранично, екстремно свидетелство за сблъсъка между феноменологично и екзистенциално. И още по-точно – за краха на феноменологичния модел на света и неговата вътрешна трансубстантивация в посока към екзистенциалното. Интересуваше ме главно сложният начин, по който символистичният Аз открива Другия, но не съвсем и не докрай. В този смисъл като необходими за конструирането от мен сюжет – едновременно литературноисторически, философски, антропологически – по един самопонятен начин се очертаха фигурите на Хусерл и Хайдегер.

---

<sup>7</sup> В: *Млада България*. Антология. Под редакцията и с предговор от Иван Радославов. С., 1922, с. II.

<sup>8</sup> Вж.: **Антов, Пл.** „Един убит“, или как символистичният Аз открива Другия. – В: *Димчо Дебелянов. Юбилейен сборник с нови изследвания по случай 120 години от рождението му*. С., 2009.

Това, което тук ще ме интересува, е иманентната, собствено *езиковата* рефлексия на същия проблем. Тезата ми също няма как да подмине – макар и само като общ фон – фундаментални постановки на Хусерл и Хайдегер, най-вече онази феноменология на смисъла, която задава първото „Логическо изследване“ на Хусерл от 1900 г. и цялостното ѝ доразвитие по-сетне в „Битие и време“ (1927). И вече в един потесен лингвистичен аспект – Якобсоновата схема на комуникацията и следващата я, но и спореща в отделни моменти с нея „Теория на интерпретацията“ на Рикъор. Без да бъдат натрапчиво експлицирани в текста, това са някакви необходими жалони, които маркират едно общо философско-лингвистично проблемно поле, един фон, върху който ще се опитам да проектирам конкретни реалности в българската модерна поезия в един кризисен за нея период. Ще съсредоточа вниманието си предимно върху периода на българския символизъм, но с ясно съзнание за относителността на подобни периодизационни фрагментации на един цялостен и непрекъсваем в същността си развоен процес, доколкото символизмът, от една страна, ескалира по-ранни натрупвания, а, от друга страна, естествено предполага по-нататъшната си радикализация в поетиката на авангарда. Мислейки по този начин символизма като средищен, преходен етап, ще се опитам да видя как фундаменталният разлом Език–Свят се акумулира в периода, да кажем, 1906–1916 г. и как възникналата криза се разрешава в периода, да кажем, 1916–1925 г. като процес на вътрешно самопреодоляване на символизма. Но още по-важната ми цел е не развойно-историческата диахрония, а синхронната проекция на тази криза, разглеждането ѝ като иманентна, *вътрешно* присъща на символистичната езиковост.

По-специално в този сюжет ще ме интересува мястото и статутът на лирическия Аз, драматичната му разполовеност между Езика като психологическа структура, от една страна, и реалния свят, „природата“, от друга – светът едновременно като *вещна*, като *историческа*, но и като *психо-биографична* реалност, с цялата вътрешна сложност на тази констелация.

Преди да нагазя в проблема, трябва да заявя, че – да, разбира се, далеч съм от мисълта, че българският символизъм има самосъзнание за цялата тази мета-сюжетика – самосъзнание, което да е пряко артикулирано в манифестните му текстове. Известно е, че българският модернизъм е, общо взето, слаб по философия<sup>9</sup>. Считаният за най-философски манифестен текст на българския символизъм – „Тъгите ни“ – е

---

<sup>9</sup> В своето капитално изследване върху българския символизъм проф. Розалия Ликова неколkokратно набляга на слабия му интерес към „философските спекулации, към теоретичните проблеми, към теориите на символизма“ – факт, който тя оправдава основно със закъснялата му поява (вж.: Ликова, Р. *Проблеми на българския символизъм*. С., 1985, сс. 6, 44, 136 и другаде).

всъщност едно есе, което по твърде лежерен начин компилира различни идеи, които, така да се каже, се носят във въздуха на епохата. И в своя еkleктизъм се опитва да съчетае принципно несъвместими неща (напр. да представи Ницше като „баща“ на символизма<sup>10</sup>; впрочем, в недоразбирането на Ницше Кьорчев просто следва П. П. Славейков).

Но пък, от друга страна, не е и работа на поезията да бъде илюстрация на сухи философски тези. Колкото и старомодно да звучи, бих се ангажирал с твърдението, че по-скоро работата ѝ наистина е да артикулира човешката душа, за предпочитане – конкретната душа на поета, повече или по-малко разпознаваема под метафизичните одежди на езиковата конвенция.

Точно за това всъщност ще става дума тук – за сблъсъка между Езика и Душата в символистичната поетика, между абстрактния Език и конкретната, биографично, социо-исторически и психологически детерминирана поетова Душа.

Или другояче казано – за това, как безличната структура на Езика код се конфронтира с онова, което, следвайки Рикьор, обозначаваме като дискурс, и по-точно – с дискурса на професионалното.

\* \* \*

За да върнем проблема към конкретните реалности особено ще ни помогнат мемоарните свидетелства от епохата.

На едно място в своя мемоарен опус Михаил Кремен съвсем ясно представя емпиричните измерения на интересувания ни езиков казус. „Затварях се – припомня си той – в самотната си стая и подражавайки на Метерлинк („Тук в къщи лампата гори, а там в градината грей слънце“), спусках през деня завесите и четях от сутрин до вечер при запалена лампа...“<sup>11</sup> Точно там, в този аранжиран полумрак, се раждат легендите за далечни земи, където вехнат пленени разблудни царкини и където Азът сам е „заклученик в мрачен затвор“.

И понеже в зародиша си проблемът, както бе отбелязано, възникна тъкмо чрез Д. Дебелянов, ще продължим с него. Всички спомени за поета подчертават едно драстично разминаване между реалния психо-биографичен Аз и лирическият Аз, между автора и неговата езиковизирана проекция. „Той беше, повтарям, много жизнерадостен – пише например Райна Подвързачова, – смееше се много, просто се заливаше от смях, и пееше много. Това трябва да знаят онези, които като четат най-хубавите елегии в нашата поезия, си съставят за автора им по-друга представа...“<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Вж.: Пенчев, Б. *Българският модернизъм: моделирането на Аза*. С., 2003, с. 134.

<sup>11</sup> Кремен, М. *Романът на Яворов*. Част първа. С., 1972, с. 567.

<sup>12</sup> В: Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 104.

Подобни свидетелства впрочем са общо място в спомените за поета. Съществуват и съвременни свидетелства, според които чуждестранни туристи, попаднали в родната му къща в Копривщица, не крият простодушното си удивление защо той непрестанно пише за себе си като за „заклученик“, „след като е бил толкова жизнерадостен“<sup>13</sup>.

Кремен също не пропуска да подчертае по адрес на Яворов, че точно когато пишел най-безнадеждните си творби („апокалиптични страхотии“, както ги нарича мемоаристът), в реалното си всекидневие поетът си оставал все същият ведър шегобиец: „Той отбягваше да говори за поезията си и когато се опитвах да я засегна, шеговито отвърщаше: „Остави, това са измислици! Поетическа фантазмагория...“ И ловко отмяташе разговора, като се впускаше в смешни и весели спомени от детинството си...“<sup>14</sup>.

Стандартният отговор в този случай е за същностното несъвпадане на модерната метафизична душа с реалната, емпирично детерминираната поетова душа, чиято изповедност характеризира традиционната романтическа лирика. Важното, което прави символизмът, е тъкмо това – да жертва индивидуалната психология заради абстрактното, универсално-метафизичното. Модерната душа, която той артикулира, е платонична, тя е само *идеята* за душа, душа-идея. Тя, фигуративно казано, е една душа-дърво, което не е нито бор, нито ябълка, нито баобаб. Тя, ако припомним закачката на Далчев по адрес на Ем. Попдимитров, е онази птица, която казва „ку-ку“, но не е кукувица. Формулирано е и кардиналното противоречие при символизма – „между високото равнище на индивидуализираност на преживяванията на лирически субект и пределната обобщеност на поетическото познание“ (Ал. Панов) – противоречие, което води до деперсонализация, до „изпраждане“ на лирическия Аз от частната му биографична определеност<sup>15</sup>.

Но проблемът, който се опитваме да поставим, започва тъкмо отук насетне. Казано просто, отвъд гносеологическите спекулации, скрито съдържащи се в него, целта ни е да докажем, че това, което обикновено наричаме *метафизична душа*, всъщност е *един строго езиков конст-рукт*.

Едно от масово властващите клишета около същността на модернизма – и особено що се отнася до символизма – е, че в центъра на творческия акт, респ. на художественото произведение, е поставен Азът. Един самоосъзнал се Аз, еманципиран от общностните императиви.

---

<sup>13</sup> Вж.: Пехливанов, Ил. *А е убит от английски куршум (неизвестен факт от битието на подпоручик Димчо Дебелянов)*. – Пламък, 2007, № 3–4, с. 147.

<sup>14</sup> Кремен, М. Цит. съч., с. 547.

<sup>15</sup> Панов, Ал. *Жанрове в българската лирика на прелома между XIX и XX столетие*. Кандидатска дисертация, С., 1984. – Цит. по: Ликова, Р. Цит. съч., с. 227–228.

Подобно твърдение намира оправдание в логиката на линейно-прогресисткия телеологизъм, в един литературноисторически план, където модернизмът се мисли като следващ, по-висш етап, дошъл да смени етноцентричния колективизъм на възрожденската епоха. Но то е, меко казано, приблизително, неточно.

Всъщност модернизмът *като вътрешна тенденция оперира не с Аза, а с Езика, разгръща се като процес на подмяна на Аза с Езика*. Това е кардиналният патос на настоящото изследване.

Модернизмът, и особено символизъмът, който тук пряко ни интересува, осъществява един друг тип *загуба на Аза* в социално-колективното, само че не в неговата синхронност, в телесната и ритуалната му видимост, а чрез сублимирането на колективното в Езика като едно „структурно и културно безсъзнателно“, по думите на Рикьор<sup>16</sup>.

Фундаменталната антитеза, конститутивна за етоса на символизма, е Природа–Език. И в нея Азът е част от природата.

Затова при символизма няма Аз, няма „душа“, а само Език – надперсонална обезличаваща стихия.

Можем да кажем, че в един историко-развоен план символистичният Аз е еманация на онзи метафизичен субект, около който трансценденталният идеализъм след Кант центрира и организира света и който в началото на ХХ век постига кризисната си реализация чрез феноменологизма. Той е крайната степен на просвещенската валоризация на Аза-субект, поставен в абсолютния център на света като негов единствен господар и креатор. В ситуацията на тотален солипсизъм символистичната творба е престанала да борави с „обективен“ свят, свела го е до система от знаци, до език – проекция на самия Аз. Повече от когато и да било, светът, който творбата описва, не е обективна даденост, свят-в-себе-си, а е „излъчен“ в самия акт на артикулирането му от Аза, който изглежда да е абсолютният хегемон в нея.

Закономерно установила се като финален и върхов етап в просвещенския хуманизъм, тази хегемония на Аза-субект в символистичната творба обаче се оказва относителна и привидна. Налице е тотална изпразненост от хуманистично съдържание, което води до специфичен референциален ступор.

Ако се запитаме за същността на онзи Аз, който говори в перфектната символистична творба, който се самообозначава в нея като „Аз“, ще установим единствено неговата липса – това „Аз“ на практика е празен знак, знак, лишен от референт. Едно „Аз“, зад което няма никакъв Аз. Една словесна маска, зад която няма лице, няма тяло, няма „душа“. „Дър-

---

<sup>16</sup>Рикьор, П. *Теория на интерпретацията: Нарастващият смисъл*. – В: Съюз на българските писатели. Център за литературна информация. Служебен бюлетин. 1988, № 5, с. 82.

во“, което не е нито бор, нито ябълка, нито баобаб. Лишен от каквато и да е психобиографична и социоисторическа детерминираност, символистичният Аз е само „Аз“, т.е. Аз-дума, назоваваща едно отсъствие. Конкретният Аз, Азът-природа е елиминиран като референциална първопричина на творбата, заедно с елиминирането на целия природен физис, от който е част.

Лишен от „тяло“, от референциална основа извън самия себе си, в акта на своята артикулация в текста този „Аз“ няма друга собствена реалност, освен реалността на самата артикулация. Няма до какво друго да бъде сведен, освен до *материята* на самия артикулационен акт – до Езика. Единствената му реалност е тази на самата артикулация.

Скъсал с реалните си психобиографични основания, Азът в тази поезия е само една *езикова функция*. Той е подменен от една статична система на езиков конвенционализъм, в която всеки личен екзистенциален и психологически опит е абстрахиран и сведен до езиков конструкт – до набор от клиширани езикови ядра, които трябва да го представляват в една условна, пределно абстрахирана форма.

Ситуация, в която езикът е изгубил своята чисто инструментална, посредническа функция и се е сдобил с далеч по-големи правомощия – превърнал се е в абсолютния хегемон в творбата на мястото на Аза.

Повече от всеки друг тип художествен изказ, символистичният език оперира с твърди, калцирани образни структури, които го затварят в себе-си, придават му специфична автономност, граничеща с известна посвещенска езотеричност, превръщат го в лесно разпознаваем, лесно усвоим и още по-лесно възпроизводим език на братството („Хиперионово братство“). Затова не е случаен фактът, че нито един художествен език не е бил тъй лесен за имитиране, както символистичният; той е самата стихия на епигонството (което и на практика се реализира в абсолютната си форма чрез „Хиперион“). Епигонство, разбирано тук и като версификационна сръчност, но още повече като крайна степен на самозатваряне на поезията в достатъчността на езика, без излаз към някаква отвъдезикова денотативна реалност (ситуация, близка, но – както ще видим – не идентична на онова, което Ни́на Илиева определя като универсализация на символа, чиято най-пълна реализация в българската поезия представлява според нея творчеството на Теодор Траянов, заедно с Дебеляновата поема „Легенда за разблудната царкиня“<sup>17</sup>).

Самият Яворов, чиято поезия всъщност задава този механизъм, не цени Траянов тъкмо заради тоталната езиковизация на неговата поезия (която той в анкетата на Арнаудов крайно показателно нарича *физиоло-*

---

<sup>17</sup> Вж.: Илиева, Н. Цит. съч., с. 88.

гизъм<sup>18</sup>, т.е. липса на „душа“ в нея, на отвъдезикова психологическа референциалност и свеждане на поезията до нейната физиология – езика). И сам „експериментално“ доказва тази липса с нагледен урок по версификация в маниера на Траянов, като прави важно разграничение в характера на *тъмнотата* и по този начин установява разликата между оригинала и имитацията като граница между Аза и Езика – тъмнота не на нивото на езика, на артикулацията, както я разбира Траянов, а тъмнота на самата артикулирана „душа“, на един скрит зад езика реален психо-биографичен Аз (тъмнота, изхождаща „от самата материя, от естеството на мотивите, които се третират“ са точните му думи, записани от психографа; подобно на П. П. Славейков и Вазов, и Яворов не признава „пълното отсъствие на логика“ в поезията на „декадентите“, които разбрали „новото“ само „като форма, като безсмислица“<sup>19</sup>).

Тъкмо тази особеност на символистичния език, която тук определяме като хипертрофия на езика, прави границата между „оригинал“ и имитация тъй трудна за установяване; в сумрака на самодостатъчната езиковост всички котки изглеждат еднакво сиви. И ако има такава граница, тя, както загатва Яворов, минава точно *между* Аза и Езика.

В абсолютния си вид цялата вътрешна амбивалентност на казуса се съдържа обаче в самата родоначална фигура на Яворов – фигура с особено място в интересувания ни сюжет. Тъкмо Яворов е, който въвежда изобщо проблема в българската поезия; той е, който фундаментализира Езика. Значителна част стихотворения от неговия т. нар. втори период не са нищо друго, освен перфектни езикови структури, функциониращи на нивото на своята езиковост – една струпаност на клишета, чиято референциалност няма нищо общо с отвъдезиковата действителност – предметна или психо-биографична; тази референциалност е *самото понятие за модерност*: разните вампири, чудовища, чудовищни деца, купища черни мъртъвци, размахнати криле и ред ефектни, но смислово неефективни, семантично празни и лесни оксиморони от типа „ти в пламък ще се вледениш, под кървав студ ще изгориш“, „красиви в мрачна грозота и грозни в сайна красота“... Но тъкмо тази „звънлива тривиалност“ (по думите на Б. Пенчев<sup>20</sup>), трябва да признаем, създава „модерния“ ореол около Яворов и, разбира се, отприщва онази мода на „рошавите дечурлига“, която Пенчо Славейков иронизира още през 1906 г. Именно в „Безсъници“ се натрупва един *езиков фонд*, който светкавично влиза в активно обращение и чиято преупотреба впоследствие Ст. Младенов ще окачестви без уговорки като клинично състояние.

Тоест, символистичната поезия на Яворов от „Безсъници“ като цяло можем да определим като *самореференциална езикова структура* –

<sup>18</sup> Вж.: Арнаудов, М. Яворов. *Личност, творчество, съдба*. С., 1970, с. 114.

<sup>19</sup> Пак там, с. 117–118.

<sup>20</sup> Пенчев, Б. Цит. съч., с. 171.

четена сама за себе си, без помощта на някакъв външен за нея психобиографичен контекст-код, тя не сочи към нищо отвъд себе си, функционира изцяло на нивото на собствената си знаковост. Всяка друга референциалност не е собствено нейно качество, а ѝ е вменено отвън, чрез вписването ѝ в някакъв външен контекст – контекст, най-често привнесен от нашето познаване на поетовата биография, на онази литературноисторическа и обществена ситуация, чиято артикулация ние по презумпция ѝ вменяваме.

Именно наличието на този „външен“ контекст, на една особено ярка, мощна психобиографична реалност (спонтанно случена или умело дирижирана от самия поет, за да „илюстрира“ поетическата риторика – това е отделен проблем, на който другаде се спирам обстойно<sup>21</sup>) е голямата, огромната разлика между Яворов и легиона подражатели – не поезията като собствено *езиков* конструктор, взета сама за себе си, извън този контекст, извън това предварително знание (ако подобно разделяне изобщо е възможно, освен като оперативен маньовър)... Впрочем, с присъщата си проникателност Далчев много точно е назвал тази референциална „нулевост“ на „Безсъници“, като я нарича преходна книга, която постига своето значение само вписана в своя външен контекст – в светлината на онова, което е било преди нея, и на онова, което ще бъде след нея<sup>22</sup>, т.е. което преодолява и към което води. Тя, казано по един по-сложен начин, е *отсъстващият фокус* на явлението, на мита „Яворов“.

Впрочем, подобен – и може би хронологически първият, задаващ интерпретативната парадигма – е прочитът на Гео Милев в известния предговор към неговата антология на българската поезия от 1925 г. За Г. Милев поезията на Яворов е важна тъкмо със своята средищна разположеност между романтично-конфесионалното и модерно-езиковото, между Аза и Езика (или по собствените му думи – доколкото „съчетава емоционалния принцип на Вазова и Пенчо Славейковото естетическо изискване за съвършена художествена форма“<sup>23</sup>). Доколкото поезията му все пак е съхранила някаква част от денотативната си функция. Отвъд Езика в „Безсъници“ има *нещо друго*, което го легитимира. Това *нещо* можем да определим като един извънлитературен контекстуален фактор, като едно предварително *знание-за* – знанието за поетовата биография и поетовата „съдба“, които езикът на „Безсъници“ всмуква, инкорпорира в структурата на книгата, превръщайки ги в *език* (неслучайно М. Неделчев мисли биографията на поета като пълноценен текст<sup>24</sup>).

---

<sup>21</sup> Вж.: Антоф, Пл. *Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*. С., 2009.

<sup>22</sup> Далчев, А. *Фрагменти*. С., 1967, с. 28.

<sup>23</sup> *Антология на българската поезия*. Съставена от Гео Милев. С., МСМХХV, с. 10.

<sup>24</sup> Неделчев, М. *Социални стилове, критически сюжети*. С., 1987, с. 6.

Можем да обобщим, че именно наличието на този „вазовски“ (по Гео Милев) референциален Аз у Яворов, макар и дълбоко скрит в най-символистичните творби от „Безсъници“, макар и в значителна степен вменен отвън, от нас, инжектира поезията му с уникален драматизъм, превръща я в събитие. Този Аз е голямата разлика между Яворов и онзи легион анонимни автори на стихове, които с гордост ще се самоназоват символисти. И обратно – липсата на такъв референциален пласт у епигоните на Яворов прави поезията им по-модерна, по-символистична, т.е. функционираща на изцяло езиково ниво, сведена до един самопораждащ и самопосочващ се Език, отвъд който няма Аз-природа. Наличието на Аз в символистичната поезия би я дискредитирало като такава, би ѝ придавало непълноценност, доколкото той е или *остатък* от нещо, било преди нея, или *зачатък* на нещо, идещо след нея.

След малко ще стане дума за музикализацията като определяща за етоса на символистичния език. Но тук е мястото да изтъкнем един пример от собственото творчество на Яворов, показателен за статута на музиката в този език.

Когато пред Арнаудов поетът разкрива своя начин на работа, той заявява, че музиката, мелодията, ритъмът е същинският зачатък на творбата и едва след това идва останалото („Преди всичко музиката на стиха, после иде словото, после иде съдържанието.“<sup>25</sup>). Пасажът е широко известен и многократно цитиран, но обикновено не се обръща внимание на факта, че Яворов изрично подчертава, че това е бил методът му на работа преди „Безсъници“. Именно дотогава, през първия си период, той създавал творбите си „наум“, разхождайки се и слепяйки ги „като кренвирши“ (друг обичан от критиката пасаж). Започва „да пише“ стихотворенията си – в собствения смисъл на думата – едва при „Безсъници“. И точно тогава, с появата на символистичния език, ролята на музиката като фактор, пораждащ стихотворението, изчезва; изчезва заедно с работата „наум“.

На пръв поглед тук откриваме съществено противоречие, имайки предвид, разбира се, цитирания от П. П. Славейков императив на Верлен, определящ същността точно на символистичната поезия. Но противоречието е привидно и намира своето резонно обяснение тъкмо с оглед антиномията Език—Аз и референциалната криза на символистичния език. Именно защото в „Безсъници“ изчезва онова, което Яворов нарича мотив („онова, което трябва да дадеш като реално съдържание“<sup>26</sup>), т.е. референциалността на езика спрямо „външната“ реалност, стихотворението не може да бъде запомнено и изисква записването си. Това е своеобразен преход от фолклор към литература, от

---

<sup>25</sup> Арнаудов, М. Цит. съч., с. 105.

<sup>26</sup> Пак там.

„наивно“ към „сентиментално“. Това вече не е органична, спонтанна поезия, а литература. Самият Яворов има ясно съзнание за това, определяйки стиховете си до „Безсъници“ като „работи не писани, а създадени“<sup>27</sup>. И ако в „реалистичния“ първи период музиката предхожда творбата и я поражда, то в „Безсъници“ музиката става част от самата литературност, „влиза“ вътре в нея; тя е търсена, правена. Преставя да бъде част от „душата“ и става част от езика. В „Безсъници“ вече я няма онази така важна първоначална „една мелодия в душата“, защото тук „душата“ вече не участва в творческия акт. Макар думата „душа“ да е с особена фреквентност в „Безсъници“ и „Прозрения“, това вече е просто образ, реторически конструкт. „Душата“ е деградирана до елемент от символистичната езиковост.

\* \* \*

Едно необходимо уточнение: употребата на понятието „символистичен език“ тук е двойка: в по-широк, *литературен* смисъл, но и в строго *лингвистичен*, спонтанно интерфериращи се в полето на символистичната поетика. Мисля символистичния език като една свръхструктура, в чиито параметри се състои лингвистичната дихотомия Език–Реч (тук използвам Рикъровия ѝ вариант Език–Дискурс като по-пригоден към „литературната“ специфика на сюжета), при което максималната фиксираност и „втвърденост“ на строго *езиковия* компонент (символистичният образ като специфичен код) проблематизира в решаваща степен, ограничава и дори отменя дефинитивната произволност и вероятност на строго *дискурсия* компонент (съобщението).

Ако дискурсът (т.е. разказът) е *събитието* на езика<sup>28</sup>, то в нашия случай тази *събитийност* би се изразила чрез различни проявления на онава, което традиционно се обозначава като миметичност – най-общо казано, чрез разпознаваемостта на света в артикулиращия го език, и в частност на Аза, т.е. чрез професионалното в един по-тесен смисъл, отнасящ се до разпознаваемостта на поетовата „душа“. На онзи феноменологичен Аз, който е същинският и единствен производител на света, на „природата“, но от гледната точка на текста – в рамките на самата текстуалност – той сам е природа.

Тази събитийност в идеалния символистичен текст клони към нулевост. Поради своята свръхкодифицираност символистичният език е изгубил дискурсивната си функция, той не произвежда съобщение, отнасящо се до някаква реалност извън самия себе си – вещна, политическа или ментална. Абсолютно статична, автотелично организирана структура, той разказва единствено самия себе си. Езикът е единственият свят.

---

<sup>27</sup> Пак там, с. 104.

<sup>28</sup> Рикъор, П. Цит. съч., с. 86.

Семиотичното, отнасящо се до синхронията на самата езиковост, е погълнало и унищожило семантичното, отнасящо се до „външната“ реалност на Аза и света.

Символистичният свят, светът на/във идеалната символистична творба е свят-език, а самият символистичен текст може да бъде видян като перформатив. От неговия телеологичен хоризонт е елиминиран не само „външният“ веществен свят, но и „вътрешният“ свят на Аза, който (по силата на една феноменална инверсия) е родоначален по отношение на „външния“.

Тази хипертрофия на синхронния компонент на кода предопределя пълната **аисторичност** на символистичния език. Той не допуска излаз към реалността, белязана от политическото, също както не допуска излаз към уникалния свят на Аза (уникален и защото е белязан – пряко и косвено – от политическото). Той е **максималният аполитичен език** и като такъв е **перфектният Език**.

Събитието – като нещо уникално, положено във времето и пространството, политически или психологически определено – е изличено, изгубило своята историчност и сведено до един пределно аморфен смислов екстракт, флуидно реещ се извън времето и пространството.

Онова, което трябва да добавим, е, че сюжетът има едновременно своите синхронни, но и диахронни проекции; символистичният език е перфектният литературен език и като такъв той проявява една иманентна същност на литературния език изобщо, но и радикализира една определена развойна тенденция в неговите рамки.

От една страна, проблемът е принципен за езика на художествената литература, в който, за разлика от всекидневния, е налице, както пише Якобсон, насоченост на съобщението към самото себе си за сметка на „външния“ референт. Рикъор обаче ограничава максимално валидността на този принцип, свежда я до изключение от правилото, отнасящо се тъкмо до символистичния език (до един твърде „ограничен брой текстове, свързани с поетическата линия на Маларме“<sup>29</sup>).

Така, от друга страна, можем да заявим, че в литературноисторически план проблемът възниква и се фундаментализира тъкмо при модернизма, и особено чрез символистичния език, който можем да определим като *абсолютния поетически език*, доколкото това е най-кодифицираният език. За пръв път чрез него езикът достига такава степен на де-денотативност, че престава да произвежда значения отвъд самия себе си.

Същинската криза на символистичния език се разгръща в сферите на дискурса, чиято (функционална) реализация е *смисълът*<sup>30</sup> – криза иманентна и неразрешима в собствените му рамки. Именно механиз-

---

<sup>29</sup> Пак там, с. 109.

<sup>30</sup> Пак там, с. 89.

мът на производство на смисъл е коренно преорганизиран по начин, който ще доведе практически до блокиране на процеса. Това става по пределно категоричен и демонстративен начин, чрез определящия за етоса на символистичния език принцип на музикализация – един доведен до възможния максимум процес на замяна на доминиращите до този момент реторически схеми (както ги нарича Ал. Панов) с музикални, чиято основна характеристика е „възможността да се постигне художествен смисъл не толкова с помощта на съчетаването на иманентния смисъл на знаковите единици, колкото на съчетанието на сами по себе си празни откъм смисъл елементи“<sup>31</sup>. Реторическите схеми, характерни за „старата“ романтическа поезия от вазовски тип (аз бих ги обозначил другояче, напр. като *номинални*<sup>32</sup>), са *посочващи* и *разказващи*; телеологично насочени „навън“, те разтварят художественото пространство към реалността – психологическа и природна; социална, политическа, историческа и т.н. Нейната разпознаваемост не е проблематизирана, не е поставена под съмнение, а напротив: всички усилия са впрегнати в производство на ясен, еднозначен смисъл, който – тъкмо поради тази определяща насоченост на интенцията към реалността, към една мислена по презумпция като *обективна* действителност – практически не зависи, или *почти* не зависи, от индивидуалната воля на реципиента.

Обратно, новите музикални схеми, характерни особено за символистичния езиков опит, не водят извън художественото пространство на творбата, като е налице тенденция на плътно приближаване и в един идеален аспект на припокриване на художественото пространство със самата структурност, т.е. езиковост на творбата. Поради липсата на ясна извънезикова референциална основа, на ясен, лесно разпознаваем физически и психологически „прототип“, който да бъде „пренесен“ като втори чен образ в съзнанието на читателя наготово, то той, читателят, се призовава за активен съучастник, за съавтор в производството на този образ, а следователно и на самата творба като цяло. Така чрез принципа за музикализация, заменил нарацията със сугестия, *разказването* на един реален и конкретен протосюжет е заменено с внушаването на една пределно аморфна, „омекотена“ представа, чието оформяне почти изцяло

---

<sup>31</sup> Панов, Ал. *За два модела в строежа на българския лирически дискурс*. – В: Панов, Ал. *Културни проблеми на българското литературно развитие*. [С.], 1998, с. 38. В литературата (за разлика от музиката) такава пълна изпразненост от смисъл е непостижима, но той може, уточнява Панов, да бъде потиснат до един възможен минимум...

<sup>32</sup> *Номинални* в смисъла на именуващи, т.е. посочващи, обозначаващи, рефериращи нещо, което по отношение на собствената си означеност е мислено като *реално*, независимо дали е предмет, събитие, настроение, чувство, мисъл... *Реторическото* в собственения си смисъл е свойство тъкмо на езиковостта, т.е. на самия акт на посочване, обозначаване, артикулация, и затова в логиката на собствената ни теза, разгръщана тук, реторическият пласт е определящ тъкмо за символистичния език.

е оставено на читателя. Единствената фигура на автора като производител на смисъл е заменена с множествената фигура на читателя, което води до множественост на самия смисъл, до множество смисли.

Така лишена от излаз „навън“, функционираща изцяло на структурно ниво, като езикова монада, символистичната творба генерира значението си по един *апоретичен* начин – апория, основана на взаимодействието между свръхвтвърдената структурност на клиширания символистичен език и неговата пределна семантична аморфност. В центъра на тази апория се намира един основен структуроизграждащ елемент, имащ особена заслуга за задействане на музикалния принцип – символистичният символ. Сам по себе си той е напълно „празен откъм смисъл“ елемент (за разлика от обикновения, несимволистичния символ, който обикновено отвежда към едно-единствено, строго определено значение: зеленият цвят на светофара, огънатата нагоре или надолу уста в античната театрална маска). В крайна сметка тази празнота, липсата на конкретен обект-референт и конкретно, едно-единствено значение, отваря възможността, нещо повече – *предполага* нахлуването на неограничен брой такива, ала... всичките потенциални и еднакво валидни в своята потенциалност.

(Точно тук можем да затворим една скоба, отворена в самото начало на този текст с два цитата – от Вазов за „тъмнотата“ като основен недостатък на символистичния език и от Пенчо Славейков за появата на Пития при неговото дефиниране. Същият принцип на смислова затъмненост – или на „омекотеност“ – е особено характерен, определящ за езотеричното говорене. Тъкмо поради своята неопределеност, поради това, че не отправя към един конкретен референт, той едновременно отправя към неограничен брой такива, пораждащи се обаче изцяло в съзнанието на реципиента. Затова на практика всяко пророчество е вярно, сбъдва се – в своята артикулационна „тъмнота“ то скрито съдържа в себе си всяко възможно значение; каквото и да се случи реално, то вече е било предвещано. Но тази предвещаност се реализира ретроспективно – едва *след* събитието, което словото е предвещало, и *от* него. Пророческото, питийското говорене произвежда събития в реалността, но това става едва след като самото събитие произведе със задна дата собствената си предвещаност, т.е. собствената си референция, собствената си словесна означеност.)

Но абсолютната семантична „отвореност“ на символистичния език, не просто допускаща, а постулираща неограничен брой еднакво валидни значения, на практика води до блокиране на процеса, когато нито едно решение не може да се наложи над останалите. Това състояние на референциален блокаж определяме като **колапс** на символистичния език: в акта на своята хипертрофия като език той престава да функционира като такъв, губи знаковата си функция и престава да води отвъд себе си, т.е. да обозначава. В мига на максималното си осъществяване абсолютният Език се самоанулира *като-език*. Съвършената му пропускливост вътре в самата-себе-си се е трансформирала в собствената си противо-

положност (всеки *реален* референт е елиминиран от неограничения брой *възможни* такива).

По този начин тъкмо максималната референциална отвореност – или „омекотеност“ – на символистичния език е тази, която произвежда една максимална „втвърденост“, превръща го в автономична, автотелично организирана структура, функционираща на нивото на собствената си физиологичност. Структура, в която знакът не сочи отвъд себе си, не обозначава; той *е*.

За нас тук е важно да мислим процеса в неговата коекзистентност – в поетологически, иманентно езиков план, не в исторически, макар че той има своите развойни проекции съобразно конкретните литературноисторически реалности в българската поезия от нейния символистичен период, наличието на някакво развитие на символистичния език между 1905 и 1930–34 г., т.е. от Яворов до „Хиперион“, от „Песен на песента ми“ до „Пантеон“.<sup>33</sup>

Двата аспекта – синхронният и диахронният – са неразчленимо взаимопроникнати, при което е абсолютно невъзможно да се мислят поотделно. Историческият развой на символистичния език е, разбира се, налице, но той е относителен, доколкото се извършва *вътре* в собствените му параметри. Именно пределно хипертрофиралата структурност на този език не му позволява особено „вътрешно“ развитие, доколкото всяка структура е същностно консервативно образувание. В мига, в който си го помислим в диахронен, историко-развоен план, ние вече сме готови да излезем от него; всяко вътрешно развитие на символистичния език е процес на самопреодоляването му. Затова неговата развойност е затворена между родоначалната, „входната“ фигура на Яворов и ред посвоему „изходни“ фигури – на Смирненски, Дебелянов, Далчев и др.

В този развоен сюжет фигурата на Т. Траянов е уникална в логиката на вътрешната си динамика между „Новият ден“ (1905) и „Пантеон“ (1934). Ако всички останали индивидуални символистични поетички регистрират излаз от Езика към „външната“ денотативна реалност, тя се движи в обратната посока – все по-вътре в Езика, все по-плътно капсулиране в него. Именно първите творби на Траянов – стихотворенията му от „Художник“, събрани през 1909 г. в „Regina mortua“ – са най-„отворени“ към реалното, психо-биографичното.

---

<sup>33</sup> За Нина Илиева този процес на „втвърдяване“ на символистичния език – който тя подразделя на два етапа: чрез универсализация на символите към стилизация – също има своите исторически проекции и в края на процеса стои неизменната фигура на Траянов (вж.: **Илиева, Н.** Цит. съч., с. 88–89).

Достигнал чрез пределната си езиковизация състояние на колапс, пред символистичния език има само една перспектива – излаз от него. Това, което отгук насетне може да последва, е само един нов регенеративен акт, зараждане на един принципно нов език *ob ovo*, т.е. от яйцето на реалността, разбирана едновременно като вещна, историческа и психологическа реалност в тяхната взаимопроникнатост и неотчлененост в екзистенциалисткото *Dasein* – релативизация, която ще се открие при саморазвитието на феноменологичния образ на света в посока към екзистенциалния.

Този излаз от денотативен колапс се осъществява и по двата различни, но *функционално* равнозначни начина – и в синхронен, алтернативно-паралелен план, и в диахронен, развоен, литературноисторически план. Първият – иманентно ограничен, реализиращ се в параметрите на самата езиковост; вторият – екстравертно разтворен към външните социо-исторически реалности, предопределен от тях.

Това са *хуморът* и *войната*.

Тези два начина бележат като цяло статуса и развоя на българския символизъм, но особено представителна за тяхното действие е поезията на Дебелянов, чийто личен онтогенезис, може да се каже, сменя в образцов вид филогенезиса на направлението изобщо – не само що се отнася до неговия финален, „изходен“ етап, но и в перманентната му вътрешна напрегнатост между центростремителност и центробежност. В силно сгъстен вид в творчеството му ясно се различават *фазите* на обективния, литературноисторически разгръщаш се диахронен процес на самопреодоляване на символистичната поетика „отвътре“, но под натиска на мощни външни фактори, и същевременно – в синхронен, иманентно езиков план – поезията му съдържа отделни също така ясно различими дискурсивни „пластове“, които съществуват паралелно в нея.

Констатирахме, че Азът е прогонен от символистичната творба за сметка на езиковия конвенционализъм. Прогонен къде? Един от възможните отговори е – в *хумора*. Фундаменталното разминаване между психо-биографичен Аз и Език е намерило израз в специфична артикулационна двузичност, в едно раздвоение, характерно за почти всички български символисти.

Хуморът тук означава нещо много повече от непосредствената си „жанрова“ определеност. Той е свободна територия извън Езика. В своята близка сатирическа ангажираност с политическия контекст, от една страна, и с автобиографичната изповедност, от друга, той демонстрира тясна обвързаност с конкретното и актуалното, с профанната реалност, с „живия“ живот, т.е. с всичко онова, което е радикалното „друго“ на метафизичния универсализъм, налице в символистичното творчество на поетите.

В един непосредствен поведенчески план бохемско-хумористичната поезия маркира едно поле на жизнерадост и виталност, на пълна домини-

нация на *тялото* над *душата*, на телесната долница над онзи абстрактен, *езиково* представен серафизъм, властващ в символистичното творчество на тези поети. Фактът, че огромната част от най-завършените български символисти (може би без Яворов и Траянов само) са и виртуозни хумористи, гуляйджии и бохеми, жизнерадостни и витални хора, по най-категоричен начин разобличава *чисто езиковия модус* на тяхната „висока“ символистична поезия, на символистичната поетика изобщо.

А свършената едновременност на тези два противоположни дискурса съвсем не усложнява казуса; по-скоро го разрешава, разкривайки *компенсаторната* същност на единия спрямо другия: прогонената реалност (в сферите на актуално политическото и на автобиографично-конфесионалното) е намерила начин да се завърне, макар и в една жанрово снизена форма.

Смея да се ангажирам с твърдението, че ясно очертаната жанроводискурсивна антитеза „хумористична поезия – символистична поезия“ е съответна на дихотомията *психобиографичен, конфесионално споделим Аз*, от една страна, срещу *метафизичния, изцяло абсорбиран от Езика Аз*, от друга.

В емпиричен план тази съвместност-и-алтернативност може да бъде „онагледена“ отново чрез поезията на Дебелянов и отново чрез изпробвания по-горе похват на разтваряне на литературните факти към техния извънлитературен или интертекстуален контекст. През пролетта на 1913 г. поетът създава поемата „Легенда за разблудната царкиня“ – един от най-енигматичните, най-„тъмните“, смислово затворени текстове на българския символизъм. Тук метафизичната „душа“ е напълно изместила емпиричната, конфесионално споделима поетова душа. Само около половин година по-рано в сп. „Смях“ Дебелянов е публикувал поредица бохемско-хумористични стихотворения, сред които и цикълът „Boхемски нощи“ (юли–август 1912), чиято циклична структура впрочем външно е близка до фрагментарната организация на поемата. Но това, заради което правим аналогията, е тоталната различност на езиковия модус. Цикълът в „Смях“ е с много силна референциалност, или иначе казано, в него е налице силен, лесно разпознаваем автобиографизъм – и външно-събитен, битово-поведенчески, и „вътрешен“, психологически и емоционален. Не някаква метафизична, а реалната, конкретната поетова „душа“ е снета тук, с нейните реални болки и страдания (въпреки тенденциозната самоиронична оркестровка), ситуирана в един конкретен, пределно разпознаваем социо-политически контекст. Може да се предположи, че поради всичко това цикълът „Boхемски нощи“ би могъл да бъде използван като своеобразен „ключ“ за разшифроване на енигматичния образ на „разблудната царкиня“ от поемата – образ, който интерпретативната традиция единодушно разглежда като метафизична проекция на поетовата „душа“ (пределната семантична отвореност на поемата, крайната „мекота“ на езика ѝ закономерно са довели до свръхвтвърдяване; символичното вътре-в-себе-си е отместено към алегоричното). На практика обаче цикълът изобщо не изпълнява такава „отключваща“

роля по отношение на поемата. Това са два напълно паралелни дискурса, съществуващи в едно изцяло евклидово езиково пространство, без никаква пресечна точка помежду си. Единият език оперира с набор от свърхвтвърдени езикови единици, които според конвенциите на дискурса би трябвало да артикулират, а всъщност – да *сигнализират* „психологическия“ статус на една откъд-азова и затова принципно лишена от психологизъм метафизична „душа“. Другият език, обратно, оперира с един ясно назован „Аз“, който ние, познавайки биографичния контекст (живота на поета през този период), имаме пълни основания да смятаме за плътно приближаващ се до „реалния“, Димчовия... Нещо повече, ако има някакво докосване между двата дискурса, то е пародийно: езикът на „Бохемски нощи“ отявлено снизява, огражда в кавички, ценностно преобръща „високия“ език на „Легендата“ (още в първата строфа на първото стихотворение от цикъла високата символистична семема „нектар във сребърни потири“ е римувана с драстичния прозаизъм „да хвърлим още две-три бири“, за да бъде подиграна). В „Легенда за разблудната царкиня“ структурни ядра от семантичното гнездо на „нектар във сребърни потири“ (напр. „сребрен лъч“, „лютна среброструнна“, „дето властно я чака препълнен потир“) са употребени с цялата възможна сериозност, дори „трагичност“. А за абсолютната паралелност на двата езика, за тяхната несъприкосновимост в съзнанието на автора може би най-добре говори самото обстоятелство, че пародията хронологически предшества своя „висок“ обект (защото в случая не става дума за конкретни творби – те са само случайно избрана илюстрация, – а за два типа език и дискурс, които тези творби представляват).

(И все пак, в рамките на тази абсолютна антитеза съществуват специфични зони на интерференция. Хумористичната, епикурейско-несретническа поезия може в някаква степен да бъде възприета и като един по-„реален“ аналог на символистичния конвенционализъм, като негова „външна“, реална, биографична предпоставка. И тук прозират известни поетически и биографично-поведенчески модели – на модерните „прокълнати поети“ и дори на чисто литературни персонажи, при което литературната конвенция навлиза не само в поетическото, но и в реалното: „да повтори на някой Люне повестта“... Но това е проблем, който се отнася повече до декадентското, отколкото до символистичното; до поведението, не до артикулацията... Впрочем, цялата констатирана от нас свърхезиковост, що се отнася до българския символизъм, поради късната му поява е своеобразно мултиплицирана и тази мултиплицираност е външно сигнализирана чрез многобройните епиграфи, скрити и явни цитати и преки отправки към общия символистичен конвенционализъм, номинално означен, персонифициран, който донякъде функционира като негов *същински референт* на мястото на реалността: Бодлер, По, Мореас, Самен, Блок, Верлен, Франси Жам, „на някой Люне повестта“, „Тук в къщи лампата гори, а там в градината грей слънце“...)

Казаното по-горе впрочем ни дава основание да се усъмним в обичайната посока на пародийния механизъм – от „високото“, символис-

тичното към „ниското“, хумористичното. А защо да не допуснем – дори само за миг, – че пародийната творба тук е „Легендата“? Трагичният ѝ патос е толкова вплътнен, толкова краен, че а-ха да направи фаталната крачка отвъд самия себе си, провокира ни да привидим в него автопародийни нотки. Радикализиран, доведен до своя предел, символистичният език неусетно се е превърнал в пародия на самия себе си. Една пародия, която би могла да има напълно спонтанен характер, т.е. да е нежелана, незабелязана от поета (към това насочват и мемоарните свидетелства), но знае ли човек – би могла да бъде и едно лукаво намигване на този непоправим бохем и присмехулник Димчо... С други думи – спонтанен или нарочен, колапсът на символистичния език тук е налице в своята огледална обърнатост. (Разбира се, всичко това в сферите на хипотетичното – като възможен ракурс към творбата.)

В литературноисторически план аналогичен излаз от езиковия конвенционализъм осъществяват **войните**, когато стартира процес на, макар и колеблива, делегитимация на Езика. Когато реалността – вещна, политическа и психологическа – започва да възвръща своите права. Отначало, в авангарда, тя е все още здраво отложена в Езика („Пролетен вятър“), а впоследствие, с налагането на предметизма и професионалния психологизъм в лириката от втората половина на 20-те години чрез Далчев и Багряна и през 30-те, реалността ще вземе своя решителен и окончателен реванш над Езика.

В спецификата на този развоен процес тук няма да навлизаме – първо, защото той не се отнася до строго езиковото; и второ, защото това донякъде вече направихме другаде (в спомената статия за Дебелянов). Вместо това ще се спрем накратко на един друг аспект от пряко интересувания ни тук проблем – аспект, който смятаме за важен и който по естествен начин проектира строго езиковите явления в литературноисторически план. Това е проблемът за лудостта и за ролята на Езика в нея.

\* \* \*

Анализираният по-горе механизъм на колабиране на символистичния език се изразява в състояние на референциален блокаж, в специфично *безсмислие*, *нонсенс* – онова, което критиците на символизма (от П. П. Славейков до Ст. Младенов) с повече или по-малко уговорки мислят като логическа девиация и дори като клинична симптоматика, като **лудост**.

В „Декаденти и семковщина“ проф. Ст. Младенов настоятелно чете лирическия Аз в стихотворенията на Траянов като проекция на един реален психобиографичен Аз – поетовия. Откъдето следва елементарният силогизъм, че щом езикът е шизофренен, то зад него непременно се крие една болна психика; разлика не може да има, както не може да има разлика между образа в огледалото и застаналото пред него тяло. Попаднал на стиха „Аз страдам...“, критикът не се съмнява, че не друг (още по-

малко *нещо друго*), а именно и единствено „той, великият г. Траянов, лично страда“ (с. 240). Съвпадането между онова, което творбата *говори*, и онова, което авторът *мисли*, е саморазбиращо се и тотално: „Какъв е тоя звезден ловец? – реторично пита професорът по повод на стих от „Пилигрим в черно“ и си отговаря: – пак само един отговор е възможен: кандидат за лудницата, накъдето отива и авторът-двойник на пилигрима“ (с. 239). Критикът нито за миг не допуска „разцепване“ между знак и референт; шизофренността на езика той приписва и на един предположен от самия него референт.

Тук Ст. Младенов, разбира се, е дълбоко неправ. Фундаменталната му грешка е, че той не разграничава Езика от поетовия Аз и по този начин зад Езика привижда някаква артикулирана от него мисъл. Той мисли езика като видимостта на една мисъл. Не разбира, че констатираната от него лудост е лудост единствено на езика, не на мисълта. Езикът тук не „отразява“ мисъл, не реферира психологически процеси. Налице е само огледало, което излъчва образ, но оглеждащо се тяло липсва.

Символистичният език е в пълния смисъл на думата *език-събитие* – онова, което А. Зупанчич определя като „способност на дадена практика да произвежда собствените си обекти“<sup>34</sup>. Миметичният акт не се базира на някаква вече-налична, външна за езика – по-точно за *артикулативата* – реалност; той се реализира в акта на самата артикулация. Произнасянето ражда реалност; то *е* самата реалност.

Тъкмо по тази причина лудостта у символизма не е Природа, а Култура. Тя не е функция на една атавистична, внезапно избликлала ирационална стихия. И в крайна сметка не е автентична лудост, а само *игра на лудост*. Версификация. Автотелично затворена в самата себе си артикулация, въобразяваща своя референт.

В своята прекомерна и демонстративна антимиетичност (т.е. а-референциалност) процесът е в някакъв смисъл кръгов, порочно циркулиращ в себе си, подобно казуса с двете поставени едно срещу друго огледала. Решен в нарцистичната си самодостатъчност да не забелязва физиса на историята, да не я „отразява“, символистичният език остава – в най-пряк, литературноисторически смисъл – извън историята; антимиетизмът естествено се трансформира в литературноисторически анахронизъм. Решен да обитава *вечното*, *идеалното*, той неизбежно се мумифицира все повече и повече. Тази извънсторическа мумификация най-ясно личи, разбира се, в идеалната, перфектната символистична поезия – тази на Т. Траянов и на „Хиперионовото братство“ през 20-те години. Историята в своя абсолютен, краен, драстичен и страшен вид – войните, Септември 1923 г., 1925 г. – е минала незабелязана покрай тях.

---

<sup>34</sup> Зупанчич, А. *Най-късата сянка. Нищевата философия на двете*. С., 2006, с. 10.

И тук стигаме до едно фундаментално разграничение. Историята, разбира се, е истерична и тя генерира лудост; но това е истинска, автентична лудост. Лудост на съзнанието, лудост на един реален, психологически детерминиран Аз, когото Езикът артикулира. Експресионистичната лудост, лудостта на езика на „Грозни прози“, на „Септември“ и „Пролетен вятър“, е от принципино различен характер: това е лудостта на един *означаващ, артикулиращ, изразяващ* език.

Абсолютно неуместно е да се равнопоставя по някакъв начин лудостта на символистичния език (така колоритно описана от проф. Ст. Младенов) и лудостта на експресионистичния език. За разлика от символистичния, експресионистичният език, езикът на авангарда изобщо, скрупулوزно артикулира едно шизофрено, взривено, разпаднало се съзнание, един реално разпознаваем в него психо-биографичен Аз и един отпечатан в този Аз екзистенциален, социо-исторически и политически опит. Роден в окопите на войните, познал ужаса на 1923 г., експресионистичният език не просто възвръща Историята (ако ни е позволена тази реплика към ценната книга на Елка Димитрова<sup>35</sup>) – той е максимално правдоподобната, единствено вярната *психологически дестилирана* нейна артикулация. И затова той е дълбинно *миметичен*, ако разбираме мимезиса не в Аристотелев, а в Платонов смисъл – подражание не на материални видимости, които са променливи и преходни, а на абсолютните идеи. Т.е. мимезис не от типа на живописца (която Платон смята за най-низшето сред изкуствата, защото тя представлява подражание, тройно отдалечено от истината на природата, „сянка на сенките“<sup>36</sup>), а от музикален тип. Ако традиционният тип „психологическа“ (*номинална*) поезия се отнася по аристотелиански към собствения си предмет, включително и към самата поетова мисъл, то миметизмът на експресионистичния език е платонически. Той е не просто механично подражание на една статична предметна природа, а подражание-репродукция на самата историческа и битийна динамика и на неотделимо включеното в нея човешко съзнание – включеност, която философският метаезик на епохата ще обозначи като Dasein. Именно тази срастнатост между Свят, Време и Аз, която „Битие и време“ установява, вътрешно релативизира импресионистично и експресионистично и в крайна сметка разобличава езика на авангарда като същностно миметичен. Макар и нонсенсов, смислово разпаднал се – и то в много по-крайна степен от символистичния език, – езикът на авангарда не е а-референциален; той осъществява пълноценното завръщане на „външната“ реалност (като Свят и История) в нейната неразчленима срастнатост с „вътрешната“, в пълната взаимопроник-

---

<sup>35</sup> Вж.: Димитрова, Е. *Изгубената история. Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век* (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилиев, Атанас Далчев). С., 2001.

<sup>36</sup> Вж.: Платон. *Държавата*, кн. X, 595d–599b (С., 1981, с. 395–403).

натост и взаимопределеност между физическо, историческо и психическо. Шизофренността на авангардисткия език е шизофренност на едно шизофренно съзнание и един шизофренен свят, на едно съзнание-свят и един свят-съзнание, чиято взаимопроникнатост той педантично *отразява-изразява* в един дълбинен смисъл на понятието, така, както езикът на „старата“ поезия *отразява* спокойния овал на ябълката, изумрудената глъб на езерото, ведрото небе над него и същевременно в акта на това отразяване неизбежно *изразява* онова ведро съзнание, в което цялата тази природна ведрост съществува. Един абсолютен миметизъм, доколкото *изразът* е най-пълноценната, абсолютната форма на *отражението*; миметизъм, чието поле е шизофренното.

И все пак – да очертаем в заключение цялостния литературноисторически сюжет на българския модернизъм в тук интересувания ни аспект и важната роля в този сюжет на символизма. „В тук интересувания ни аспект“ – това означава, първо, от гледната точка на проблема за отношението между Езика и Аза като отношение между знак и референт; и второ – през проблема за вътрешната консистентност на Аза, т.е. като полагане на референцията Аз–Език в средоточието на поредица паралелни и изоморфни антитези: логос—лудост, респ. съзнание—инфра-съзнание, респ. Култура—Природа...

Ще лансираме две тези, съответстващи на две условно разграничени фази в процеса на саморазвитие на модернизма.

Първата теза, съответна на първата фаза (която можем да определим като инструментална, отнасяща се до метода, по-точно до изнамирането на метода), гласи: в своя триделен филогенезис, при прехода си от индивидуализма на „Мисъл“ и П. П. Славейков към радикалния авангард на 20-те години и Гео Милев, българският модернизъм осъществява един фундаментален преход – от Аза към Езика. От Аза, мислен като еманация на посткартезианската Модерност, като самосъзнаващ се Логос в максимума на своята себереализация, като абсолютна и върховна, рационално детерминирана свръхценност, към Езика като колективно несъзнавано, като атавистична отвъд-азова стихия, водеща дълбоко назад към ирационалното и природното; стихия, погълнала и изличила Аза. В този регресивен преход ключова (в етимологичния смисъл на *превключваща*) е тъкмо ролята на символизма. Той е, който осъществява (в строго методологически аспект) самото „превключване“ от Аза към Езика, решителната замяна на хуманното с инструменталното; той е, който дехуманизира сюжета и го инструментализира.

Втората фаза – и втората наша теза – се отнася до „*практическата*“ приложимост на изнамерения метод, при което *инструменталното* се сдобива със специфична дълбочина, обраства с плът, т.е. „миметизира се“, за да се превърне в част от самия сюжет. И в този сюжет ролята на символизма е отново средищна. Именно той регистрира една необратима криза на модерния Аз – онзи посткартезиански Аз, който езикът на модернизма артикулира; криза, която се изразява като криза на рацио-

налното и която се реализира тъкмо чрез загубата на Аза в Езика. Всъщност онова, което П. П. Славейков нарича „безсмислица“, а проф. Ст. Младенов безпардонно обозначава като клинична лудост, си е просто зачатъкът на нещо, което езикът на авангарда (сюрреализъм, дадаизъм) малко по-късно ще концептуализира като *nonsense*. И което вече ще бъде *nonsense* не на Езика, а на мисълта/света/историята в тяхната неразчленима цялост.

Символизмът е ключовият (в посочения по-горе смисъл) етап в модернизма, който осъществява фундаменталния поврат: от Славейковия индивидуализъм, центриран в най-прекия смисъл около Аза – един рационално моделиран Аз с плътна психологическа консистенция, тенденциозно себереализиращ се в полето на културното, духовно-героичното – към различните течения на авангарда, където от този Аз не е останала и следа: той е напълно изгубен в един шизофреничен, nonsensical език, подменен е от него.

Но експресионистичният език вече не е затворен в-себе-си; максимално „отворен“ навън, той артикулира собствения психологически разпад на Аза, породен в безостатъчната му срастнатост с обитаваната от него История и обитавания Свят.

Именно в параметрите на тази срастнатост по неочакван, но напълно закономерен начин модерно-етатисткото, политическото (войните, Септември 1923 г.) интерферира с атавистично-природното, ирационалното, включително и в акта на своята коректна артикулация, чиято „материя“ е Езикът.