Румен Шивачев

РАКУРСИ КЪМ РАННАТА МОДЕРНОСТ
ПСИХОЛОГИЗЪМ И СИМВОЛИЗЪМ

Изследването е осъществено в рамките
на Националната научна програма
„Културноисторическо наследство, национална памет
и обществено развитие“, финансирана
от Министерството на образованието и науката.

Книгата се разпространява безплатно
в минимален хартиен тираж, предназначен за библиотеки,
и в дигитален формат на сайта на издателството:
https://ilitizda.com/library

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Румен Шивачев

РАКУРСИ КЪМ РАННАТА МОДЕРНОСТ
ПСИХОЛОГИЗЪМ И СИМВОЛИЗЪМ

БОЯН ПЕНЧЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР
София, 2022

© Румен Шивачев, автор, 2022
© Георги Иванов, дизайн на корицата, 2022

Научни рецензенти: доц. д-р Александра Антонова
доц. д-р Емил Димитров

© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература при БАН

ISBN 978-619-7372-43-4

В изданието е използван шрифтът **Libra Serif Modern** на Стефан Пеев, www.localfonts.eu

Съдържание

– ЧАСТ ПЪРВА –
От психологизма в науката
към символизма в изкуството.....7

– ЧАСТ ВТОРА –
Символизмът – между „Мисъл“ и Димо Кьорчев 47

ГЛАВА ПЪРВА
Модерното човекознание – доктор Кръстев
за Вилхелм Вунд.....57

ГЛАВА ВТОРА
Психологическият дискурс у доктор Кръстев 77

ГЛАВА ТРЕТА
Между изкуството и религията 101

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА
Аспекти на социалното
в индивидуализма на доктор Кръстев 133

ГЛАВА ПЕТА
Екзистенциализмът в „Тъгите ни“
от Димо Кьорчев 165

ГЛАВА ШЕСТА
Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“.....187

– ЧАСТ ТРЕТА –
Практически възможности
на психоаналитичния прочит.....209

ГЛАВА ПЪРВА
Лирическата действителност в химна
„Към самотата“ от Николай Лилиев 227

ГЛАВА ВТОРА
Любовта у Лилиев.....249

ГЛАВА ТРЕТА
Мистичното в „Песен на песните“ от Теодор Траянов.....279

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА
Скрити връзки между поемите „Нощ“ и „Милица“ на Яворов.....305

Заключение 343

– ЧАСТ ПЪРВА –

От психологизма в науката към символизма в изкуството

Интересът на психологията към литературата се оформя неравномерно и постепенно с посредничеството на естетиката. Още Шилер в своята естетика говори за проекция, и то в психологическия ѝ смисъл, но засяга и редица други въпроси от психологическо естество (за сантименталното и наивното творчество). На Шекспир пък се приписват първите художествено-психологически анализи на вътрешния живот на човека (най-вече в „Хамлет“). Самата психология следва две линии, които са успоредни и непресичащи се. Третирането на психиката във философските ѝ дискурси гравитира около теологическите и етическите (религиозните и моралните) възгледи или около подчертано логическите ѝ и социологически построения, попадайки в тяхната зависимост. Другата линия – натуралистичната или естественонаучната – остава закостеняла в своите стари и нефункционални медико-диагностични понятия, които не решават нищо за нуждаещите се от психологическа помощ хора. Нейните теоретични постановки пък са крайно оскъдни, схоластични и консервативни (догматични), за да откриват нови перспективи на развитие. Чак през 1860 г. Густав Фехнер публикува забележителния за времето си труд „Елементи на психо-физиката“, който раздвижва научната общност. Макар подчертано натуралистичен и повлиян от Дарвин, той отваря за психологията нови посоки, предизвиква дискусии и увенчава автора си като „баща на психо-физиката“. Фактически с това произведение на германеца психологията прави първата си непосредствена крачка като автономна наука, поради което впоследствие я квалифицират и като „новата психология“. Може да се каже също, че с Фехнер започва бавният и труден преход от стародавното и класическо понятие **душа** към модерното **психика**. От-

делно от това през 1876 г. с друг капитален труд – „Въведение в естетиката“ – Фехнер внася психологизъм, с който определя психологията като „експериментална естетика“. През 20-те години на XX в., вероятно и под негово влияние, Юнг пък преобръща формулировката, дефинирайки естетиката като „приложна психология“. Оттук нататък на психологията ѝ предстои да се разширява и задълбочава, да търси доказателствен материал в писмените паметници и да се съсредоточава в поразнообразните явления в човешкото поведение и характер, в отделни прояви при по-специфични дейности, обстоятелства и ситуации. И разбира се, да се отклонява или към философията и нейните сектори, или към природонаучните дисциплини. През 1879 г., след като издава „Основи на психологическата физиология“ (1874), Вилхелм Вунд създава и първата лаборатория за изследване на психическите явления, като с това поставя началото на експерименталната психология. Макар че в тази лаборатория немският учен съсредоточава изследванията си върху физиологията на психиката, той я ориентира и към хуманитарните разклонения на науката, тъй като е и етнолог, и философ, и естет. Постепенно, съобразно темповете на информация и обмен на научните постижения през XIX в., и донякъде независимо от Вунд, „новата психология“ е изведена по-директно от философията (У. Джеймс), като се насочва и към културологията (В. Дилтай). В „Принципи на психологията“ (1890) Джеймс изтъква първостепенната роля на Аза в психиката, но същевременно разкрива и неговата полифункционалност или възможностите му волево да се трансформира и разширява. Това схващане е „близо до социологическото, където хетерогенното „Аз“ е сума от социални роли, които то играе в различни ситуации“ (Хъойстад 2021: 275). По подобен начин Фройд го синтезира по-късно в „Свръх-Аз“, с който обозначава „колективното съзнание, в което индивидът е отчасти осъзнат, отчасти неосъзнат (понеже е подтиснат)“ (Юнг 1999: 11). В отделна рецензия за един късен труд на Джеймс пък, преведен у нас, д-р Кръстев напомня влиянието на Вунд върху американския психолог и изтъква, че „именно той провъзгласи, че непосредственият опит не ни дава някакви отделни, единични психически явления, а един съвсем не-

определен поток от състояния на нашето съзнание, чувства, желания, размишления, които следват едно след друго като **вълни или полета**“ (подч. м., Р. Ш., забележителна е намесата на понятията от физиката) и което е „просто по-нататъшно развитие на Вундовите психологически идеи“ (В. М. 1902: 570). От съвременна гледна точка с този полифункционален Аз американският учен фиксира фигурата на персоната. С превращенията на Аза Джеймс обхваща онзи „функционален комплекс, който е възникнал с цел приспособяване или лично удобство, но не е идентичен с индивидуалността“ (Юнг 2005: 475). На езика на всекидневието персоната представлява маската, с която Азът се представя в живота и пред света, т.е. идентификацията на Аза с някоя негова дейност – например професорът се идентифицира с ранга или науката си в своите житейски дела и взаимоотношения; като въз основа на това изгражда и самосъзнанието си. По отношение на персоната в аналитичната психология е постигнат почти пълен консенсус и тя може да се опише с поетичното обобщение на Юнг, че „онзи, който погледне в огледалото на водата, ще види първо собствения си образ. Който отива към себе си, рискува да се конфронтира със себе си. Огледалото не ласкае, то вярно показва това, което се оглежда в него, а именно лицето, което никога не показваме на света, защото го прикриваме с Персоната, маската на актьора. Но огледалото стои зад маската и показва истинското лице. Тази конфронтация е първият тест, способен да изплаши повечето хора, защото срещата със себе си е едно от най-неприятните неща“ (Юнг 1999: 27). Юнгианската персона у Джеймс „изчиства“ полифункционалността на Аза (а не го игнорира) и представлява критически уточняваща конкретизация на твърде общия и неясен, потенциално спекулативен „Свръх-Аз“ у Фройд. Тя се дължи на определена социална функция, с която индивидът се идентифицира и присъства в живота и обществото, прилагайки практически Шекспир („Светът е сцена“). Иначе подобна драматична конфронтация във/със себе си се наблюдава в Яворовата поема „Нощ“.

От своя страна, Дилтай прави първите опити да обозначи демаркационните линии, трасиращи пътя на психологията в бъдещото ѝ развитие. Той постановява два принципа на това

разделение, но и „настоява психологията да бъде отнесена към хуманитарните науки“ (Бачев 2016: 77). Каузалността на психическите явления е обвързана според него с природните науки на принципа на *обяснението*. Хуманитарните дисциплини пък оформят принципа на *разбирането*. Според Дилтай и двата принципа са твърде ограничени и предполагат ненаучна тенденциозност, поради което той излага становището, че психиката (душата) „трябва да се разбира с помощта на тълкуването“ (Хьойстад 2021: 274). Ще вметнем, че според цитирания Хьойстад на Дилтай се приписва формулировката „психология без душа“, докато според други автори тя принадлежи на Фр. Ланге. Така или иначе, тази формулировка остава валидна и използваема и в наши дни и почти винаги се отнася за материалистичните методи и възгледи в психологията.

Разбира се, тези начала на „новата психология“ съвсем не падат от небето. Те имат своите предтечи, които в една или друга степен способстват разширяването на нейния обсег. Но за да не се връщаме към XVII и XVIII в. на Декарт, Хобс, Лок, Юм (Хюм), Кант и други забележителни фигури, ще отбележим, че именно философията стои в ранния генезис на новата наука. Макар че естетиката се намесва по-бавно и на моменти твърде спорадично, отпращайки психологията отново към философията, изследваческото използване на литературни източници съвсем не е изключено. В този смисъл е съвсем естествено, че нейното обособяване тръгва от естетиката, която също е клон на философията и като „по-стара“ е в по-добри и доминиращи позиции. Синхронизацията между естетическите категории и резултатите в психологията (емпиричната) обаче протича бавно и с непостоянство поради съвсем новаторския характер на новата наука. Именно естетически категории като „грозно“, „прекрасно“, „трагично“ и така нататък привличат вниманието, тъй като са локализирани в непосредственото човешко поведение, характер, отношение и дейност, включително и в ценностните критерии в човека и за човека. Те не само се съхраняват като документи в художествените творения на епохите, но и продължават да създават чрез изкуството нови свидетелства – обекти на изследване – и да се търсят чрез тях емпирически дока-

зателства или съответствия. (Твърди се например, че естетиката е утвърдена в психологията от Т. Липс през 1903 г. с неговата „Естетика: психология на прекрасното и изкуството“.) В хода на всички тези размествания във вековните философски и природонаучни пластове на човешките дейности през втората половина на XIX в. се обособяват и редица отделни категории, които през следващия век ще се оформят като работни понятия, изграждайки терминологичния апарат и очертавайки езиковия облик на „новата психология“. Сред тях най-важни са „индивидуацията“, заимствана от философията на Шопенхауер, „несъзнаваното“ от „Философия на несъзнаваното“ (1884) на Хартман и предизвикало рано-рано спорове за своята същност. Идеята за съществуването на такова нещо като „несъзнавано“ е лансирана още преди неговото обособяване (Кант, К. Краус, Т. Липс и др.), но Хартман прави опит да го систематизира, модифицирайки песимизма на Шопенхауер в почти хегелиански дух. Липс дори му отрежда в бъдещето водеща роля, докато Вунд го отхвърля, въпреки че отчита участието му в психическия живот. Наред с това в търсенето на по-точен език някои понятия от „новата психология“ търпят промени, като например „представления“, които се превръщат в „представи“, а по-късно в „съдържания“, както се употребяват и днес. Или по-късните „колективни представи“ на Л. Леви-Брюл като основа при дефинирането на архетипа през 1919 г.

Пренебрегвана в продължение на векове като особен клон на философията (въпреки домогванията на Платон и първия трактат на Аристотел „За душата“), през следващия XX век психологията засяга все повече науки. Установява се например, че числата в питагорейската система не са нищо друго, освен архетипове. Бройността им като едно, две, три и нататък възниква постепенно, формирайки символи, внасящи по този начин ред в хаотичното безредие сред природата и космоса и позволяващи подреждане, моделиране и класифициране на явленията. На старите гръцки гностици пък се дължи възникването на средновековната алхимия, която е пълен провал за химическата наука, но разкрива промените в материалното вещество като процеси на трансформация, каквито

протичат в психиката. Основавайки се на гностицизма, алхимичната практика символизира несъзнавани психични процеси и по същество представлява поддържана символистична гледна точка към явленията в битието, нямаща нищо общо с материалната наука. Смисълът на алхимията е намерен в „диференцирането на психиката от материята“, изразявайки според аналитичните психолози пренасянето и промените в психиката, „главно от една, макар и динамична, гледна точка, **извън медицината и религията**“ (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 23–24; подч. м., Р. Ш.). Към тези намеси на психологията, дори в точните и природните науки, могат да се причислят архетиповите модели в системите на Коперник, циклизмът на историята при Тойнби, както и късните – от 50-те години – констатации, че несъзнаваното според концепциите на Юнг се държи точно както физичното поле (континуума) според немския физик нобелист Волфганг Паули. У Фройд пък, който е невролог, то е неврологично обособено и обвързано с инстинктите, откъдето се пренася в културата. Излязла от своята „изключително академично обзаведена задна стаичка… под формата на психотехника, тя се намесва в живота на индустриалните предприятия, под формата на психотерапия завзема широки области в медицината, под формата на философия тя продължава наследеното от Шопенхауер и Хартман“ (Юнг 2020: 159), възражда и модернизира интереса към митологията и религиознанието. Бихме обобщили с почти реторичния въпрос на Юнг, цитиращ в края на 20-те години на XX в. Ницше: „Ще се окаже ли прав Ницше със своето „науката е слугиня на психологията“ (Юнг 2020: 160). Колкото и да продължаваме списъка с интердисциплинарни пресичания на психологията с другите науки, неминуемо ще трябва да отчетем постоянното наличие на две противоположни линии в хода на нейното развитие – материалистичната и нематериалистичната. Или рационалистичната и ирационалната. Или символистичната и семиотичната. Изчерпването на психологията с една или две здрави теории, а също в една или две дисциплини е не само невъзможно, но и компрометиращо я като наука. Нещо повече, самата ѝ методология е твърде динамична и един дори установен неин метод на изследване не би могъл да се прила-

га еднакво и механично при всички сходства на обектите, тъй като неминуемо води до погрешност, спекулация и тенденция поради различните контексти и структури на явлението и неговите подобия. „В психологията всеки знае повече от другия“, отбелязва в тази връзка на различни места Юнг, като не пропуска да визира и изкуството. Причините според нас са в стародавното противопоставяне на два основни мирогледа, водещо своите начала още от времената около Платон и Аристотел. В историята опозицията „материалистично – нематериалистично“ е крайно пластична и разно-видова и преминава през различни фази, нива и доминации. А с развитието на „новата психология“ от края на XIX и първата половина на XX в. дори деленето на точни (природни) и хуманитарни науки става твърде условно. Погледнато в общ план, двата мирогледа се смесват, като единият често подсигурява другия и обратно, вследствие на което възниква съмнителният научен релативизъм. Безспорният и водещ фактор тук е не конкретният предмет на науката и обективно възприетата му граничност спрямо другите дисциплини, не и научната добросъвестност или доказателственост, а самата психика. Тя е тотална във всички области на битието, във всички времена и епохи, тъй като е „отправна точка на всички човешки преживявания и цялото знание, което сме придобили, води пак към нея. Психиката е начало и край на всяко познание. Тя е не само обект на своята наука, но и неин субект“ (Шарп 2006: 172). Дори според Джеймс „теологията (и философията) са вторични, спрямо чувството и преживяването“ (Бачев 2016: 86). Точно тази тоталност, която рязко я разграничава от всички други науки, обуславя наличието и разнообразието от дори блестящо аргументирани противоположни възгледи. Точно тя обуславя и неувереното първоначално навлизане на психологията в естетиката.

Въпреки че казаното дотук съвсем не обхваща внушителната плеяда от автори и произведения, имащи по-голям или по-малък принос за обособяването на психологията като самостоятелна наука, задачата ни тук бе повече да маркираме раздвижването на научните аспекти, позиции и отношения през втората половина на XIX в., което в началото на след-

ващия век ще ускори нейното развитие и ще я превърне в една от дисциплините, без които хуманитаристиката би била немислима. Тези брожения намират отзвук и в България и макар със закъснение, не така редовно и равномерно синтезират основните процеси и ракурси, в които те протичат. Решаващите напрежения възникват, от една страна, между философията и психологията, а от друга, в самата психология – между физиологичните, метафизичните и емпирическите възгледи в/за нея. Както ще видим, модернистични художествени произведения предхождат теоретичните постановки за техните съдържания и характеристики. Не изглежда пресилено твърдението, че през XIX век древната душа преминава в друга форма на съществуване, обозначена като „психика". На това се дължи бавното и епизодично в определени аспекти приобщаване на естетиката и изкуството към новата наука както в Европа, така и в България. Макар че естетическите категории са сред основните фактори за отцепването на психологията, те са изцяло зависими от концептуализма във философията. В България първият „наблюдател" на такова отцепване е сп. „Мисъл". Затова ще отделим внимание на това как то отразява напреженията между двете хуманитарни науки, как се разгръща психологията и как се включват естетизмът и изкуството.

През 1892 г. в една от първите статии, посветени на разцеплението между природните науки, философията и психологията – „Психологически етюди", – д-р Кръстев прави груба сметка за превъзходството на химическите над психологическите елементи, които са „само три: усещане (представление), чувство или ефект (емоция) и воля или желание" (Кръстев 1892б: 434), като се спира и на взаимоотношенията на тези три елемента, водещи отново към философията. През същата година пък, в обширна рецензия за „Изкуството от гледна точка на социологията" (1890) на рано починалия френски поет и философ Жан-Мари Гюйо, д-р Кръстев фиксира разликите между научния и поетическия стил, като първият „има предвид удобност и полезност, а поетический – живост и симпатичност" (Кръстев 1892а: 743). Нещо повече, редакторът на „Мисъл" отделя особено внимание на литера-

турно-естетическите възгледи на Гюйо и като че ли за пръв път у нас внася и актуализира чрез него психологическата обвързаност на символистичното изкуство: „Символизмът, казва Гюйо, е тоже съществена черта на истинската поезия: онова, което не означава и не представлява нищо друго, освен себе си, не е истинно поетично. Казаното слово трябва да разкрива безгранични хоризонти – тогава получава то умствен, нравствен и даже социален смисъл, с една дума, става символ“ (Кръстев 1892а: 745). По този начин Гюйо засяга едно от напреженията „символ – знак“, на което ще отделим внимание по-нататък. Иначе д-р Кръстев се впуска и в отделни размишления, провокиран от убедителните (но разклатени в бъдещето) позиции на французина. Изтъквайки, че образът е най-важният елемент на поетическия стил, д-р Кръстев подчертава: „Поезията е постоянно сравнение, постоянна метафора, която ни показва две истини наведнъж; която ни кара да изпитваме две чувства наведнъж. При това, метафората, най-вълшебният образ може да си служи не само с конкретни, но и с абстрактни сравнения“ (Кръстев 1892а: 746). В този дух и с обширни цитати критикът се спира и на теорията на французина за римата и ритъма, като отделно се позовава на различни творци като Русо, Шатобриан и Флобер.

Освен д-р Кръстев, който превежда и отделен текст на починалия през 1888 г. Гюйо („Поезията и научно-философските идеи“ – „Мисъл“, 6/1896), за него пише и приятелят на критика П. Н. Даскалов. В обширна студия, публикувана в два броя на „Мисъл“ – „Социалната роля на изкуството“ (7/1896 и 9–10/1896) – той разглежда идеите за главната задача на XIX в. – „изкарването на лице обществената страна на човешката личност“ (Даскалов 1896: 533). Психологическите основи на такъв социален централизъм на индивида Гюйо намира именно в естетическите категории, при които и „социалната страна на красотата все повече ще се увеличава и най-подир ще я видим над всичко да господства“ (Даскалов 1896: 533). Твърдейки, че „художествената емоция е емоция обществена, която ни дава общение с живот, аналогичен с нашия“ (Даскалов 1896: 535), Гюйо превръща социалната роля на изкуството в тотална и подчертава: „всяко изкуство е средство

за социално съгласие… всички еднакво да чувстват“ (Даскалов 1896: 536). Въз основа на тези си идеи той отхвърля възгледа „изкуство за изкуството“, което е „без край и без цел, от което нищо не може да се извлече“ (Даскалов 1896: 740).

До края на XIX век, наред с другите теми, „Мисъл“ съсредоточава проблематиката си и върху двата споменати по-напред „конфликта“ – между философията и психологията и вътре в концептуализма на самата психология. По-непосредствена концентрация на тематиката върху естетиката във философията и върху естетиката в психологията обаче търси най-вече редакторът на списанието (на него се спираме по-нататък в отделните части). По-известните му текстове вече са публикувани – статиите „За естетическия вкус“, „Задачата на българската белетристика“, „Естетиката като наука“, „Българската интелигенция“; книгите „Етюди и критики“, „Литературни и философски студии“, по-рано отпечатаната в Германия докторска дисертация (1890), първият и единствен том „Курс на философията“, красноречиво озаглавен „Психология“ (1894), който сериозно кореспондира с днешната аналитична психология. В тази малка като брошура книжка от 103 страници редакторът на „Мисъл“ прави някои забележителни обобщения, които стоят в основата на бъдещата модерна и детерминативна психология. Още в самото начало той засяга споменатата по-напред връзка „Юнг – Паули“, отбелязвайки: „Отношението на психологията към другите науки е същото, както отношението на физиката към другите природни науки“ (Кръстев 1894: 3). Като „основна духовна наука, тъй като изучава **целия** ни душевен живот“ (Кръстев 1894: 5; подч. д-р Кр.), тя обхваща цялата хуманитаристика, чиито разклонения представляват само акценти във видовете психични активности. През XX век намесата на физиката в другите природни науки също протича твърде смело и теоретически, и практически – процесност, енергия, елементи, зони имат активни отношения с отделните им предмети. Подробно и поименно д-р Кръстев проследява „историческото развитие на понятието за душата и на психологията“ (Кръстев 1894: 9 и нататък), приобщавайки своите възгледи към трансформативния преход от „душа“ към „пси-

хика“, който отбелязахме по-напред. В контекста на своя исторически преглед критикът маркира по-късното възникване на съзнанието, а с това и проблема за същността на душевния живот: „късно се пробужда в човешкия дух съзнанието за различието между тялото и душата, защото късно въобще се поражда въпросът за душевния живот и неговата причина“ (Кръстев 1894: 9). Като следствие в частта за съзнанието и самосъзнанието той се позовава на Кант, че „в душата ни всякога има безбройно много представления, които ний не съзнаваме“ (Кръстев 1894: 58). Съзнанието не се намира в мозъка и „не е локализирано нийде в нашето тяло“ (Кръстев 1894: 58). Поради това д-р Кръстев се съгласява и с Хьофдинг, че съзнанието „не може да бъде дефинирано“ (Кръстев 1894: 59). [През 20-те години на XX в. Юнг все пак дава няколко формулировки, тъй като стига до заключението, че „съзнанието и несъзнаваното са дихотомия“, а не антиномия (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 117), т.е., че „индивидуалното съзнание е суперструктура, основана и произлизаща от несъзнаваното“ (Шарп 2006: 203).] Критикът пространно се спира на „активното внимание“ (Кръстев 1894: 63), което е ранен синоним на „активното въображение“, въведено като работен термин от Юнг през 1935 г. и обозначаващо метода на „асимилиране на несъзнаваните съдържания“ (Шарп 2006: 17). В почти юнгиански стил д-р Кръстев подчертава също, че умът, за разлика от съзнанието, е онази „способност на съзнанието, която се отнася за логическите процеси на нашето мислене“ (Кръстев 1894: 82). С други думи, съзнанието не се идентифицира с мисленето. В този дух той определя самосъзнанието и като „нашето представление за нашето собствено „аз“ (Кръстев 1894: 84), т.е. азовият комплекс е централен в процесите на съзнание и самосъзнание и в тях символистичното може да се преработва (естетически или религиозно). Редакторът на „Мисъл“ засяга също хипнотизма, говори подробно за сънищата, доближавайки се едновременно до Фройд и Юнг, но без да навлиза в някаква дълбинна конкретика. Не можем обаче да не обърнем внимание, че в тази връзка сътрудникът на „Мисъл“ д-р Д. Пасманик публикува една специфична студия „Що е хипнотизъм?“, с която „в аванс“ поставя под съмнение някои

бъдещи Фройдови възгледи. Той коментира първия учител на Фройд – Шаркò, водещ невролог и директор на парижката Салпетриера. Според Пасманик „школата на Шаркò (соматическата школа) твърди, че хипнотическото състояние се причинява в човека от чисто материални, външни причини“ (Пасманик 1893: 630) и разкрива „философската несъстоятелност на тоя квази-материалистичен, а в същността си метафизически възглед“ (Пасманик 1893: 630). Публицистът обръща внимание, че последователите на Шаркò „оперират само с хистерични хора и с най-гениалните лъжци и шарлатани, а преструването е особено характерна черта на хистеричните“ (Пасманик 1893: 631). Разказвайки как сам той е лекувал една хистерична дама, Пасманик решително се противопоставя на „соматическата школа“. Той показва, че „хипнотизмът или хипнотическият сън е нормално душевно явление, а не патологическо, както твърдят последователите на Шаркò“ (Пасманик 1893: 634). Без да се задълбочаваме в този обширен въпрос, дискутиран и от други аналитични психолози (свързващи хипнотичното състояние с трансценденталната страна на психиката, а съответно и с така наречената „паранормалност“), ще се позовем накратко на Юнг, че една от важните основи, на които стъпва въобще психоанализата на Фройд, е именно „теорията за хипнозата и сугестията“ (Юнг 2020: 83), която извлича своите позиции преди всичко от симптоматиката на хистеричните хора. В заключение ще добавим, че повечето възгледи на Фройдовата психоанализа също се основават на амплификацията на патологичното и благодарение на нея намират плодородна почва в изкуството. Така за психологията на XX век всички общи постановки на д-р Кръстев са вече известни, диференцирано задълбочени и развити, но макар да се оказват важни за личното му естетическо и философско присъствие в „Мисъл“, остават далече от дискусиите върху социално-културните и литературните процеси на неговото време.

Иначе многотемието по въпросите на психологията е обяснимо – възгледовите брожения през последната четвърт на XIX в. протичат „на едро“, твърде теоретично и идеистично, което няма как да не се отрази и върху списанието. Същин-

ската диференциация – социална (идеологическа), културна, научна, политическа и дори национална – още не е набрала скорост. Точно тези брожения обаче подготвят модерността на XX век почти на всяко ниво. Чрез тях „Мисъл“ продължава да следва една от важните си линии – културно-психологическата просвета на читателите, – поддържайки нашироко проблема „психология-естетика-философия“. До края на XIX в. различни автори с различни теми и възгледи го интерпретират и дискутират съобразно своите позиции.

В два последователни броя на „Мисъл“ Никола Бобчев публикува студията „Задачата и предметът на психологията“, която разяснява привидното различие между философското (феноменологичното) отношение към душата у Хьофдинг и Джеймс, от една страна, и у Фр. Ланге, от друга. Намесвайки Вунд, той поставя естетиката сред науките, „които имат за предмет явленията на духа и неговите продукти“ (Бобчев 1893: 183). А що се отнася до съществуващата близост на духовните с естествените науки, тя е „право следствие от тясната връзка, която съществува между духовния и физическия мир“ (Бобчев 1893: 184). Затова с идеята, че душата е нещо друго и просто трябва да се отдели и от физическото, и от философското си тълкуване, Бобчев заявява, че „има право Ланге, дето иска днешната психология да се остави на метафизическото понятие за душата“ (Бобчев 1893: 189). По този начин и той маркира прехода на стария дискурс за душата към заместващия го дискурс за психиката, но в едно по-скоро гносеологично, отколкото метафизично проучване. В подробната си студия Бобчев прави и опит да разграничи философските дисциплини логика и етика, които според него са нормативни, и същевременно води идеен спор с материалистическата концепция за психиката, според която „физиологическите и психическите явления са идентични – мисленето, радостта, скръбта, желанията и т. н. са материални движения“ (Бобчев 1893: 187). Този възглед се разширява с развитието на технологизма и социалния рационализъм чак до средата на XX в., почти стигайки до заключението, че психичните функции са едва ли не дериват на биохимическите процеси в мозъка, вследствие на което „мисленето, радостта, скръбта, желанията и

т.н.“ резултират във физиологическите процеси. Бобчев публикува и по-дълга рецензия за учебник по психология, който намира за пълен вече анахронизъм в младата наука. Въпреки това, считайки за нужно да се „помъча в следните няколко реда да мотивирам присъдата си“ (Бобчев 1895: 826), се позовава на ценния за него Рибо, като изброява линиите, по които се отличава станалата модерна психология: „по своя дух: тя не е метафизическа; по своята задача: тя изучава само фактовете; по своите приеми: тя ги заема, доколкото е възможно, от физическите науки“ (Бобчев 1895: 826).

Както Н. Бобчев, така и други български автори – под влияние на европейските – отричат или избягват въпросите за трансцендентална специфика на психиката и нуминозния характер на нейните съдържания, въпреки че признават независимостта ѝ от пространствеността. Тези въпроси остават за научната емпирия и изкуството на XX в. (20-те години), след като психологията емпирически доказва непосредствените отражения на несъзнаваното върху душевния живот на човека и особено върху творческата дейност. (Тук и Фройд, и Юнг са единодушни, макар че именно върху концепциите за несъзнаваното и психоаналитичната методология се основава разривът в тяхното приятелство и сътрудничество.)

Едновременно с тясно концептуализираните възгледи за психологията и нейната свързаност с философията „Мисъл“ публикува и текстове за естетиката с по-изразени или поразмити нюанси. Видно е не само от показаното дотук, че в края на XIX в. изкуството все още не е намерило своето истинско място в психологията в сравнение с развитието на многото други разклонения на философията – исторически, социологически (идеологически), религиозни, етически, а също физиологически и медицински. Въпреки това някои текстове са със забележителна дълбочина, а други със съвременно звучене, изграждайки по този начин мостове между „новата психология“ и тази от XX в., а така също между психологизма и естетизма. Подобен опит за свързване на литературно-психологическото с модерността на XX в. прозира в обширната студия на английския критик и културолог Джон Адинг-

тън Саймъндс, подробно анализираща характера на Ахил (Саймъндс 1893). Придържайки се плътно към сюжета на „Илиада“, неговият метод ясно показва колко дескриптивен и сложен е по принцип подходът на аналитичната психология към произведенията на изкуството дори когато е локализиран в единединствен текстологичен обект (тук в образа на героя). Една от причините по това време е и в отсъствието на сигурен инструментариум, на понятиен език и на стратегически опит. Със само подобни намерения д-р Кръстев несъзнателно прави опит също да използва метода, както и други български критици, при това с дълги **по необходимост** цитати от белетристични произведения (според нас те се стремят да внушат психологическото или само нагледно да го покажат, без да го откъсват от конкретната му сюжетна среда и без по-задълбочени литературно-психологически екскурси). В случая целта на Саймъндс е нашироко да характеризира героя въз основа на подробно цитирана част от самия сюжет, за да проследи движението (или развитието) на определени негови черти. (В „Мисъл“ е публикуван, вероятно посмъртно, както горният му текст, така и друг негов обширен очерк: „Софокъл“ – 6, 8–9, 10/1894.) Така, съпоставяйки Ахил с рицарите от Средновековието, той провижда в типа на героя символ на гръцкия народ. Целият този метод и днес е непопулярен поради разширяването на текстовия обем, което го прави изключително неикономичен, на моменти скучен, асоциативно тежък за читателя, трудно проследим и изискващ подробна и концентрирана описателност. Аналитичната му херменевтика сякаш го отдалечава от културологичните му кодове, от връзките му с други творби и автори, от отделни художествени направления, от историческата му среда и от биографичните му обусловености.

От началото на „Мисъл“ до края на XIX в. 1893 година се оказва сред най-натоварените с проблематиката, която тук ни интересува. Освен студията на д-р Кръстев „Естетиката като наука“, с която започва и самата годишнина на списанието, място намират и текстове за или от значими културни фигури. С почти педагогически намерения е публикуваната къса статия на Шопенхауер „Върху занимателността в пое-

зията и пластическите изкуства“ (4–5). Внушителната студия на И. Тен „За идеала в изкуството“ (6, 7–8, 9, 10–11), която поставя множество философски въпроси, като обхваща епохи, творци и изкуства от времето на Леонардо и Микеланджело, през Молиер и Шекспир до Балзак. Статията за А. Тенисън от Габриел Саразен (4–5, 6), разглеждаща живота, творчеството и възгледите на английския поет. В духа на философията върху историята на изкуството е и статията на П. Морозов „Задачите на изкуството“ (10–11), писана по повод на публикувани в Русия произведения на Гюйо и коментираща неговите теории в контекста на други литературни историци и критици – Белински, И. Тен, С. Бьов. Повечето текстове за творци, творби и художнически характеристики тук са жанрово подчинени главно на литературния портрет, понякога свързан до известна степен с общата психология на идейно-естетическото им значение. Практически психологически подход към художествен текст обаче няма.

Навлизането на „Мисъл“ в новия век привидно не предполага сериозни промени в идейно-възгледовите ракурси на философизирания психологически естетизъм. В духа на литературното портретиране и разбира се, с критичен привкус Пенчо Славейков нашироко описва живота и творчеството на английския поет А. Тенисън („Честит поет“, 1/1900). Интересът му е към личността на Тенисън, начина на изграждане на образите и мотивите. В този типичен творчески портрет Славейков откъсва Тенисън от романтическата традиция, тъй като е твърде „порядъчен“, в сравнение с Байрон и Шели, Хайне, Петьофи и Ботев. Не отива по-далеч и литературният портрет на Бьорнсон от Ив. Андрейчин (2/1900). Впрочем Андрейчин, както и Славейков, активно публикува в „Мисъл“, освен преводи и статии, стихове с по-изразен символистичен тон. Неговите „Песни“ (3–4/1900 и 9/1901) граничат с късния интимистичен романтизъм на Хайне чрез изнесените на преден план любовно-чувствени настроения. Този тип ранен, **силуетен символизъм** засилва фоновото екстериорно присъствие на природата, размивайки очертанията и формите в унисон с чувствената оцветеност на поетическия Аз. Настроението променя ландшафта, но нищо повече. В този първичен и

външен, бихме казали несъзнаван, силуетен символизъм доминира сантименталността и сякаш излизайки от по-бурния и неспокоен романтизъм, утихва и заобикаля всякакви натуралистични описателни вмятания в стремежа си да се разгърне и да потърси „идеята в себе си“ в макрокосмоса. Според разбирането на Шилер за сантиментално и наивно творчество стиховете на Андрейчин клонят към първото, което е вид интровертна поезия в сравнение с екстровертността на наивното. Андрейчин публикува и по-рано в списанието на д-р Кръстев подобни стихотворения като „Въздишки на сърцето“ (5/1895). Когато обаче през 1902 г. излиза новата му стихосбирка „Песни. Нови стихове“, критикът Божан Ангелов вижда нещо ново и определя нейната стойност въз основа на три модерни аспекта, свидетелстващи за някаква промяна: „от гледището на морала е упадък (decadence), от гледището на социологията е обществена язва, органическа болка, патологическа поява, от гледището на естетиката – импресионизъм и естетизъм“ (Ангелов 1902: 131). В обемната си рецензия Б. Ангелов прави ретроспекция на ранните му стихове, от които е видно, че в тези години между двата века поезията на Андрейчин се колебае около модернистичността на символизма и сякаш се приближава към новото време. Освен авторските му стихове в изданието, показват го и преводите на Гьоте, Хайне, Метерлинк, Верлен и други поети. Б. Ангелов анализира и тях, като подобно на д-р Кръстев, Саймъндс и на други критици, описва пространно лирическата ситуация – най-вече при Метерлинк – за да внуши на читателите душевното състояние на персонажа. Всички колебания в стиховете, преводите и статиите на Андрейчин са може би съвсем естествени с оглед началната му творческа дейност, преди да заеме през новия век своето място в българската литература.

В хода на наблюденията ни не може да не обърнем внимание и на обстоятелството, че докато в списанието текат теоретически дискусии за връзките на психологията с естетиката – литературни и философски, – се публикуват стихове с близко до символизма звучене, а и отделно на поети символисти. И. Ф. (Йосиф Фаденхехт) превежда от руски поемата „Животът“ на С. Надсон, в която поетът се прощава

с романтичното, за да даде тон на символистичното в Русия (Надсон 1892: 170). Условно бихме добавили, че прощаването с романтизма – и всъщност на границата с модернизма – бележи в „Мисъл“ и преводът на стихотворението на Ленау „Съвет и желание“, направен от критика Н. Милков през 1895 г. Трите четиристишия импровизират диалог, в който съветът „Не живей тъй бързо, тъй метежно“, изразяващ идеята за потапяне всред монотонния и неспирен, несъкрушим и спокоен тонус на вечната природа, е отхвърлен с все още романтичен патос:

Не ща. Нека животът ми премине
Волно, бурно, с огън и със страст!
Нек угасна кат звезда, която
Блесва и изчезва в същий час!
(Ленау 1895: 542)

Фаденхехт превежда през следващата година друго стихотворение на Ленау – „Без желание“ (Ленау 1893: 23) – чийто наивизъм потвърждава казаното по-горе. Почти след 10 години и Пенчо Славейков ще се върне с превода си „Из Ленау“ към модерния австрийски поет (Славейков 1902в: 650–653). Към тези епизодични появи на поети символисти в „Мисъл“ следва да добавим превода на Ив. Радославов на покойния вече парнасец Пол Верлен. Музикалният аранжор на поезията и изобщо на „идеята в себе си“ (една квазидиректна формулировка, обхваща понятието „символ“) и автор на известния сборник „Прокълнати поети“ (1894) се появява, струва ни се, за пръв път в „Мисъл“ със стихотворението „Над мене черна нощ…“ (Верлен 1897: 578). Списанието публикува преводи и на други модерни поети, макар да не актуализира тяхното творчество от психо-естетическа гледна точка. Въпросът как и от коя страна – психологическата, философската, естетическата или социологическата – да се навлезе в „идеята в себе си“ остава за много години открит. Концептуалният критически и художнически диапазон на „Мисъл“ остава до края твърде широк.

През новия век тази тенденция става още по-видна: модерната поезия изпреварва теоретическите търсения и постановки, които да засягат по един или друг начин нейните

характеристики и да навлизат в нейната психологическа тъкан. Дори понятието „модерно“ остава непопулярно, въпреки че се публикува такова творчество. Практиката изпреварва теорията и тази закономерност не подминава и „Мисъл“. Границата между теория и практика обаче става все по-отчетлива. Рецензирайки например „Болести на паметта“ на Рибо, Н. Бобчев съобщава за конгреса на психолозите в Париж през 1900 г. и отбелязва напредничавото ѝ разширяване: „психологията се развива, разработва и от философи, и от психолози, и от филолози, и от лекари; задачите ѝ все повече се разширяват и тя добива все по-голямо значение“ (Бобчев 1902: 67–68). Преведената от д-р Кръстев статия на Г. Челпанов „За природата на времето“ (7/1902) пък навлиза в сложната материя на отражението на времето върху психиката. В тази линия са публикувани и други, по-къси текстове. Същевременно упорит „вносител“ на модерна поезия се оказва Пенчо Славейков. Още през същата 1902 г., освен „Из Ленау“, той публикува в почти всяка книжка на списанието преводи, главно на немскоезични поети, съпътствани понякога с негова бележка – К. Майер (2/1902), Г. Фалке (4/1902), Д. фон Лилиенкрон (6/1902), „Три немски поетки“ (8/1902), Т. Щорм (9/1902). (Клишето, че поетът европеизира българската литература не е вярно – той само я *германизира*.) Преди да продължим с неговите преводи обаче, ще обърнем внимание на сериозния анонимен превод на предговора на „Научна критика“ от Емил Ханекен. Той навлиза почти директно в проблема „психология-естетика-философия“ и прави опит да го реши. В този текст авторът предлага терминът „естопсихология“ да се замени с „научна критика“ (Ханекен 1902: 174). Спирайки се обстойно на С. Бьов, Ханекен отхвърля неговия критико-оценъчен метод към творчеството на писателя, основаващ се на „физическата среда, наследствените предразположения и възпитанието“ (Ханекен 1902: 176). Според него това се дължи на „днешното състояние на науката“, която е вече напреднала и където „законът на средните аритметически“ критерии (Ханекен 1902: 176) е приложим само статистически, но е неприложим за „генезиса на писателите“. В този смисъл диалектическият подход на И. Тен е по-точен и го прави новатор, който превръща крити-

ката в наука: „да се издигаме от литературното произведение към физическия човек… от тоя физически човек към вътрешния човек, към неговата душа; сетне към причината на тая психична организация. Тен се е доближил най-много до научната критика“ (Ханекен 1902: 178). Ханекен интерпретира идеите на И. Тен по твърде радикален и оригинален, сякаш развиващ ги начин, който и днес е според нас трудно осъществим, тъй като реализирането на тези идеи навлиза в индивидуалните и неразложими метавръзки на писателя и творбата като един плътен културален синтез „психология-естетика-философия“. Той протича в една или друга степен на съзнаваност, повлияност и формална изразеност и дори при днешното състояние на аналитичната психология, и на науката въобще, изисква строга диференциация на методологическите ракурси и крайно подробна дескриптивност. Но предложението на Ханекен отхвърля като ненаучни статистическите „средноаритметически“ културно-исторически маркери, с които са белязани и натоварени направленията (романтизъм, импресионизъм, символизъм и така нататък), а и не само те, фигурализирайки творец и творчество в едно плътно естетско и фикционално единство, което е „психологема-философема“. В този краен и насочващ почти директно към психологическите ѝ дискурси проект е отстранен културно-историческият фактор с презумпцията да се изолира приложението на средностатистическите методи в критико-оценъчната дейност, които нивелират и творчество, и творец. Въпреки че статистиката е наука, която присъства във всички дисциплини, включително и хуманитарните, разгърнат, възгледът на Ханекен би провидял романтизъм и в „Златното магаре“ на Апулей, а модерност – у Павзон и Пирейк, които изобразяват най-обикновени жени и слугини, имат вкус към уродливото, към битовото и дори към циничното, противопоставяйки се на класическите старогръцки майстори, изобразяващи богове, богини и герои. За различни психоаналитици обаче този възглед има своите основания – макар да омаловажава историзма и сравнителните методи, той проектира един **панпсихологизъм**, при който направленията, историческите промени, технологиите не променят съществено психичната ос-

нова на човека, а само отразяват и локализират латентно заложените нейни функции. Направленията са общ многоезичен и многостилов рефлекс на потиснати или пренебрегнати потребности на душевния живот; историческите промени са резултат на мирогледно преакцентуване, динамизиращо битието; технологиите катализират психичните процеси и привидно променят (улесняват) начините на живот. Такъв панпсихологизъм е резервирано засечен и от Юнг: „Тези направления на изкуството, които са извадили отгоре онова, от което съответната духовна атмосфера е имала най-голяма потребност“ (Юнг 2020: 156). Консервативността на психиката, която е вертикална част от човешката природа, за разлика от тази на езика, който е хоризонтално обособена част от тази природа, изглежда по-динамична, непосредствена и разнообразна именно поради многопластовостта и полифункционалността си, скрити (ограничени) в индивида, но откриващи и разпростиращи се в колективистките образувания. Така или иначе, според нас „литературна критика“ във възгледа на Ханекен е крайно тясно понятие, което в своята оперативност опростява и автора, и творчеството (респективно произведението), като манипулативно го свежда до мирогледния контекст на всекидневието. (Един синоптичен поглед би установил действително, че целият XIX век е оставил само „относително тънък слой прах върху хилядолетната човешка душа“, както отбелязва на няколко места аналитикът Юнг.) Оценъчните задачи на тази „литературна критика“ са значително ограничени, занижени и преследващи по-скоро практически цели, затваряйки се в тенденциите на определена конюнктура. Това е същинското основание Ханекен да ѝ се противопоставя. Противоречието между Сент-Бьов и И. Тен в неговите идеи протича на широк фронт и се съдържа както в теоретическите дискусии за психологизма във философията и естетиката, така и в самите художнически практики. Освен индиректно от д-р Кръстев („За тенденцията и тенденциозната литература“), то е „прихванато“ и от анонимния преводач, който очевидно е в дълбокото течение и на дискусиите, и на творческите изяви в Европа. По различни причини френският и немският символизъм още не засягат дълбоко началата на

българския, а критическата им психо-естетическа рецепция не е концептуализирана и балансирана (хомогенна). Макар да не разглеждаме символизма като направление, ще отбележим, че в луфта между теория и практика все още няма символизъм в едното или другото, но има символистично настроени поети.

Наред с преводите на разно-модерни поети (късни романтици, декаденти, символисти), тази особеност е отразена в бележката на Славейков към превода на Р. Демел – „главатаря на немските символисти“ (Славейков 1902б: 159), за когото в родината му се пишат диаметрално противоположни критики. Рецепцията на Демел варира от крайните отрицания, които го „отрупват с най-сочни хули и подигравки“ до признаването му за „оракул, вещател на най-съкровените тайни на човешката душа“ (Славейков 1902б: 159). Като слаби страни, влияещи на взаимно отричащите се мнения, Славейков посочва „психологическия му импресионизъм“ (Славейков 1902б: 160), прозаически натоварен с „троми рефлексии“, далеч от онова „хармонично цяло“, което очакват от него критиците. Тази бележка свидетелства за дълбинната интуиция, която има Славейков, доловила скритото напрежение и луфта между психологията и естетиката, които все още нямат свой общ израз. (Нашето общо впечатление е, че в творенията си по това време българските писатели следват един изобщо психологически реализъм, който е по-близък до общата психология, независимо от прочита или от избора на сюжети, мотиви и характери.) В психологически аспект оценката на Славейков е негативна, тъй като се отнася именно за общата психология, компрометирана от естетическия ѝ израз. Подобна преценка прави Славейков и за К. Майер с неговата „изкълченост на психологията“ (Славейков 1902б: 93). Самият символизъм (не като направление, а като стило-образно изражение) съвсем не е избистрен и проблемно той изглежда интуитивен и манирно индивидуализиран, нехомогенен и изкуствено постигнат; повече заявяващ и декларираш, отколкото внушаващ позиция. Споменахме за ранния сантиментален и изобразително-силуетен символизъм на Ив. Андрейчин, който след време ще заеме поне теоретично по-ясна позиция в сп. „Из нов път“. По всички тези причини Славейков не се доверява на новата поетическа

изразност, идваща със символизма: „В последно време се е повлякло по тоя път – пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно войнство от дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия… Всичко, родено не за живот и отдавна умряло в Европа, днес влиза на мода у нас“, пише той (Радославов 1992: 186). Поетът засича един закъснял водораздел в поезията ни, при който символистичната изразност е още съвсем неизбистрена – без концептуалност – и търсеща преди всичко естетическа изява и форма. Психологическите ѝ контексти са още крайно анемични, нагласени и фриволни; плахо навлизащи в по-диференцираната чувственост. Славейков долавя и вероятно разбира колизиите между психологизма и естетизма, намерили все още несигурно прибежище в символистичната стилистика и образност. Преднамерениям и прекомерен естетизъм води до декоративен символизъм (по-късно също се появяват символисти, за които символизмът е предимно естетическа цел). Подчертаният психологизъм пък води до сантиментализъм, наивност и повърхностност, от които поезията бързо избледнява и се обезстойностява. Психо-естетическият дисбаланс не изчезва съвсем и при зрелия символизъм. Не че декоративният и сантименталният символизъм не подлежат на някакъв психоаналитичен прочит, но отсъствието на баланс в художествената изразност го обезсмисля. Дали точно тези особености на направленията не ги правят изобщо нетрайни и те своевременно да залязват, превръщайки се само в обекти на литературната и културната история – като рефлекси, отговарящи на определени потребности на епохата, както отбелязва цитираният по-напред Юнг? Бихме добавили от дистанцията на времето, че по това време даже самият индивидуализъм е повече разпилян, отколкото дълбоко подчертан, вътрешно диференциран и задълбочен. В рамките на две-три десетилетия под голямата му „шапка“ символизмът се обособява чрез хем близки, хем независими помежду си стилове и нагласи и се оказва най-добре изразеният модерен индивидуализъм. Така или иначе, Славейков отхвърля именно естетическия пласт, който в психологически аспект е компрометиран. С превода на Демел и на другите поети през 1902 г. той (респективно „Ми-

сăл“) засича същинското напрежение в началото на века между психологията и естетиката в критическите рецепции, като в това напрежение се вписва и ранният символизъм. Отчетливата граница между теорията и практиката се запазва и през следващите годишнини на списанието, но без да изостря колизията между тях или да ги сближава. Дистанцията продължава, от една страна, с текстове, засягащи отношенията на психологията с другите науки – „Нови струи в природознанието“ (1/1905) и „Психо-физиологически рудименти у човека“ (1906) на Г. Каменов, внушителната студия на Д. Михалчев „Психологическата и обществената страна на нравствената проблема“ в четири книжки на „Мисъл“ (4–8/1906), разширяваща в по-рационален ракурс д-р Кръстев („Живот за нравствен идеал“). От друга страна, с текстове на или за модерни творци – статията на Рене Думик за бъдещия национален поет на Италия Г. д’Анунцио, в която все пак е маркиран вкусът му към психологическото изображение (9/1901); отзивът на критика Ст. Минчев за посмъртната изложба на А. Бьоклин в Мюнхен, чиито „символи, които тъй реално рисува, притежават голяма изразителност и напълно предават оная жизненост, с която той надарява природата“ (Минчев 1904: 537); Яворовите преводи на Метерлинк (1/1905); стиховете на Тр. Кунев (2/1905); стихотворенията в проза на Бодлер (6–7/1906) и други художествени творци. Продължаващата в началото на XX век „двустранна“ модерност на „Мисъл“, в която допирните точки между теоретическия и практическия психо-естетизъм са сякаш избегнати, е твърде непостоянна и небалансирана и не дава знак за промяна – за някакво сливащо съчетание между тях или за рискованост в позициите към теоретическото или към практическото. Въпреки този свой застой, със своята първоначално поставена и продължена психо-естетическа проблематика и художествено присъствие „Мисъл“ променя тоналността на поствъзрожденската патриархалност, измества акцентите на битовата описателност, на сантиментално-наивните сюжети и пренасочва творческите енергии и патоса към една по-богата и разнообразна художническа и критическа практика, към една по-динамична литературна действителност, с осъвременени изразни средства,

похвати и език, която по-късно ще навлезе в дебрите на човешката природа и ще изнесе оттам сложното ѝ богатство. Виждаме, че много скоро след това, почти застъпвайки застаряващите новатори от списанието на д-р Кръстев, поетите символисти, а и не само те, преодоляват големите пропасти дори на декадентството, обвързано с песимизма на немската философия от края на XIX в. около Шопенхауер и гравитиращо около дълбинните „свръх-човешки“ проекции на Ницше. Или да навлизат в други, по-виталистични и просветлени контексти. Дори един Яворов се впуска надълбоко в драмата на самотата и чуждостта – един от основните мотиви на декадентството, – за да осветли онези лабиринти на екзистенцията, в които човек възхожда и снизхожда в своя живот. Или Лилиев, чието духовно скиталчество и безутешност – друг важен мотив на декадентството, – намира пристан в мира на самотата и възлизането от мрачините на спомена. Именно техните дълбинни психични нагласи обуславят естетическата пълнота на поезията им. И докато излизат последните книжки на „Мисъл“, Боян Пенев превежда за себе си през 1907 г. стихове на Ст. Георге (Архив 37). Един от водещите немски символисти привлича вниманието на критика с противоречивата си, но импресионистично омекотена тъга в стихосбирките „Килимът на живота“ (1900) и „Седмият пръстен“ (1907).

Симптоматично или символично „Мисъл“ спира именно в годината, когато се появяват изданията, които – макар и съвсем кратковременни – ще зададат и обусловят като литературно направление българския символизъм: „Из нов път“, „Южни цветове“, „Слънчоглед“. Нашето изследване обаче няма задача да проследява неговия идейно-художествен път, а от една страна, да се спре на ранните отношения между психологизма и естетизма, в които средищно място ще заеме символизмът; на напреженията и връзките между сравнително младата хуманитарна наука и някои представители на една обособяваща се творческа гледна точка към света и човека, оформила постепенно едно литературно направление. От друга страна, да се фокусира чрез един от методите на тази наука върху поетиката на отделни произведения на най-изтъкнатите български представители на това направление.

При това освободена от херменевтиката на панпсихологизма, заложен у Ханекен, и възможностите на плътния и тотален психоаналитизъм. Ограниченият характер на изследването обуславя и ограничения материал, от който то се ползва. Поради това само ще маркираме част от възгледите на някои изследователи на символизма в различните хуманитарни области, които в една или друга степен засягат психологичното.

Структурализмът на Лосев например се разпростира в трудно обозримо територии, като обхваща символа освен в художественото творчество, също и научно-културната му диференцираност в природата, математиката, философията, религията, митологията. Лосев дискутира и върху стилистичните фигури и взаимоотношенията на символа с тях, „успокоява“ колизиите „знак – символ“, поставя символа в различни други позиции. Ще обърнем също внимание, че Лосев търси и намира един специфичен динамизъм, изваждащ структурите от тяхната статика и наподобяващ психологическа съотносимост (процесност) помежду им като **„отражение“** и **„пораждане“**. Той изрично подчертава, че „символът изисква не просто модел, а **пораждащ модел**“ (Лосев 1989: 179; подч. А. Л.). Ученият стига до близостта и различието между знака и символа, след което преминава към подробно описание на взаимоотношенията с други стилови категории, опирайки се и на отделни художествени произведения. Навлизайки в тях, той прибягва до бърз, кратък и тълкувателен подход, който поставя символа в една завършена позиция, предизвикана (възникнала, резултирала) от друг модел. В контекста си думата „модел“ оставя впечатлението, че се има предвид готова цялост (фигура), при това единична и автономна, от която сякаш директно възниква и фигурата на символа. Взаимоотношенията между стиловите елементи на художественото произведение изграждат преди всичко една логистична система, поддържана от отделни структури, но без да навлизат в тяхната вътрешна природа. Въпреки че текстът е емпирическата основа на произведението, стилистичните фигури и образите в него са готови и статични форми. В психологически аспект отражението, за което говори Лосев, е вид рефлексия с начало и край (ретроспекция и проекция), които го

предизвикват. В този смисъл структурализмът не отразява психологически процеси, още по-малко функции, а отношения между готови (неделими, цялостни) структури, сред които обикновено се поражда и функционира и символът, чийто произход и съдържание обаче остават неизвестни. Символът също е една статична категория, участваща във фигуралния обмен в художествения текст или в определена област (религия, митология, наука). Изглежда, че при Лосев той има почти еднакъв статус с другите стилистични фигури (модели), въпреки че му трябва нещо, за да се породи. В него няма психология, а зависимостта му от другите структури изключва не само субективния (творческия) фактор, но и спецификата му (генезиса, оригиналността, патологията, процесността или индивидуалните му характеристики). Структуралният подход обективира теоретически художествения обект, като не допуска голяма рисковост (относителност, субективност) – подобно на човек, който не трябва да се движи, докато текат изследванията. За него сякаш всичко е ясно и готово и остава само категориалната му подредба, тъй като стилистичните фигури са вътрешно втвърдени и неразложими. Метафората например е дву- или многозначна, но нейният произход и насочеността ѝ остават висящи във взаимоотношенията помежду им. „Рискът“ да се амплифицира и навлезе в някое нейно значение, свързано с други значения в творбата, остава чужд за структурализма, тъй като се засяга вътрешната (дълбинната) ѝ страна, която е психологическа. Пренасящата или заместващата функция на метафората е само рационално и логистично съотнесена към другите фигури. Разбира се, както всяка теоретична обосновка, включително психоаналитичната, така и структуралисткатa методология има ограничен периметър и характер, вследствие на което игнорира отделни фактори. Психологическият подход се отнася към произведението като към една **психоидна цялост**, притежаваща вътрешна динамика и живот, в която иначе се вместват и елементите на структурния ѝ строеж. Това е така, защото произведението е не само авторско, но и реципиентско. Реципиентът и авторът са специфична (съвсем не само фикционална) **дихотомия** – не могат един без друг, тъй като процесът

на създаване е неделим от процеса на възприемане, който също е процес на създаване, макар и вторичен, пре-създаващ (именно като отражение). Това обстоятелство обаче не нарушава единството им, а само го прави двустранно (отразяващо). Авторът и реципиентът са обективно наложили се, но ограничаващи и условни персоналистични (маркерни) категории, тъй като в психологически аспект процесите на създаване и възприемане са смесени, т.е. импрегнират процесите на пренасяне и контрапренасяне. Те се отнасят както за автора, който е автор-реципиент, така и за реципиента, който упражнява (съ)авторски функции. И двамата са представители на единен духовен процес, понеже са въведени в един цялостен духовен обект – произведението (което и само по себе си е символ). Естествено наложилото се разделение „автор – реципиент“ предполага първото „пропукване“ в естеството на символа, независимо дали вътре в него доминира метафорично или алегорично реализирана идея. То не е навлизане в неговата тъкан, в генезиса и в културално зависимия му строеж, скрити под стилистичните му особености. Това е „външната“ страна и нея тук няма да дискутираме.

„Вътрешната“ страна на произведението е още по-специфична. **Тя е съдържанието**, което представлява ни повече, ни по-малко **енергетичен** заряд, който пък се поддържа единствено от динамиката на семантичната енергия на думите и изразите. Той обуславя както неговото съществуване, така и променливата персоналистична дихотомия „автор-реципиент“. Същинската проблемност тук възниква заради **интензитета на семантичната енергия на думите и изразите**, както и на отделни цялости. Точно той обуславя културалния психоаналитичен подход, който, както споменахме, е крайно дескриптивен именно поради тази причина. Описанието на енергетичните потоци между семантичните обекти в текста е **описание на динамиката** им и изисква внимание както към доминиращата (наблюдаемата) им посока, така и поне към тяхната близка вероятност (вариантност). (До тази крайност психоанализата и аналитичната психология не стигат, макар това съвсем да не ги освобождава от субективност.) Различната семантична натовареност на думите и из-

разите, в която важно участие понякога имат незначителните служебни думи, динамизира тяхната неустойчивост и непостоянството в отношенията им, сиреч засяга относителността им, която е психологически обусловена и която е същинското предизвикателство за литературната психология. Оформят се линии на доминация, зависимост и подчиненост (те потенциират дори „напускане“ на контекстите). Именно те определят звученето и значението на творбата, с други думи – живота ѝ както *an sich* (за себе си), така и за културните ѝ контексти, включително и за социално диференцирания аспект на дихотомията „автор-реципиент“. Различието с психо-семиотичния подход не е голямо, но е важно, тъй като аналитичната психология (в известна степен и психоанализата) проследява напрежението и отчита функционалния интензитет на смислите в произведението, въз основа на който то пребивава в културното съвремие, сиреч живее или отмира. Както животът е динамичен (енергетично обусловен) процес, така и творбата „живее“ вътре и вън от себе си, докато интензитетът на енергията стане нулев и отношенията с културните контексти прекъснат (творбата „отмре“) или преминат на друго – възраждащо, моделиращо и променящо ниво. Това се случва не само с отделните произведения, но и с направленията, и с културните контексти, и със самите епохи. (В този смисъл не изглежда никак фантастична връзката между „постмодерния“ нонсенс и „модерния“ декаданс.) При произведенията възникват (екстрахират се) отношения (напрежения) „символ – знак“, които съсредоточават в себе си (прихващат, поглъщат, събират) енергетичните стойности в потоците на останалите значения. (Ще вметнем, че съвсем неслучайно по тази линия Фройд изгражда и развива своята теория за сексуалността, концентрирайки я в идеята за енергия, която означава с думата „либидо“. В кумулативния ефект на вложеното в нея значение възникват и се конституират множество производни като емпатията, принципа на удоволствието и др., които обвързват, задържат, пренасят, модифицират енергетизма от възгледа за сексуалната функция към други психични функции. Това се отнася както за индивидуалната екзистенция, така и за културата на човечест-

вото. Литературният и културният ефект от такова иначе несъзнателно попадение на Фройд в енерго-центризма на екзистенцията се разраства, потенциирайки в думата „либидо“ символ, чието ядро е сексуалната функция и към чиито смислови периферии се присъединяват други психологически функции, включително инстинктите. Юнг пък отделя много по-пространно внимание и на Фройдовото „либидо“, и на психическия енергетизъм, при който творчеството, научните изследвания, митологичните разкази и религиозните представи, преживявания и практики най-често не зависят и не се покриват с Фройдовите идеи.)

Аналитичната културна психология се стреми да навлезе в текстуалното движение на значенията и смислите, да разчете тяхната динамика и да обхване относителността, която те излъчват, като я изведе и от рамките на самата психологическа наука. Както загатнахме, символът се оказва най-близък и най-адекватен културен обект. Това е общата и крайна идея на нейната методика, изискваща подробна дескриптивност, за да проникне не в структурата му, а в неговото съдържание, което и по принцип е **ирационално**. Такава връзка с ирационалността е засегната от Метерлинк в разбирането му за двойната природа на символа. Според него едната му страна е съзнателна, близка до алегорията, а другата е несъзнателна – символът „възниква без знанието на поета, често неволно и почти винаги отива отвъд мисълта му“ (Метерлинк 1979: 194). Визията за психологическия подход е диаметрално противоположна например на визията на Д. Кьорчев за литературното произведение, която стига до музиката. Критикът избягва навлизането в психологията, тъй като свързва произведението преди всичко с едно цялостно преживяване, обвързва го с емоционално хармонизираната чувственост, включваща ирационалното и несъзнаваното. Поради това изглежда, че у него има твърде много *душа* и твърде малко *психика*. От тази естетизирана позиция той вярно схваща произведението като символ, вследствие на което „манифестът“ му е не програмно концептуален, а по-поетически даже от този на Мореас. (Манифестът и по принцип е непосредствено декларирана позиция, а не теорети-

чески обмислен и лансиран възглед.) Синтетизмът на „Тъгите ни“ съответства на неговата идейно-възгледова позиция и нагласа спрямо изкуството въобще, която в пълна степен се отнася за символизма. Тя обаче не засяга психологическите му основи и генезиса му, където аналитичната психология иска да проникне, без да губи поглед от културните му контексти и смисли, избягвайки възможния панпсихологизъм. Това е и причината Кьорчев, а и символистите да оспорват и отричат д-р Кръстев (и П. Славейков) – неговото списание така и така не стига до идеята за символизма като ракурс на модерността, която иначе изповядва. Манифестирането на идейно-възгледовите и естетическите позиции на Д. Кьорчев в „Тъгите ни“ бележи един синкоп в модерността спрямо психо-естетическите ракурси на „Мисъл“. Той обуславя преминаването към художническата практика и обособяването на символизма като направление. Неговият същински **динамис** е символът. Символът като дума, като мировъзрение, като идея, като мислене, като усещане, като изразно средство и познавателна цел. Но какво е символът?

В сбития преглед на прехода на психологията към естетиката и литературата ние на няколко пъти засичахме неговото ограничено, периферно присъствие в разисквания за техните отношения. Въпросът за същността на символа става важен колкото с модернистичното обособяване на направлението, толкова – а даже и повече – със задълбочаването и универсализирането на самия модернизъм през XX век. В този смисъл Ж. Женет, позовавайки се на П. Валери, отбелязва: „Чрез своето падение той (натурализмът, б. м., Р. Ш.) проявява тази възможност за „истина в Словесността“, която за тяхна чест осъзнават символистите и от която трябва предварително да се проникне всяка мисъл за Литературата“ (Женет 2001: 123). От своя страна пък М. Елиаде разглежда „историята на символите в религията“ и същевременно не пропуска да отбележи тяхната непрекъсната „способност да се обогатяват“ (Елиаде 2017: 187). Това според него се дължи на активната роля на несъзнаваното във всяка епоха. „Генерализирането на интереса към символите“ се открива в „перспективите на дълбинната психология, на пластичното изкуство

и поетиката, на етнологията, на семантиката, на епистемологията, на философията“ (Елиаде 2017: 168). Ученият маркира и научните дисциплини, които символът ангажира: „търсенията на историка на религиите… на психолога, на лингвиста или социолога… дори на теолога“ (Елиаде 2017: 169) натрапчиво ни връщат към цитирания по-напред Н. Бобчев, напомняйки, че тези търсения съвсем не са идентични помежду си. В целия този дух на събиране и детерминиране обаче модернизмът води и до разногласия, типични за рационализма на XX век.

Позициите на „Мисъл“ и д-р Кръстев предполагат символизма и като направление, и като отношение „символ – знак“. Те правят обаче само „заход“ към тях, тъй като поддържат психологизма в естетиката и литературата въобще, и то в условията на налагащите се в края на XIX в. тенденции към материализма и рационализма във всички области на живота. Сътрудниците на списанието, както и редакторите му са неподготвени и крайно чувствителни за всякакви подчертани стилове и специфични ракурси в художническите практики, носещи изобщо някакви тенденции, а следователно пораждащи и направления. Текстовете в списанието си поставят поуниверсални задачи – искат да трансформират, компенсират и осъвременят в българските контексти голямата закъснялост и всъщност откъснатост на литературата и естетиката. Ако „новата психология“ и свързаната с нея естетика са наистина модерни и актуални, то художествената ни литература упорства върху стари традиции и художнически практики. За нея не е дошло още време за психология и съвременна естетика, а поради това и за самото списание не е време за тесен концептуализъм. Чак в първите годишнини на XX в. в „Мисъл“ се появяват актуални за психо-естетиката художествени текстове, но те изглеждат твърде бледи в несекващия поток на разрастващата се в спектъра на европейските възгледи проблематика. Този контраст между общите и теоретичните психо-естетически възгледови позиции на списанието и локалните им художнически проявления се откроява в последната му (двойна) книжка на неговата последна XVII годишнина. Става дума за обемния (цели 30 страници) обзор на критика Б. Ангелов „Лириката ни през 1907 година“. Това е опера-

тивен критико-оценъчен разбор на поетическата продукция, който засяга и първите подчертани прояви на символизма като направление. Сред многото поети, които са обект на вниманието на критика, са и Яворов, и Траянов, и Андрейчин, и Тр. Кунев. Тях Б. Ангелов директно квалифицира като символисти; като тръгнали по един „нов път“ и изразители на една „нова чувствителност“, отличаващи се от познатите. Чрез художествените похвати и средства „на един смел символизъм г. Яворов ни увежда в смътния мир на своите досади, на своята омраза, на своите студени трепети пред тайнственото, пред ужасите на смъртта“ (Ангелов 1907: 618). Траянов пък със своя „логически и психологически парадоксални израз… отиде твърде далеч и направи една главоломна крачка“ (Ангелов 1907: 619). Квалифицирайки стиховете му като „гротескно творчество“, критикът се противопоставя на неговия „безогледен симболизъм и една чудáта, ненормална чувствителност“ (Ангелов 1907: 621). Затруднен в рецепцията си, Б. Ангелов дори съжалява, че „това, което г. Траянов пее, почти не може да се възприеме, преживее и асимилира чрез дадените в ума, въображението и чувствата средства на един обикновен читател“ (Ангелов 1907: 624). Авторът отрежда сред тези „**ратници за нова поезия** едно почетно място на Т. Кунев“ (Ангелов 1907: 630, подч. м., Р. Ш.), в чиято поезия се открояват импресионизмът и „символизмът“. „Под символа на хризантемите… г. Кунев е събрал песните на своята късна любов“ (Ангелов 1907: 631). За критика „по свой път върви и г. Ив. Ст. Андрейчин“ (Ангелов 1907: 633). Намирайки, че „той е поет от една по-стара формация“, Б. Ангелов подчертава, че „нито неговият „манифест“, чрез който прогласява новия курс в нашата поезия, нито неговата достатъчно ясно, точно и пълно развита теория на символизма и деакдентството не ще му дадат творчески средства“ (Ангелов 1907: 633). В тази типично критично-оценъчна студия Б. Ангелов, подобно на д-р Кръстев и други критици, цитира значителни по обем откъси, след което ги интерпретира чрез авторско съ-преживяване, стараейки се да внуши психологическото състояние на поетическия човек. Неразвитостта на „новата психология“ обаче не пречи на неговите анализи и оценки за разглеждани-

те поетически произведения. В студията си той индиректно разграничава, подобно пак на д-р Кръстев, млади (Траянов, Яворов, Тр. Кунев, Ст. Чилингиров, Д. Поляков) от стари (П. Славейков, Андрейчин). Позицията на Б. Ангелов към въпросните „ратници за нова поезия“ и задаващото се направление е твърде противоречива – той не винаги разбира произведенията им, затова не ги намира за стойностни. От друга страна, прекрасно схваща съдържанията и духа им, затова ги интерпретира като един вид психо-естетическа рецепция (/съ/преживяване). За него обаче над всички продължават да стоят Яворов и Славейков, тъй като познава техния натюрел и творбите им. Може да се каже, че така символизмът ознаменува самия край на „Мисъл“, а краткият живот на „Южни цветове“ и „Из нов път“ обуславя не само началото на символизма, но и въобще появата на направления в българската литература. И макар че П. Славейков избързва с „погребението“ на европейския символизъм, той действително се отдалечава с Първата световна война, когато литературата се насочва към други изразни форми и средства на модернизма. В България обаче точно по това време символизмът процъфтява и се групира около „Хиперион“ и по-малко около „Златорог“. При това в съперничество с други художествени стилове. Важните стихосбирки на направлението се появяват чак в началото на 20-те години и дори през 30-те. Христо Ясенов даже се отказва от „Рицарски замък“ поради промяна във възгледите. Яворов, който не преживява войната, се колебае, поради което някои критици (Г. Цанев) го считат за родоначалник на българския символизъм вместо Траянов. И ако в България в рамките на по-малко от две десетилетия символизмът усъвършенства своята изразна система, то научната (в това число психологическата) ѝ обезпеченост остава крайно оскъдна и непродуктивна. Радославов поставя българския символизъм в контекста на историческите си оценки за литературата ни (той не изследва символизма, а изтъква неговите качества и предимства), а в контекста на европейската литература засяга символисти, които вече са изместени от новата следвоенна литературна действителност. Димо Кьорчев пък изгражда „Тъгите ни“ посредством поетическите си идеи и възгледи, а

не въз основа на научно аргументирани позиции и концепции, и то въпреки широката си философска култура. Той е всъщност „поетът“, който прави пробива в неспокойния иначе, но затихващ вече свят на „Мисъл“. И ако в списанието теоретизмът надделява така, че едва-едва докосва практиката на символизма, то при символизма е точно обратното в психо-естетическия дискурс – далече от напредващата „нова психология“.

Що се отнася до отношенията „символ – знак“, дискусиите върху тях започват и след „Мисъл“, и след българските символисти. Те обаче са само едни скромни производни на напреженията в мащабните тенденции на XX век, чиито начала са били поне първични обекти на списанието на д-р Кръстев през близо 20-годишната му история и които вече не само поетите символисти отразяват в своето творчество. Дискусиите са предимно с теоретически характер и дори семиотиката не изглежда твърде убедителна и сигурна в себе си. Аналитичната психология също се опитва да осветли отношенията между символа и знака, за да разпознае и изучи характера и развитието на явленията. Мащабите на дискусиите налагат да се спрем съвсем накратко поне върху един емблематичен иначе пример, засягащ опозицията между тях.

Според Ролан Барт символът е „вътрешно отношение, което свързва означаващото с означаемото“ (Барт 1991: 349). За него „кръстът „символизира“ християнството“ въз основа на връзките между означаващото (кръста) и означаемото (християнството). В психологически аспект обаче този възглед е семиотичен. Барт говори за кръста въобще и го обвързва с християнството. В тази „вътрешна“ (херменевтична) връзка означаемото определя, контролира, затваря означаващото. Но кръстът съвсем не принадлежи и не е свързан само с християнството. В този аспект символът е сведен единствено до функциите на знака – неговите „връзки“ не са само „вътрешни“, тъй като зависимостта му от контекста съвсем не ограничава смисловия му обхват (отделен въпрос е какво е християнство). Символът изобщо не се ограничава до една граматическа функция (подлога-означаващо), той обхваща едновременно много граматически категории и семиотични отношения. Свеждането му до функциите на знака е **десим-**

волизиране, превръщащо го в най-обикновен знак; редуктивен подход към деструкция. Наред с **християнския кръст** (който дори само насочва към, а не затваря цялостния символ), съществуват и други кръстове. От Разпятието през Каролингите до готиката кръстът търпи три важни промени. При Разпятието рамената му са изнесени най-отгоре, образувайки Т-образна форма. Този кръст изразява наказание за всякакви престъпници, за които е постановено да се приложи. При Каролингите рамената на кръста минават през средата, а при готиката те са вдигнати по-нагоре, което символизира въздигането (не само) на Разпятието към наднебесното, мистичното, надземното и над-извън-човешкото. Самите готически катедрали дължат своята внушителност на островърхата си височина, символизираща преодоляването на земната гравитация, извисяването на човешкото в надзвездните сфери и по този начин съединяването (сближаването) му с божественото. Наред с това кръстът символизира смъртта, а отделно червеният равнораменен кръст се мисли за „спешна помощ“, включително в контекста на опозицията с червения полумесец на мюсюлманската „спешна помощ“ като символи на две цивилизации. Примерът с „вътрешното“ отношение между кръста и християнството омаловажава действителните стойности и функции и на кръста, и на християнството, и изобщо – те са само знакови. Рационалистичният деструктивизъм, приложен тук от Барт (и напомнящ този на Фройд) не навлиза в естеството и тъканта на символа, а го унифицира; не допуска задължителната амплификация и тълкуването му, а само го назовава и свежда до хоризонтала на междузнаковите отношения (и кръстът, и християнството са символи, изискващи тълкуване в исторически, социален, психологически и така нататък смисъл). Затова тук символът на кръста не оповестява нищо ново и различно, на каквото е иначе носител. Той само назовава християнството, поставяйки го в положение на подчиненост посредством означаващия подлог. „Израз, който обозначава нещо известно, винаги си остава обикновен знак и никога не става символ“ (Юнг 2005: 523). Основните различия и противоречия между знака и символа произтичат от това, че знакът съдържа и изразява рационалната, а симво-

лът – ирационалната страна на явленията. Затова функциите на символа са номинативни (той е нуминозумът), а тези на знака са деноминативни. Точно това обстоятелство обуславя напреженията между тях. Всеки знак „копнее“ да бъде символ, понеже чрез него съзнанието се домогва да проникне и разбере несъзнаваното, което обаче съвсем не е едностранен и еднопосочен процес – в една или друга степен те са винаги свързани помежду си, тъй като съзнанието, а не несъзнаваното води към ценностите на живота и човека. Те са **сложна дихотомия**, както подчертахме по-напред, позовавайки се на Юнг. „Дали едно нещо е символ или не, зависи преди всичко от нагласите на наблюдаващото съзнание, от един такъв разум, който разглежда дадения факт не просто сам по себе си, а и като израз на нещо непознато“ (Юнг 2005: 524). У Барт кръстът е поставен в редуктивна спрямо символа (нуминозума) позиция, в чиято перспектива се откроява един рационалистичен отказ от навлизане в естеството на символа и неговото тълкуване, което неминуемо и винаги би следвало да го съпровожда. В психологически аспект нагласите на френския учен са редуктивни – те редуцират символите (кръста и християнството), като поставят единия в подчинена позиция, за да обясни другия, което е само един вид дефиниране (постулиране) на един известен факт, сочейки за пример отношенията между означаващото (подлога) и означаемото (съществителното или друга част на речта).

Както посоченият пример, така и множеството описания на напреженията и сътрудничествата между знака и символа от страна на структурализма, семиотиката и аналитичната психология водят до заключението, че „разбирането“ на символа – което никога не е крайно и последно – е изключително зависимо, от една страна, от **тълкуването на контекста**, в който той е положен, а от друга, от **нагласите на наблюдаващия**. Контекстът е изграден от мрежа от символи и знаци, което обуславя и дескриптивността на психоаналитичните методи, особено на избягващите панпсихологизма, потенциално водещ до психиатризъм. Макар че всяко произведение е символ и принципно подлежи на психоаналитичен разбор, нашето внимание е насочено към емблематични критици и поети,

чиито произведения свързват достатъчно ясно психологията с естетиката и науката с изкуството. Д-р Кръстев и Д. Кьорчев разкриват диаметрално противоположните възгледи към критическите методи в своите позиции. Колебливият Яворов съвместява огромната противоречивост и във вътрешния, и във външния свят и зависимостта на символа като „несъзнавана инвенция в отговор на съзнавана проблематика“ (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 164), а Траянов и Лилиев демонстрират крайно различни психо-естетически нагласи в своя символизъм.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Ангелов 1902: Ангелов, Божан. Иван Ст. Андрейчин. Песни. Нови стихове. // *Мисъл*, 1902, № 2.

Ангелов 1907: Ангелов, Божан. Лириката ни през 1907 година. // *Мисъл*, 1907, № 9–10.

Архив 37: Научен архив на БАН, ф. 37, оп. 1, а. е. 4.

Барт 1991: Барт, Ролан. Въображението на знака, София: Народна култура, 1991.

Бачев 2016: Бачев, Мирослав. Феноменология на святото. От Имануел Кант до Рудолф Ото, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2016.

Бобчев 1893: Бобчев, Никола. Задачата и предметът на психологията. // *Мисъл*, 1893, № 2; № 3.

Бобчев 1895: Бобчев, Никола. Психология за горните класове на гимназията и за самообразование. // *Мисъл*, 1895, № 9–10.

Бобчев 1902: Бобчев, Никола. Болести на паметта. // *Мисъл*, 1902, № 1.

Верлен 1897: Верлен, Пол. Над мене черна нощ… // *Мисъл*, 1897, № 7 (прев. Ив. Радославов).

Даскалов 1896: Даскалов, Петър Н. Социалната роля на изкуството. // *Мисъл*, 1896, № 7; 9–10.

Елиаде 2017: Елиаде, Мирча. Мефистофел и Андрогина, София: Изток-Запад, 2017.

Женет 2001: Женет, Жерар. Фигури, София: Фигура, 2001.

Кръстев 1892а: Кръстев, д-р Кръстьо. L’art an point de vue sociologique. // *Мисъл*, 1892, № 11.

Кръстев 1892б: Кръстев, д-р Кръстьо. Психологически етюди. // *Мисъл*, 1892, № 7.

Кръстев 1893: Кръстев, д-р Кръстьо. За естетическия вкус. // *Мисъл*, 1893 № 1; 4.

Кръстев 1894: Кръстев, д-р Кръстьо. Курс на философията. Том I Психология, С., 1894.

Ленау 1893: Ленау, Николаус. Без желание. // *Мисъл*, 1893, № 1 (прев. Н. Милков).

Ленау 1895: Ленау, Николаус. Съвет и желание. // *Мисъл*, 1895, № 5 (прев. Й. Фаденхехт).

Лосев 1989: Лосев, Алексей Ф. Проблемът за символа и реалистичното изкуство, София: Наука и изкуство, 1989.

Метерлинк 1979: Метерлинк, Морис. Два аспекта на символа. – В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм, София: Наука и изкуство, 1979.

Минчев 1904: Минчев, Стефан. Arnold Böcklin. // *Мисъл*, 1904, № 9–10.

В. М. 1902: Миролюбов, В. Уилям Джемс. Беседи с учителите върху психологията. // Мисъл, 1902, № 8.

Надсон 1892: Надсон, Семьон. Животът. // *Мисъл*, 1892, № 3–4 (прев. Й. Фаденхехт).

Пасманик 1893: Пасманик, д-р Данаил. Що е хипнотизъм? // *Мисъл*, 1893, № 8.

Радославов 1992: Радославов, Иван. Българска литература. 1880–1930, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

Саймъндс 1893: Саймъндс, Джон А. Ахиллес. Естетически очерк. // *Мисъл*, 1893, № 7–8; 10.

Самюелз, Шортър, Плаут 1993: Самюелз, А., Б. Шортър, Ф. Плаут. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг, Плевен: Евразия-Абагар, 1993.

Славейков 1902а: Славейков, Пенчо. Густав Фалке. // *Мисъл*, 1902, № 2.

Славейков 1902б: Славейков, Пенчо. Рихард Демел. // *Мисъл*, 1902, № 3.

Славейков 1902в: Славейков, Пенчо. Из Ленау. // *Мисъл*, 1902, № 6.

Ханекен 1902: Ханекен, Емил. Научната критика. // *Мисъл*, 1902, № 3.

Хьойстад 2021: Хьойстад, Уле Мартин. История на душата. Културна история от Античността до днес, София: Изида, 2021.

Шарп 2006: Шарп, Дарил. К. Г. Юнг. Лексикон, Плевен: Евразия-Абагар, 2006.

Юнг 1999: Юнг, Карл Густав. Архетиповете и колективното несъзнавано, Плевен: Евразия-Абагар, 1999.

Юнг 2005: Юнг, Карл Густав. Психологически типове, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.

Юнг 2020: Юнг, Карл Густав. За феномена на духа в изкуството и науката, Плевен: Евразия-Абагар, 2020.

– ЧАСТ ВТОРА –

Символизмът – между „Мисъл“ и Димо Кьорчев

Между д-р Кръстев и Димо Кьорчев няма никакви допирни точки, освен критическите искри на последния, които ярко осветяват техните непосредствени различия. Колкото д-р Кръстев – но в контекста на „Мисъл“ с многобройните му сътрудници и теми – е културално разгърнат, толкова Д. Кьорчев е литературно целенасочен и „затворен“ и дори философските и политическите му дневници се различават от литературната му проблемност, изграждайки портрет с добре очертани контури. Макар че нашето изследване няма задача да ги сравнява, една специфична свързаност привлича вниманието ни. Това е открояващата се последователност и дори застъпването на пространната литературно-психологическа теоретичност в концептуализма на д-р Кръстев и „Мисъл“ и появата на символизма като практически творчески ракурс в поезията, като непосредствено реализиращо се художествено направление. Между тях пък – като добре насочен пътепоказател на литературното бъдеще – стои есето на Д. Кьорчев „Тъгите ни“. Действително, началото на символизма изглежда съвсем откъснато от психо-естетическите теории в списанието на д-р Кръстев, за което свидетелстват реакциите и на други писатели и критици от първото десетилетие на XX в. Но дали е така и дали не става дума само за динамично диференциране на литературата в по-локални направления? Процесите в науката и в художествената култура на Европа също усъмняват в подобна независимост помежду им.

Още в ранната „Мисъл“ се говори за „символистическо изкуство“, но се появяват и откровено символистически творби както преди обособяването на символизма, така и преди XX в., и преди „Тъгите ни“. Те са съвсем спорадични и случайни – и в българската, и в преводната поезия. А и въобще по какви кри-

терии „Мисъл“ публикува стихове – български и чужди – може само да се гадае. Ярки имена, освен Славейков и К. Христов (преди появата на Яворов), няма. Иначе, превеждани са Хайне, Р. Бърнс, Шели, Дьо Мюсе, Дьо Вини, Лонгфелоу и някои други (повече романтици). Цялата неустановеност (маргиналност) обаче позволява с известни уговорки да се очертаят отделни насоки в хода на модерното поетическо развитие, свързани с психо-естетическата теоретичност на „Мисъл“. Може да се каже, че в поетическата си продукция списанието на д-р Кръстев засича обособяването на декадентството от романтизма и натурализма и вследствие на това – първите стъпки на символизма. В общи линии поезията в „Мисъл“ до края на XIX в. представя микс от романтизъм, декадентство и символизъм (интересна подробност е пълното отсъствие на натуралистична поезия). Докато романтизмът е твърде агресивен и преимуществено патетичен – зареден с виталност и широки перспективи, обуславящи екстровертния му характер – то декадентството се свива в тъжната ограниченост на човека и битието, навлиза в мрака на песимизма и се сантиментализира, търсейки изход в описание на индивидуални душевни настроения и състояния (обикновено с понижен тонус и в минорен тон). С други думи – вертикализира се и интровертира, подсказвайки за необходимостта от по-широко разгръщане на съдържанията и параметрите на художественото произведение – езиково, изобразително, идейно-смислово, сиреч **символно**.

В първата част отбелязахме присъствието на някои поети символисти в „Мисъл“. Отбелязахме също разминаването на поетическата продукция и теоретическите търсения на авторите в списанието. В тази втора част това разминаване е проследено и показано чрез разгърнатата проблемност на д-р Кръстевата литературност и локалния поетически концептуализъм на Д. Кьорчев в „Тъгите ни“ – текст, считан за теоретична основа на българския символизъм. Разминаването обаче само разкрива свързаността на символизма със своите психологически предпоставки. Наред с това, вглеждайки се в маргиналистичната поетическа продукция на „Мисъл“, установяваме една „тиха“ симбиоза между ро-

мантизма, декадентството и символизма. Даже преведените стихове на откровени романтици се потапят или в декадентството, или в символизма, без да се съобразяват с някакви стилистични и идейно-естетически специфики. *Хайне* преминава границите между романтизма и символизма („В сиви образи увити“, 3–4/1892) или смело навлиза в символистическата образност („Смъртта – това е нощ прохладна“, 2/1893). *Р. Бърнс* пък от декадентството на „Сърцето ми клето е там на балкана“, „Жалба“ и „Гарвано, птицо зловеща“ (11/1893) се връща в романтизма си с „Три стихотворения“ (10/1897). Дори романтизмът на *Лонгфелоу* е особено размит („Екселсиор“, 2/1896), а декадентските нюанси у *П. Айдонидис* са разтворени в метафизична символика („Няма да възкръсне“, 3/1893). Българската поетическа продукция е далеч по-разнообразна и е по-скоро подчинена на личните нагласи, темпераменти и настроения, отколкото на концептуализирани стилове и визии. Затова не се задържа в едно идейно-естетическо или стилистично поле. Ако „Стихотворения“ (2/1896) и „Планинска мелодия“ (7/1896) на *П. Н. Даскалов* могат да се определят като романтични, а „Сонет“ на *Хр. Карапетров* (7–8/1894) и „До майка ми“ (7/1896) на *Н. Начов* като декадентски, то творбите на редица други поети сливат своите образно-стилови особености. Декадентството на *Н. Висковски* („На ней!“, 1/1895) потъва в откровения символизъм на „Спомен“ (5/1894) и „Есен“ (7–8/1894), а поетът гадае и символиката на своите сънища в „Една нощ“ (6/1894). В подобни колебания между декадентството и символизма попадат „Вечерни сонети“ на *Д. Т. Страшимиров* (1/1898), „Не лей сълзи…“ и „Дъжд и сълзи“ на *Ас. Белковски* (8/1898), при когото дори се надига и един романтически порив в „След буря“ и „Среща“ (9–10/1898). Споменатият по-напред *Ив. Андрейчин* пък се колебае, отваряйки декадентското изображение към по-широките символистични перспективи („Въздишки на сърцето“, „Случайни стихове“, 1/1895) или сантиментализира декадентските си настроения („Смъртта на Маткарева“, 4/1897), а дори и зове с почти романтически патос („По-малко шум, по-малко вик!“, 2/1897).

Отправяйки този бърз кос поглед към поезията в „Мисъл“ – извън присъствието на Славейков, К. Христов и Яворов – маркираме близостта на индивидуалистичните форми, където границите между романтизма, декадентството и символизма са крайно размити и същевременно опират до една чисто психологическа мотивация, търсеща някакво естетическо решение. Въпреки че трудно може да се говори за високо художествено майсторство и ясно изразен критерий, настроенията и нагласите на българските автори към отделни стилове и тематики бележат взаимосвързаността им. Може определено да се каже, че тя е обусловена психологически и във висока степен се дължи на видимото отсъствие на сериозни и трайни творчески амбиции на авторите в идейно-естетически план, на търсен концептуализъм при художественото реализиране на темите, на съзнателно прилагана култура и на една по-устойчива ориентация. Но „Мисъл“ ги публикува! Стихотворения с одухотворени природни картини, от които лъха едно или друго настроение; опити да се навлезе по-надълбоко в душевния живот, стигащи обикновено до сантиментализъм; упадъчна загуба на смисъл; доминираща негация или отрицание – една подчертано **психологистична поетика**, освободена от идейно-образни и стилови, въобще от естетически ангажименти, доминира на страниците на „Мисъл“, поради което и не предизвиква сериозен изследователски интерес. Сякаш в порочен кръг поезията гравитира около една обща духовна (психологическа) зависимост, в която се размиват обособените художествени течения – и по-ранните (романтизмът), и бъдещите (символизмът). Което и определя маргиналистичния ѝ характер. Но тук е повече от видно, че както символизмът възниква и се оформя у нас като резонанс и повлияност от европейския, така и интересът на „Мисъл“ към „новата психология“ идва отвън, посредством идейните и теоретическите материали в списанието, за да се „срещнат“, събирайки се в българските културни условия. Точно при тези обстоятелства се проявяват разделителните линии между списанието на д-р Кръстев и Д. Кьорчев – външните предпоставки, произтекли, от една страна, от зараждането на „новата психология“ и от друга, от разрояването на модерните художест-

вени направления. **Символизмът в България, както и в Европа, се нуждае от чисто психологически предпоставки, вследствие на което „Мисъл“ подготвя неговото практическо възникване и естетическо реализиране у нас**. Всъщност не теоретичната естетика, на която се противопоставят и Д. Кьорчев, и бъдещите „млади“; не идейно-художественото, на което пък се противопоставят бъдещите реалисти и марксисти, в това число и така наречените „авангардисти“ (струва си да вметнем, че идеята за авангардизма е използвана още през 1902 г. от Ленин в „Какво да се прави?“, според когото именно „авангардните елити“ ще осъществят пролетарската революция) – не те определят поетическата продукция на списанието. Така също в Европа обособяването на символизма като художествено направление е обусловено не от постренесансовия и просвещенски интерес към човека изобщо, а от интереса към вътрешния живот като резултат от модерните предпоставки в обществената и културната история – интерес, какъвто преди XIX в. не е характерен в подобни мащаби и форми нито в науката, нито в изкуството. А през същия век и натурализмът, и самото декадентство се оказват крайно недостатъчни, тенденциозни и методически радикални за нарасналото и амбициозно изобразително навлизане и обхващане на света и човека, като го подчиняват на стеснени мировъзрения и светопозиции. (Декадентството например е специфичен психологически израз на символизъм, натоварен с упадък, негация и песимизъм; естетически оформен от разновидностите на комплекса за малоценност.) В своята психоестетическа и теоретична насоченост списанието на д-р Кръстев непреднамерено се превръща в средоточие на различни поетически стилове и по тези причини не може да локализира поетическата си продукция в тясно определени ракурси. Видно е обаче, че въпреки това то прихваща интересите на психологията, които в Европа резонират естетически и предпоставят символизма, обособявайки ги едва ли не паралелно – в незначителен времеви промеждутък от двадесетина години, при това с техните междинни и почти скоротечни предшественици – т.е. с научните, от една страна, и с художествено-творческите разклонения, от друга. Изглежда, че тези интереси

възникват съвсем независимо един от друг и че нямат нищо общо помежду си – психологията като обособяване от други научни дисциплини, а символизмът като екстракт на теченията в художествената култура. (В България символизмът не представлява интерес за психологията и през XX век.) „Елементи на психо-физиката“ на Фехнер излиза през 1860 г., а Вундовите „Основи на психическата физиология“ през 1874 г. От своя страна пък манифестът на Мореас излиза през 1886 г., но по същото време, а и преди това се публикуват текстове на вече оформени символисти – Верлен, Рембо, Маларме, Рьоне Гил и др., като Верлен минава и през декадентството, а Рембо и през романтизма. В края на XIX в. и немската литература се отърсва от натурализма и декадентството, разтваряйки се в символизма – Хофманстал, Демел, Ст. Георге. С други думи, в Европа Шопенхауеровият песимизъм получава друг импулс от Ницше и вече съвсем различни посоки. Времевият промеждутък между „Мисъл“ и символизма пък се оказва още по-незначителен. За да не се разпростираме обаче върху тази обширна и дискусионна проблематика, ще отбележим само, че колкото и разделени да са развитието на хуманитарните науки и това на изкуството, обвързаността му с психологията и респективно със символизма – при множеството им колебания и отклонения – се сгъстява и резултира в **актуалните психологически потребности от естетически решения** в контекстите на културно-историческите условия. В по-тесен смисъл **символизмът е рефлекс (непосредствен резонанс) и алтернатива на засилення интерес към душевния живот, довел до обновяването и развитието на „новата психология“ след първата половина на XIX в**. Докато редица други художествени направления са проникнати и обусловени повече от социално-политически фактори. Вследствие на това много български символисти са набедени в асоциалност, а и някои (Хр. Ясенов) се отказват от символизма. Тук не може да не се отклоним, обръщайки внимание, че погледната от дистанцията на времето дори студията на д-р Кръстев „За тенденцията и тенденциозната литература“ (1903) индиректно засяга почти целия спектър от тенденции, въз основа на които съществуват старите и новите направления, афиширащи се зад опреде-

лени естетически платформи (може би изключение прави само сюрреализмът, чиято поетика е свързана с Фройдовата психоанализа). Изреждайки всички възможни тенденции, от които впоследствие ще възникнат редица художествени направления поне до първата третина на XX в., редакторът на „Мисъл“ не засяга единствено тенденцията, отнасяща се генеалогично за символизма. Обективната причина е, че **естеството на символа го прави всеобхватен**, **поради което потенциира асимилация не само на тенденциите, но и на съществуващите естетики**, защото е винаги по-зависим от вътрешни фактори (понеже психиката е тотална). А частната причина е може би в това, че позициите в известната студия засягат най-вече отношенията на автора към външната действителност в съответствие с неговите творчески способности и предпочитания (тук визията на д-р Кръстев за автора направо предпоставя алтернативната визия на Д. Кьорчев за твореца-свръхчовек – един културален вариант на Ницшевия свръхчовек). Студията обаче не засяга отношенията на автора към явленията в собствения или чуждия вътрешен живот, към събитията и особеностите в душевните дълбочини. Д-р Кръстев вероятно не съзнава този грандиозен пропуск, който всъщност Д. Кьорчев реално се опитва да запълни с „Тъгите ни“ – един чисто символистичен акт, обосноваващ съществуването на самия символизъм. Затова като теоретична основа „Тъгите ни“ не са нито теория, нито програма – те са **възглед за недефинитивни процеси, изкристализиращи в психичните емоционално-ментални слоеве и правещи човека творец**. А с призивността си в края на есето той, също индиректно, апелира да се сложи край на просвещенската дейност на „Мисъл“ и да се постави начало на практическата, т.е. поетическата практика да се отвори отвесно, в дълбочина.

В контекста на българската културна история обвързаността на психо-естетическия теоретизъм със символизма като негов художествено изявен ракурс е твърде непосредствена, сгъстена и ускорена, а резонансът е също твърде плътен и остър и се проявява като **конфликт** (сблъсък) между остаряващия „млад“ д-р Кръстев и още „по-младия“ Д. Кьорчев; между изчерпаната „Мисъл“ и спонтанните, заредени с

нови съдържания издания („Из нов път“, „Слънчоглед“, „Южни цветове“, „Художник“ – „прибежище“ за водещите символисти Траянов, Ем. п. Димитров, Яворов). С други думи, вечната максима, че „старците винаги отпадат“ е валидна и в българските ѝ варианти – в случая без особени преливания, преходи и приемственост.

Точно по тези причини изследването в тази част е насочено към редактора на „Мисъл“ и автора на „Тъгите ни“. И двамата са представители не толкова на две генерации, колкото на скок от една обща основа – естетическа психология – към нейните конкретни художествени проявления. Както споменахме, конфликтът между тях илюстрира допълването на психологическите потребности с техните естетически алтернативи – или на естетическото алтерниране на душевния живот. Символът е най-близо до психиката, независимо че и експресионизмът може да се чете през призмата на символа, през неговите, естетически зададени от социално-историческите фактори, локални ракурси. (Фройд неслучайно се съсредоточава върху нагоните, третирайки симптома като символ, вместо като знак.) Поради това Д. Кьорчев прескача тенденциите и в „Тъгите ни“ напълно ги игнорира, като в есето отсъства и **психологическият дискурс** – той се компенсира от **психологически наратив** като кардинално разграничаване от теоретичната психологическа естетика на д-р Кръстев и „Мисъл“.

В „Тъгите ни“ Д. Кьорчев „оперира“ не с терминологичен, а със символистичен (поетически) език и инструментариум, върху който сме акцентирали – „Мълчание“, „Родина“, „Нирвана“ и който може да се определи като генерален **идиолект** на есето. Чрез този инструментариум той излага „теорията“ си, изграждайки я като „система“, започваща от началото („Мълчание“) до края („Нирвана“) и представяща един (иначе крайно сложен) психичен процес, аналогичен с екзистенциалния път на човека от раждането до смъртта. В него пребивава (се случва) творецът като свръхчовек. Извън него пък е обикновеният човек или посредственият писател. При Д. Кьорчев целият процес, изглежда, е несъзнаван от творящия – тук човекът е буквално разтворен (обсебен) в персоната на твореца, а творчеството е негово имплицитно битие – той е са-

мото творчество. „Мълчанието“ е почти ембрионално, предрожденно душевно състояние, а „Нирвана“ е блаженото му постлетално безсмъртие. От своя страна, „Родината“ е несъкрушимата и херметизирана идентичност (същност) между твореца-свръхчовек и неговото битие (на психоаналитичен език тя може да се третира като „свръх-персона“ – тотална идентичност между човека и неговото занятие-дейност-професия). Като че ли в „Тъгите ни“ „Родината“ не се напуска, тъй като тя е природа и същина на твореца-свръхчовек и без нея той би снизходил до обикновения смъртен – следователно става дума за висш и дълбинен психичен процес (непрекъснато протичаща творяща симбиоза между съзнанието и несъзнаваното), при който „Родината“ е вечната майка на сина си. Въпросът доколко цялата „теория“ на Д. Кьорчев е обвързана с будизма е крайно дискусионен. Използваното понятие „Нирвана“ подсказва за тотално освобождаване от противоречията и несвойствените за творящия земни ангажименти, от перипетиите на битието и означава душевно спокойствие, минимализиране на драматичното, идилия в сферата на вечното творящо съществуване. С други думи, човекът е само инструмент на творчеството, а не обратно – особеност, коментирана само за гениалните автори. В този смисъл е интересно да се отбележи, че още в края на XIX в. д-р Кръстев публикува дълга статия „Великите хора и теориите за тяхното развитие“ („Мисъл“, 7/1896), а през 20-те години на XX в. Юнг, анализирайки „Фауст“, лансира ирационалния възглед, че не Гьоте създава Фауст, а Фауст създава Гьоте. Идеята на Д. Кьорчев за твореца-свръхчовек проецира именно такъв гениален творец – в „Тъгите ни“ критикът изгражда възгледите си, основавайки се именно на него. Краен индивидуализъм или не, той отхвърля масовия (множествения) характер на писателството, чиято легитимност зависи от колективните тенденции, от социално-политическите конюнктури, от претопяването на творчеството в несвойствени за него външни ангажименти и отклонения, от размиване и принизяване на оценъчните критерии. За разлика от „Мисъл“ и д-р Кръстев, които все пак се съобразяват с тях. Другата важна съставка от идиолекта на Д. Кьорчев е *музиката*, която е по-изразителна и непосред-

ствена от литературата. В своите жанрови форми музикалните нарации изразяват не интелектуалната, а емоционалната събитийност и процесност, чрез която творбата се случва и представя творческия продукт. Тя сугестира точно и непосредствено вътрешните събития, за разлика от бавното и неточно описателно внушение на литературните образи и картини. Творчество и рецепция се сливат в единно преживяване, но по-скоро взаимно се обезличават.

Идеализмът на Д. Кьорчев е далеч по-радикален от този на д-р Кръстев. Той опростено илюстрира символизма като дълбинно душевно протичане, асимилирало или интегрирало, алтернирало или игнорирало всички философски, естетически, исторически, социално доминиращи предпоставки. И финализирано в творението.

ГЛАВА ПЪРВА

Модерното човекознание – доктор Кръстев за Вилхелм Вунд

Когато в 1888 г. д-р Кръстев защитава дисертацията си за метафизичното понятие за душата у Лотце, той едва ли си дава сметка колко бързо – за по-малко от 10 години – възторгът му от метафизиката, макар умерен и съвсем не безрезервен, ще започне да се изпарява и впоследствие с редица колебания и отклонения ще затърси по-устойчиви подстъпи към относителните сфери в разбирането за човешкия дух. Впрочем още в тази дисертация той изразява едно свое интерпретаторско отношение към метафизиката. С годините то постепенно се променя, отразявайки наличието на един тягостен луфт в хуманитаристиката, който четвърт век по-късно ще започне да се запълва от първата школа на Фройд и втората на Юнг, а след още почти толкова и от третата на Виктор Франкъл – логотерапията. Но по времето на доктор Кръстев техният час още не е настъпил, а и съвсем не са много изследователите, които да предвиждат или да предчувстват коя точно дисциплина би могла да раздвижи баласта от „толкова много схоластика“ (Кръстев 1898: 3), вкочанила хуманитаристиката. Дали социалните науки, бележещи подем вследствие на възникналите *нови задачи* пред обществата, дали отделните клонове на физиологията и анатомията, „сдобиващи“ се с все по-нови теоретически постановки и технологически възможности.

Макар че още в първата книга на критика – „Етюди и критики“ (1894) – едва-едва се долавят нотки на пораждащия се скептицизъм към господстващата метафизика, същинския тон на несъгласие с нея д-р Кръстев задава в следващата си книга – „Литературни и философски студии“ (1898) – и по-спе-

циално в студията си „Естетиката като наука“. Един от показателите въобще за този специфичен неутралитет към метафизиката – може би не най-същественият – е разтегливият и неикономичен метод на преразказване на съдържанието на художествения текст или цитирането на твърде големи пасажи от него, целящ директно и комплексно да внуши духа на изображението и избягващ с това аналитичния и по-диференциран тълкувателен прочит – вероятно поради отсъствието на адекватен понятиен апарат, научен инструментариум и набор от възгледи и аспекти, или поради съществуващата тогава традиция в критическите прочити. Струва си обаче да се отбележи, че и през годината на „Етюди и критики“ редакторът на „Мисъл“ вече странѝ от метафизичните обяснения в хуманитарните дисциплини и поема свой собствен път на мислене за нещата от природата на човека. Още в своя рецензия от същата година той разделя метафизиката на „научна“ и „поетическа“, силно преоценявайки я у Лотце като „проста „гимнастика на ума“, свободно творчество, което се различава от поетическото само по това, че твори не с живи образи, а с абстрактни понятия“ (Кръстев 1894: 719). Цитирайки Вунд и позовавайки се на Паулсен, критикът обобщава, че метафизиката е една „обща наука, която се стреми да съедини в една система (wiederspruchloses System) изработените, намерените от отделните науки общи познания“ (Кръстев 1894: 719). Според редактора на „Мисъл“ това определение представя метафизиката не вече като „волна философска игра… място за изказване на най-смели и най-неограничени от опита и от другите науки умозрителни комбинации… а най-сухата, най-трудната и най-ограничената от съвременното състояние на всички останали науки“ (Кръстев 1894: 720). Да се следва духът на мислене у Кант е трудно постижимо, но д-р Кръстев, изглежда, че повече възприема от него определен тип отношение. Той също се противопоставя на умозрителната метафизика, която излиза от онтологизма и се разпростира върху другите науки, за да избегне ограничението, което те непреднамерено ѝ налагат. Вярно или не, въз основа на тези свои наблюдения по-късно в „Естетиката като наука“ той ще обобщи: „През последните десетилетия, когато Естетиката

притежаваше – в Психологията и в Историята на изкуствата – две надеждни и вече укрепнали спомагателни науки, тя се намираше **вътрешно** в силно брожение, но **външно** в краен застой, защото ѝ липсуваха млади научни сили, дисциплинирани в школата на екзактните психологически изследвания“ (Кръстев 1898: 7–8). Но още в 1894 г. той започва самостоятелно да издава поредица, наименувана „Курс на философията“, от която иска да направи нещо повече от сборник с лекции. Предвидено е този амбициозен проект да съдържа „психология, логика, етика, естетика, история на философията“ (Кръстев 1894: 2). По същество, макар и в различен периодичен режим, това е опит за паралелно списване на сп. „Мисъл“, чиято интердисциплинарност позволява научни текстове от посочените хуманитарни дисциплини. Критикът обаче изключва тук литературата и художественото творчество, като селектира дисциплините не само защото този курс има повече научно и образователно предзначение, а и защото само по себе си творчеството обхваща много повече области от човешката дейност и има много по-голям смислов обем и екзистенциален периметър. Той пише, че в ограничения и тесен „смисъл на думата „творчество“ тя означава само образуването на нови комплекси, въобще нови комбинации – от дадени, готови материали“ (Кръстев 1894: 79). С други думи, творчеството съвсем не включва само изкуствата, затова критикът се отнася към него като към универсален човешки феномен – обстоятелство, което стои в основата на съвременните юнгиански изследователски практики. Може би точно затова д-р Кръстев не се занимава с психологическия проблем за художественото творчество, а само маркира наличието му. Курсът остава нереализиран като издание – от него излиза само „Част I. Въведение. Психология на интелекта“.

Макар да разглежда повече историята на психологията, общите положения, основните понятия и важните имена, допринесли за развитието ѝ, критикът ѝ придава основно значение, „понеже и знанието на психологическите закони е необходимо за изучаването на логиката, естетиката, педагогията или коя да е друга от духовните науки“ и „изучава целия душевен живот“ (Кръстев 1894: 4–5). Още в тази по-крупна,

макар и провалила се научна проява на младия критик като основен авторитет е намесено името на неговия професор Вилхелм Вунд, когато се отнася за модерно и приносно говорене за психологията. Неговото присъствие, а така също на психолозите и естетиците от школата му, е твърде осезателно и в статиите, подписани от д-р Кръстев в критическия и научния отдел на „Мисъл". Под влияние именно на Вунд критикът прокарва първоначално един психологически централизъм в идеите си за научната хуманитаристика и художественото творчество: „Между всичките науки… психологията безспорно трябва да се постави на първо място, защото тя ни запознава с най-близкия и най-интересния за нас предмет: с нашия душевен мир, със самите нас" (Кръстев 1894: 717). Иначе присъствието на Вунд и близките до неговите възгледи хуманитаристи се отнася за почти цялото издание на списанието, като започнем от 1892 до 1906 г. (в последната 1907 г., покрай университетските събития, уволнението и заминаването на д-р Кръстев за Скопие, научният и критическият отдел са твърде свити и посветени на по-други проблеми). В своя „Курс на философията" редакторът на „Мисъл" налага като мерода-вен закона за релативността, формулиран от немския учен и възприет с допълнения по-късно от Карл Юнг. Но както вече споменахме, той не се ограничава с популяризаторско интерпретиране на новите постижения в психологията и опитите естетиката да се изведе от метафизичните възгледи, а лансира и свои наблюдения. Така например д-р Кръстев не се съгласява с резервите на Вунд към двойното съзнание, а приема, че „нашето съзнание може в един момент от време да обйема най-малко две представления" (Кръстев 1894: 62). С това критикът до голяма степен се съгласява с възгледа за несъзнаваното, към който Вунд има силни резерви. Струва си обаче да вметнем, че той не възприема несъзнаваното като механична симбиоза между него и съзнанието. Подобно на Юнг, редакторът на „Мисъл" засяга „несъгласуваността на психичните процеси", работещи според швейцарския учен като „несъзнавани актове на волята", чрез които се постига „състояние на вторична осъзнатост" (Юнг 1993а: 49). Дали тя е „входът" между съзнавано и несъзнавано, не може да се определи

и днес, и може би поради това позицията на доктор Кръстев остава колеблива.

Но въпреки основното място на психологията в хуманитаристиката, която би могла да даде отговор на всяка изява на човешката природа, за критика централна си остава естетиката, тъй като нейният език е в качеството си хомогенно и непосредствено да даде израз, да изобрази и да обхване различните форми на духовния живот. Причината той да свързва по този начин психологията с естетиката е, че за него и двете се взаимопроникват, като в отношенията помежду им се формират и обособяват останалите научни дисциплини – философия, логика, социология, етика. Ако психологията е работещият механизъм, естетиката е крайният продукт; ако психологията е случващото се в душевния живот на човека, естетиката е неговият външен езиков, символен израз. Тоест естетиката рефлектира едно психологическо отношение към своя предмет, независимо дали този предмет е творчески или рецептивно изживян *въобще*, дали е имплицитен или е експлицитен за субекта. От съвременна гледна точка д-р Кръстев разбира психологията и естетиката като здраво свързани помежду си – точно така, както много по-късно Юнг пряко ще дефинира и обясни тази кардинална връзка: „Естетиката представлява приложна психология и се занимава не само с естетическата стойност на нещата, но също – и може би дори в по-голяма степен – с психологическия въпрос за естетическото отношение“ (Юнг 2005: 336). Както споменахме, след психологията и естетиката, но всъщност между тях, се нареждат философията, социологията, логиката, етиката. Тяхната автономност не е съвсем безспорна – те са по-скоро междинни и са взаимно обусловени в симбиозата си със скритите общопсихологически процеси и техните резултати, формиращи една компактна панорамна визия, която може да се обобщи с понятието ***естетика***. Например финалните проекти (идеите) в социологията и етиката представляват един номинален естетически продукт (тъй като оперират със средностатистически величини или фикции). Въпреки вътрешните им взаимоотношения, противоречия, варианти, трансформации, техните категориални системи преследват изграждането на ед-

на обща фикция, която в крайна сметка има естетически облик. Метафизиката обаче замъглява и прекъсва не само преките връзки между естетиката и психологията, но и връзките на последната с тях. Може би точно затова отношението на критика към метафизиката се радикализира и макар да не открихме сведения дали е чел Хаман, то не се променя до края на живота му и по всяка вероятност е причина за някои отклонения в критико-оценъчната му дейност, както и за основанията да бъде квалифициран като „нормативист“. А отношението на Хаман силно засяга литературознанието, което д-р Кръстев обвързва със своите психо-естетически възгледи за творенията на българските писатели: „Метафизиката злоупотребява с всички вербални знаци и фигури на езика, базирани на емпирично познание и ги превръща в празни йероглифи и типове идеална връзка“ (Юнг 1993а: 18). Не можем да не обърнем внимание на очевидното обстоятелство, че редакторът на „Мисъл“ съвсем не затваря естетиката в периметъра на изкуствата. Той търси по-широки нейни измерения, затова в заглавието я определя с по-мащабното „наука“, тъй като тя има допирни точки с други науки с хуманитарен характер, а не като само изкуствоведска дисциплина. С други думи, тя не е съвсем автономна.

Студията „Естетиката като наука“ като че ли изключва или забравя именития професор Вунд, който иначе е дал на д-р Кръстев първия тласък в попрището му на учен и критик. Повече от видно е обаче, че редакторът на „Мисъл“ търси свои собствени пътища към нея, започва по-издалече, опитвайки се да реабилитира и освободи от влиянието на метафизичните теории естетиката, която „и до днес не е успяла да си извоюва поне оная свобода и оная независимост от метафизичните теории, които си спечели, благодарение на една шъпа екзактни мислители“ (Кръстев 1898: 4). Още повече че критикът трябва да намери и алтернативи на проблема с метафизиката в условията на модерната ни литература, за да ги приложи към българските писатели, които ще са обект на внимание в книгата му – Никола Начов, Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, покойния вече Алеко Константинов. Макар в основата на възгледите му да стоят Вунд, Вебер, Фехнер,

Хелмхолц, Липс, тук д-р Кръстев е сам. Изобщо, „Естетиката като наука“ е един изповеден монолог на критика, който сякаш не се надява на своевременен български резонанс, да не говорим за сериозна дискусия, независимо че някои от студиите разглеждат и са насочени, както отбелязахме, и към български автори. Вероятно точно затова обаче студията на д-р Кръстев е според нас един от върховете в развитието му на културолог и концептуалист. Той е може би първият български автор, който се опитва самостоятелно да осмисли цяло едно направление в европейската хуманитаристика, да го позиционира съобразно нейните принципи и своите разбирания, а не само информативно да го коментира, нито пък спекулативно да го адаптира към българската културна действителност. Давайки си сметка, че „за разбиране както на творческия процес на художника, така и на естетическото наслаждение, трябва да се прибегне преимуществено до помощта на Психологията“ (Кръстев 1898: 6–7), критикът обобщава тенденциите за превръщането на естетиката в метафизическа наука. В тази своя студия редакторът на „Мисъл“ очертава съвременното състояние на хуманитаристиката, посочва както главната причина за празнините в нея – метафизичното отношение към науката и произведенията на изкуството – така и един от изходите от това състояние: изследваческото проникване в човешката душевност, което може да извърши само психологията, и то експерименталната. Критикът категорично заявява, че именно принципите в психологията „трябва да служат за естествената основа на Естетиката“ (Кръстев 1898: 4–5). Нещо повече, той императивно постулира, че „Естетиката трябва да върви само ръка за ръка с психологията“ (Кръстев 1898: 5). С възгледите, изразени в този дух, д-р Кръстев провижда появата на Фройд и Юнг, за които естетиката има огромно значение като изследователски материал както с теоретична, така и с емпирична стойност.

Разбира се, възгледовият облик и историческият подход в „Естетиката като наука“ са продиктувани главно от Вилхелм Вунд и неговата не само философска и психологическа ерудиция, както и от идеите на Фолкелт, Липс, Хартман, Фехнер. От всички тях обаче най-актуален за д-р Кръстев е

Вунд, който остава такъв и дълго след кончината на самия критик – чак до днешната аналитична психология. В нея философията и психологията на немския учен са една от важните отправни точки за хуманитарните познания при Юнг и неговите последователи. Д-р Кръстев следи и влиянието, и дискусиите, и мястото на своя преподавател в обмена от проучвания, резултати и възгледи. 70-годишнината на Вунд е чудесен повод редакторът на „Мисъл“ да се вгледа в обемното му научноизследователско творчество, но също да избистри и прецизира своята подготовка в разбирането си за по-дълбоките пластове на човешката душевност. Критикът публикува обширна аналитична студия върху приноса на Вунд в една от най-новите, сложни и относителни хуманитарни науки. Нещо повече, в редакционна бележка на страниците на „Мисъл“ той публикува и текста на една телеграма, изпратена специално до юбиляря от „множество ученици и почитатели в България“ (Кръстев 1902: 504), а съответно и нейния отговор от немския професор, в който последният ги намира за „достойни представители на един прогресируващ народ“.

Студията „Вилхелм Вундт“ д-р Кръстев публикува в три последователни броя на „Мисъл“ от 1902 г. – VII, VIII и IX. Макар че не се спира на цялата обемна проблематика в творчеството на Вунд, текстът на критика е изключително подробен, аналитичен и подреден – мислещ. Освободен е от куртоазията, с каквато често се съпровожда юбилеят на един именит човек. Както вече споменахме, преди тази студия и вън от „Естетиката като наука“, д-р Кръстев твърде често е писал за Вунд, но никога не си е позволявал волността да излезе от сериозния академичен тон дори когато критически засяга конкретния принос и действителното му място в научния свят. С оглед интереса на д-р Кръстев въобще към човешкия дух, в неговата студия доминира проблемът за психологията в творчеството на Вунд. Макар и по-слабо застъпени, философските възгледи на немския учен са ситуирани съобразно психологическите – така, както и двамата се опитват да ги съчетаят в своите текстове. Което е един несъществен и повече подвеждащ недостатък, тъй като те непреднамерено стават уязвими за философски спекулации.

Както бе казано вече, студията на редактора на „Мисъл“ е толкова аналитично написана, че в нея добре се откроява чисто тезисните постановки, част от които ще изброим и накратко ще коментираме.

В кн. VII на „Мисъл“. *I. Заслугите на Вунд за изследване и изучаване на перцепцията*. Тя винаги е директна. Може би точно това е причината Вунд да отрича възгледа за несъзнаваното. Дали тук не е „входът“ за симбиозата между съзнаваното и несъзнаваното? В по-късните си проучвания Юнг възприема частично възгледите на Вунд, като диференцира перцепцията на конкретна и абстрактна. Първата се осъществява от „телесните сетива (кинестетично, вазомоторно и т.н.)“ (Юнг 1993: 131), докато втората „представлява един диференциран тип възприятие, което може да бъде наречено „естетическо“, тъй като то следва свой собствен принцип и е еднакво освободено както от всякакви примеси на различия във възприемания обект, така и от субективни чувства и мисли, като по този начин се издига до степен на чистота, която никога не може да бъде постигната от конкретното усещане“ (Юнг 1993: 132). Очевидно това конкретно усещане е херметично концентрирано и/или насочено (протичащо) до неминуемата намеса на субективните чувства, мисли и телесност. Въобще идеята за иманентно заложен, динамичен и подчертано естетически фон на предметите на перцепцията е силно застъпен и аргументиран на различни нива у Юнг. Той обхваща номиналното им присъствие в нея, сиреч „телесните сетива“ притежават и нетелесни корелати. Поради това швейцарският учен диференцира перцепцията, като квалифицира абстрактната в „естетическа“, т.е. съдържаща не само ясни и непосредствени, физически и конкретни, а и размити и периферни, общи и нефокусирани от съзнанието нейни фонове, които обаче му влияят. С други думи, естетиката засяга един иманентен и предекзистентен фактор в душевността на човека, който може да се определи като „естетизъм“ (или в духа на аналитичната психология като „естетически комплекс“) и който в различни степени и съдържания се простира както върху интелекта, така и върху емоционалния спектър, обхващайки различните човешки дейности (не само в изкуствата). Оттук до

Платоновия *εἶδος* (идея) разстоянието съвсем не е голямо, въпреки че предполага и различни механични построения, отклоняващи го във философски съждения и спекулации. Без да навлизаме в този интересен проблем, ще добавим, че колебаещата се иначе позиция на д-р Кръстев клони все пак към тази на немския учен, тъй като конкретната перцепция има емпирическа стойност, докато абстрактната предполага метафизически изводи (тъй като, от една страна, експерименталната психология още не е стигнала до нивото на аналитичните практики, провеждани от Фройд и Юнг, а от друга, самият език предполага неемпирични и несъзнавани построения). *II. Признанието за установяването на експерименталния метод, преименуван в „експериментална психология“*. Последното наименование се ползва от всички следващи психологически школи, в това число от психоанализата на Фройд и аналитичната психология на Юнг. Тук д-р Кръстев маркира необходимостта от интердисциплинарност на експерименталната психология с насочването ѝ към етнологията, езикознанието и митологията, на които по-късно Юнг ще посвети изключително внимание. *III. Създаването на философия на психологията.* Тук д-р Кръстев твърде възторжено изброява трудовете и оценява научния опит на Вунд през десетилетията. Започвайки от неговите „Лекции“, „Физиологическа психология“ и „Логика“, критикът изтъква неговите многостранни интереси, чийто апогей намира в „System der Philosofie“. Според д-р Кръстев Вунд не обвързва психологията с физиологията, както правят съвременниците на немския професор. Първоначалната му „Физиологическа психология“ е последвана от „един труд, за който и на един философ по специалност не би стигнала и 20-годишна работа“ (Кръстев 1902: 454). Проблемите на психиката гравитират около съзнанието, което не е доминирано от физиологията. „Напротив, те представляват само двете крайни точки на един процес, от който … можем да си градим само хипотези, въз основа на **регресивни** заключения“ (Кръстев 1902: 448–449, подч. м., Р. Ш.). Точно това обстоятелство поставя изследванията на Вунд на съвсем нови основи, което д-р Кръстев прозорливо квалифицира като „зачатие на новата психология“. Зад нея остава самият баща на психологията Аристотел, а безвъз-

вратно остаряват и Декарт, и Хербарт. Не можем да не обърнем внимание, че именно от тези нови позиции води началото си съвременната аналитична психология. Юнг навлиза в дълбоките води на колективното несъзнавано въз основа на различните процеси на регресия, за каквато споменава и д-р Кръстев. По подобен начин работят архетиповете и в личното несъзнавано (не е случайно, че Юнг твърде често се позовава на Вунд, като го разширява, допълва и коригира). Все пак в тази част д-р Кръстев е повече ентусиазиран от философския профил на Вундовата психология.

Друг силен акцент на редактора на „Мисъл" е повлияването на философията от психологията на Вунд, от „онова, което именно образува науката в тесен смисъл" (Кръстев 1902: 507). По подобен начин реагира философията и през следващото столетие. И при Вунд, и при новите школи на XX в. философите посрещат с критическа резервираност и скептицизъм нововъведенията в психологията. Така или иначе, в психологическите изследвания („експерименти") на Вунд се вместват и неговите философски възгледи. Д-р Кръстев не пропуска да маркира тази симбиоза в трудовете на немския учен. Дори убедено описва „пропастта, която дели закономерността в психологията от тая в математическото природознание" (Кръстев 1902: 508). Той недвусмислено подчертава също, че като хуманитарно знание дори психологическата философия на Вунд си остава субективна поради относителния характер на това знание и „въпреки грамадния вклад от строго научни данни, положен в основите ѝ" (Кръстев 1902: 508). Завършвайки със зависимостта между психологията и философията, д-р Кръстев адресира проблема към бъдещето, че „ако правото остане на Вундова страна и науката един ден признае тия закони за повече от едно субективно тълкуване на фактите, тогава неговата **философия на духа** ще почива на по-здрави основи, нежели всяка друга" (Кръстев 1902: 510). Тук си струва да вметнем, че и през XXI век във философските дисциплини се обособява едно „**трансхуманитарно познание**", чиито проекти и перспективи с важната критическа *констативност*, каквато налага изминалият XX в., докато търсят идейни продължения, подчертавайки своето значение със съмнителния

предикат **транс**. Критикът завършва в следващата книжка, като генерализира приноса на немския учен в „извършеното от него за философия на психологията“, в „принципиалното фундиране и осветление на психологията“ (Кръстев 1902: 507). По-точно казано, д-р Кръстев съсредоточава дейността и приноса на Вунд преди всичко във философията. Редакторът на „Мисъл“ остава верен на своята философска специалност, въпреки силните и отделни влечения и към психологията, и към естетиката. Подобно на Хартман и неговата „Философия на несъзнаваното“, както и на други съвременни хуманитаристи, той вижда в психологията клон на философията и по този начин също поставя психологията от края на XIX и началото на XX в. на философска основа. Точно това обстоятелство намира силен критически отзвук у Юнг.

Текстът за Вунд ***в кн. VIII на „Мисъл“*** е посветен на *изброяване на някои основни психологически понятия на немския професор и критически коментари.* Тук те са три: актуално понятие за душата, психо-физически паралелизъм и психическа каузалност (коментирана в следващата книжка). Предшествениците на първото понятие способстват да се открият нови идеи за интерпретациите му. Вунд по нов начин поставя стария проблем за душата като отделна от тялото. У д-р Кръстев той присъства частично и в разглеждането на другите две понятия. Психо-физическият паралелизъм е разделен на *метафизически* и *емпирически*. Метафизическият е на Спиноза, но Вунд и д-р Кръстев не го приемат – за тях валиден е емпирическият. Третото понятие е коментирано в кн. IX на „Мисъл“. При психическата каузалност основният проблем е дали „ония закони, които нашият ум счита необходими за физическата природа, са такива и за психическата природа“ (Кръстев 1902: 581). Този проблем като че ли остава нерешен, въпреки че доминира възгледът за съществуваща „пропаст“. От своя страна, Юнг се съгласява с него. Според швейцарския учен действително има редица физически актове със своите психични корелации и обратно, но съвсем не са малко и онези факти както в културните паметници на човечеството, така също в конкретната психоанализа и чисто медицинския опит, които свидетелстват за явна нарушеност на

цялата дихотомия и за повече от очевидна каузална прекъснатост, т.е. за друг тип произход. Той е формулиран на различни места като „акаузална подреденост (верижност)“. Те са особено важни и имат изключителна регулативна, затова съвсем не второстепенна роля в психичната конституция. Покрай този реален и сериозен проблем Юнг въвежда и разработва редица понятия като „трансцендентна функция“, „трансформация“, пораждаща свои „символи на трансформацията“, „синхроничност“ и много други. Дори когато коментират такива факти обаче, Вунд и д-р Кръстев не ги свързват, а ги игнорират, експлицирайки ги в други категориални структури на психологията. По всяка вероятност затова и двамата отчитат единствено наличието на „пропаст“. Редакторът на „Мисъл“ се задоволява само да обобщи, че „каузалният закон не може нито да се схваща, нито да се прилага еднакво в двете области“ (Кръстев 1902: 581; имат се предвид физическата и психическата област).

В кн. IX на „Мисъл“. Освен понятието за психическата каузалност у Вунд, доктор Кръстев обобщава възгледите му въобще за психологията – немският учен прави опит да балансира науката за духа с физиологията, но не се отказва от „пропастта“ между душата и тялото. Редкторът на „Мисъл“ се приближава до по-късните проучвания, че в по-дълбоките си пластове това е религиозен възглед. В тази книжка е посочена и позицията на Вунд относно „по-старите метафизически идеи“ на Хербарт за „понятието несъзнателни представления“ (Кръстев 1902: 586) и изобщо за несъзнаваното, разглеждано по-късно от Фройд и Юнг. Според Вунд „да се приписва съществуване на представлението, когато то не е в съзнанието, би било безсмислица, понеже би било равносилно на това да се твърди, че едно действие съществува или се извършва и тогава, когато не се извършва“ (Кръстев 1902: 587). Според Юнг обаче такива „представления“ протичат на подпрагово (подсъзнателно) ниво и имат съществена, често компенсаторна роля във функциите на съзнанието, без да са съзнавани[1]. С други думи, действието се извършва дори когато

[1] Нещо повече, Юнг намира думата „представления“ („представи“) за архаична и подвеждаща, тъй като „тя сугерира субект, на когото нещо е

не се извършва. Приключвайки с този парадокс, е необходимо да добавим важното обстоятелство, че в тази връзка нито Вилхелм Вунд, нито д-р Кръстев си дават сметка за ролята на ***психичната енергия***, която не може да се съсредоточи и изчерпа единствено от съзнанието и на която Юнг посвещава много страници от своите изследвания. *Психичната енергия* (или *либидото*[2]) не обхваща и не се отнася само за съзнанието, а извършва действия и въздействия в него, без то да участва. Наред с това либидото, и според етимологичното си значение, съвсем не обхваща само сексуалната енергия. Именно различните фрагментни (ограничени) съдържания на тази *психична енергия* изграждат несъзнаваното и поддържат неговия динамизъм[3]. В блестящата си студия „За енергетиката на душата“, но и въобще в многобройните си и разноаспектни наблюдения върху динамизма и трансформатизма на несъзнаваното, той без колебание мотивира въведеното от Фон Грот понятие за *психична енергия*: „Понятието психична енергия е точно толкова оправдано в науката, колкото и понятието физическа енергия, а психичната енергия притежава също такива квантитативни обеми и различни форми, както физическата“ (Юнг 2001: 14–15). По същия начин Юнг се присъединява към изследванията на Бусе и Кюлпе, който твърди, че „остава съвсем без значение дали един квант духовна енергия ще се влее в протичането на материалните процеси или не: от това няма да пострада в досегашния му вид законът за енерги-

---

представено“ (Юнг 2001: 198). Той я заменя напълно с думата „съдържания“, тъй като тя обективно изразява наличните в съзнаваното и несъзнаваното материали, докато Вунд използва съвсем спорадично думата „съдържания“ и за него тя няма терминологична стойност.

[2] Значението на думата *libido* изразява напора, насочения интензитет, силата на желанието, устремеността, т.е. **цялата** психична енергия, а не само сексуалната, както я използва Фройд, който „се ограничава, така да се каже, изключително върху сексуалността и нейните многобройни разклонения в психиката“ (Юнг 2001: 39).

[3] Вунд действително говори за „енергия на психичното“ и в този смисъл тя е свързана със субстанцията. Юнг обаче уточнява, че субстанцията е „само израз или знак на енергийна система“ (Юнг 2001: 32), докато самата енергия „не е представа за движеща се в пространството субстанция, а **понятие**, изведено от взаимоотношенията на движението“ (Юнг 2001: 12). Затова тя „не е достъпна за **опита**, освен чрез възгледа за поведението на подвижните субстанции“ (Юнг 2001: 39, подч. – К. Г. Юнг).

ята, която не се губи“ (Юнг 2001: 15). Приближавайки се бавно и аналитично към проблема за „новите комбинации“, стоящи в основата на творчеството, който силно интересува и Вунд, и д-р Кръстев, Юнг опровергава тоталния характер на изтласкването и на съвсем незадължителната опозиция „съзнавано – несъзнавано“ в теориите на Фройд като основни причини за творческия акт. Той категорично подчертава, че „несъзнаваната нагласа не само не е враждебна на съзнаваното съдържание, но би могла да стои услужливо насреща му: става дума за **творчески новообразувания**, които, както е известно, се зараждат изключително често в несъзнаваното… Едно ново, творческо съдържание може, въпреки готовността на съзнанието, задълго да остане в несъзнаваното, без да бъде изтласкано“ (Юнг 2001: 20; подч. м., Р. Ш.). Като уточним, че изтласкването е частен случай на проецирането, ще добавим, че „творческото новообразуване“ остава чуждо на съзнанието, докато „още не съществуват асоциации и мостове на взаимоотношение към съдържанията в съзнанието. Всички тези връзки трябва първо мъчително да бъдат изградени. Без тях не би могла да се получи никаква съзнаваност“ (Юнг 2001: 20). Именно отсъствието на такива видими, непосредствено индикативни връзки е причината професор Вунд и д-р Кръстев да говорят за „пропаст“ между съзнаваното и несъзнаваното.

Ако Вунд се противопоставя на важното присъствие на несъзнаваното и на неговите функции в съзнанието (засегнати както още от Кант, така и от съвременници като Хартман и Фехнер), то за д-р Кръстев несъзнаваното се случва и присъства в съзнанието, но в условията на неизследими интерференции и непознаваема каузалност, които само гносеологията с множество уговорки може да загатне. Въпреки това още в цитирания „Курс на философията“ редакторът на „Мисъл“ стига до обобщаващото юнгианско заключение за творчеството като образуване на „нови комплекси, въобще нови комбинации“, от които изобщо зависи и самият творчески процес. Съществена част от тях се съдържа в несъзнаваното и представлява несъзнавани съдържания, както по-късно ще уточни Юнг. Критикът пряко фиксира участието на несъзнаваното в процеса на създаване на „Бай Ганьо“: „не някакви теоретич-

ни мъдрувания, **не и съзнавани** художнически съображения са ръководили Алека в това дело, а само неговият непосреден художнически усет. **Несъзнателно** – „от само себе“ – е творил той, което тук значи: по неизповедимите закони на художественото творчество. И все тъй от само себе образът на бай Ганя, конципиран изпърво без ясна омисъл, расте и се развива под перото на своя творец…“ (Миролюбов 1917: 61; подч. м., Р. Ш.). Всички тези допълнения и корекции обаче оставят Вунд – както в оценките на д-р Кръстев, така и в тези на много по-късния Юнг – като фигура с научен авторитет от най-висока проба в развитието на хуманитаристиката и в историята на най-младата наука – психологията.

Възгледите на немския учен намират широк отзвук и в далечна Америка, най-вече у заемащия „първо място между американските психолози“ (В. М. 1902: 570) Уилям Джеймс. В значително по-къса рецензия за училищно издание, предназначено за учители и родители, д-р Кръстев излиза от критическото си амплоа и обръща внимание на развитието на Вундовите възгледи в трудовете на Джеймс. Редакторът на „Мисъл“ долавя също опозицията между двамата психолози „по въпроса на експеримента в психологията, но и в общото схващане на предмета на психологията“ (В. М. 1902: 571). Той има предвид не многостранните психологически теории, а практическото значение, което този превод на Джеймс има за действителното „осветление на детската природа и законите на въздействане върху нея“ (В. М. 1902: 571). Макар че тази „книжка“ е насочена към педагозите, тя хвърля обилна светлина върху модерното развитие на психологията (както споменахме, значително по-късният Юнг също подхваща редица идеи и възгледи на немския учен, като ги разгръща и развива).

Нито цитираната рецензия, нито юбилейната студия за Вунд обаче засягат литературата и естетиката. Това съвсем не е нещо необичайно за д-р Кръстев – да се „затваря“ в отделни научни дисциплини, така сякаш другите не съществуват, както в дисертацията си от 1888 г. Впрочем материята и обектът на самата му дисертация насочват към естеството и характера на бъдещите му занимания с философия, естетика, литература и социални идеи – относител-

ността на разбиранията за душата и интерпретациите ѝ в хуманитаристиката, граничещи с все по-компрометиращата се метафизика, която няма точен и научен език. Такъв тип начала съвсем не са нещо ново и нечувано за представителите на науката и културата. Първоначалната насоченост на Фройд например е към неврологията като студент на Шаркò – един от водещите по това време невролози и директор на Салпетриерата (модерната университетска болница на Париж) – и под влиянието на Бройер съсредоточава заниманията си в психологията и по-специално върху хистерията. Първият научен труд на Юнг пък (и всъщност първата му дисертация) разглежда проблема „За психологията и психопатологията на окултните феномени“. Впоследствие Фройд разгръща учението си върху базата на неврологията и постига значителни резултати посредством психоанализата, водещи до критични и патологични крайности. А Юнг разширява метода на психоанализата, стигайки до колективните начала на психиката и до естествата на религиозните преживявания, за което е критикуван от различни посоки. Както може да се очаква, колкото и екзотично и несериозно да изглеждат за строгите научни умове, тези отвлечени на пръв поглед начала в дейността на двамата (но и не само на тях) слагат незаличим отпечатък върху изследователската им дейност и способстват по безупречен начин да постигнат резултати, без които бъдещата научна хуманитаристика е ако не немислима, то крайно ограничена. Подобно е началото и на д-р Кръстев – дисертацията му не прави и намек за литературнокритическото му бъдеще, за неговите принципни обществени позиции и идеологическите му полемики. От друга страна обаче, неговата литературност е силно белязана от идейността и проблемността на първия му научен труд. Този крайно широк диапазон между научната му подготовка и приложеното ѝ разгръщане в различните следосвобожденски условия на българската действителност, а също и в материи от съвсем различни естества, неминуемо обуславя както бързото му налагане, така и критичното натрупване върху неговите дела, позиции и възгледи, белязано от тенденциите в българската история след Първата световна война.

Студията на д-р Кръстев за Вунд напомня в известна степен дисертацията му – не се занимава с литературно творчество и естетика, въпреки че самият Вунд отделя внимание и на естетически въпроси. Причината е, че редакторът на „Мисъл“ прави паралелен преглед на съвременните му концепции за отделни влияния в психологията и философията. Той не отделя внимание на творческия процес, на писатели и произведения (български или чужди), не заявява естетически позиции. Критикът вече е написал „Етюди и критики“ и „Литературни и философски студии“, където е приложил част от новите си познания към наши и чужди художествени творци. Наред с това студията му за Вунд и неговия научноизследователски принос в хуманитаристиката е не само показателна за първите стъпки на българската култура към европейската модерна мисъл. Както цитираните „Курс на философията“ и „Естетиката като наука“, така и редица по-кратки бележки или по-обемни текстове (като „Изкуство и религия“) са достатъчно красноречиви за силния му първоначален интерес към природата на духа и неговата творческа същност. Тя обаче съсредоточава в себе си твърде много хуманитарни дисциплини, чието състояние в края на XIX и началото на XX в. не е добре разпределено – философия, изкуства, религия, етика, психология. Нещо повече, тяхната комуникативност е твърде лабилна както в Европа, така и в България. С други думи, интердисциплинарността все още не е разгърната в необходимата степен. Един по-внимателен поглед в линиите на д-р Кръстевото творчество ще установи, че той се връща в България с по-подчертан интерес към човешката духовност и нейните естетически профилирани продукти, отколкото към земната и конкретна българска литературна действителност, която очевидно не отговаря на очакванията му. Въпреки свидетелствата на Т. Г. Влайков, че още в ученическите си години критикът е мечтаел да се посвети на литературата, бидейки „българския Белински“, и въпреки първоначалното му положително отношение към поезията на Вазов, засвидетелствано в писмата му с едно скрито срамежливо благоговение към поета. Като че ли влиянието на Лайпцигския университет и Вунд рафинират отношението му към литературността, поставяйки

го на първоначално висока (или странична) стартова позиция, която впоследствие ще трябва да снизходи, търсейки своите форми на адаптация към съвсем не богатата българска литературна действителност. (Дали от тази несъзнавана иначе позиция – изглеждаща като елитарност и високомерие – критикът не формира отношението си към масовата публика, която Пенчо Славейков нарича „фасулковци“?) Тъй или инак, с навлизането си в българската литературна действителност д-р Кръстев сякаш се отдалечава от спецификата на наученото в Лайпциг. Масивите от произведения на новата българска литература нарастват; насрещната динамика на литературните процеси, поддържана от нови имена и явления, поглъща неговото внимание. Действително афинитетът към дълбинната природа на човека се запазва до края на живота му, а в известна степен се и премоделира в остър индивидуализъм и естетизъм, но го поставя в една изолативна позиция, предизвикваща неодобрението на редица български интелектуалци. Произходът на неговия критико-оценъчен и естетически „нормативизъм“ се крие вероятно в първоначалния му интерес към по-комплексните познания за човека, които обаче остават неразкрити, фрагментарни и необговаряни, поради което изглеждат радикални, нереалистични и хипотетични, а оттам – като позиция и поведение – различаващи се от установените норми на обществен и културен живот. За него модерното човекознание остава една недотам приемлива самотническа позиция и изолативна инициатива, тъй като тя се оказва прекалено дълбинна и индивидуалистична. XX век е колективистки век – още от първите си десетилетия той започва да мисли човека като колективен продукт и го диференцира по социални функции. Знанието за човека продължава да расте, но на ширина, а не в дълбочина. Умножаващите се в изкуствата манифести свидетелстват за наличие на засилен поетико-изповеден нюанс, изразявайки един вид реакция-призив срещу масовизирането – продукт на традиционализма – на творческите дейности и отношение посредсдтвом акцентиране върху специфични страни на творческия процес и неговите обекти. Лекторските и научните текстове на д-р Кръстев са насочени предимно назад и надълбоко – в тази посока на гледане той винаги

е и внимателен, и уверен. Увереността му обаче се пренася и върху проблемности с по-хоризонтален (социално и национално обусловен) терен. Редакторът на „Мисъл“ съвсем не го отхвърля или изопачава, затваряйки се зад стените на кабинета си. Вследствие на това той започва да доминира, но съвсем не без конфликти най-вече със съществуващите вътрешни, национални художествено-творчески и критико-оценъчни практики. Между психологията и естетиката стои българската литература. В нея възгледите и критико-оценъчните позиции на редактора на „Мисъл“ не се покриват нито според психологическата, нито според естетическата му подготвеност (може би с изключение, и то съвсем ограничено при феномена „Ал. Константинов-Бай Ганьо“) и те остават в плен на философско-естетическите му възгледи, като при това започват и да се размиват. Така възприетото от Лайпциг се оказва висящо и уязвимо въобще за българската културна действителност. Затова от съвременна гледна точка критикът си остава самотен и незавършен (неоформен) медиатор между експерименталната психология и естетиката, наченати от Вунд и немските хуманитаристи от втората половина на XIX в., и тяхното развитие и задълбочаване, продължени от Фройд, Юнг и техните школи през XX в., от една страна. От друга пък, между модерността на цялата тази линия на хуманитаристиката, продължила повече от век, и на прехода от Възраждането към новата българска културна мисъл. Това е ситуация, която напомня наблюдението на Юнг, че модерният човек е самотен – той се намира на един връх: под него е цялото културно наследство, стигащо чак до първобитните мъгли; пред него и над него е небето, в което той трябва – ако може – да се отпечата.

ГЛАВА ВТОРА

Психологическият дискурс у доктор Кръстев

Въпреки тяхната свързаност, в литературнокритическата дейност на д-р Кръстев са обособени три основни пласта – естетически, философски, психологически. В различни степени на зависимост те съдържат и социална насоченост. Повече от видно е, че през XX век най-експлоатирани в прочита на д-р Кръстевата литературност са философският и естетическият пласт, при това със силно надграждащи ги социални акценти, т.е. доминирани от социалната им принадлежност и актуалност спрямо колективния ход на историята през този век. И няма как да не бъде: дължи се, от една страна, на самия критик с активните му граждански позиции и ангажименти, от друга, на агресивното разгръщане на социалните теории и практическото им прилагане в идеологизма, рационализма и технологиите. На пръв поглед влиянието на тези фактори няма как да се оспори – то ги поставя в доминиращи позиции и поради това те налагат всякакви интерпретации. А изглежда, че няма нито защо, нито как това влияние да се игнорира – така или иначе, то се случва. Би могло да се дискутира обаче тяхната първенствуваща роля, що се отнася до литературното творчество в неговото разнообразие от видове и жанрове, от ракурси и акценти, дори от социални и идейни позиции, както и от публичните му резонанси. Необходимостта от такава дискусия възниква от сведения до нулева степен на изследване психологически дискурс в творчеството на редактора на „Мисъл“. Той е сред най-сложните, но и основни характеристики на неговата фигура в културната история и не само представя цялостната картина на личностното му и културно присъствие, но даже се натрапва при по-задълбочен и

аналитичен негов преглед от съвременна гледна точка на мотивите в поведението му, идейността им и литературната им изразеност.

Ще си позволим да напомним двата фактора за оформянето на личността и нейната реализация, които цитирахме от „Живот за нравствен идеал“ в предходния текст. Това са: „**1. Традицията, авторитетът**, с една дума чужди убеждения, в повечето случаи завещани от старината, и **2. собственото убеждение** и разумение на мислящия индивидуум“ (Кръстев 1902: 182; подч. д-р Кр.).

Неведнъж в годините на „Мисъл“ д-р Кръстев публикува свои и чужди текстове за влиянието на първия фактор както в миналото („старината“), така и в настоящето. Показателни в това отношение са печатаната в пет книжки на списанието студия за Х. Спенсър „Личността противъ държавата“, статията на М. Гелрот „Личността в историята“, публикувана в два последователни броя през 1904 г., и други подобни на тях. В последната статия например настъпващите промени са ясно изразени с тенденцията, в която „личността е обречена да живее в обществото, в държавата, които имат свои свръх-индивидуални задачи“ (Гелрот 1904: 383). Промените и влиянията в живота и намесата на обществото върху личността водят дотам, че „съвременният човек не може заедно с Русо да мечтае за връщане в лоното на природата“ и дори Ницше „все пак създава държава, в която само неколцина философи ще се ползват с всестранна свобода“ (Гелрот 1904: 383). За да не се разпростираме обаче, ще отбележим, че подобни текстове допълват психологическите и философските възгледи на д-р Кръстев, обхващайки първите пропуквания в живота на личността, които през XX век ще добият колосални размери, минимализирайки нейното значение. „Колкото повече се развива групният живот, колкото по-интензивна и по-широка е борбата на групите, толкова в по-голяма степен отделната личност загубва своята индивидуалност и става член на тази или онази група“ (Гелрот 1904: 384).

Така маркирайки решаващите въздействия на външния авторитет, редакторът на „Мисъл“ поставя проблема в контекста на втория, цитиран по-горе фактор. С други думи, съ-

средоточава се върху индивидуалния човек, подложен и понасящ външните влияния. Точно поради това единият епиграф, с който започва статията, цитира Кант, за когото нравственият идеал е най-вече личен, индивидуален. Банална истина е, че в сравнение с личните, а и сами по себе си, етосът и моралът на общността са винаги съмнителни, колкото и благородни и нравствени цели и идеи да я движат, като и психиката на човек, намиращ се сред множеството, също така снизхожда, заразена от първичните колективни инстинкти, които то пренася. Индивидуалната психика е етически по-устроена от колективната, която размива моралните ценности. В статията обособяването на *личния идеал* от колективния е повече от очевидно. Но значението „нравствен" съвсем не е поставено само в тесните рамки на етиката и морала, а изразява и комплексния психичен процес, оформящ един фикционален, но телеологично заложен и релевантен негов модус, който съдържа осъществяването му и го завършва. Именно финализирането на този процес позволява той да бъде квалифициран от д-р Кръстев като „идеал". Анализът на статията води към ясно изразена психологическа визия, в която значението „нравствен идеал" обхваща много по-широк семантичен и контекстуален периметър, въпреки че още в подзаглавието си текстът е заявен като „уводна лекция към изучаването на етическия проблем". По същия начин обаче и големият, но незавършен проект на редактора на „Мисъл" „Курс на философията" е предшестван от един уводен **„първи"** том „Психология", което красноречиво показва, че критикът поставя в началото на научната хуманитаристика психологията – науката за човека. От подобна първоначална зависимост от психологията той тръгва не само към естетиката, философията и етиката, а и към религията, художественото творчество и науките за обществото. В тази статия д-р Кръстев не се ограничава с някаква моралистична и нравствено-етическа гледна точка, проектираща подчертана героическа, свръхчовешка или лидерска характерност на индивида. Това виждане е директно изразено и в „Психологически етюди": „хармоничното развитие на мисълта, чувството и волята **става вече идеал**" (Кръстев 1892: 435; подч. м., Р. Ш.). Така формата

„идеал“ релевантно съответства на съдържанието, което тя носи и критикът иска да обхване – „нравствен“. С известни уговорки този „нравствен идеал“ у д-р Кръстев се приближава до по-късното понятие **„индивидуация“**, формулирано в аналитичната психология от К. Г. Юнг и утвърдено от критиците и последователите му. Затова, колкото и обемен да е проблемът за **индивидуацията**, ще обърнем внимание на ключовите му аспекти, които се вписват както в разбирането на д-р Кръстев за „нравствен идеал“, така и въобще в неговата практическа литературност.

„Индивидуацията се различава от индивидуализма по това, че тя се отклонява от колективните норми, но запазва респект към тях, докато индивидуализмът изцяло ги отхвърля“ (Шарп 2006: 74). В това фино различие се крие основното объркване на индивидуализма с **индивидуацията** и в много отношения води до неразбиране на д-р Кръстев, до погрешни и тенденциозни твърдения за него. **Индивидуацията** е не позиция, а процес, включващ индивидуалното начало в личността, но задължително като корелат на колективните форми на живота. Тя е процес на себеосъществяване, в който участват съзнанието и несъзнаваното, а *нравственият идеал* е техен екстракт. Отклонението от *колективните норми* не е непременно антагонистично дори когато то доминира практически, внасяйки друга идейност в някоя област. „Противоречието с колективните норми обаче е само привидно, тъй като по-внимателното наблюдение разкрива, че индивидуалната позиция **не е противоположна** на колективната норма, а само се ориентира в **друга** посока. Индивидуалният път всъщност изобщо не може да е антипод на колективната норма, тъй като тази роля може да се изпълнява само от една противоположна **норма**“ (Юнг 2005: 491; подч. К. Г. Юнг). Тук няма да се спираме и на обтекаемия въпрос за т.нар. „нормативизъм“ на д-р Кръстев, решаван чрез налагането на други, „противоположни“ норми. Ще вметнем само, че редица негови текстове, и то в съвсем различни ракурси, са здраво свързани с идеите в „Живот за нравствен идеал“, особено с неговите студии „За тенденцията и тенденциозната литература“, „Изкуство и религия“, както и с критическото му отношение към твор-

би на Вазов, М. Георгиев, П. Ю. Тодоров, А. Карима, Т. Г. Влайков и други писатели (главно на белетристични произведения). Той приема съществуващите „колективни норми“ на поствъзрожденското народническо характеризиране на персонажите, мотивите и сюжетите, но критически се разграничава от изкуствената им от психологическа гледна точка постройка, компрометираща естетическия им облик. С **индивидуацията** Юнг подчертава ключовото значение на „процеса, чрез който един човек става „индивидуум“, т.е. една самостоятелна неделима единица или цялост“ (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 73). В този процес участват разнородни фактори, които д-р Кръстев засяга, но не актуализира.

Друга важна особеност е, че с описанието си неговата формулировка засяга „нравствения идеал“ и в контекста на **трансцендентната функция** в аналитичната психология, чрез която се и „очертават индивидуалните линии на развитието, които никога не могат да бъдат постигнати по пътя, предначертан от колективните норми“ (Юнг 2005: 490). В този смисъл „нравствен идеал“ напълно се покрива със смислите за **духовност** и **идеалност**, на които всъщност е подчинен въпросният „живот“ у д-р Кръстев. При това съвсем не в пълно противоречие с материализма, на който иначе редакторът на „Мисъл“ се противопоставя цял живот (тъй като е тенденция и в хуманитаристиката). Струва си да вметнем, че сред най-красноречивите му текстове в този смисъл е неговият отзив за книгата на Г. Челпанов „Мозък и душа. Картина на материализма и очерк на съвременните учения за душата“, която излиза през 1902 г. под негова редакция и с негов предговор. В духа на Кант статията е посветена изцяло на невъзможността философски да се отрече материализмът и да се замени с идеализъм. Точно поради това „материализмът е безценен за нас“ (Кръстев 1902: 182) и нито едно доказателство в едната или другата посока не може да остане меродавно – „никога!“, подчертава критикът. Но между **идеал** и **духовност** у д-р Кръстев съществува ясно различима корелативност, очертаваща една неоплатоническа възгледова нагласа, в която платоническото мислене е обвързано с Вундовата психологическа система, кореспондираща пък с по-късния

юнгиански концептуализъм и се основава на една от многото форми на асоциацията[4]. **Без трансцендентната функция нито *идеалът* е идеал, нито *духовността* е духовност**. Видно е, че за д-р Кръстев „нравственият идеал“ представлява **констелация на психологически фактори**, функциониращи в личността. Към това ни насочва също по-първият му и самоаналитичен житейски опит, отразен в неговия дневник „Моите мисли и скърби“ (1896) и изразяващ личните му наблюдения при формирането на такъв „нравствен идеал“. Този непосредствен опит следва и се съгласува с възприетата от Вунд „експериментална психология“ като чисто **емпиричен личен материал**. Но дневникът не изразява само ситуираността на д-р Кръстев между двата цитирани по-горе фактора за оформянето и реализацията на личността – на колективната ѝ зависимост и на нейната автономност (при чиито взаимовръзки именно протича самата **индивидуация**). Критикът отделя специално внимание на наблюденията си върху рано починалия Н. Висковски, на когото е и посветена статията „Живот за нравствен идеал“, а засяга и Вазов. След като описва накратко фактическото влияние на двата фактора върху Висковски и по-специално на безрезултатното разтваряне на личността му в масовото поведение и мислене, критикът обобщава съчетанието на нейното действително богатство с безизразността ѝ сред множеството: „Той е един безполезен човек, но от нея висша безполезност, която сама краси и прави на света повече чест от всички по-полезни като нас непоследователни екзистенции, които намираме удоволствие да гледаме как пада Сизифовият камък, възкачването на който е било „подвигът“ на живота ни“ (Архив 47: 10). С други думи, без да използва научни методи и термини в дневника си, критикът гледа изследвачески както на житейския си опит, така и извън него – освен на естетиката, философията и литературата – и този опит търси психологически решения или осмисляне. Такъв подход д-р Кръстев демонстрира и в кореспонденцията си. Макар и с език, коментиращ всекидневието и отношенията си с другите, например с жена си, той следва едно пси-

[4] Още Вунд използва асоциативния метод, Фройд го усъвършенства, Юнг го разширява.

хологизирано (само)наблюдение, което по друг начин се пренася и в публикуваните му текстове. Във връзка с романа на Тургенев „В навечерието“ той ѝ пише: „… в света имало или в душата на един поет се отразявал един хармоничен, изпълнен с борби, благ живот и благи, примирителни, готови да простят и да се прегърнат, хора. Аз не съм такъв, аз мразя непримиримо… Па кой знае – може би това е вечната илюзия на борящия се. Имам поне ясното съзнание, че спрямо никой противник не съм извършвал такава подлост и проявявал такава ординерност, каквато спрямо мен са проявили“ (Архив 47: 22). На подобни наблюдения – вече в отделните научни и творчески области – се дължи също разграничаването му от консервативността и силовостта на „колективните норми“ и съответното му отклоняване към една възникваща универсална новост, добиваща също ако не още колективен, то обединяващ характер и квалифцирана като **модернизъм**. Тези съвсем фрагментарни позовавания обаче са само незначителна част от практическите и теоретическите подстъпи към обширното и разпръснато присъствие на психологическия дискурс в културната, научната и литературнокритическата дейност на редактора на „Мисъл“.

Началата му са поставени още в неговото Казанлъшко списание и в „Критика“, за да заеме същинското си място в „Мисъл“, в неговите книги, статии, студии, бележки, писма. С участието на психологията д-р Кръстев гледа към Кант и Вунд, критически съизмерва и се приобщава към немската философско-естетическа школа и френските мислители от XIX век. Чрез нея той навлиза в литературното осъществяване на философските и естетическите си позиции, в които се отразяват и неговите социални позиции. (Д-р Кръстев не принадлежи на никаква теория или схема. Крайно общите квалификации като „буржоазен критик“ не осветляват нищо от мотивите на литературната, културната и обществената му дейност. Той еднакво разбира или се стреми да разбира и идеите на Маркс, и социалистическите възгледи на Благоев и Бакалов, а е и русофил толкова, колкото е и привърженик на западното мислене за обществено и друго развитие. Една поливалентна уязвимост на личността му във всички нейни изя-

ви.) В различна степен психологическите му нагласи и подготовка, както и интересите му го и формират не само като литературен, но и като обществен **критик**. Психологическият дискурс го прави първия у нас критик, прилагащ научни критерии в дейността си – твърдение, което се основава на социалния, философския и естетическия интерес към нея, но пренебрегващо тяхната генетична свързаност с често подчертаваната в текстовете му „нова психология". Чрез психологическия дискурс д-р Кръстев не толкова внася европейска наука и култура, колкото следва една паралелна линия на осмисляне в контекста на протичащите у нас обществени и културни процеси. А определяната от него „нова психология" следва да се квалифицира като **първа**, тъй като в качеството си на научна дисциплина тя е напълно нелегитимна и фактически представлява спекулативен клон на философията, който едва в средата на XIX в. започва да се обособява като автономна наука. Не би изглеждало преувеличено, че психологическият дискурс стои в същинския генезис на модерността на д-р Кръстев, благодарение на модерната „нова психология", която и в Европа няма още достатъчно натрупан научен опит. Без него философията и естетиката биха останали на значително по-тясно идеологистично ниво, близко до това на иначе модерните и актуални философи и писатели като Д. Михалчев и Сп. Казанджиев например. Забележително е обаче друго: че психологическият дискурс сближава редактора на „Мисъл" с днешните най-съвременни постижения на науката и съвсем не остава заключен единствено в своето време.

Рано-рано, в сп. „Критика", в обширна студия, посветена на книгата „История на умственото развитие в Европа" на американския философ и историк Джон Дрепер, д-р Кръстев прави психологически разрез на възгледите на американеца. В тази изследователска студия той, маркирайки психологическите профили на добиващата все по-социален облик философия, използва популярното днес понятие „социален атом", отнасящо се за отделния човек-европеец. „Социален атом" е термин на Фехнер, считан за баща на психо-физиката. Критикът го актуализира в точното му Фехнерово значение и контекст като синтезиран концепт и резултанта на колек-

тивната интелектуална история на Европа. Сиреч този „социален атом“, самоличният европеец, у Дрепер функционира – повече или по-малко относително – като диахронна категория **post factum** на европейското развитие. Но с тази историчност се изчерпва и съгласието на д-р Кръстев с Дрепер по този въпрос. В книгата си американецът налага „социалния атом“ като второстепенен продукт на доминиращия социум с тенденцията да заличи индивидуалния принос на отделния човек. Което предизвиква критическата реакция на редактора на „Мисъл“. Ще обърнем внимание, че терминът „социален атом“ се използва също от Фройд и се среща у неговите последователи, но не като физична, а като вещественa, химична категория и не като резултанта, а като проектен материал за въздействие – за манипулация, контрол и регулиране, както при химическите процеси. Ще добавим още, че терминът „социален атом“ по-късно се употребява и от Ленин, и от Сталин, трансформиращи психо-химическата му основа при Фройд в качеството на човека като незначителна частица, подлежаща на социален инженеринг – подобно на „социалния атом“, и той е обект на регулативно форматиране в ретортата от контингенти. С други думи, както у Фройд, така у Ленин и Сталин този „социален атом“ не е третиран като историчeска категория ***post factum***, както е поне у Дрепер, а като ***синхронна величина***, подлежаща на регулация от психичното (при Фройд) и инженерното (при Ленин и Сталин) проектантство. Следва да се подчертае също, че тази рационалистическа визия за човека бележи и хода на историята през целия XX век. Натрапващата се връзка между химическото и социалното инженерство, превръщащо човека в обект на „разбиране“ от Фройд и в обект на „щастие“ според агресивните копнежи на Сталин, **не е допусната от д-р Кръстев**. От друга страна, в по-аналитичния поглед към студията му се откриват и идеи, свързани с циклизма на историята у А. Тойнби – друг модерен философ и историк. Така още в самите си начала д-р Кръстевият психологически дискурс твърдо се разграничава от харизматичните марксистки аспирации на бъдещия фройдизъм, превръщащи метода на психоанализата в теория, и се доближава до аналитичната психология, представлява-

ща не отделен метод, а систематична дисциплина. В различни степени тази линия на психологическо отношение към естетиката и философията, към художествената литература и социалните теории критикът прокарва до края на живота си с уговорката, че забележимо отслабва след 1913 г., след военно-политическите стълкновения на Балканите и в Европа. При това независимо от важните му изповедни книги в края на неговия живот (за А. Константинов и за четиримата – Ботев, П. П. Славейков, Яворов и П. Ю. Тодоров). Но в края на XIX и началото на XX в. тя е изключително силно изразена. В цитираните „Психологически етюди“ д-р Кръстев, вече чрез психологията, почти директно навлиза във философията. Макар че генезисът на психологията е в трактата на Аристотел „За душата“, а нейното име се появява за пръв път по времето на Лютер през XVI век, критикът изтъква присъствието ѝ във философията на англичаните Дж. Лок, Бъркли, Ал. Бен, като не пропуска и по-късния Хербарт, който според него оказва пряко влияние върху формирането на немската философско-естетическа школа – Лотце, Вунд, Фехнер, Ланге. Редакторът на „Мисъл“ съвсем не маркира само имена и произведения. Той засяга характера на историческия ход на психологията в нейните философски контексти. Разграничавайки психологията дори от химията, той използва и термина „психология без душа“, който ги разделя така, както психологията се разделя от психиатрията. Терминът „психология без душа“ пък е термин на Фр. Ланге от неговата „История на материализма“. Без да го поставя в някакъв дискурсивен режим, д-р Кръстев го квалифицира като „парадоксално понятие“, понеже критическото обособяване на „новата психология“ в автономна наука още не е заработило, пък и сам той го възприема като нефункционален оксиморон поради плътната, обезсмисляща антиномия „душа без душа“ (или по-точно „наука за душата без душата“). Впрочем понятието „психология без душа“ се опитва да разясни с една студия в две части Н. Бобчев. Той разделя „феноменологичния“ аспект у Хьофдинг и Джеймс от „метафизическия“ у Ланге. Първият разкрива материалистическия физиологически възглед за психологията, а вторият – нефизиологичната надприродна идея за нея. Бобчев

маркира „необоримия факт, че психологическите и физиологическите процеси се намерват в непрекъснато взаимодействие“ (Бобчев 1893: 189), при който „материализмът прескача с една необикновена лекост пропастта, която дели физическия мир от духовния“ (Бобчев 1893: 192). Считайки, че въпросът не може да се реши едностранно, той очаква решение от новата експериментална психология и оставя „*Psychologie ohne Seele*“[5] на Ланге без становище. А терминът „психология без душа“ е активен работен термин у Юнг и неговите последователи в критическите им контексти към културално прилаганата от Фройд психиатрия и неговата психоанализа, домогваща се да прерасне от тясно използван метод във всестранна теория, подобно на марксизма.

Освен във философските д-р Кръстев поставя психологията и в религиозните контексти. Според него тя стои между философията и религията (дори преди естетиката), чиято автономност се дължи на емоционално-чувствените преживявания, а не на интелектуалните усилия и техните продукти, не „в стремленията на ума към познание“ (Кръстев 2007: 272). Генезиса на религията обаче той изважда от почти патологичните психологически състояния и го търси в естествения емоционален и чувствен живот на човека, както и в душевната му природа. В статията си „Религия и философия“, солидаризирайки се със Спиноза, критикът философ убедено заявява, че религията е продукт на „копнежите на душата към щастие“, на „възвишени емоции, които облагородяват сърцето“ (Кръстев 2007: 272). Ще вметнем, че статията е жанрово определена като „една бележка“ и е посветена на П. Ю. Тодоров, поради което е възможно да е писана по конкретен повод, за който нямаме данни. Така че трудно е да се определи дали е инцидентна и адресирана по-специално към П. Ю. Тодоров или е резултат на по-съсредоточени размишления. Но както в нея, така и в други текстове редакторът на „Мисъл“ разграничава сърцето от ума, емоцията от интелекта, душата от личността, и то понякога крайно радикално. За него религиозното е преди всичко емоция, дори в условията на съзерцание, в което умът има възможност да отчита наблюдаваното, при

[5] (нем.) „Психология без душа“.

това поставян и в режим на опозиция. Изворът му е първичното, вследствие на което и самата лексика на д-р Кръстев е изпъстрена с думи и производните им като „душата“, „сърцето“, „емоцията“, „идеалите“, „поезията“ и друга конвенционална символика на неорганичното. Макар това разграничение да е повече по функции или фигуративно, неговата неточност е резултат на задълбочаващия се през XIX век просвещенски конфликт между вяра и знание, в който доводите на знанието (респективно, науката, която пак следва да е идеална) са противоположни и противоречат на доводите на вярата (респективно, душевния опит, който par excellence е идеален) – конфликт, който той очевидно е възприел посредством оптималния му контраст. Позовавайки се и на Кант, и на Шлайермахер, д-р Кръстев се присъединява към възгледа, че „не умът, а сърцето е родило религията“ (Кръстев 2007: 273). Критикът се опитва да разреши възникналите спорове, използвайки стария психологически термин „религиозна хипертрофия“. Тя „сполита“ както „наивно верующите“, така и „първостепенни мислители, учени и изследователи“ (Кръстев 2007: 274). Той обаче отхвърля идеите за хипертрофията, но не поради патологичния ѝ характер, а „тъй като то би значило да даваме преголямо значение на индивидуалните колебания в психическия живот и да игнорираме общите и еднакви за всички съзнания основи на нашия душевен мир“ (Кръстев 2007: 274). С други думи, религията възниква в естествени психични условия, а не при абнормни обстоятелства. Д-р Кръстев е формално точен в своята интерпретация на произхода ѝ, но типът противопоставяне „телесно – духовно“, „рационално – ирационално“ подсказва, че стига до решението на проблема посредством характерния за него идеалистичен и съответно контрапунктен начин на мислене. (Според нас той е формиран именно от раздвоението на европейската наука и култура.) От съвременна психоаналитична гледна точка интелектът, умът, мисленето са действително по-късно възникналите характеристики на човешката природа. Все пак критикът философ признава невъзможността да се навлезе „в самите глъбини на въпроса“ (Кръстев 2007: 274), съгласявайки се и с Фолкелт, че в основата на религията стои мотивът за избавлението от тегобата

на земния живот и „вътрешната потребност да вярваме в едно по-висшо и по-съвършено съществование“ (Кръстев 2007: 275). Както на други места, така и в този кратък текст той приобщава религията към чисто емоционално-чувствената природа на човека, която в най-голяма степен е диференцирана, различна и отделена от интелектуално-съзнаващата. За да избегне херметизма на своя възглед, той прибягва до персонализиращите проекции при едно „интуитивно съзерцание-изчезване-единение с едно върховно същество“ (Кръстев 2007: 277) и неговото „по-съвършено съществование“. От вътрешния свят то свидетелства за съществуването си във външния. Д-р Кръстев приема за напълно непознат подобен процес на смесване на психическото с физическото, както обикновено правят според него теолозите и за да го уясни, прибягва до диференцираните функции у човека. За него интелектуалните усилия върху религията завършват в теологията, чиито представители „чисто и просто смесват психическото битие… с физическото“, което е „процес **непозволен**, понеже еднакво нарушава основните принципи на нашата наука“ (Кръстев 2007: 277; подч. м., Р. Ш.). А как този процес е „непозволен“ за една наука, а позволен за друга, след като и според него психиката е тотална и действителна (т.е. не се вписва в една или две научни дисциплини, а присъства във всяка), остава една от невралгичните точки на целия заплетен в случая казус. Очевидно е, че той приема за несъстоятелна антиномията „психическо – физическо“ – когато психическата проекция се изпълни с „едно грамадно человекоподобно същество“ (Кръстев 2007: 277), то от религиозното не остава и следа. Но въпреки че психичният живот е „абсолютна и непосредствена действителност“ (Кръстев 2007: 277), той остава здраво заключен в себе си – единствено под влиянието на „извършвани в съзнанието ни процеси, а не като **указания**, не като **знаци** за каквото и да било извън нашето съзнание“ (Кръстев 2007: 277; подч. м., Р. Ш.). Тук се откроява два специфични нюанса в опита на д-р Кръстев да свърже религията с психологията. От една страна, той приема, че вярата („непосредствената външна увереност“) неминуемо е свързана с фигуративната и персоналистична проекция на Бога („едно

грамадно человекоподобно същество“), но пренесе ли се тази свързаност във физическото битие, „религия вече няма да имаме“ (Кръстев 2007: 277). Именно тогава процесите, чрез които възниква тя, се превръщат в *прости сигнификати*, в „знаци… извън нашето съзнание“, както отбелязва авторът по-горе. Сиреч преносът (преходът) от психическо във физическо прави религиозното невъзможно, тъй като съзнанието рационализира и въвежда в своята каузалност неприкосновени за него или само загатнати фактори и обстоятелства (отделно от това критикът не уточнява на какви точно нива се извършва преносът). От друга страна, в различни по дискурса си текстове (за Вунд, за Ал. Константинов, за „новата психология“) д-р Кръстев се домогва до концепциите за несъзнаваното и дори индиректно ги засяга в проблемите на художественото творчество. Но тъй като не го отчита като неделима част от психичното, той не го и разпознава нито в емоционалния, нито в чувствения, нито в подсъзнателния пласт у човека. Пренесат ли се процесите на този живот както във физическото, така и в съзнателното битие, те неизменно се превръщат в **знаци**, в **указания** за себе си. Сиреч в психосоматични **симптоми** (извън *религиозната хипертрофия*), водещи до един вид ***парейдолия*** (разпознаване на човешки и ангелски образи в неодушевени предмети). И в двата случая религиозното свършва. По времето на д-р Кръстев обаче *новата психология* е все още твърде нова и както редица негови съвременници, в това число и Вунд, тя прибягва до философско осмисляне на материалите за своя предмет, изолирайки несъзнаваното от функционалното му присъствие – като един вид частен, не-валидизиращ случай. В замяна на това критикът философ търси и коментира взаимоотношенията между психическо и физическо, емоционално и интелектуално, по-скоро за да ги отдели, отколкото да потърси някакви корелативни съотношения. Но така или иначе, от изложението му прекрасно се вижда, че религиозният живот е преди всичко свързан с психологията, а не с философията и дори естетиката се оказва за него важен психологически комуникативен агент. Макар да липсва чисто семиологичен ракурс в текстовете на критика (философски, естетически, психологически), той се домогва до знаковото –

онова, което остава отвън, което е видимо, което подлежи на интелектуална интервенция и което е отделено от цялото и му е подчинено. Това е именно материалното, интелектуалното, физическото, техническото, фигуративното, биологичното, рационалното, механичното, ограниченото. То е ***знакът***, ***указанието*** за явлението, за същностното, за емоционалното, за процеса, за метафизическото, за ирационалното, за идеалното, за цялото. Върху тази съвсем разнородна **парадигма (монада)** се гради своеобразният, многопластов идеализъм, чрез който д-р Кръстев изповядва възгледите си – литературни, естетически, социални, философски, религиозни. Ако не отстранява съвсем едните форми, а се съобразява с тях, то е, за да се противопостави на нарастващата им доминация, но и заради самия свой натюрел, както и като комплексна рефлексия на своето време – ***индивидуация***, осъществена („закръглена", според собствения му език) в хода на неговия живот от гледна точка на дълбинната психология. Точно тази *парадигма* е вратата, която той твърде широко отваря за модернизма (за да се обърне той и против него), който пък през XX век ще се втурне през нея в новите лабиринти на познанието. Точно от нея ще възникнат и ще се наложат у нас новите (модерните) науки, тъй като става дума за мащабни процеси на разширяване на съзнанието въобще на човечеството, в което всичко предходно се смалява и подлежи на деструкция и промяна. Но за да не се разпростираме върху тази необозрима и крайно дискусионна тема, ще добавим само, че според нас тази необходимост от психология възниква в Германия и Франция от засегнатата в Просвещението взаимосвързаност между философията и естетиката – не че такава не съществува и тогава, но самите потребности на Просвещението, в чиито времена протичат и религиозни войни, конфликти и идейни сблъсъци – налагат значително по-диференцирано и разгърнато навлизане в обусловеността на човешкото съществуване. През следващия XX век то ще стигне до рационализма, структурализма, семиотиката, прагматизма.

За разлика от знаковото, което само указва явлението и е ограничената и зависима част от същностното и цялостното, за д-р Кръстев символичното е истинското, пълноценно-

то, водещото. Но и то остава недостатъчно актуално, при това както в психологическия, така и в естетическия и философския дискурс. Нещо повече, символичното се оказва повече агент на естетиката и произведенията на изкуството, отколкото на философията, религията и социалните науки. То може да се разпознае в стилово-менталните нагласи на д-р Кръстев (споменахме понятия като „душа“, „сърце“, „идеално“), близки до хегелианския език, при това изразени с дълги и логически кантовски построения и пронизани от конкретни термини и понятия от науките на неговото време. Но както споменахме също, и символното остава неразгърнато и е обвързано с психологическия дискурс повече чрез естетическите му възгледи. Не може обаче да не добавим и да не подчертаем, че именно на него се основава както идеализмът му, така и широката, почти универсална профилираност на неговата писмена и обществена дейност. Критикът философ не се затваря в една-единствена идейно-теоретична насоченост, колкото и обширна да е тя, възгледите му не са положени върху една платформа. Той се „разполага“ в различни идеалистични интерпретации дори в материализма, в химията, в обществените науки. Да не говорим за социологически и идеологически отклонения.

В статията си „Една трагедия на обществената лъжа“, в която подробно разглежда пиесата на Ибсен „Обществен враг“, д-р Кръстев твърде ясно разграничава например символа от „моя здрав и отраден реализъм“ (Кръстев 2007: 65). Дори в дълга бележка под линия той отделя специално внимание на символа, което насочва към опита за разбирането и присъствието му извън естетическите и философските дискурси. Като „необходим елемент на изкуството“ (Кръстев 2007: 65) д-р Кръстев веднага го отделя от алегорията, която пък е „непоетичен елемент“ (Кръстев 2007: 66). В това разграничение се съдържа както неговата представа за мащабността на символа спрямо алегорията, така и за неговата психологическа значимост спрямо тенденцията, скрита зад жанровите форми на изкуството. Според д-р Кръстев това в пълна степен се отнася за всички драми на Ибсен, които са „образец на реалистичното творчество – психологически вярно

и правдиво до най-безжалостно изобличаване на всичко гнило, фалшиво и неразумно в нашия живот“ (Кръстев 2007: 66). Тази символистична психологичност у норвежеца се отнася най-вече за изграждането на образите на неговите герои. Причините за слабостта на редактора на „Мисъл“ въобще към Ибсен са именно в конфликта на реалистичното със символичното, на външното с вътрешното, на колективното с индивидуалното, на идеалното с материалното. За него реалистичното е психологическото, рефлектирало в естетическото. Неслучайно през 1911 г. д-р Кръстев превежда и издава сборник с Ибсенови драми. Макар и почти тезисно, тази слабост е отразена в наблюдението му, че реализмът на норвежкия драматург „се накърнява от някаква тайнственост и мъгливост било в характера на героите, било във вървежа на събитията“ (Кръстев 2007: 65). Точно тази неяснота в психологическите мотиви съответства на символическото в наблюденията на критика, превръща се в негова съставна част и основание. И за да поясни своите наблюдения, той се опитва да навлезе в психологията на д-р Щокман, да анализира поведението и характера му. Пак в дълга бележка под линия, полемизирайки с един от критиците на Ибсен и позовавайки се на Б. Кид („Социалната революция“), д-р Кръстев заявява, че драматургът е изградил образа на героя си въз основа на психологизма, на „верния психологически такт“ (Кръстев 2007: 70). В драматургията на норвежеца се отразяват отношенията между личността и обществото, но не толкова изкристализиралият в тях индивидуализъм, призоваващ човека да се подчинява повече на собствения си разум, не и на обществената правда – онова, което привлича редактора на „Мисъл“ е по-скоро общата психология и нейната „тайнственост“. Онова, което го интересува както в „Обществен враг“, така и в другите драми на Ибсен, е търсенето именно на тази „тайнственост“ и „мъгливост“, на чиято символност се основават характерите на неговите герои. От първите му драми в стихове „Бранд“ и „Пер Гинт“ до последните. Впрочем с тях норвежкият драматург се нарежда сред първите европейски модернисти и сред критиците на викторианската епоха (особено с „Куклен дом“ – 1879 и „Призраци“ – 1881), наред с Ницше и по-късния Фройд. Посве-

тена почти изцяло на характера на д-р Щокман, статията на д-р Кръстев прихваща и други пиеси. Не може обаче да не отбележим, че критикът много често прибягва до крайно дълги цитати от самото произведение. Основното ни впечатление е, че чрез тях той се стреми непосредствено да докаже своите наблюдения върху характера на д-р Щокман в контекста на диалозите и дори да ги внуши на читателя, но и подчертано поради липса на достатъчен избор за прилагане на някакви техники на психо-прочит. Дескриптивният характерологичен анализ не е предпочитан от д-р Кръстев, тъй като с преките цитати критическото внушение изглежда по-убедително, автентично и психологически точно. Изобщо към този твърде неикономичен метод редакторът на „Мисъл“ прибягва твърде често при разглеждане на белетристични произведения – най-вече на българските писатели.

В студията си „В царството на легионите. Естетико-социални етюди“ той прави също подробен анализ на творбата на Михалаки Георгиев „С тебешир и въглен“. Критикът търси психологическа правдоподобност в един, общо взето, социален (народен) сюжет. Откривайки редица качества обаче, се натъква на недостатъци, засягащи именно психологическите пластове на героите – фактори, поради които майсторското разказване на М. Георгиев не го превръща в художествено. Писателят „скрива лицата, за да ни ги опише… без тяхното участие“ (Кръстев 1892: 222). Това е едно от слабите места в „пътните бележки“, както ги квалифицира д-р Кръстев, и обуславя „недраматичното описание на лицата“ при характеризирането им чрез прекомерни описания и многословност, поради което критикът прибягва до „известния Лесингов закон за границите на словесното изкуство“ (Кръстев 1892: 224). В целия си анализ той следи начина на изграждане на образите на героите у М. Георгиев. Критикът свързва това изграждане с художествено-естетическата му съотносимост към повествуването. Този специфичен „затворен паралелизъм“ (отнасящ се и за третия му етюд – „Михалаки Георгиев и Веселин“) е продиктуван от очерталия се психологически интерес към персонажите в българската белетристика. Д-р Кръстев често е принуден да надгражда и интерпретира, да гадае и мо-

дифицира психиката им, за да възсъздаде тяхната психология, ситуирана не винаги убедително в сюжетиката на творбата. Този „паралелизъм“ намира красноречив израз и в една негова забележителна бележка под линия в първия му етюд за М. Георгиев. В нея той се домогва до отделните архетипови модификации на „българската душа“, които са продукт на **унаследеност** във веригата от поколения. „Вековното наследствено предаване на търпеливостта от поколение на поколение е направило от това психическо качество (волята, б.м., Р. Ш.) – едно физическо. Съвършено различна от оная пасивност, хамлетовската, която произтича от крайното развитие на контемплативния философски дух, тя е резултат само на вековните вериги, които историческите условия са налагали на духа и тялото на българина“ (Кръстев 2001: 118). Може да се каже, че тази бележка има напълно съвременно звучене и се вписва и в други, не литературнокритически текстове на д-р Кръстев. В героите на М. Георгиев той прихваща ключови елементи от един общ ***образец на поведение***, структуриран от архаизирани налични следи от миналото, които остават интегрирани и видими в поведението и отношенията. Те съответстват на един адекватен на действителността начин на поведение. Именно този *образец на поведение* – резултат на веригите от наследства във времената – е показател за наличието на архетипални черти на характера и е възприет като термин в аналитичната психология направо от английското му наименование **patern of behavior**. Образците на поведение представляват динамични структури от активизирани налични следи, като са съвременни на всяка епоха, проявяват се навсякъде, но съобразно духа на времето. Те са особено ясно различими у героя на Ал. Константинов – Бай Ганьо – и това обстоятелство помага на д-р Кръстев да говори направо за несъзнаваното – *patern of behavior* отвежда направо към тях. Разбира се, произведенията и героите на М. Георгиев и Ал. Константинов са различни във всяко едно отношение, както и самите писатели помежду си, но смисълът и идеята на цитираната бележка могат с основание да се съотнесат към други текстове на д-р Кръстев за съвременните му български писатели. Разбираем и обясним е също така инцидентни-

ят характер на това негово „попадение“ в съвременната аналитична психология, отклонила го от контекста на критиката му чрез един самостоятелен екскурс. В разгледаната студия психологическият дискурс способства за една критическа гледна точка от страна на редактора на „Мисъл“, но не е генерален за оценката. Критикът не го използва като единствен и основен инструмент в отношението си към художественото творчество. Обикновено психологическият пласт се конституира като елемент на естетическия и ако е подчертано актуализиран, във философския. Вписването на психологическия дискурс във философските пластове се отнася твърде непряко и слабо за художественото творчество, а засяга културно-историческите и философските прегледи, рецензиите за учебници по хуманитарните науки и новоизлезли книги с научна и хуманитарна проблематика. Изключение правят няколко статии и студии като „За тенденцията и тенденциозната литература“, „Естетиката като наука“ и някои други, в които д-р Кръстев синтезира и трите дискурса. Доколкото пък могат да се игнорират личните отношения с Вазов, психологическият дискурс допълва естетическия пласт, засилвайки критичността. Би могло обаче да се дискутира доколко те не са включени в нея, което подсказва и за лични предпочитания, стоящи вън от литературно-психологическата проблемност у Вазов.

Казаното дотук само указва линията на психологическия дискурс у д-р Кръстев. Нейното неминуемо изкривяване през XX век е предизвикано, от една страна, от собственото му философско и естетическо литературно амплоа. Макар и психологически координирано, то не може да остане херметизирано и се разгръща към естетиката и художественото творчество, засягайки оформящите се философски и социални теории, които се опират на инвазиите на рационализма и технологизма, но и на възникващите художествено-естетически направления, особено в началото на века. Критикът не се придържа към нито една от тях. Изобщо д-р Кръстев не се пристрастява към нито една теория – социална, естетическа или философска. Точно поради това е квалифициран като „еклектик“. Което пък се дължи на обстоятелството, че в характе-

ра на неговите идеи и концепции се съдържат и свързват помежду си множество елементи от теориите (някои от тях бъдещи), които в цялост изглеждат по-балансирани, хармонични и внушителни, тъй като изразяват една по-хомогенна, логична и убедителна, макар и ограничена (едностранчива), а дори и тенденциозна идейност (идеология), била тя художествено-творческа, социална или философска. Но винаги с една моделираща фикция на човека и неговата душевност, каквато иначе не се изразява чрез една или две теории, колкото и плътна и убедителна да е тяхната научност. За д-р Кръстев човекът не е гещалт на действителността и доминиращите я практики – неговите прояви в нея са конгломерат от разнородни фактори, които намират отражение и в творчеството. Точно поради това той прилага психологизма в своите практики, стремейки се да приобщи трудно доказуемите му и дескриптивни методи към традиционните дисциплини като философия и естетика.

От друга страна, самата психология е индивидуалистична научна дисциплина и поставяйки твореца в своя дискурс, неминуемо се поставя и под сериозното влияние (или в опозиция) на философията и естетиката, които задължително групират творците и творенията им към определена принадлежност, била тя художествено-творческа, историческа или социална. (Не е случайно, че като един вид авторефлекс възниква нейният особен клон ***социална психология***, „оперираш“ с човека по колективни признаци и принадлежности, полагайки го в средностатистически матрици.) Тук се откроява най-важното трансформативно и непреодолимо, но по-точно невралгично различие – принципно психологическият дискурс въвежда и актуализира художествените данни и характера на твореца в по-строго индивидуален аспект, ползвайки езика, методологията и терминологията на своята наука, които влизат в разрез или не се съгласуват с другите дисциплини, спояващи и свързващи се повече чрез статистически методики и усреднени данни, чиято идейна логика механистично ги втвърдява и узаконява (нормативизира). Така възникват маргинални понятия като „индивидуалистична естетика“ например, която въпреки – или поради – различителните им белези е еднак-

во приложима и за романтизма, и за символизма и всъщност представлява срамежлив отказ от психологически конципиран дискурс. Въпреки тези тенденции обаче не можем да пренебрегнем обстоятелството, че такова **блоково подреждане, надграждане и селектиране** на сходни явления е и психологически мотивирано, и исторически обусловено, тъй като то ги валидизира като културни маркери на развитието. Но през XX век от него се пораждат тенденции с кумулативен социален ефект, довели до гибелта на милиони хора по света и на милиони провалени съдби, на идеологизъм, рационализъм и комерсиализация в принципно „психоемките“ хуманитарни науки.

Дали редакторът на „Мисъл“ предусеща такова развитие, не може с категоричност да се твърди. Така или иначе, връщайки се в България и начевайки своята дейност, той попада в една ненаучна даскалска среда, в която научният опит тепърва стартира и единственото поле, в което може да се разгърне, е литературата (неговият пръв приятел от студентството Шишманов например се насочва към политиката и изграждането на институции). Във всеки случай редица негови статии и студии като „Социалната наука и нашите идеали“, на която се спряхме в предходния текст (освен цитираните), отпращат към позиции, които при различни интерпретации могат или да го оставят в прелома XIX–XX в., или да го ситуират в едно далеч по-съвременно духовно и културно присъствие.

Литературно-психологическият дискурс у д-р Кръстев не се придържа към готови формули, а се насочва към онези психологически основи на творението и твореца, с които немските му учители свързват философията и естетиката. Но едва в края на XIX и началото на XX в. психологията се съсредоточава в същинския си предмет, опитвайки се да се освободи от опеката на философията, затова се вглежда в изкуството и естетиката. Д-р Кръстев практически се намира във вълтежа на промените и par excellence става уязвим – психологията не може да остане херметична наука, независимо от вече реалното си и различно присъствие в художественото творчество, във философията, естетиката и религията по това време. Наред с това първите ѝ стъпки в една още незряла художествена култура неминуемо водят до конфликти

(в това число и междуличностни) с нейните установени традиции и норми.

Както отбелязахме, психологическите наблюдения и позиции у д-р Кръстев се вписват най-хармонично в текстовете му за Ал. Константинов. С особена точност е постигнат синхронът в интерпретациите на личността и творчеството на Щастливеца, но и отделно на самия естетически преход към психологическите визии за творчеството му. При почти всички писатели психологическият дискурс у д-р Кръстев не доминира текстологично. Това е една от причините, които подвеждат в прочита на текстовете му. Психологизмът обикновено присъства с по-дълги или по-къси пасажи и рядко под формата на екскурс. Дължи се на стремежа на д-р Кръстев да го вплете във философските и естетическите си възгледи, позиции и концепции, но отсъствието на устойчив език, на установен терминологичен апарат, на проверен набор от методологии при „новата психология" възпрепятства реализирането на такова намерение и го насочва към решения, каквито му предлага естетиката. Споменахме отделно за първите срещи на „новата психология" с художественото творчество в Европа в началото на века и за нейното брожение, в което се намира и редакторът на „Мисъл" (да не говорим за изключителната дескриптивност на нейните методи, особено на по-късната аналитична психология).

Въпреки тези сериозни препятствия обаче точно психологическият дискурс хармонизира „противоречивата" фигура на д-р Кръстев, съдържа неговите отклонения от многото „правилни" и „изпитани" теории. Дори една възстановка на самата му личност от съвременна гледна точка би го поставила извън тях и извън стойността му на културен строител. Достатъчно е да го поставим в контекста на съвременната глобализация. Неговите позиции, обединени в духа на „нравствения идеал", неминуемо биха се превърнали отново в чисто критически спрямо „глобалните ценности", заформящи особена идейно-философска матрица на обществото, поддържана от глобалното влияние на тесни кръгове от хора.

ГЛАВА ТРЕТА

Между изкуството и религията

През 1904 г. като „Отделен отпечатък от „Периодическо списание“, кн. LXV, излиза слабо известната студия на д-р Кр. Кръстев „Изкуство и религия“. Той я определя като „есто-психологическа студия“ и в началото на текста отбелязва под линия, че е писана специално за „Литературния сборник, който русенското учителско дружество проектираше да издаде за 25-годишнината от смъртта на Любена Каравелов. Сборникът обаче биде осуетен от апатията на… продължителите на Каравеловото дело“ (Кръстев 1904: 2)[6]. Мотивите за обвързването на личността на изтъкнатия възрожденец с обширната културологична проблематика на студията не се дължат толкова на формалния проект за русенския сборник, колкото на обстоятелството, че Л. Каравелов е възприеман ако не като най-изявения в духовно и интелектуално отношение революционен деец, то като непосредствен последовател на българския интелектуализъм в турско време (от ранга на Раковски). Вярно или не, в други отделни изказвания на д-р Кръстев също има индикации, че за критика интелектуалният капацитет на Каравелов е на изключително високо (водещо) ниво най-вече с оглед практическите нужди на цялата националноосвободителна кауза на България. В студията си критикът го квалифицира като „безстрашен интелектуалист и практик, склонен във всичко да търси най-напред обществено-житейската полза… който е влиял тъй мощно със своя пре-трезвен мироглед върху цяло поколение дейци и писатели“ (Кръстев 1904: 2). Така, с една различна по естество-

[6] Освен това още на с. 1 под заглавието д-р Кръстев отбелязва, че студията е „приета от историко-филолог. клон на 9. II. 1904 г.“. Що се отнася до префикса „есто“, той отразява профила на текста му – естетически – за което ще стане дума по-нататък.

то си студия, редакторът на „Мисъл“ отдава почит на личността на Л. Каравелов, считайки, че „не ще е неуместен един такъв опит за психологическа характеристика на изкуството и религията в техните взаимни отношения“.

Текстът на д-р Кръстев е повече дискутиращ, отколкото коментиращ, полемичен или информативен. Популярният език и стилът му са значително ограничени, но без да се насищат със специална терминология – просто дългата кантовска фраза и антитетичността на д-р Кръстевата мисъл усложняват в известна степен слога, издавайки иначе дълбока ангажираност, философска раздвоеност и академическа коректност в подхода му към целия почти универсален проблем. Независимо че в хода на изложението се позовава и обсъжда трима именити германци от своето време – Т. Липс, К. Гроос и К. Ланге – критикът търси самостоятелно обяснение на близостта и различията между изкуството и религията.

Впрочем още преди да встъпи в самата материя на проблема, д-р Кръстев издава същинската причина за започнатата от него дискусия. Тя е във възгледите на професора по теология в Хале и Берлин Фр. Шлайермахер. „Бъдещият теоретик на немската романтика“ (Кръстев 1904: 2) твърди, че „догмите на науката и религията не стоят в **никакво** отношение една към друга“ (Кръстев 1904: 1, подч. д-р Кр.), но че „между изкуството и религията той открива… **само** сходство (затова ги нарича „две сестри, две родни души“)“ (Кръстев 1904: 1, подч. д-р Кр.). Критикът-философ обича да се впуска в заплетени въпроси по фундаментални проблеми, да разисква и да търси решения, ползвайки – макар и твърде синтетично и дедуктивно – последните постижения на научната хуманитаристика, за да ги пренесе към по-ранни явления в културната история. Тук обаче той се отклонява от проблема „наука – религия“ и всъщност се съглася с Шлайермахер, което от днешна гледна точка е вече дискусионно. Но не се съгласява, че изкуството и религията са само „родни сестри“. Затова в своята студия съсредоточава вниманието си изцяло върху роднинските отношения – скарани или сдобрени, автономни или подчинени – в тяхната история.

В центъра им стои не друго, а човешкият Аз. Не идейността, смисловостта или посланието в изкуството или Богът и

неговият Дух в религията, а средоточието, където те се срещат или пребивават поотделно. Във всеки случай, където се приема, че те се проявяват.

В края на XIX в. Ницше вече достатъчно ясно е установил разделението между изкуството и християнството и заявявайки: „Бог е мъртъв“, всъщност оповестява смъртта на Бога в модерната култура на Европа. Не след дълго пък, в самото начало на новия век (1911), бащата на модернизма в изобразителното изкуство В. Кандински в известното си есе „Относно духовното в изкуството“, без да споменава въобще Ницше, буквално го потвърждава: „Небето е празно. Бог е мъртъв“ (Яфе 2002: 323). Но не само в изкуството и философията, а и в обществените и точните науки се заформя един непреднамерен консенсус, оповестяващ смъртта на Бога или по-точно: обявяващ неговото несъществуване. По различни начини се доказва, че духът (съответно и Богът, който е Дух) е резултат на материалната каузалност; че психологията е биохимичен феномен, функция на жлезите и/или игра на атомите, които предизвикват душевния живот. С други думи, че духът е „епифеномен на материята“, която „по химичен път произвежда психиката“ (Юнг 2002: 155).

Д-р Кръстев обаче се отнася съвсем резервирано и като че ли не се съобразява много-много с всички тези фундаментални и крайни констатации на своето време, изказвани или демонстрирани и по-късно през XX век по различни начини и от други европейски авторитети. Макар да е в постоянен конфликт с метафизиката, той не възприема така очертаващата се и дефинирана след Кандински от италианския художник Дж. де Кирико „метафизична празнота“. Българският критик и философ въобще не се сблъсква и не преживява *метафизичната празнота* – тази последица от смъртта на Бога. Сякаш от Соломоновска дистанция той търси пътища хем да ограничи метафизичността на интелектуалното знание, хем да не се ангажира с твърдения от последна инстанция, хем да не споменава напразно името Господне. Още повече че неговите най-ранни авторитети – преподавателите му от Лайпциг – са изградили вече основите, на които да стъпи, и че на домашна почва той има вече известен интелектуален и жизнен опит.

Ако центърът на изкуството и религията е човешкият Аз, то този център е буквално погълнат от собствената си психология. Така че между изкуството и религията – като медиатор – д-р Кръстев поставя психологията, в която обаче Азът не е нито автономен, нито изолиран. Сиреч художественият творец съвсем не е толкова свободен, колкото си мисли – потвърждавано впрочем в следващите десетилетия както от Фройд и Юнг, така и от техните школи. Що се отнася до религиозния Аз, то той е постоянно зависим от един неведом регламент, към който се стреми да адаптира всичко от своето поведение – външно и вътрешно. Това е всъщност и техният първичен трансисторически генезис, чиито културални влияния едновременно се натрупват и редуцират. Тази обща постановка критикът философ прави в условията на едни времеви граници от 15–20 години (1890–1910), когато с развитието на обществените науки и повлияна от философията, психологията поставя една от своите тенденции, работещи и през целия XX век[7]. Тя, за разлика от индивидуалната психология, започва да се разгръща на ширина (хоризонтално), доминирана от една друга, множествена „Ние-Те“-психология, и то без диалогичното „Вие“. Това, което протича и се случва в душевността на индивида, съвсем не е това, което се случва и протича в колективната душевност: „Ние познаваме човека само като член на общество и неговият психически живот става за нас съвсем непонятен, когато си го мислим извън всяко общество“ (Кръстев 1904: 3). Целта на редактора на „Мисъл“ с този принцип на индивидуализма, стоящ в началото на всички индивидуалистични възгледи и практики в изкуството, не е да игнорира едното от другото (колективната от индивидуалната психология). Тя е да маркира относителността на индивидуалните нагласи на човека и преди всичко, че художественият творец и религиозният субект имат едно „вместилище“, независимо от влиянията – Азът. Такава трактовка би трябвало да се от-

[7] Д-р Кръстев маркира научните начала **въобще** на психологията и тяхното съвсем първоначално присъствие в различните области на познанието и изкуството, тъй като за него психологията се превръща в самостоятелна научна дисциплина, а и от днешна гледна точка тя си остава най-младата хуманитарна наука, нямайки и два века.

бележи като принципен недостатък на силно философизираната психология на XIX в. и респективно на д-р Кръстев, ако не уточним, че в студията на критика-философ между човека и Аза работи една синонимия, в която Азът е индикативен на човека; че д-р Кръстев под „Аз“ в случая разбира „цялостната личност“ – термин, въведен от Юнг и включващ несъзнавания пласт в неговата душевност (докато Азът е изключително доминиран от съзнанието, ограничаващо пък цялостната личност). Очевидно е, че критикът изключва концепти като „несъзнавано“, но ги има предвид или те поне влияят върху възгледовите му нагласи. Това се дължи именно на третирането на цялостната личност като един вид „персонален Аз“. Оттук според него тръгва едно от ключовите различия между двете висши потребности на духа. То е постулирано така, че „самочувството на индивидуума при преживяване на религиозни и естетически емоции е съвършено различно“ (Кръстев 1904: 8). При това различие, от гледна точка на религията, „личното „аз“ на субекта сякаш изчезва – то потъва в онова необятно „аз“, от което той се чувства нищожна частица“ (Кръстев 1904: 8). Диференцирането на Аза на „личен“ и „необятен“, от една страна, и интегрирането им в религията, от друга, се отнася към една универсалистична, но пределна и динамична структура, която Юнг квалифицира като „същностен Аз“ и която по същество е различна от *цялостната личност*. Доколкото може да бъде идентифицирана, тази структура включва Аз-съзнанието и несъзнаваното, което обаче е в обсега на съзнанието, т.е. потенциира съзнаваност у конкретния индивид. Самото диференциране на Аза като „личен“ и „необятен“ се дължи на степента на сугестивност, с която външният източник на въздействие предизвиква съзнавани и/или несъзнавани рефлекси, интегрирайки се с вътрешния живот на индивида. Така „личното“ и „необятното“ се взаимоотнасят едно към друго, като доминацията на някое от тях се определя от различни фактори. Ако „необятното Аз“ у д-р Кръстев е наистина *необятно*, то *личният Аз* се размива в колективното несъзнавано и оттам потъва в религията; превръща се в *колективно Аз* (това, което Фройд разбира като „Свръх-Аз“). Ако пък то е доминирано от *личния Аз*, тогава според неговата

трактовка *необятното Аз* става условно и се стеснява в изкуството, а колективното несъзнавано добива функционално ограничен характер. От тази гледна точка д-р Кръстев интерпретира религията като фундаментална и глобалистична, но резултантна и дисоциираща **себе/авто/рецепция**, която продуктивно се разгръща като проекция ***извън*** субекта (Аза). Тя е такава, защото той я схваща като ***креативно въздействие*** върху Аза, а не само като азова рецепция на манипулирани и пренесени отвън религиозни съдържания. Тоест Азът добива колективен характер. И тъй като според него в изкуството е обратно – „нашето лично „аз“ образува едва ли не центъра, около който и зарад който се движи всичко“[8] (Кръстев 1904: 8) – би трябвало то да произтича от религията. При тази постановка и в съотношение с религията изкуството тогава е ***креативно действо***, което – снабдено с воля и интенция – алтернира религиозната проекция или се концентрира в съдържания, стоящи извън обсега на тази *себе-авто-рецепция* – съдържания, които вече нямат религиозен характер и отношение към религията. Постулативно обобщено, **религията е креативно *въздействие върху субекта*, изкуството е креативно *действо на субекта* (Аза)**. Съдържанията на религията се превръщат в *нормативи* с колективен характер (в това число творчески интерпретирани), съдържанията на изкуството се превръщат в ненормативни *послания* (в това число религиозно повлияни), които имат автономен характер, обособявайки го като самостоятелна потребност на духа. Така както са изразени възгледите за изкуството и религията, според това различие, бихме могли да заключим, че д-р Кръстев попада (се връща) в „правия лъч“, който започва от *архетипалната първична сля-*

[8] В юнгиански аспект азовият център започва да се разширява, докато Аз-съзнанието загуби своите контролни и диференциращи функции, излизайки извън обсега на „същностния Аз“ и „цялостната личност“ (д-р Кръстевото „необятно Аз“) и се потопи в необхватното несъзнавано, което има тотален колективен характер, включвайки *цялото* човечество в *цялата* му жизнена история. Теоретическата и практическата непроверимост на този възглед допуска неговата хипотетичност, тъй като самата човешка история има цикличен (етапен) характер, което се отразява върху човека във формата на кръгов (релативен и фазов, възрастов) душевен (психичен живот).

тост на религията и изкуството и „пронизвайки“ (преминавайки през) различните периоди в културната история на човечеството, стига до самото начало на XX век. Нагледен пример за такъв праволинеен „светлинен преход“ (или „скок“) от първично към модерно дава А. Яфе в блестящата си студия „Символиката във визуалните изкуства“. (Все пак тя го интерпретира повече като „преход“, докато при д-р Кръстев той може да се разглежда като „скок“, което обаче се дължи на различията в подходите им към проблематиката.) Позовавайки се на Стария завет, Яфе се спира на възникването на скулптурата от първичната форма на камъка, при което е налице опит „да се вложи повече изразителна сила, отколкото случаят и природата биха могли да му придадат“ (Яфе 2002: 283), а оттам и да се алтернира едно въздействие. Този опит е видян в преживяването на Яков, което ще изложим по-долу.

> Иаков пък излезе от Вирсавия и отиде в Харан. И стигна до едно място, дето остана да пренощува, защото слънцето бе залязло. И взе един от камъните на онова място, подложи си го за възглавница и легна на онова място. И видя сън: ето, стълба изправена на земята, а върхът ѝ стига до небето, и Ангели Божии се качват и слизат по нея. И ето, Господ стои отгоре на нея и говори: Аз съм Господ, Бог на твоя отец Авраама, и Бог на Исаака; (не бой се). Земята на която лежиш, ще я дам на тебе и на потомството ти… Иаков се събуди от съня си и рече: наистина Господ е на това място, аз пък не знаех! И уплаши се и рече: Колко страшно е това място! Това не е нищо друго, освен дом Божий, това са врата небесни. И стана Иаков рано сутринта, взе камъка, който си беше турил за възглавница, постави го паметник и го поля отгоре с елей. И нарече (Иаков) името на онова място: Ветил. (Битие 28: 10–19)[9]

Този цитат добре представя общото начало на религията и изкуството, техния архетипален генеалогичен център. Макар и съвсем мимоходом, д-р Кръстев ползва главно литературни източници – очевидно неговата задача е по-скоро теоретически да формулира своите наблюдения. Затова често прави уго-

[9] Тук използваме Синодалното издание на Библията от 1925 г. *Ветил* – дом Божий.

ворки, изтъква влиянието на ред условности, отнасящи се до близостта и съвместимостта между тях, на взаимната повлияност на едното от другото. Той обаче се стреми да изведе на преден план различията, които изглеждат повече, по-ясно изразени и постулативно по-определими. В този смисъл редакторът на „Мисъл“ само маркира отделянето на модерния човек от старото му, пронизано от религиозност (себе)съзнание, завършващо с началото на Просвещението. Но веднага трябва да изтъкнем, че той съвсем не е негов привърженик. Признавайки, че идеите на XVIII в. имат „велико културно-историческо значение“ (Кръстев 1904: 4), той категорично отхвърля „старите басни, че религията била „едно заблуждение на човешкия ум“, една „до-научна негова функция, която сега била всецяло заместена от науката“ (Кръстев 1904: 4). Критикът-философ индиректно засяга онази фаза на хилядолетния преход от първичния към модерния човек, която цитираната А. Яфе маркира от неговото начало към постепенно оформящия се стремеж към влагане на определени идеи чрез обработването на камъка, за да има той по-изразен смисъл – от побитите камъни (менхирите) и гръцките херми, представляващи гранични камъни, през надгробните камъни и разните видове паметници до връщането към естествените им, необработени форми в модерната скулптура, изразяващи преднамерено вложен замисъл. Посочвайки имената на редица модерни художници и скулптори от първите десетилетия на XX в., тя дори предава един от основните мотиви за това на художниците Макс Ернст и Алберто Джакомети, като цитира писмо на първия от – вече късната за д-р Кръстев – 1935 г.: „Алберто и аз сме болни по скулптурата. Ние работим върху гранитни блокове, големи и малки, от ледника Форно. Великолепно полирани от времето, студа и вятъра, сами по себе си те са фантастично красиви. Никоя човешка ръка не може да направи нещо подобно. И защо не се откажем от кълтенето на елементи и не се посветим на драскане върху тях на руните (тук в смисъл: песните и заклинанията – бел. А. Я.) на нашите собствени мистерии“ (Яфе 2002: 285)[10]. Това писмо маркира една – съзна-

[10] Изкушаваме се да добавим, че съвременните „графити“ продължават в известна степен тази модерна линия. Тя обаче се разполага вече върху

вана вече – регресия на изкуството към религиозното преживяване в цитирания библейски пасаж. На фона на огромния преход и всъщност – разместване на доминантите – границата между религията и изкуството си остава подвижна, размита и неопределена. Но изглежда, че точно тази релативност на близостта и различията им е същинското предизвикателство за д-р Кръстев. Той се опитва да ги преформулира чрез психологията, а не посредством старите и твърде експлоатирани дисциплини естетика и теология, разделяни обикновено от самата идеологична природа на философията. Впечатлението се потвърждава и от едно друго различие, на което редакторът на „Мисъл“ отделя подобаващо внимание: „съдържанието“ в религията е toto genere различно от „съдържанието“ в изкуствата“ (Кръстев 1904: 7). То засяга най-вече техните естетически пластове, идейните аспекти и ракурсите им на рецепция, затова д-р Кръстев го поставя „в психологическо отношение“. Психологическата им рамка е твърде обща и се отнася предимно към общата психология, докато първото различие, което цитирахме, засяга аналитичната психология. Това обаче е достатъчно показателно за опита му да пренасочи двете фундаментални потребности на духа към тяхната вътрешна човешка природа, а не към обстоятелството, че са продукт на друг продукт; че изкуството и религията не произтичат от естетиката, теологията и/или въобще от философията, а обратно – дори когато отделни произведения или цели епохи са откровено доминирани от идеи, имащи социален характер и доктринално оформен облик; от колективни мотивации, основаващи се на религиозни, природонаучни или философски постижения и определящи практическия ход и духа на общественото битие.

Релативността на близостта и различията между религията и изкуството сякаш не позволява на д-р Кръстев да навлезе в по-обширна конкретика, да бъде по-екзактен, както той разбира значението на тази обичана от него чуждица. Той се задоволява само с кратък екскурс към „най-малко тайнствената, най-малко мистичната от познатите нам рели-

различни повърхности, продукт на човешката ръка, и използва не само визуални, но и вербални средства, за да се (само)изрази.

гии – елинската, особено в оная нейна форма, която намираме у Омира и която има **малко** общо с религията на масите“ (Кръстев 1904: 7, подч. д-р Кр.). Критикът-философ предпочита теоретичната синтетика пред аналитичната конкретика, с която да уплътни своите възгледи. В контекста на една от постулираните противоположности според цитираното различие – че „всичко най-висшо, всичко непостижимо, що е могъл да намисли човек, е получило своето място в религиите“, докато изкуството „възпроизвежда живота на човека и природата“ (Кръстев 1904: 7) – д-р Кръстев отново прави уговорки за тяхната съвместимост както в чисто религиозната поезия, така и в творбите, вдъхновявани от нерелигиозни преживявания, подбуди и идеали. За него такива са музиката, архитектурата, живописта и пластиката, които като „помощници на религиите, дори като съществени елементи на култовете… нищо идейно не могат въплъти, освен **косвено, символически**“ (Кръстев 1904: 7–8, подч. м., Р. Ш.). Като че ли предпоставките критикът-философ теоретически да постулира различията между религията и изкуството, въпреки очевидната необходимост диалектически да ги подсигурява с уговорки и да се съобразява с условностите им, се съдържат в двата цитирани пасажа от студията на А. Яфе. Тези предпоставки са скрити предимно зад неговия антитетизъм в съпоставимостта на религията с изкуството, при който, ако в определени аспекти едното **е**, то другото е в противоположната позиция или **не е**. Сиреч изкуствата живопис и пластика като „помощници на религиите“ не следва да се схващат като изкуства. От друга страна пък, те могат да бъдат автономни прояви на човешкия дух и да не се възприемат като „помощници на релгиите“. И в двата случая обаче те имат естетически облик. При Яфе, от една страна, е видян опитът на старозаветния Яков да вложи в камъка (природата) религиозния смисъл на едно преживяване и от друга страна, стремежът на М. Ернст да вдъхне на камъка нерелигиозен естетизъм – да превърне (о-смисли) природата сама по себе си в изкуство; като резултат на една съществуваща естетическа действителност. Както споменахме, постулативният синтетичен подход на д-р Кръстев не предполага последователност-

та и конкретността от студията на А. Яфе и изведените от него различия добиват повече тезисен и теоретичен характер. Възможностите за съпоставимост в студията ѝ (и то след описан общ преход) у д-р Кръстев са заменени от амплитудата на различията, стигащи до противоположност (като скокът у Яфе при него е забавен до преход чрез уговорки за съвместимост), което различава двата подхода, макар изходните им позиции да са твърде близки. И редакторът на „Мисъл“, и А. Яфе са „на границата“. Но въпреки че ракурсите на възгледите им са еднакви – към *вътре-човешкото* в човека – той остава вън от тази граница, а тя се намира отвътре. Поради това Яфе говори и коментира **символическото**, без да се спира отделно и формално на религията като изкуство или обратно, докато д-р Кръстев инвестира и приключва своите възгледи директно в двете готови понятия – затова той само стига до символическото, без да навлиза в принципите на вътрешната му психо-семиологична природа под формата на религия или изкуство, като търси в техните противоположни проявления архетипалния център на духовната деятелност (или потребност) на човека. Този архетипален център той идентифицира с неопределеното геометрично „точка“ и остава верен на диалектическите принципи да маркира различията чрез противоположностите, докато при А. Яфе може да се говори за *conjunctio oppositorum*[11], макар тя да не го подчертава изрично. „В своите висши проявления всички наши духовни деятелности се схождат – понеже всички целят към **една**, макар и неизвестна нам точка“ (Кръстев 1904: 7, подч. д-р Кр.). В съвременен смисъл тази „една точка“ при д-р Кръстев дава основание в нея да бъде провиждан **архетипът**. Неговата близост с Духа (освободеността на изкуството от „материалния фактор“, което се отнася и за религията), идентизмите му с Платоновите Идеи; евристичната му универсална стойност, превърнала го в един от генералните концепти в аналитичната психология на Юнг – теоретическа и емпирическа – способността му да се трансформира във всякакви психологически ситуации – индивидуални и колективни (и то не само в

[11] conjunctio oppositorum (лат.) – „съчетание“, „съюз на противоположности“.

религиозен и естетически аспект), несъкрушимата му от никакви време-пространствени фактори виталност (изразяваща несломима жизненост). Почти всички негови качества са концентрирани в тази „една точка“, в която обаче и самите възгледи на критика философ намират своя край. При това съвсем не само в разглежданата студия, а и на различни места от неговото творчество, където засяга този проблем. Разбира се, редакторът на „Мисъл“ е още твърде далеч от разбирането и мисълта за архетипа – той още „пътува“ към него, *точката* е все още почти празна, далечна и сякаш лишена от обем, съдържанията ѝ са почти случайни и неустойчиви, самата тя е зададена като проекция, витаеща вън от субекта[12]. Може би точно в тази връзка критикът-философ не се отклонява от диалектическите отношения между характеристиките на изкуството и религията, въпреки че и самата *точка*, и психологизмът, в който се старае да ги положи, са вече недвусмислени индикации за едно излизане от философизираното диалектическо отношение.

Третото – фундаментално и последно в студията – различие между религията и изкуството е каузално свързано със себечувството при преживяването им. Последното води до „различното отнасяне на субекта към даденото съдържание в религията и в изкуството“ (Кръстев 1904: 8). Сред главните причини за каузалната трансформация на едно преживяване в едно отношение, независимо коя от висшите потребности на духа засяга, критикът-философ вижда **естетизма** на съдържанието, по-точно обособилия се в хода на преживяването естетически пласт (облик), в перцептивния и резултантен **естетически изглед (представа)** на съдържанието. Естети-

[12] Даже Юнг достига до окончателното терминологично установяване на архетипа като работно понятие през 1919 г. – годината на смъртта на д-р Кръстев. Преди това той го фиксира под различни наименования: „доминанта“, „митологичен мотив“, „колективна представа“ (заимствано от френския етнолог Люсиен Леви-Брюл), „праобраз“ (заимствано от Якоб Буркхарт). Що се отнася до понятието „архетип“, Юнг заема и него от творчеството на Иреней, Дионисий Ареопагит, Августин, у когото намира пряка връзка с Платоновите Идеи, т.е. като „обяснителна парафраза на Платоновия *εἶδος*“ (вж. напр. Юнг 1999: 12; Юнг 2001: 162).

ческият изглед на преживяното съдържание обаче не зависи единствено от самото съдържание, от неговата интенционална плътност и ракурсираност, както и от положителната или отрицателната му конотираност. То зависи също от рефлектираните съдържания на рецепцията (или потенциите ѝ), затова „**изобщо** не може да произтича от така наричания „материал“ или „материален фактор в изкуството“ (Кръстев 1904: 9; подч. м., Р. Ш.). Д-р Кръстев не изяснява какво точно разбира под „материален фактор“ – думата „изобщо“ изглежда като синоним на „абсолютно“, с което той напълно го изключва. Какви са основанията за това може само да се предполага – философската му позиция против материализма. В хода на изложението обаче редакторът на „Мисъл“ наставя своето твърдение като **плътен аналог** на идеята за форма и напомня, че тя, „както е учил още Аристотел, е присъща на всичко съществуващо“. При това той не пропуска да изведе на преден план изключително важното обстоятелство, че и „така нареченото „безформено“ не е и не може да бъде лишено от всяка форма“ (Кръстев 1904: 9). Следователно и *безформеното* е реално съществуващо, а оттам е и естетическо, макар да подлежи на някаква преходна форма. Без колебание бихме могли да заключим, че под „материален фактор“ критикът-философ разбира именно формата. Материалният фактор (формата) е завършеният вид на поднесеното съдържание, непосредствено рецептивното и възприемано от всички, спряно в определена фаза съдържание, което в процеса на рецепция (или авторецепция) потенциира различни варианти (интерпретативни трансформации), излизайки от своята завършена фаза. С други думи – преходът от *perfect* към *imperfect*. Очевидно е, че за д-р Кръстев **„материалният фактор“ е само носител на съдържанието**. Но тъй като при рецептивното преживяване (преноса) съдържанието преминава в друга форма-носител, в междинното си състояние между двете форми то се оказва *безформено*. Това е чисто психологически момент, в който именно *екстрахираният естетически изглед* провокира възникването на друга форма и отпадането (отмирането) на първата. Точно този момент критикът философ засяга и със средствата на своето съвремие се опитва да го актуализи-

ра. За него **естетическото е отношение, поднесено от формата, а отношението е зависимо от психичните фактори, които потенциират промяната ѝ, потапят я в процес, водещ до възникване на различни динамични форми**. Критикът-философ стига до един твърде сложен психологически процес, за който по негово време още нищо не е писано и който и ние няма да коментираме, тъй като дори общите му положения са изключително относителни и имат ограничен, строго индивидуален характер. В аналитичната психология той е формулиран като **„индивидуация“** и излиза от рамките на религията и изкуството, обхващайки много по-обширен спектър от цялата психична конституция на индивида, тъй като е обвързана и със съвсем различни фактори. С други думи, за д-р Кръстев идеята за **естетическия изглед (представа или израз)** на обекта е аналогична на Аристотелевата идея за формата, но съответства и на „безформеното“. От което пък следва, че и *безформеното* има **естетически изглед**, представляващ обект, т.е. **естетическото** само по себе си може да бъде *безформено*. Редакторът на „Мисъл“ се опитва да очертае една друга, самостоятелна и автономна ***естетическа реалност***, функционираща като екстракт на множество формени и безформени реалии. Самото съдържание, без своята представителна форма, има естетическа основа.

Така описаните от него различия между изкуството и религията, както и преходът от съдържанието към формата, предпоставят разглеждането по-нататък на отношението на човека към двете потребности на духа и изобщо на Аза, стоящ между тях, или по-точно, подложен на въздействията им. Преди да пристъпим към възгледите му обаче, е необходимо да се спрем на някои основни аспекти на тази линия в неговото разбиране за функциите и значението на различията.

Като най-важно трябва да изтъкнем, че посредством фундаменталното трето различие д-р Кръстев прави опит да екстрахира, да „изтегли“ естетиката към сферата на чисто духовните категории, но без да я обвързва с метафизиката. Той я „освобождава“ от факторите на така нареченото *прекрасно* – от положителното и отрицателното му – както и от наложената от съдържанието конкретика на значенията, ко-

ято би трябвало да бъде само транслатор към по-абстрактна идейност. За него те са елемент на „материалния фактор“, какъвто притежава всяка форма. Поради това той внася и се опитва да конституира една противоположна, но важна и балансираща категория, която нарича „безформено“. Чрез нея д-р Кръстев „прехвърля“ естетическото вън от неговите формоподдържащи граници и – очевидно – от обозначителните му знаци и атрибути, които определят конотациите и ракурсите му (съответно към религията или изкуството и техните състави). Този опит можем условно да окачествим като ***трансцендиране на естетическото*** и формиране на отношение към него като към ***предзададено***, т.е. като към **архетипално**. Ако го илюстрираме с езиковедски категории, ще проникнем в общия характер на цялата стратегия. Критикът философ иска сякаш максимално да освободи езика и неговата знаковост от денотативността и сигнификативността им и да ги остави в чисто номинативната им функционалност и значимост. Тогава те стават *безформени* спрямо съдържанието и губят материалност, като *ad hoc* им предстои отново да добият такава чрез свое съдържание и съответно – форма. Те стават **Идеи**, респективно **архетипове** и до тях, както вече отбелязахме, той не стига, тъй като не се интересува и не отделя внимание на такъв обратен, „възстановителен“, платонизиращ процес. За него е по-важно да стигне до ***трансцендентното естетическо***. Тази хипотеза изглежда достоверна, понеже от противоположните категории „форма-безформено“ критикът-философ създава и оперира не с опозиция, а с диада. За разлика от характеристиките на изброените вече различия, при които, ако едното **е**, другото **не е** или е в противостояща позиция, то тук вече и едното, и другото **са**. Тоест *безформеното* е *форма*, както и *формата* – по обратен път – е с дифузирали към *безформеното* граници. Диадата се състои от взаимно проникващи се конструкти, като е предпочетена доминацията на *безформеното*, тъй като съдържанието съвсем не принадлежи само на формата, чрез която е реализирано. Трябва веднага да подчертаем обаче, че тази доминация е дадена единствено по стратегически съображения – да се изравнят и поставят в регулативен режим стойностите на онова,

което е конструирано като *форма* и онова, което тази *форма a priori* изключва, пропуска, не обхваща. То също е съществуващо, но като по-абстрактно и неорганизирано съответствие – като проекция на силует, – понеже формата е само транслатор на съдържанието. Така че *формата* или *безформеното* не са нито в референтно, нито в корелативно отношение помежду си (освен на по-ниско детерминативно ниво) – те са две съгласувани и взаимно регулиращи се лица на едно и също нещо. Положителното пък би могло да бъде отрицателно и обратно. Затова д-р Кръстев изоставя въпроса за каквато и да било релативност. В случая за него тя има вторично априорен характер. Тук трябва да добавим и подчертаем, че той е стигнал до ***динамиката на символа* като чисто психично преживяване, преди той да добие форма в изкуството, в религията или в науката, въобще в някакъв израз, който да го заяви пред външния свят.** Може да се каже, че редакторът на „Мисъл“ засяга ***предсимволната*** фаза на явлението; преди то да се разхерметизира и разтвори в изкуството, религията или науката, излизайки извън психичния живот на индивида. Подобна проблематика е в „компетенциите“ на езотеризма и мистицизма, които критикът-философ не допуска в своята литературност.

Редакторът на „Мисъл“ едва ли си дава сметка какви пространства отваря със своето „безформено“. В контекста на студията му то съдържа почти всички психологически интерпретирани аспекти на близостта и различията между изкуството и религията. Към тях насочва използваната понятийна лексика като „духовни деятелности“, „точка“, „символически“, „естетическо емоциране“, „илюзивна действителност“, както и други подобни лексикални цялости. Наред с това в „безформеното“ са имплицирани всички релации, затова той си служи с изкуството и религията като изходни, диференцирани и оперативни, статични и производни понятия, посредством които двете духовни деятелности „целят към **една**, макар и неизвестна нам, точка“ (Кръстев 1904: 7; подч. д-р Кр.). В *безформеното* на д-р Кръстев се съдържа и съществена част от напредващото в своята модерност изкуство. То засяга художествената творба като завършена но-

ва форма, породена именно от *безформеното*. Тук се преплитат идеите на редица модерни автори, сред които и тези на цитирания Кандински в есето му „Относно формата“ за „голямата абстрактност“ и „големия реализъм“, „които накрая водят към една и съща цел“ (Яфе 2002: 319) – неизвестната точка у д-р Кръстев. Художественото реализиране на всички тези идеи набира все по-голяма скорост и популярност, разгръщайки се и след смъртта на критика-философ. В неговото „безформено“ *естетическата реалност* (или *реализъм*), която той по-скоро несъзнателно иска да очертае, намира в бъдещето своя нова изразност с колажите на Пикасо и Жорж Брак (1912), с неиндиферентното съдържание на кофата за смет на немския художник Курт Швитерс, който дори „прави конструкция от боклуци, която нарича „катедрала, построена за неща“ (Яфе 2002: 319), със сюрреализма на Де Кирико в живописта и Андре Бретон в литературата, за когото „човек, който не може да си представи кон, галопиращ върху домат, е идиот“ (Яфе 2002: 327), и още много други художествени творци, чиито творби и възгледи насочват към една съвсем друга естетика, черпеща от съвсем други извори и ситуираща се в контраст на академично овладяното и рутинирано познание за изкуството. Макар и концептуално неразгърнато от д-р Кръстев, *безформеното* по-късно се оказва именно в автоматичното писане на А. Бретон и сюрреалистите, чиято поетика дължи своята композиционност и съдържателност на възгледите за несъзнаваното и метода на свободната асоциация у Фройд – „диктуване на мисли без всякакъв естетически или морален ангажимент“ (Яфе 2002: 326). *Безформеното* е също в композираните от споменатия Швитерс нищо незначещи боклуци в завършена (оформена) „катедрала“ или в превръщането на поставката за бутилки в естетически обект от Марсел Дюшам, който дори нарича себе си „антихудожник“. Яфе обобщава характера на всички подобни промени, възбудили несъзнаваното у много творци, с наблюдението на Паул Клее: „Обектът излиза извън границите на своята видимост чрез нашето знание, че нещото е повече от неговата външност пред нашите очи“ (Яфе 2002: 319). С други думи, формата е нещо повече от себе си, съдържанието излиза извън

нея, конкретиките му интерферират с по-абстрактни свои съответствия, а целта остава неопределена и далечна като „точка“. Новите форми, търсещи своя легитимна *естетическа реалност*, са открити в това, което XIX век не намира нито в „отрицателното прекрасно“, нито в религиозното преживяване, нито пък предизвиква някакво „естетическо емоциране“. Както отбелязват на различни места и Юнг, и Яфе, и редица други представители на аналитичната културпсихология, модерната епоха търси „сближаване на противоположностите, на съзнанието и несъзнаваното“ (Яфе 2002: 326)[13]. Редакторът на „Мисъл“ е в самото начало на подобен възглед.

Извън контекста на д-р Кръстевата студия пък неговото *безформено* е психологическа парафраза на вписалото се в изкуството *несъзнавано*, за което по-горе стана вече дума. Както то, така и *безформеното* са **континууми**, в които протичат процесите, случват се събитията и възникват формите – през които преминават различните слоеве реалност. Формите са само статични и крайни продукти на отношенията между техните динамични съдържания. Те са с ограничен квантитет и дифузиращ, динамичен и поради това относителен (позитивно-негативен, спектрално непостоянен) квалитет. И накрая – като следствие – както *несъзнаваното*, така и *безформеното* са в непрекъснат релативен процес на интеграция съответно със съзнанието и с формата[14]. Наред с това както *несъзнаваното*, така и *безформеното* са уплътнени със съдържания, имащи културална стойност, но при

[13] За Яфе и за други аналитични културни психолози в голяма част от творбите е изразен опитът на съзнанието да навлезе в сферата на несъзнаваното.

[14] В аналитичната психология най-напред е несъзнаваното, а съзнанието е след него и е по-малката и по-младата част. Подобно е и съотношението между формата и *безформеното* (Хаосът във Вселената). Позовавайки се на Юнг обаче, А. Яфе изтъква възловата важност именно на съзнанието, което „държи ключа за ценностите на несъзнаваното и следователно то съставлява основната част“ (Яфе 2002: 326). До това убеждение стигат и други постюнгиански културпсихолози. Д-р Кръстев също прави опит да сближи противоположностите на психологическа основа, но се намира още в експерименталния (по необходимост) процес на тяхното недетерминирано изучаване, където отношенията между естетиката, философията и психологията са недостатъчно диференцирани.

несъзнаваното са под прага на съзнанието, а при *безформено-то* са извън организираната форма. Те са в онова свое ***първично нещо***, което не е още нито звук, нито знак, камо ли да са обект на формообразуващо преживяване – било то религиозно, естетическо или интелектуалистично. Всичко това обаче е извън контекста на „Изкуство и религия“ – д-р Кръстев само го засяга издалече, той е още в самия зародиш на целия завой, признат за феноменален в историята на културата и започнал още с Просвещението. Причините са главно в бавното и трудно обособяване на психологията като самостоятелна наука извън спекулативността на философските дисциплини. Редакторът на „Мисъл“ се намира още в сянката на философията – чак двадесетина години по-късно Фройд и най-вече Юнг ще предявят с емпирически и теоретически аргументи претенцията на психологията както за самостоятелност, така и за ключово място като интердисциплинарен клон на познанието (хуманитарните: религия, митология, история, изкуствознание, етика, естетика, социология; точните: биология, физика, математика).

Това отклонение бе нужно, тъй като двадата „форма-безформено“ обуславя прехода на д-р Кръстев към чисто психологическото естество на проблематиката. Както тя (двадата), така и съдържанието нататък става вече предмет с вторично значение. Изкуството и религията са преимуществено поставени в условията на вътречовешките функции и процеси, докато съдържанието и формата преминават към техните периферии. *Естетическата реалност* се вертикализира и добива подчертано психологически профил.

След общо описаните особености на различията между изкуството и религията д-р Кръстев излага три теории, опровергаващи твърденията, че естетическата наслада (респективно естетическата емоция) зависи от *материалния фактор*, както той го разбира. Първите две теории са съответно на Липс и Гроос. На тях критикът-философ отделя най-малко внимание, считайки ги за съвсем недостатъчни, за да обяснят причината за „естетическото емоциране“ въобще. Липс го обяснява с вживяването, вчувстването в „изображаваното от художника“. Гроос пък – със „следпреживяването“

(„*Nacherleben*“), което е принцип „на възсъздаване, одухотворяване, даване живот и движение на мъртвото, безжизненото“[15] (Кръстев 1904: 9). Видно е, че първата теория извлича своите принципи от процеса на рецепцията, а втората – от процеса на претворяване, който е креативен и вече има двустранна насоченост – във/към художника и във/към реципиента. Забележително е, че при първата теория д-р Кръстев аргументира позициите си, позовавайки се на литературата, докато при втората основава аргументацията си посредством другите изкуства – живопис, скулптура, архитектура и допълнително „**образите** на поезията“ (подч. м., Р. Ш.), представящи нещо „мъртво и безжизнено“, като впоследствие добавя музиката, танца, „драматическата **игра**“ (подч. м., Р. Ш.). „Нито възсъздаване, нито оживотворяване там не се извършва, а наслада е върховна и най-интензивна“ (Кръстев 1904: 10), твърди редакторът на „Мисъл“. На пръв поглед такава позиция на „разпределяне“ на изкуствата спрямо живо и мъртво изглежда несъстоятелна, но за него тя сякаш има по-дълбоки основания както в психологически, така и в чисто естетически аспект. Недостатъкът е повече в отсъствието на пояснение, което да илюстрира подобно основание, дори то да е непълноценно и едностранчиво. В случая може да се мисли, че за д-р Кръстев визуалните изкуства, архитектурата, „**образите** на поезията“, „драматическата **игра**“ изразяват и възсъздават **крайни**, **завършени, предзададени** фигури и мотиви (форми), в чиято консервативност няма движение и които не представят нито процесите на възникването и развитието си, нито процесите на сътворяването си – т.е. формирани са *преди* и започват да „излъчват“ от една по-напреднала

[15] Теориите на Липс и Гроос са само отделни фрагменти от един и същи психологически процес, затова са крайно недостатъчни, както вярно го чувства д-р Кръстев. Те са еднопосочни ракурси в общия процес на проециране, при който проекцията е двусъставна – активна и пасивна. В Юнгианската аналитична психология вчувстването (вживяването) на Липс изразява пасивната страна на проекцията, а следпреживяването (*Nacherleben*) при Гроос е активната и по същество представлява акт на преценка (вж. Фон Франц 2013: 111). Двусъставният характер на проекцията е особено подчертан в отношението към една художествена творба, в което след рецепцията се извършва творческо преосмисляне, един вид претворяваща оценка на зададеното в творбата съдържание.

и предварително определена, постпсихична фаза. Те не предават вътрешни развития, както и вътрешната картина на пораждането си, а също така не разгръщат (откриват) зададения си сюжет, а само го фиксират (архитектурата, живописта, скулптурата), и не го вербализират (музиката, танца), или пък го материализират, затваряйки го в драматическата игра. За разлика от литературните съдържания (текстове), където тези процеси са открити и проследими дори само на хипотетично психологическо равнище. Възражение биха предизвикали „**образите** на поезията“ и „драматическата **игра**“. Възможно е критикът-философ да ги възприема като готови форми-носители, които реализират отделни варианти на имплицитните им съдържания. С други думи, *образите* и *играта* наподобяват камъка на Яков от цитирания по-напред библейски пасаж, в които протичат естетическите и религиозните преживявания, зададени в съдържанието на говора или литературния текст. Ако Яков влага в камъка религиозно съдържание, то М. Ернст го интерпретира естетически, т.е. формата (играта, образът) потенциира различни съдържания и интерпретации, но запазва своя консервативен вид и цялост посредством самата им вариантност. В такъв смисъл *образът* и *играта* притежават едноактна *естетическа реалност*, имаща отношение само към варианта на своите съдържания, но самите те са общи форми, в които тези съдържания са консервативно сведени (ограничени) до един-единствен рецептивно-интерпретативен вариант. Затова *естетическата реалност* остава жива и автономна, но изчерпана в *образа* и *играта*, прави насладата да е „от всичко мъртво; от мраморната или нарисувана на платно фигура; от архитектурните монументи; от образите на поезията и др. п.“ (Кръстев 1904: 9–10). Процесът на вариантизирането (проецирането) на съдържанията е завършен, но не е разкрит, поради което формата-носител остава мъртва и затворена за други съдържания. Основания за такова тълкуване ни дава обстоятелството, че критикът философ говори за „драматическа **игра**“, а не примерно за драма или драматургична литература, както и за „**образи** на поезията“, а не за поезията изобщо като литература. Това е добре показано и чрез второто различие, при което „съдър-

жанието **не** се счита за действителност и **не** се смесва с физическото битие“ (Кръстев 1904: 8, подч. м., Р. Ш.), като изрично е посочено, че в това съдържание не влизат „лицата, събитията и под.“, сиреч – именно *образите* и *играта*. Като изходни, начални форми на рецепция (тъй като първият процес на интерпретацията е рецептивен) и като последни и крайни такива на творчество (тъй като пък творческият процес завършва с готова творба), те са постпсихични (следователно „мъртви, безжизнени“) и затварят в своя моновариантен ракурс самото съдържание. Ако това съждение е вярно, бихме казали, че д-р Кръстев „разпределя“ изкуствата повече по степен на литературност и нелитературност със същата уговорка за „драматическата **игра**“ и „**образите** на поезията“ – при тях литературността е отстранена, като проективната мисловност е заменена от една визуална реализация (за тези основни психични функции ще говорим след малко). Литературността е изчерпана в обща, крайна и херметична форма – сами по себе си *играта* и *образите* не предлагат вариативност и следователно не са рецептивно-креативни, а са наложени, като правят част от естетическото духовно непроницаемо, свършвайки го в себе си. Затова *трансцендентното естетическо* не сублимира в друга определена форма. (Трябва да вметнем, че макар да се стреми към една трансцендентност на естетическото, за критика-философ като че ли психичното не е трансцендентно. Той поне не го проблематизира и възникналият казус остава нерешен. Трансцендентното би могло да се съдържа в *безформеното* (=*несъзнаваното*), ако хипотетично развием този казус.) Въпреки че са носители на съдържания от *естетическата реалност*, играта и образите не са литература и са „мъртви, безжизнени“, тъй като са, както отбелязахме, постпсихични (понеже в мъртвото няма психика). Към тях критикът-философ включва музиката и танца. Доколко един такъв възглед е основателен, е въпрос с повишена трудност, тъй като те, както „мраморната или нарисувана на платно фигура“, притежават свой език, който обаче остава извън вниманието на критика-философ. Наред с това дали *образите* и *играта* са разбирани само като постпсихични, след като самите те са психични резултанти, даващи живот

на естетическата наслада и са, както казахме, носители на съдържание – това редакторът на „Мисъл“ не уточнява. От своя страна, настоящият текст не позвлява да се впускаме в мащабността на целия крайно дискусионен и съвсем нерешен от д-р Кръстев проблем, затова ще обърнем внимание само на литературността, която е главен оперативен инструмент за неговите възгледи.

Литературата е език или образ на всичко и като израз на вербалността има определящо значение. Тя (той, езикът) изпълнява едновременно две генерални функции – визуализираща и мисловна, – които при всички останали изкуства са по форма неравностойно разпределени. Тези две функции обхващат почти цялата психична дейност и имат също вътрешносинхронен рецептивно-творчески характер, като синхронността не е характерна за другите изкуства. Неравнопоставеността се отнася и за съотношенията *форма – съдържание*, в които ролята на *безформеното* е силно ограничена. То потенциира друга *форма-съдържание*, част от която не е непременно литературна. Литературността (словесността) при драмата е подчинено ситуирана във формата на игра, а при поезията – във формата на образи-фигури. Д-р Кръстев ги третира като позиции „an sich“[16], затова ги счита за нещо „мъртво, безжизнено“, като литературата е тази, която е способна да се превръща в тях – в *игра* и *образи*, в *монументи* и *фигури*. Може да се допусне, че той счита теориите на Липс и Гроос за крайно недостатъчни не толкова поради тази нарушеност на литературния израз в изкуствата (а и според нас сама по себе си тя не би могла да окаже съществено влияние върху психологическия поглед към естетическото). По-съществената причина е, че тяхната едностранчивост налага доминация съответно на рецепцията и творчеството, които не само не отчитат степените на литературност като открит психологически фактор, но и разделят психологизма на изкуството и религията. Наред с това едностранчивостта на двете теории изисква психо-семиологичен аналитизъм, който е непознат на д-р Кръстев и който налага доминираната страна да бъде обяснително и съгласувано компенсирана

[16] an sich (нем.) – „за себе си“.

от доминиращата. Например от позицията на рецептивното вживяване в теорията на Липс да се разкрие психологизмът на творческия процес, който го провокира, или на съдържанието (претворяването от теорията на Гроос). Или от позицията на творческия процес, респективно на съдържанието (креативната функция при Гроос) да се оформят характеристиките на рецепцията (вживяването при Липс). Подобен е казусът и в религията, където в божественото трябва да бъде открита съответстваща (референтна) човешка рефлексия, а в нея пък да се провидят Божиите намеси. С други думи, едното да отразява другото по такъв начин, че да се образува една цялост – рецептивно-творяща – независимо от общия статут на двете парадигми и независимо дали се отнася до външен или вътрешен обект: Бог в Аза (човека) или Азът (човекът) в Бога; творението в рецепцията или рецепцията в творението (ясно е, че тези категории не могат да бъдат равностойни помежду си в своите реализирани същности, но постулирането на някоя от тях като доминираща прави теорията субективна и тенденциозна, тъй като не отчита регулативната, психологично важна референтност на другата страна). Във всеки случай двете теории не поставят в адекватни за творческо-рецептивна симбиоза позиции нито естетическата емоция, нито религиозното преживяване. Те разполовяват обекта (източника) на психично преживяване така, че теорията за вживяването при Липс (рецепцията) дискриминира и игнорира креативната (претворяващата) функция. Същото прави с вживяването при Липс и теорията на Гроос за следпреживяването (претворяването). Което е психологически неправдоподобно и което влиза в разрез с третата теория на Ланге, където се говори за *раздвоеност на съзнанието* (но се засяга според нас и по-обширната психична дисоциация на личността). При нея рецептивната и творческата функция са взаимно обусловени и работят в небалансирано, но регулиращо се единство. Което пък е характерно най-вече за писменото изкуство (литературата). В него двете генерални функции – визуализиращата и мисловната – са в симбиозна равнопоставеност и оттам нататък единствено психиката може да разполага с тях и да ги поддържа в съгласуван дисбаланс. Дали драмата ще се

превърне в игра или ще се третира като литературен източник; дали поезията ще се центрира само в образи-фигури, дали ще се превърне в музика (песен) или ще се запази като литературност – това вече се решава на психологическо ниво. Дали Творецът ще се ситуира като Реципиент на собствената или чужда творба; дали Реципиентът пък ще сътвори от чуждата творба своя – тъй или инак, в тези две основни функции фигурите на единия и другия взаимно се подсигуряват, преди всичко посредством литературността. Редакторът на „Мисъл“ само следва такава линия на мислене, но не я развива в същностния смисъл на *раздвоението на съзнанието.*

Според неговите интерпретации третата теория на Ланге – „теорията на съзнаваната самоизмама“ (Кръстев 1904: 10) – се домогва да реши само част от тези въпроси, тъй като именно тя засяга раздвоението на съзнанието. (Вероятно по тази причина д-р Кръстев се обръща към Д. Михалчев, настоявайки да преведе „Съзнаваната самоизмама като ядка на художествената наслада“ на германеца.) При това тя съвсем не е механичен синтез (и изобщо синтез) на другите две. Нито пък „обгръща всичко“ (Кръстев 1904: 10). Тя е подчертано психологическа (в смисъл, че повече подчинява изкуството и религията на психичното, отколкото прави психичното зависимо от тях) и търси „тайните на естетическото емоциране“ (Кръстев 1904: 10) в самото съзнание, а не в отделни негови функции и в емоционалния спектър на психичното, както би следвало да се подразбира. Есенциално погледната от критика-философ, теорията на съзнаваната самоизмама „обяснява… тоя странен и непонятен наглед факт, че едни и същи явления и характери съвсем различно действат върху нас в живота и в изкуството“ (Кръстев 1904: 10). Чрез теорията си Ланге „възвежда в принцип едно обстоятелство, което образува най-характерния признак на нашето психическо състояние“ (Кръстев 1904: 11) и което „се характеризира с една особена раздвоеност на съзнанието“ (Кръстев 1904: 11). Без него „не можем **теоретически** да си уясним грамадната разлика“ (Кръстев 1904: 11, подч. д-р Кр.) между естетическите и религиозните емоции. За нагледност критикът-философ посочва най-очевидния и прост пример за раздвоение на съзнани-

ето в театъра, в „едно сценическо представление“, извеждайки го като общо правило, което „излиза вярно за всички – от най-дребните до най-висшите случаи“ (Кръстев 1904: 11). Там актьорите не са действителни лица, нито случващото се е действителност и „щом **представянето** се превърне в **действително извършване**, естетическото емоциране вече не съществува“ (Кръстев 1904: 11; подч. д-р Кр.), заключава редакторът на „Мисъл“ и сякаш се задоволява само с този пример. В замяна на това обаче той извлича някои от главните постановки в теорията на Ланге, подчертавайки още веднъж, че „и тая теория не може всичко да ни обясни“ (Кръстев 1904: 11). Един от валидните и важни принципи, които трябва да бъдат следвани при психологическия поглед към естетическото, е, че психологическите изводи не могат да бъдат основен критерий за оценка на едно произведение. При изграждането на такъв критерий участват редица други фактори, докато психологическите само го допълват. Д-р Кръстев се интересува „не какво **създава** художествените произведения, а само де е изворът на нашата наслада от такива произведения“ (Кръстев 1904: 11; подч. д-р Кр.). Това негово съждение потвърждава нашите наблюдения върху цялата му студия, че тя се интересува повече от психологическите фактори, обуславящи естетическите и религиозните преживявания, отколкото от психологическите кумулации, които те предизвикват; че *естетическата реалност* има психологическо естество. Резултирала в изкуството и религията, тя наистина изглежда релативна и вероятно именно тя води до нормативизма, в който редакторът на „Мисъл“ често е обвиняван. За него обаче *естетическата реалност* съвсем не е просто прикачена към Фолкелтовата илюзия, към някаква привидност (*Schein*). Тя се основава на обособени психологически реалии, които не могат да се третират като илюзии или да бъдат пренебрегвани, тъй като имат активно, а често и определящо участие както в изграждането ѝ, така и в самия творчески процес. По-скоро става дума за една модернистична целенасоченост, преодоляваща задръжките на традицията, която въпреки тях има културна значимост. Единствено концентрирането на критика-философ само върху „двете деятелности на духа“, при това с под-

чертан приоритет на изкуството, предполага отношението му към тях, осъзнато като „естопсихологическо“. Повишеният психологически интерес към естетическото е всъщност причината в студията си той да отделя повече внимание на изкуството и да приема като по-ценна теорията на Ланге за съзнаваната самоизмама. Тя е валидна най-вече за него и съвсем не толкова за религията (освен ако не се касае за творчество по религиозни подбуди) и може би затова „не обгръща всичко“. Редакторът на „Мисъл“ е все още далеч от дълбинната психология, която с Фройд и Юнг се домогва до психологическите предпоставки на естетическото. В съответствие с верния иначе извод, че психологическото не може да бъде генерален критерий за естетически оценки, д-р Кръстев не пропуска да маркира като императив необходимостта от по-задълбочено изучаване на духовната генеалогия на изкуството: „и най-голямата илюзия в изкуството **е** и **трябва да бъде проницаема** за нас“ (Кръстев 1904: 11; подч. д-р Кр.). И сякаш насочва проблема към бъдещето. С този императив критикът философ приключва с изкуството, на което очевидно дава приоритет в цялата си студия. Проблемът с психологията на религиозното преживяване не е така застъпен, което се дължи, както бе вече отбелязано, на силното влияние на философията и естетиката.

За д-р Кръстев теорията на Ланге е като че ли неприложима при религиозни преживявания (за такива преживявания в първите две теории той въобще не споменава). Изглежда, че за него „грамадната разлика“ между естетическите и религиозните емоции е именно в отпадането на *съзнаваната самоизмама* и респективно – на *раздвоеността на съзнанието*. Той навлиза в религиозния аспект на тази „грамадна разлика“ почти самостоятелно, тъй като „у самия Ланге не са ясно разграничени областите“ (Кръстев 1904: 11). Ако „художникът… обективира свои субективни психически състояния“ (Кръстев 1904: 12) и го съзнава, то „създателят на една религия“ не обективира „субективни блянове“, а изразява „чудотворно откровение на свръхчувствена висша истина“ (Кръстев 1904: 12). „Немислимо – и психологически невъзможно – е всяко религиозно творчество… без крепката вяра, нетърпяща никакво съмне-

ние в **действителното външно** съществуване на **вътрешно съзерцаваното**“ (Кръстев 1904: 12, подч. д-р Кр.), отсича редакторът на „Мисъл“ и не пропуска да добави важното обстоятелство, че и психологията на рецепцията на религиозното съдържание е същата. Така той не само директно потвърждава нашето наблюдение в началото на този текст, че третира религията като креативно **въздействие** върху субекта, а изкуството – като креативно **действо**, но изтъква също, че и двете „деятелности на духа“ са „всецяло психически продукт“ (Кръстев 1904: 12), водейки началата си от една *архетипална първична слятост*, за която споменахме понапред. Д-р Кръстев обаче категорично отрича „домогванията на католицизма да идентифицира изкуството с религията, като прокара възгледа, че то е произлязло от нея или пък съществува **само чрез** нея и **за** нея“ (Кръстев 1904: 14, подч., д-р Кр.). Действително чрез изброените противоречия, теории и примери, на които се спира, той убедително доказва съществените „различия в тяхната психологическа природа“ (Кръстев 1904: 14). Но без да арбитрираме позициите в този задочен спор, трябва да отбележим, че критикът-философ поставя развитието на изкуството като по-късен етап и че с двете първи различия, които маркира, той диференцира модерния вече Аз на „личен“ и „необятен“. Дори го квалифицира като „безконечно Аз“ и „абсолютно Аз“, което е използвано и от други философи, но от психологическа гледна точка е философска безсмислица. Все пак не може да не се изтъкне важното обстоятелство, че д-р Кръстев се интересува от модерните възгледи и теории, поради което не се и впуска в генеалогичните основи на изкуството и религията, а само индиректно засяга първичната им архетипална слятост. Може да се допусне също така, че той спуска бариери, тъй като не намира за необходимо да се задълбочава в предкултурното минало, както да речем, А. Яфе. Въпросът и от съвременна гледна точка е спорен, независимо че Аз-съзнанието, което той поставя в началото на двете „деятелности на духа“, е доказано по-късно явление.

Както в хода на изложението, така и разглеждайки теорията на Ланге, д-р Кръстев не се интересува от езотеричните

аспекти на религиозното преживяване, не поставя възгледите си в контекста на определена конфесия (вероизповедание), а така също не се отнася към религията като към клерикална и практическа организираност на религиозните идеи. Революционно за своето консервативно българско съзнание и въпреки модернизиращото се европейско време (или може би тъкмо поради тях), критикът-философ категорично постулира, че зараждането и изчезването на религиозното са „най-непостижими за нас психически процеси“ (Кръстев 1904: 12). Той уверено продължава в духа на Юнг, че религиозното „се извършва всецяло **под прага** на съзнанието и не стои в пряка каузална връзка с нашите научни познания и изобщо с процесите на интелекта“ (Кръстев 1904: 12, подч. д-р Кр.). С други думи, нито религията, нито нейните символи са плод на разума – те възникват спонтанно от несъзнаваното и постепенно биват осмисляни от съзнанието. Нещо повече, с психологическите си аргументи редакторът на „Мисъл“ почти директно изповядва възгледа на св. ап. Павел, че „вярата е даване твърда увереност в ония неща, за които се надяваме – убеждения за неща, които не се виждат“ (Евр. 11:1). Позовавайки се на У. Джеймс и Фр. Паулсен, той напълно се съгласява с тяхното определяне на вярата като „**волев акт**, волево решение“ (Кръстев 1904: 12, подч. д-р Кр.), и то че самото съзнание и разумът зависят „от „произволни“, неизповедими решения, веления на нашата воля, на нашите най-съкровени духовни особености и метафизически убеждения и помисли“ (Кръстев 1904: 13). Разбира се, бихме уточнили, че този „волев акт“ не е азовият. Както с поставените кавички, така и със самия контекст, д-р Кръстев дава да се разбере, без да го разглежда специално, според различията с изкуството, че тази воля не е волята на Аз-съзнанието. Заимствал като че ли от самия Юнг, критикът философ показва, че вярата не може да си служи с аргументите на разума, били те в нейна или на агностицизма полза; че разумът има ограничено действие в сферата на психиката и че е спорно доколко разумът е върховен; че Азът може да бъде подложен в своите действия на фактори извън неговата воля.

Все пак д-р Кръстев не обособява вярата от религиозното, а така също никъде в студията си не обвързва естетика-

та с религията (освен при религиозното творчество). Сякаш естетиката е синоним на изкуството, но не и на религията. Изглежда, че той схваща еднопланово раздвоението на съзнанието от теорията на Ланге и там, където „представянето“ се превръща в „действително извършване“, изкуството свършва, а с него и раздвоението на съзнанието. Тоест светът на естетиката е все пак илюзорен, въпреки че и в различията, и в общите възгледи критикът-философ показва, че този свят е обвързан и с множество духовни реалии, водещи към религията. Съществува ли обаче раздвоение на съзнанието и естетизъм при религиозното преживяване, или вярата изключва такива? Дали за автора на „Изкуство и религия“ същинската разлика между двете „деятелности на духа“ не е именно в естетиката? Може би това са въпроси, засягащи близостта между тях, която не е във фокуса на вниманието му. В студията разделителната им линия личи ясно, но не е плътна, устойчива и категорична – макар и въз основа на техните различия, д-р Кръстев фиксира отделни позиции на тяхното психологическо застъпване. Например самочувствието при изкуството и религията или при религиозното творчество – тяхното разделяне изхожда от един общ психичен статус, в който доминацията може да е противоположна на осъзнатото и реализирано намерение. Ако всичко това е така, то би могло да обясни многото провокативни празнини и концептуалната неразвитост на някои интересни негови възгледи, както и отделни противоречия в тях. Споменахме вече за *естетическата реалност* и *безформето*, за *трансцендентното естетическо*, за краткото „слизане“ към *архетипалната слятост* на изкуството и религията. Споменахме също, че установяването на модерната естетика в самото начало на XX в., особено в изобразителното изкуство (Кандински) и в музиката (Стравински), се основава на възгледи, които имат философска и естетическа основа.

Макар тези изкуства, както и литературата, да се обособяват с по-конкретни концепции за самите себе си, тяхната генеалогична обусловеност ги задържа в рамките на сцеплението между старата философия и новата, свързана с Ницше и Шопенхауер. Но не и между тях и новата психоло-

гия на Вунд, Липс, Фолкелт (сигурно не е случайно, че някои немски философи и естети се занимават и с психология). Може би точно по тези причини д-р Кръстев влага психология отделно в изкуството и в религията, но не се стреми да абсолютизира нито различията, нито близостта им, както и да засича позиции на симбиозата им, които ги свързват психологически.

Въпреки че „Изкуство и религия“ изглежда хомогенно композирана и концептуално ясна, тя е писана спонтанно (може би на това се дължи и нейната краткост). Последователната философска логика е естетски стилизирана и е смесена с поетическа емоция. За това свидетелстват и някои изрази и понятия, въз основа на които би могло да се състави кратък контекстуален или смислов речник. Очевидно е, че всички те са повлияни от философското и (най-вече) от естетското стилово амплоа на д-р Кръстев. Самата психология още не е установила и избистрила своя терминологичен инструментариум. Ние се спряхме отделно на „образите на поезията“ (на друго място в скоби д-р Кръстев отбелязва, че под „поезия“ трябва да се разбира „изкуство“). „Деятелности на духа“ по всяка вероятност е поетически синоним на „психичен живот“ или „психична активност“, а „естетическата наслада“ може би обхваща не само положителните емоции и преживявания в изкуството.

Въпреки всички тези бележки, отнасящи се всъщност до многостранността на проблематиката, студията на д-р Кръстев успешно и сякаш самотно вертикализира разбирането за изкуството и религията. Тя бързо и сигурно стига до психологическите им сърцевини. Разбира се, без да остава чужда на други научни изследвания и автори, занимаващи се вече с такава проблематика. За редактора на „Мисъл“ една от очевидните и влияещи особености на модерността е постоянната диференциация както в изкуството и религията, така и в науката, в морала, в структурата на обществата. Дали защото все пак е отрасъл в закъсняла България, той сякаш интуитивно се предпазва от разпадите, които всяко диференциращо преструктуриране е в състояние да предизвика в различните области на живота. Във всеки случай „не може и да

съществува действителен антагонизъм“ (Кръстев 1904: 13) между изкуството и религията, както между тях и науката. Между тях стои психологията и д-р Кръстев не иска да изпуска това обстоятелство и в литературнокритическата си дейност. Модернизирането на времето, в което е въвлечена неговата съдба, протича с различни динамики, тъй като колкото и големи промени да се извършват в живота на всяко общество, те никога не могат да бъдат равномерни. Затова той – по всяка вероятност като културен рефлекс – се опитва ако не да запази някакво въображаемо единство, то поне да го пренесе, търсейки мостове над реки, променящи своите корита.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

Аспекти на социалното в индивидуализма на доктор Кръстев

Както останалите следосвобожденски строители на нова България, така и д-р Кръстев се включва в изграждането ѝ с незначителен социален опит. Особено такъв, какъвто го разбираме днес. Встъпвайки в културния и обществен живот, т.е. още като 23–24-годишен младеж, той не следва особени традиции и минало, каквото има една суверенна държава, освен тези на семейно-родовите отношения и на колективната съпротива срещу чуждото владичество. Социалният характер на националния живот е в значителна степен обусловен от социалните отношения в Османската империя – той е силно зависим от тях, независимо дали се основава на по-свободно поведение в обществото или не. Наистина ученическите години на д-р Кръстев в свободна вече България, както и студентските в Германия, разширяват кръгозора и възможностите му за личен избор и поведение в обществото, но това би могло да се осъществи и преди 1878 г. – в избледняващата сянка на полумесеца. Не са малко българите, които преди тази година следват в чужбина (включително и в самата Турска империя) и които упражняват свободна професия и се движат из територията ѝ. Следва да се добави, че след Освобождението Берлинският договор само пренасочва националистичните чувства и колективната съпротива от османския поробител към източниците на несправедливото разпокъсване на отечеството. Наред с това руското присъствие в уреждането на държавния живот е също така оспорвано и нежелано. Суспендирането на Конституцията от княз Батенберг (1881), гоненията на либералите, създаването на песни като „Ремлинген герой“, бележещи началото на един нов, политически пе-

сенен фолклор, са само повърхността, видимото. Многото убийства – криминални и политически – продължаващи и през новия XX век, внасят допълнителен колорит в картината, недвусмислено разкривайки лабилния обществен характер на строителството на България като самостоятелна, вътрешно организирана държава. Макар да започва институционално изграждане, регулиращо колективния живот на етноса, самият процес тече твърде бурно, размирно и повратливо. Което пък, наред с негативните въздействия, благоприятства появата в различни области на фигури с конструктивно присъствие като Иван Шишманов, Петко Каравелов, Димитър Петков. С други думи, вътрешното единство се запазва предимно по въпроси от общонационално естество. Тези, а и други подобни начални обстоятелства определят изграждането, по-точно израстването и реализирането на личността на д-р Кръстев, съдбата му на обществена и културна фигура – повече прживяве, отколкото посмъртно, тъй като интерпретациите и прочитите на неговото влияние и присъствие в много отношения го раздробяват или го разтварят в глобалистични историцистки идеи, ограничавайки или размивайки го от позициите на някаква теоретична представа. Широкият диапазон на дейността му (но трябва да повторим и дебело да подчертаем – не само на неговата дейност) се дължи именно на тях.

Всъщност в самото начало на XX век, още в първите редове на по-известната си статия „Живот за нравствен идеал“ редакторът на „Мисъл“ без уговорки изтъква влиянието на двата прости, но генерални фактора за личностно развитие, за които загатнахме в началото на този текст. Това са: „1. **Традицията**, **авторитетът**, с една дума, чужди убеждения, в повечето случаи завещани от старината, и 2. **собственото убеждение** и разумение на мислящия индивидуум…“ (Миролюбов 1902: 182; подч. д-р Кр.). На тази основа д-р Кръстев маркира крайните полюси на двата фактора: от една страна, че „различията между нашите етически системи са много по-големи и по-непримирими, нежели различията в живота“ (Миролюбов 1902: 183). Той посочва за примери личностите на Сократ и Христос, на св. Августин и Спиноза. От друга страна пък, „догмите на религията, законите на държавата и установле-

нията на обществото в нравите и обичаите са външните сили или норми, с които индивидуумът съобразява действията си, които не е създал той…“ (Миролюбов 1902: 183). Макар че и в други текстове говори за амбивалентния характер на условията, в които израства и се реализира личността, д-р Кръстев очевидно иска да изтъкне, че уникалната същност на индивида е много по-дълбока и че в придънията си тя няма допирни точки с никоя друга. С други думи, общите изисквания на битието и еднаквите жизнени и социални потребности на всеки човек от раждането до смъртта му – израстването, общуването, продължението на рода и запазването на популацията – са факторите, които доминират над уникалната същност на индивидите с цялото им физическо, интелектуално и психическо различие и които фактически обединяват човечеството. Затова, свеждайки различията до етоса на човека, той използва средна, а не превъзходна степен за сравнение: „по-големи и по-непримиримо“, подсказвайки за функционалната и всъщност главна симбиоза между двата полюса на човешката природа и естествения им дисбаланс. Ясно е, че въпреки това критикът-философ се съобразява, щото психичният субстрат на човечеството е общ и че този психичен субстрат засяга не само индивидуалния етос, а въобще главните причини за организиране на колективното битие. Критикът-философ е наясно с наличието на общ архетипален център, чиято двуполюсност е крайно релативна и вътрешно обусловена и нестабилна. Вследствие на това той засяга динамичната граница между индивидуалните и колективните условия като **средоточие** на взаимопроникването им, а не като **бариера**, която би капсулирала светогледа и поведението на индивида, а оттам би довела хода на историята и духа на обществата до краен консерватизъм и абсолютизъм и която е достатъчно удобна десетилетия наред да изолира, да дискриминира, да омаловажава, да забравя и да не се съобразява с постиженията на личността в определени области. За редактора на „Мисъл“ теориите, които „схващат нравствените идеали като… паднали от небето, общи за целия човешки род искания или норми“ (Миролюбов 1902: 189), са неоснователни както за индивидуалното, така и за колективното развитие. Схващането

за амбивалентния характер на развитието, което можем да регистрираме още в дневниците му, е сред ключовите фактори животът и личността му да са пример за активна симбиоза на социално и индивидуално поведение, съхранило своята независимост от колективистичните тенденции, просмукали и на Запад, и на Изток битието на целия XX век. Възприеман едва ли не като краен индивидуалист, той е същевременно сред обществено най-активните си сънародници; обвързан е изцяло с тенденциите на своето време както в обществената, така и в чисто литературната си дейност. При това без да бъде претопен в тях, без да им се подчини. **Той е индивидуалист с избраните си социални позиции**, **а е обществено ангажиран с активното си лично отношение**. Ще подчертаем обаче, че това съвсем не е механична корелация – социалните му позиции не са идеологически обвързани, както се иска на критичните му читатели от XX век, а личното му отношение е синтез на диференцирана култура, душевни качества и кондиция, за което пък му се приписва модерност. В цялото творчество и в дейността на критика са разпръснати акценти и детайли от различен калибър, разкриващи мрежа от аспекти към социалното в неговите ангажименти, рефлекси, инициативи, позиции и възгледи. Те могат условно да се класифицират в три интегрални раздела. Правим уговорката, че подобни схеми са приложими също така за творчеството и дейността и на други представители на строителството на нова България. Ясно е, че схемата, която ще представим, се основава само на литературни източници и документи, чийто автор или обект е д-р Кръстев.

Разделите са три: **литературен**, **институционален** и **граждански**. Ще се спрем накратко първо на **институционалния**, тъй като той представя специфични и ограничени обеми и съдържания, което пък изисква по-специално внимание. Това са, първо, преподавателската и директорската му дейност в Казанлък, София и Скопие. Второ, редакторско-организационната му дейност около списанията на Казанлъшкото учителско дружество, „Критика“ и „Мисъл“. И трето, дейността му като инспектор в Македония, изразяваща се в проверки по изпълнение на договореностите между съюзниците.

Тези проверки обхващат църквата и училището, макар че докладите и писмата му съдържат наблюдения и впечатления от повече области на живота в Скопие, Битоля, Щип, Охрид, Струга, Прилеп, Велес. Тук се включват по-кратковременните и по-малко познати дейности на редактора на „Мисъл“. Например като пратеник на Министерството на народното просвещение в изпитните комисии на училищата в провинцията – 1899 г. в Лом, 1900 г. в Кюстендил, 1903 г. в Шумен. Също така ползването на задграничен отпуск по „височайший одобрен доклад“ на министерството, благодарение на който д-р Кръстев заминава отново за Германия през 1895 г. и за Франция през 1898 г. – макар че докладите са изготвени по негова инициатива. През лятото на 1910 г. критикът също ползва задграничен отпуск и посещава Мюнхен, Париж, Цюрих и Люцерн. Тези негови пътувания могат да се окачествят като културни пътешествия (той купува от Германия картини за нуждите на Университета, а в Париж изучава културните средища – Лувъра, Салона, Версай, Операта, театрите и музеите). Тези пътешествия също са санкционирани от институции като Университета и Министерството на народното просвещение. Сред кратковременните дейности на критика попада и работата му като заместващ Главния инспектор на Червения кръст през Балканската и Междусъюзническата война д-р Стефан Ватев по настоятелните молби на последния.

Третия интеграл раздел означихме като **граждански**. Той включва студентското му пътуване от Лайпциг за участие в Сръбско-българската война; нарочното настаняване при пристигането на семейството му в София на ул. „Аксаков“ – в дома на затворения в Черната джамия П. Каравелов; кандидатирането му като независим народен представител през 1896 г., макар и с лѝстата на социалдемократите; пътуването му из Северна и Южна България през военните години, за да чете лекции за бележити българи; воденето на Яворов във Виена след нещастието с Лора Каравелова; отделни обществени инициативи и участия в комитети – например за честване юбилея на Пенчо Славейков и за пренасяне на тленните останки на поета в България; помощите, оказвани на Славейков, К. Христов и други писатели и интелектуалци;

писмата до цар Фердинанд и разбира се, съвсем не на последно място, д-р Кръстевите позиви.

Списъците в двата раздела не изчерпват институционалната и гражданската дейност на д-р Кръстев и могат да се продължат. Те винаги са представлявали отделни теми и сюжети в неговия кратък живот. В по-голямата си част разделите обединяват практическата му дейност, като в отделни области те се и застъпват. Затова ги назовахме „интегрални“. Най-мащабен обаче е **литературният** раздел. Неговата обемност, разностранност и сериозност са толкова внушителни, щото всякакви квалификации като „индивидуалист“, „догматик“ или дори „общественик“, както би било в нашия случай, а даже „модернист“, независимо от тяхната положителна или отрицателна конотативна натовареност, са крайно рисковани, тъй като локализират само един от аспектите на значението му. Личността на д-р Кръстев е универсално изявена и ако искаме да я обхванем и разберем, ще трябва да се съобразим с това.

Както би следвало да се разбира, **литературният** раздел е основният и без него не бихме имали нито другите два, нито даже д-р Кръстев. Неговите книги, студии, статии, писма, бележки не само не носят каквито и да било социоинженерни тенденции, а поставят колективно-организационните структури и социалните отношения на една принципна основа, фундирана на личностното самосъзнание и самоопределение. Точно с такива нагласи се формира и неговият твърде *диференциран индивидуализъм*. Поради това от позициите на социалното и теоретизираното инженерство и в условията на колективистичния XX век няма как той да не бъде обект на различни критически трансформации и интерпретативни модификации. Д-р Кръстев не употребява съществуващите в неговото време социални категории и показатели като готови статистически мерни единици, стойности и перспективи. Те и след него остават крайно абстрактни, относителни и нефункционални за научната подготовка и възгледовото му развитие заради леснината, с която могат да се превърнат в жетони или идеологеми (ключови думи) на демагогията и манипулацията. Дори когато срещаме в текстовете му думи и изрази

като „публика“, „класа“, „общество“, „народ“, „партия“, „управително тяло“, техният семантизъм е доминиран и обусловен от смислите на идейно-възгледовите позиции и представи за едно просветено индивидуално съзнание, ситуирано в една идеалистична представа за балансирано колективно съгласие, в което конфликтите и кризите не са радикални и катастрофични. Точно в това е обаче причината той често да се подписва с псевдонима **Миролюбов**. Психо-семантичният генезис на този псевдоним съдържа желанието му да примири и обедини двата фактора на развитието, които споменахме по-горе – индивидуален и социален. Псевдонимът „Миролюбов“ изразява също надстройката на изгладените външни и вътрешни противоречия, представяйки както лична, така и обществена позиция, макар че почти през целия си живот е принуден да воюва. Затова горните понятия са положени най-често в критически или условни контексти. В социален аспект „Миролюбов“ означава балансирано съчетание на различните форми на колективното битие – една очевидно крайна идеалистична самоидентичност. Още записите от 1891 г., дневникът „Моите мисли и скърби“ от 1896 г., както и късният политически дневник от 1913 г., свидетелстват за почти постоянната драматична раздвоеност на д-р Кръстев, провокирана от сблъсъка на личното му социално чувство с действителността – ту хвърляща го в обществените борби, ту затваряща го в себе си: „Но всички тия съображения противоречат на моите основни принципи за живота, на моята омраза против обществената лъжа във всичките ѝ форми, на моята вяра в силата на истината, в единствения разумен живот – живот основан не на лъжата… Колко е раб човек на условията на живота си, на случайностите. Нищо по-лесно и по-приятно не би имало за мен от това да се затворя в кабинета си и да се предам на един труд, далеч от злобата на деня… Аз почти не вярвам вече в призвания и не бих рекъл, че в тоя кабинетен труд е било моето призвание, но той много отговаря на оная контемплативна страна на моя дух, която преизбива в най-жестоките моменти на моите полемики и която ме кара да погледна на всичко и от противната страна и почти да съжаля за силите, що харча в борбата; тъй много отговаря

на моите примирителни чувства, които ме правят неспособен да бъда не само безогледен партизанин на една идея, но даже увлечен беззаветно в една борба… А между това потребността ми от борба и „призванието“ ми към нея е все тъй голяма“ (Архив 47: 10). В този дълъг цитат могат да се провидят и началата в отношението на д-р Кръстев към колективните идеи. Те остават само идеи, които – както естетическите или философските например – имат свое право на съществуване. Омасовяването или налагането им ги разрушава и компрометира, водейки до диктаторски и робски практики. Те престават да бъдат идеи. Образно казано, редакторът на „Мисъл“ добре знае, че в една купчина камъни със средно тегло 5 кг едва ли ще се намерят много камъни, които да тежат точно 5 кг. Той е съвсем наясно, че социалните теории дължат съществуването си на средностатистически величини, обобщения и интерпретации и практическото им приложение неминуемо би създало цели контингенти, които не могат да бъдат обхванати и от най-убедителните социални теории. Ключовите фактори, определящи характера на социалния живот, са непрестанен интерес за д-р Кръстев. Един от тях е пространно проблематизиран в обширната му статия „Има ли у нас обществено мнение?“ („Мисъл“, 1, 3/1895). В първата ѝ част той прави такъв социо-исторически разрез на понятието, който свидетелства за съобразяването му с амбивалентността на личностното развитие, за което говорихме по-напред, и предзадава отношението му към различните форми на социалното през целия живот. Самото понятие е просвещенско, но като реалия работи и далеч преди Просвещението – критикът го маркира още в примитивните общества под формата на „табу“. Спирайки се на влиянието на общественото мнение в цивилизовани държави като Франция, Германия и Англия, в която то дори замества конституцията, той разкрива истинското му значение, поставящо го над законите. Общественото мнение в тези държави, но и по принцип, има и превантивна, и репресивна роля, осъществявайки контрол не само върху политическата дейност и законотворчеството. Неговото морално влияние се простира и върху целия обществен живот. Чрез изборите общественото мнение се превръща в една от

законните сили, обуславяща институционалната организация на обществото, но манипулирането и фалшифицирането им го превръща в карикатура на самото себе си, поради което то съвсем не се свежда само до избори.

Втората част изцяло е посветена на българските му условия. Д-р Кръстев се връща към турското робство и в него търси някакви основи за съществуване и развитие на общественото мнение и в следосвобожденска България. Той ги намира в религиозното и в националното съзнание на българите. Религиозното обаче е силно изместено в новите условия и няма такава сила, както преди, а националното е твърде раздробено и не способства за естественото му формиране в областта на социалния живот. Описанието на българските избори в произведенията на Ал. Константинов илюстрира първите стъпки към тяхното присвояване и впоследствие задушаването на общественото мнение, което би следвало да съществува и извън Народното събрание. При д-р Кръстев то се откроява като масова тенденция на членовете на обществото да бъдат социално значими, потенцииираща масова психоза. Тя е провокирана или от лошо управление на социалните процеси, или от несъответствие на политиците с предметите им на дейност. Вследствие на това „нам ни липсува обществено мнение тъкмо в оная област, дето именно би било най-полезно за нас да го притежаваме“ (Миролюбов 1895: 267). От гледна точка на д-р Кръстев факторите за наличието на работещо обществено мнение – интелигенцията и администрацията – не само нямат никакъв опит и подготовка, но не проявяват и качества. По-късно в известната си статия „Българската интелигенция“ той остро критикува „антисоциалните качества на всичко, що е интелигентно у нас“ (Кръстев 1898: 5). Което и оформя „най-болната точка на нашия обществен живот“ (Миролюбов 1895: 269). Поради всички тези причини, „в народа се извърши едно гибелно разцепление“ и „у нас няма и задълго време още не може да има обществено мнение“ (Кръстев 1895: 269). В заключението си обаче редакторът на „Мисъл“ все пак търси надежден изход, като се обръща директно към младежта. В краткото финално обръщение са заложени всички „мисли и скърби“, разочарования, апели и надежди, които той и след

университетските кризи (1905, 1907), и след военно-политическите поражения на България (1913–1919) ще преживява отново и отново, ще напомня на студентските поколения в своите позиви. Като че ли самото негово поколение е проиграло във висока степен своите исторически шансове не толкова за формирането на държавата, колкото за нейното нравствено и духовно издигане. Затова търси и поддържа надеждите си в студентската младеж.

Повече от видно и знайно е, че социалните ангажименти на д-р Кръстев съвсем не се изчерпват с чисто публицистичните му текстове и със специално избрани проблематики като статиите за общественото мнение и българската интелигенция. (Изключително показателни са и неговите текстове за Университета и училищната дейност.) Министерства, институции, народ, държава, политически субекти и културни фактори влизат в обсега на неговата литературност. Индивидуализмът му най-често е сочен за фактор на субективността и на недостатъците в неговите литературно-естетически възгледи и критико-оценъчни позиции. Но веднага трябва да подчертаем, че самата му подготовка го предпазва от залитания към ибсено-ницшеанския индивидуализъм. По-важният философ за него е Кант, който му отваря пътя към психологията (важен елемент на всяка негова писмена и практическа дейност), и то като възпитаник на Вунд, а се влияе още от Липс, Ланге, Фолкелт, К. Гроос, Фехнер и други представители на немската философско-естетическа и психологическа школа (а даже и от идеите на французите И. Тен и М. Гюйо); на тях отделя повече внимание, отколкото на Кант. Поне до последните страници на „Мисъл“ от 1907 г. може да се проследи силният му интерес към техните идеи – как те се посрещат, коментират и развиват. Сам той разработва проблеми от техния идейно-тематичен спектър – достатъчно е да посочим като техен продукт студиите „Естетиката като наука“, „Изкуство и религия“, както и недовършения „Курс на философията“. Д-р Кръстев се интересува не от една персонална философия и нейните възможности, особено изолирана от други модерни научни дисциплини. Поради това понякога е квалифициран и като еклектик, което даже противоречи на

твърдения, не само отнасящи се до философията на Ницше, но и въобще до нагласите му към индивидуализма. Това, което у д-р Кръстев се формира като *индивидуалистично*, съвсем не е по линия на Ницше. То е повече по линия на Кант и неговата философска **нагласа**, и то при силното присъствие на Вунд и немската психологическа и естетическа школа, формиращи **отношение**. В този смисъл редакторът на „Мисъл“ е твърде близък до *късния романтизъм* като културна и жизнена ориентация (не смятаме за случайни и статиите му за Шели и Байрон).

През XIX век се извършва решително сближаване на философията с психологията и на психологията с естетиката. Друг е въпросът, че този век не ги свързва в необходимата степен, а следващият постепенно размива връзките им в масовата култура и теоретичния социологизъм на изкуството. Така като възпитаник на немската психологическа и философско-естетическа мисъл д-р Кръстев не може да се превърне в привърженик на ницшеанския и Ибсеновия индивидуализъм. Дори в писмо до П. Славейков критикът-философ се опитва да го отклони от чисто авторската намеса в създадения вече характер на Младен от „Кървава песен“, съответстващ при това и на сюблимния момент в поемата (и в историята). Макар и авторска, тази намеса би разкрила тенденция към изкуствено („уйдурдисано“) изграждане на образа, противоречащо на вече зададения. В духа на психологически правдоподобното той съветва автора на „Кървава песен“ да засили контраста между Младен и Войводата „като два различни мира“, с което да подчертае и обоснове душевните колебания на Младен, неговите „борби със себе си и особено да ти даде един вълшебен ключ за тържеството на инстинкта и на сляпата воля над разсъдъка“ (Архив 47: 274). Изобщо със забележките си в писмото до Славейков д-р Кръстев се придържа към психологически принципи, които не толкова разкриват неокантианския му поглед върху изкуството, колкото искат да отстранят тенденциозното, пък било то продиктувано и от най-чисти националистически убеждения. Години преди това той вече се е опитал да отдели тенденциозното от истинското изкуство, написвайки един от най-важните си, но и дискусионни текстове – „За тенденцията и тенденциозната литература“. Пуб-

ликуван през 1903 в три броя на „Мисъл“ (2/98–106; 5/277–285; 6/356–369), той се счита за основа на естетическата програма на критика. Приемана или отхвърляна, тази студия като че ли е натрупала върху себе си повече тенденциозност, отколкото в нея се говори за такава. Тук една от критическите отправни точки е към онези произведения, в които герои и характери се подбират според социалния им статус. Те са носители на колективистични идеи, извън които всичко е враждебно или следва да бъде просветлено и приобщено към тях. Обикновено тези идеи са съсловни, класови или партийни – „котерийни“ – и изповядват една-единствена и съвършена правда за обществения живот и в света. Д-р Кръстев изрично отбелязва, че тези произведения не са повлияни от чужди литературни образци, а са плод само на вътрешната ни действителност. На критика не е убегнало и че свръхположителните герои са заредени с една особено сантиментална патетика и наивистична, но вездесъща мотивация. Към тези прозорливи за времето си наблюдения бихме добавили, че генезисът на сантиментализма и наивизма им е в старата възрожденска чувствителност и в разбирането както въобще за световното, така и за междучовешките отношения, но също и за самата мисия на изкуството. Трансформирайки визията за националното в представа за социална хармония, те демонстрират бунтовническа непримиримост, в която прозира примитивна, първична душевност. Д-р Кръстев квалифицира тази трансформация като преместване на пропаст от вън навътре. „Пропастта, която преди се простираше надлъж по границите на отделните държави, сега бе се преместила само вътре в държавите и беше раздвоила обществата на две още по-враждебни една на друга половини: пролетариатът и „буржуазното“ мнозинство“ (Кръстев 2001: 324). Така социалната и патриотическата тенденция остават свързани и като „плод на по-ниска културна степен“ (Кръстев 2001: 324). Въпреки това наличието на патриотическа тенденция има повече основание, тъй като „тя често се налага на един народ като единствено възможно средство за самосъхранение“ (Кръстев 2001: 324). Но и тя не е изкуство според д-р Кръстев, понеже „не преследва естетически (илюзивни), а съвсем реални цели“ (Кръстев 2001: 324). Тук

е една от невралгичните точки не само в студията, но и във възгледите му за естетиката.

Сред ключовите думи в „За тенденцията и тенденциозната литература“ е думата **„илюзия“** с нейните производни изрази – „илюзивност“, „илюзиониране на живота“, „илюзивно“, „илюзивна действителност“, „илюзивни чувства“. Тя е вписана и като централна в третия принцип, с който редакторът на „Мисъл“ обособява естетиката от „Хербарто-Хегелевските спекулации“ и „ултра-научните мъдрости на натурализма и естетическия материализъм“ (Кръстев 2001: 296). Ще вметнем, че и преди студията си, през 90-те години на XIX в., д-р Кръстев ориентира естетиката към психологията и прави дискусионни опити да я обособи от философията, социологията и старата метафизическа естетика. В „За тенденцията…“ той изрично подчертава преимуществото на новата естетика, „изникнала върху основи, създадени от новата психология“ (Кръстев 2001: 295). Следвайки немския опит, критикът заимства буквално термина **„илюзия“** и го отнася към това какво изкуството създава. У Ланге, Фолкелт и Гроос терминът има преди всичко психологическа стойност. С други думи, изкуството създава **илюзия** (или **привидност** – *Schein*). Покривайки психологическите контексти в естетическия дискурс, – а както у немците, така и у д-р Кръстев терминът репрезентира психично образувано съдържание, – **илюзия** е семантично противоположна на **реалност**. Точно тази опозиция според нас подвежда критика и той по необходимост се опитва хем да ситуира термина като контрастен на **реалност**, хем компенсаторно да балансира значението на тази **реалност**. Така неговите възгледи остават зависими почти изцяло от тази опозиция. За д-р Кръстев „естетическите емоции са съществено различни от „неестетическите“, т.е. реалните, действителните, вратоломните“ (Кръстев 2001: 300–301); изкуството не може да изобразява събития и чувства от „материалната“ неотвратимост и безвъзвратност на физико-биологическото битие“ (Кръстев 2001: 302). Тези и близки до тях идеи са продукт на третия принцип на „новата естетика“, който ще цитираме изцяло: „Изкуството не стои в никакво пряко отношение към нашите реални нужди и стремления, понеже оно-

ва, което ни дава, не е действителност, а илюзия (технически термин: „илюзивна действителност“, „илюзивни чувства“)“ (Кръстев 2001: 296). Макар че тук степените на прякост и косвеност не са уточнени, критикът обобщава, щото не само този, а и трите принципа са фундирани на „един обединяющ принцип, принципа на **илюзията**“ (Кръстев 2001: 296, подч. д-р Кр.), което е заслуга на Ланге и в по-малка степен на Гроос.

Всъщност доколкото се отнася до психологическия аспект на изкуството, който критикът иска да осветли, точният термин би следвало да бъде **„представа“**. Изкуството ни дава **представа**, а не **илюзия**. В **представата** иманентно и/или потенциално се съдържат не само **илюзията** и **реалността**, но и други носители на естетическите емоции (наслади) – именно **представата** е „обединяющият принцип“, който д-р Кръстев има предвид. В този термин са имплицирани всички противоречия и съгласия с конструктите на парадигмата **реалност**. Той я въвежда в съвсем друг порядък на мислене, макар повечето от възгледите на критика за нея да имат своите основания, аргументи и валидност. Терминът **„представа“ е комплексен и точен психологически термин, който не ангажира** допълнителен семантичен ресурс, за да се дообяснява, нито налага пререзюмиране на отделни понятия и категории, които специално да интерферират и с други значения (не само с **реалност** и **илюзия)**. Той изразява търсения от д-р Кръстев принцип на обединяване (на съдържане) не само на противоречията и дисонансите в изкуството и който представлява *психологическият медиатор* на естетическото. **Илюзията** представя нещо невярно и неистинно – даже не иреално или съмнително – което **представата** иначе може да съдържа, водейки до естетически емоции и „ефекти“. Наред с това **илюзията** неизменно притежава референтен корелат, който може и да не бъде непременно **реалността**, но който е задължително съдържаем в **представата** и е свободен от необходимостта да бъде активно участващ, противоположен или равнозначен на нея. Бихме добавили, че **представата** е психичният *базисен контактьор*, чиято структура изкуството засяга, а **илюзията** е само латентен *конструкт*, който се съотнася към нея така, както частта към цялото. Подобни са съот-

ношенията и на **реалността** с **представата**. Дефинирайки **илюзията** като „онова психическо състояние на преживяване като действителност нещо, което в буквалния и обикновения смисъл на думата е недействително“ (Кръстев 2001: 299), д-р Кръстев я поставя по този начин в един ограничен кръг от релативни фактори, всеки от които потенциира дискусионна противоположност. Такива фактори са например не само реалността, но и образоваността, възрастта и други детерминанти на човешката природа. Това ограничава функциите на **илюзията** като естопсихологически термин, а оттам и валидността ѝ при определени естетически казуси. **Представата** обаче не задължава уточняване и детерминиране, най-малко чрез каквото и да било противопоставяне на други термини или категории, – като естопсихологическо понятие тя е достатъчно автономна и смислообхватна, за разлика от **илюзията**, която пък е твърде херметична, едностранна и зависима, а в психологически аспект не съответства напълно и на понятието „изкуство“. Противопоставянето, ако има такова, се извършва *вътре* в **представата**, а самото изкуство чрез формата и съдържанието си носи своето по-тясно и конвенционално предназначение (творбата, предназначена за деца, не може да се квалифицира като тенденциозна, както допускат някои от изложените принципи). Трудно би било да се доказва също, че „изкуството не стои в никакво пряко отношение към нашите реални нужди“. Подобно твърдение излиза от търсения психологически аспект към естетиката, тъй като в психиката празно няма и тя винаги се нуждае от едни или други съдържания. В нея има място и за илюзии, и за реалии, и за иреални съдържания, част от които творението по един или друг начин активира независимо от волята ни. **Изкуството е властен агент на нашата духовна (психична) дейност посредством зададената в произведенията представа, който пък агент предизвиква емоциите, наслада**та – **въобще *реакциите* – имащи естетически „ефекти“**. По този начин то може да засяга, макар и не съвсем пряко, цитираните „наши реални нужди и стремления“, чиято *асинхронност* с рецепцията на художествените съдържания не е непременно свързана с някакви естетически нужди. Забележително е, че

д-р Кръстев не използва по-близкия, макар също неточен термин, въведен именно от неговия професор Вунд и превеждан като (психично) „представление“. Доста време след двамата (Вунд и д-р Кръстев) К. Г. Юнг го прецизира като (психично) „съдържание“. [Психичното съдържание обаче се изразява в наличието на готова, вътрешно завършена, а често и вътрешно възникнала форма (визуална, вербална или сензитивна), докато изкуството ни дава **представа**, която психиката *процесно* приема посредством нужния контактен агент, носещ естетически емоции. И тъй като изкуството извършва **пренос** (**пренасяне**) в психиката, в нея още не може да се говори за „представление“ („съдържание“) по смисъла на Вунд и Юнг[17]. Процесът на инкарнация на съдържанията на изкуството е различен от процеса на превръщането им във вътрешно оформено съдържание, който процес има вече *пострецептивен* характер и отличава психичното „представление“ („съдържание“) по смисъла на Вунд и Юнг от психичната **представа**, активирана от съдържанията на изкуството. Това е причината и терминът „представление“ да е неточен.] Д-р Кръстев се „движи“ в посока на един неоплатонически идеализъм, като се стреми да отстрани или ограничи „пречки“ като *природа*, *реализъм*, *действителност*, защото те именно се оказват агенти на тенденциозността. Накрая не можем да не добавим, че в критическите му позиции към тенденциозността е имплицирано и отрицателното му отношение въобще към материализма. Както студията, така и други текстове провокират мисълта, че за него естетическото се покрива в най-висока степен с духовното, независимо дали то е „наслада“ или „отвращение“, „прекрасно“ или „позорно“, „действително“ или „илюзивно“.

Така или иначе, този обективен недостатък, дължащ се главно на терминологичната неразвитост на така наречената „нова психология“ и оттам преминал в отношенията ѝ с другите дисциплини, не оказва решаващо и деструктивно вли-

[17] Пренасянето е изключително важен и сложен, универсален и неотменим психичен процес, на който Фройд и Юнг посвещават обширни изследвания, засягащи и многото проблеми с естетиката. По времето на д-р Кръстевата студия обаче такъв проблем пред „новата психология“ въобще не съществува.

яние върху идеите в „За тенденцията и тенденциозната литература“. Той засяга по-фината, по-конкретичната и по-дълбоката материя на естопсихологическото, включваща повече образно-стиловите, композиционните и наративните структурни особености на едно произведение на изкуството, а не толкова конвенционалните и категориалните рамки, в които то е положено. Според нас това и налага впоследствие критикът да навлезе в практическото създаване на изкуството и втората част на студията му да засегне художническите практики в литературата.

Макар буквално пренесен и неустойчив обаче, терминът **„илюзия“** изглежда стратегически необходим на д-р Кръстев. Той го използва, за да се противопостави на онази литература, която възниква и се множи най-вече в условията на вътрешната ни социокултурна действителност и която се домогва да установи и наложи нейни принципи, естетически стойности и етически ценности – или отдавна надживени и отхвърлени, или влизащи в разрез с постиженията на европейската художествена култура, или пък буквално копиращи непосредствено видимото. В най-добрия случай стигащи до една изолативна самобитност. Начинът, по който това става, е, според виждания на критика, примитивен, изкуствено наглася (фалшив), наивнически, масов, претенциозен и лесен за писателя – той отразява именно културната изостаналост и следващия я компенсаторен комплекс. В този смисъл терминът **„илюзия“** представлява или следва да се приема само като условен ориентир, чрез който редакторът на „Мисъл“ насочва към вътрешните противоречия на действителността, търси границите на нейната амбивалентност в литературата. Вследствие на това при рецепцията както на студията, така и на някои критически текстове на д-р Кръстев става възможно антиномията **илюзия – реалност** да бъде „ампутирана“ само в полза на **реалността**, чието поле е крайно широко за всякакви интерпретации и своеволни дописвания, игнорирайки конкретните естопсихологически особености на едно творение и не служейки си със съответстващи инструменти. От което да се заключи, че критикът е „скаран“ с реалността. Той добре схваща вездесъщността на тенденциоз-

ността; възможността тя да проникне в най-художествените произведения; трудността да бъде доказана, локализирана и изолирана, затова предприема риска директно да противопостави, наред с производните им, **илюзия** (**представа**) на **реалност** (**действителност**). Критикът е наясно, че „начините, чрез които може да се внесе тенденциозност в едно поетическо произведение“ (Кръстев 2001: 306–307), са много и различни и посочва четири най-открояващи се и основни типа на нейните проявления. В тях именно проличава невъзможността да отстрани „пречките“, за които споменахме по-напред. Необходимостта от диференцирано разбиране за *реално*, *природно*, *илюзивно*, *действително* произтича от самата природа на духовното (психичното), чиято важност той иска да изнесе на преден план.

Считайки тенденцията „за аномалия и за едно литературно заблуждение“ (Кръстев 2001: 291), той отделно дава формулировки на тенденциозния писател и на тенденциозното произведение. За него „тенденциозният писател се стреми винаги да може да ни каже: „На́, вижте – самият живот потвърждава това, което аз твърдя и вярвам“ (Кръстев 2001: 305). От друга страна, „тенденциозни са ония творения на поезията, в които авторът си служи със средства на поезията, за да доказва или оборва една теза, в които той по един или друг начин влиза в ролята на публициста“ (Кръстев 2001: 306).

При първото типично проявление на тенденцията публицистичното не е естетическо дори когато си служи с художествени форми. То присъства у писатели, „действали в изключително политически условия, лишени и от по-дълбока литературна култура“ (Кръстев 2001: 309). От друга страна, у писатели, за които литературата е само средство за „национално свестяване“ (Кръстев 2001: 309). Тук д-р Кръстев засяга силното доминиране на социално-политическата и националистическата линия в литературата ни. Той я квалифицира като „тенденция в тесен смисъл“ (Кръстев 2001: 307). За него това е „най-груба, най-нехудожествена форма на тенденцията“ (Кръстев 2001: 308), въз основа на която „девет десети от белетристичните произведения, които се пишат и издават у нас, са именно от тоя род“ (Кръстев 2001: 309).

Дължи се на липсата на „всяко съзнание за различната природа и назначение на публицистиката и на белетристиката“ (Кръстев 2001: 309). Видно е, че за критика това е най-разпространената тенденция в българската литература. Тя протича върху основата на белетристиката, която би трябвало да е същинският носител на естетическото – „главно по-дребните нейни жанрове, разказът и очеркът“ (Кръстев 2001: 308). Тази тенденция още повече ги раздробява на „драски“, „драсчици“, „чертици“, „картинки“. Посочвайки генезиса на такъв тип тенденциозност в културната ни изостаналост и във влиянието на руската литература, „особено на пионерите на тенденциозността“ (Кръстев 2001: 310), критикът подчертава, че тя може както да „пръска светлина в масата“, така и да я залива с „най-големия умствен мрак“ (Кръстев 2001: 313). С други думи, тя е потенциално спекулативна и манипулативна.

Вторият тип тенденция засяга психологическата достоверност като основа на творението. За критика тази тенденция е по-оправдана, тъй като тя предполага известна обективност на художественото изображение, включващо и това на героите в него. „Предвзетите идеи“ на писателя обаче неминуемо водят до тенденциозност, изразяваща се в „психологически неправдоподобности и дори нецелесъобразности, каквито един художник никога няма да си позволи“ (Кръстев 2001: 307). Тук редакторът на „Мисъл“ категорично напомня водещата в изкуството роля на психологията – „психологическата правда е първото условие за художествено творчество и за поезия“ (Кръстев 2001: 318). Обстоятелството, че не посочва пример в чуждите литератури, независимо че и там „ги има без съмнение множество“ (Кръстев 2001: 318), подсказва масовото ѝ практикуване, което възпрепятства тази литература да прескочи националните граници, а битува само на местно ниво. Дали д-р Кръстев счита, че критериите за истинска художественост не я допускат извън националния ѝ език или че тя е постоянен вътрешно саморегулиращ се социокултурен проблем (или и двете) – това не е изяснено. Във всеки случай той обръща поглед към родната литература и посочва като примери разказите на двама български писатели – „От ралото до урата“ на Вазов и „Под натиска на живота“

от Карима. Мотивите и действията на героите в тези два разказа са несъобразени с психологическите им образи, като при първия са дадени „фалшиви мотиви“, а при втората няма „никакви мотиви“ (Кръстев 2001: 319). В този тип тенденция д-р Кръстев включва и „морализаторската белетристика“ (Кръстев 2001: 320). Тя не преследва естетически цели, а „морализаторско назидание“, на каквото иначе не са чужди нито античните, нито модерните автори.

Описвайки третия тип тенденциозност, критикът прави синтезиран обзор на националистическата и социално-политическата линия в нашата литература. Всъщност тази тенденция е продължение на първата. Д-р Кръстев я локализира в „**патриотическата** литература и в разните видове **партийна** белетристика“ (Кръстев 2001: 321; подч. д-р Кр.). Но ако при първата не е проявено съзнание за различието между белетристика и публицистика, водещо и до издребняване на жанровете, то при третия тип той обръща внимание на черно-бялата персонажна структура на произведенията. Тази литература е плод единствено на нашата действителност и в нея присъстват само два типа персонажи – герои, „вдъхновени от благородни стремления за всесветско щастие“ и герои „доволни свини, загрижени само за лично добруване“ (Кръстев 2001: 322). Първите са „винаги социалисти, мъченици за своите убеждения, вторите – буржоа, щастливи в своя умствен мрак и нравствена тиня“ (Кръстев 2001: 322). Тази тенденция напълно лишава творбите от „обективна истинност на тия изкълчени копия на живота“ (Кръстев 2001: 323). Черно-бялата персонажна структура на произведенията е винаги в резултат на „пристрастно“ създаване на литературните герои, което пък от своя страна, отразява онази лабилност и неуравновесеност на социалния живот у нас, за която говорихме по-напред. Причините са в радикалния стремеж на писателите да изразят принадлежността и пристрастията си към определена социо-идейна доктрина, идентифицирана обикновено с една или друга партия или с патриотизъм, хипертрофиращ в шовинизъм. Така първата и третата тенденция, според класификацията на д-р Кръстев, са израз на един общ и своеобразен първичен социален опит, който се намира в дъл-

боки и пространни противоречия с функциите на изкуството в развитите общества. Социалната проблематика не намира адекватен израз на художествено ниво. От една страна, пишещите не са „културно“ готови, а от друга, техните социални рефлекси, търсещи литературна изява, са крайно импулсивни и първични – продължават с възрожденски наивизъм да изповядват колективистки идеи и да рисуват сантиментални лични драми – неподходящи за литературата на новото време. Според нас тук се съдържа и част от скрития, несъзнаван иначе мотив редакторът на „Мисъл“ да противопоставя семантично ограничения термин **„илюзия“** на широкото понятие **„реалност“**. Поради това **илюзия** функционира като конструктивен синоним на **изкуство**, а **реалност** носи значението на доминиращата в литературата **социална действителност**. Финализирайки позициите си спрямо третата тенденция и всъщност „подготвяйки“ ги за четвъртата, д-р Кръстев поставя в чист психологически режим на мислене философско-поетическите си възгледи за произведенията на изкуството като еднолични продукти и тяхната стойност в обществото. Те синтезират авторски умения и точна ориентация в проблематиката си. Критикът обобщава характера на този трети тип тенденция, решително оспорвайки идеите за „всесветско щастие“, проповядвани в една или друга форма от писателите, привърженици на колективистките социоидейни доктрини и партийни образувания. Той почти директно навлиза в дълбинната психология, от която го дели повече от десетилетие и която по-късно ще бъде формулирана като „аналитична психология“[18]. Д-р Кръстев категорично заявява, „че обективните условия са всяко за **множеството** индивидууми еднакви, но че при все това именно между тия индивидууми се явяват най-големите, т.е. най-различните индивидуалности“ (Кръстев 2001: 327, подч. д-р Кр.). Въз основа именно на това обстоятелство „външните фактори никога не съдържат **достатъчното** основание на онова, което се таи – или

[18] През 1913 г. К. Г. Юнг формулира в прав текст новата дисциплина „аналитична психология“. Тя не толкова продължава, колкото разширява с нови територии и коригира експерименталната психология на Вунд и немските естети и психолози като Ланге, Фолкелт, Липс, Гроос, Фон Хартман.

извършва – в индивидуалната душа“ (Кръстев 2001: 327, подч. м., Р. Ш.). Това твърдение синтезира редица ключови резултати на немската психологическа школа, занимаваща се и с естетика, особено на експерименталната психология на Вунд, чиито „основоположения“ критикът не пропуска да напомни. Обличайки поетиката на своите възгледи в по-научен стил („по-общо и по-научно казано“), д-р Кръстев засяга доста покъсните научни положения в аналитичната психология: „фактически дадените комплекси на нашето съзнание не са прости **суми** на елементарните усещания, а съдържат всякога един **плюс**, който като отделен елемент не съществува, но се поражда **от** и **след** онзи своеобразен творчески синтез на тия елементи, който създава комплексите“ (Кръстев 2001: 327; подч. д-р Кр.). Тук критикът стига до генезиса на комплекса и го третира като „творчески синтез“[19]. В контекста на критиката му към тенденцията „творчески“ следва да се разбира като „създаващ творба“. В по-широкия психологически аспект, който той има предвид обаче, „творчески“ означава „създаващ нова (друга) цялост“ или „предизвикващ ново (друго) образувание“ в душевната конституция и характера на индивида. Наред с това ясно е показано, че става дума за процес (психичен), а не за едноактно творческо действие. Онова, което „се таи“ от „външните фактори“, критикът означава като „един плюс“ и го подчертава заради изключителната му функционална важност. От съвременна гледна точка и според контекста си е възможно този „плюс“ да е **несъзнаваното** или **архетипалното**, тъй като е вплетен в съзнанието както като негова непозната (неизвестна) величина, така и като извънреден, добавящ (надграждащ) фактор. Присъстващо като нещо

[19] Комплексите изграждат личността и са в непрекъснати взаимовръзки помежду си. Д-р Кръстев представя тези взаимовръзки като генератори на творчески импулси, но и като естествена структура на личността. Той се доближава до юнгианската трактовка на комплексите, доказваща тяхното естествено функционално присъствие в човешката природа и като важен атрибут на творческия акт. Обикновено доминацията на някои комплекси е конструктивна и определя насоките, в които се развива личността. Така например професионалният избор най-често се дължи на комплекс, а пък и най-очевидният комплекс е Азът. Тези констатации се различават от възгледите на Фройд, който вижда в комплексите предимно патологични отклонения.

повече от съзнанието (и от самите комплекси), то присъства и във всяко произведение, като потенциира **символност**, обхващаща и свързваща вътрешната (предимно стилистичната) структура на творбата с чисто психологическата ѝ обусловеност. Още през 1892 г. д-р Кръстев засяга тази връзка на психологичното със символичното, но никога не я актуализира директно, въпреки че неведнъж стига до тяхната свързаност. Разглеждайки в „Мисъл“ стила на М. Гюйо, той отбелязва за неговата естетика: „Символизмът, казва Гюйо, е тоже съществена черта на истинската поезия: онова, което не означава и не представлява нищо друго, освен себе си, но е истинско поетично. Казаното слово трябва да разкрива безкрайни хоризонти – тогава получава то умствен, нравствен и съзнателен смисъл, с една дума става символ“ (Кръстев 1892: 745). Безспорно тук е един от капаните при критическото оценяване на една творба, опиращо се на психологически прочити. Макар да признава по принцип, че психологизмът не може да определя генералния критерий за оценка, редакторът на „Мисъл“ почти винаги се съобразява с такъв „плюс“, отразен в мисълта и емоцията на писателя: „С глъбината на своята мисъл и емоция писателят дава на своя стил символичност, сиреч, прави го да внушава повече от онова, което той казва и което може да каже“ (Кръстев 1892: 746). Този „плюс“ винаги влияе на цялостния облик на творението (на друго място критикът го определя като „точка“, посочвайки, че всъщност самото произведение я изразява и води към нея). Във всеки случай „плюсът“ е дълбинен фактор, присъстващ и обуславящ своите въздействия върху определен творчески продукт. Но понеже не са посочени допълнителни негови атрибути и качества, ще обобщим, че този психологически финал на критиката към третата тенденция, който изгражда и един от литературно-психологическите профили на д-р Кръстев като културен деец и през XX век, е обект на различни критически интерпретации на дейността му.

Действително редакторът на „Мисъл“ използва различни поетизми и дори по-компактни поетически форми (заради преимуществено естетическото му стилово амплоа), за да аргументира научно мотивираните си позиции. В на-

стоящия текст ние посочихме подобен поетизиран термин: **„илюзия“**. Както неговата неточност, така и неточността на други термини – главно с психологически контекстуален профил извън разглежданата студия – се дължат преди всичко на терминологичната неразвитост на новата за хуманитаристиката дисциплина, вярно квалифицирана от него като „новата психология“. По времето на д-р Кръстев тя не само оперира с един условен, ограничен и неустойчив терминологичен апарат, но и не притежава относително хомогенен език. Самата материя, с която се занимава психологията, е твърде относителна и отворена (и по принцип), което неминуемо води до рискове при разглеждането на отделни творения на изкуството. Заниманията с тази „нова психология“ през XIX век протичат под силното влияние на философията и естетиката (а малко по-късно и на социологията), което д-р Кръстев не би могъл да избегне. Текстове като „Естетиката като наука“, „Изкуство и религия“ и др., в това число и критически статии, в които има психологически акценти и нюанси, недвусмислено показват това. Но повече от видно е, че той държи да приобщи психологията към другите клонове на хуманитарното познание, особено към естетиката и изкуството, тъй като без нея (психологията) човешкият елемент се размива, изкуството става изкуствено. Поетизмите, с които д-р Кръстев аргументира отношението си не само към третата тенденция, а изобщо, са сред главните причини неговият *индивидуализъм* да бъде преекспониран през XX в. в най-различни социални и философски контексти с определения като „еклектичен“, „доктринерен“, „книжен“, „несоциален“, „естетски“, „иманентен“ и пр. Банално известно е, че идеологиите на XX век ползват неизчерпаем източник: философията на Просвещението и преди всичко на XVIII и XIX век. Съчетанието им с технологическия напредък води до рационализъм, при който човекът отстъпва мястото си на колективността в нейните най-различни формирования. Дали *индивидуализмът* на редактора на „Мисъл“ не представлява интуитивен рефлекс срещу задаващия се в новото столетие колективизъм, е дискусионен въпрос. Но така или иначе, стремежът му да се опира в своята обществена,

културна и литературна дейност на „новата психология“ е очевиден – в нейния център стои човекът като обект на познание, а не като интимистична загриженост. Индивидът е единственият носител на живот, а д-р Кръстев е и обществено ангажиран с тази самоочевидна баналност. В противен случай той би намерил по-безбурен пристан в някоя колективна идея.

Както споменахме, някои от позициите на д-р Кръстев спрямо третата тенденция са предпоставка за прехода му към четвъртата. Тя може да се определи като „двойникът на автора“ – „да създаде в своето произведение едно лице, което… да отражава възгледите или начина на действие на своя творец“ (Кръстев 2001: 328). Тук критикът признава: „Върху това никакви общи правила не могат да се дадат“ (Кръстев 2001: 329). По същество тази тенденция е зависима единствено от уменията на писателя, тъй като „да въплъщава своя мироглед е не само право, то е и длъжност на поета“ (Кръстев 2001: 329). С други думи, тенденцията е разрешена, но положителният ѝ характер може радикално да се промени, „когато имаме работа с авторско неумение и бездарност или пък с предизвикателно пъчене личността на автора, resp. неговия заместник в произведението“ (Кръстев 2001: 329). Д-р Кръстев посочва като сполучливи по отношение на тенденциозността Гогол и Достоевски, но обръща специално внимание на романа „Възкресение“ на Толстой. За критика той представлява образец на „съчетание на тенденция от четвъртия род и висша художественост“ (Кръстев 2001: 332). Според него романът представя и в психологическия си аспект блестящо съчетание на „върховни мислителски с художнически способности, на рефлексия и интуиция“ (Кръстев 2001: 332). Генералната причина за претопяването на тенденциозното в художествено е умението на Толстой да контролира каквито и да било свои пристрастия и към персонажите, и към сюжетиката, и към идеите, които те носят; да ги развие и обективира според тяхната първоначална замисленост (зададеност), а не да ги манипулира според желанията и светопозициите си. Тук отношението на д-р Кръстев към четвъртата тенденция отново се основава на изключително психологизиран крите-

рий: **„от психологическо естество ли са в своята по-дълбока същност проблемите, които поставя поетът, или не“** (Кръстев 2001: 331, подч. д-р Кр.). Според него Толстой е постигнал и висш, психологически издържан синтез на всички структури в романа – сюжетна, образно-стилова, персонажна, идейна. Такъв тип синтез поставя четвъртата тенденция на най-високо място и само тогава всяка внедрена тенденция има положителен характер и е най-приемлива. При останалите тенденции този синтез не е постигнат и творението снизява своята стойност. Нещо повече – когато е художествено защитена на всяко ниво, тя „по нищо не се различава от творенията на чистото, бихме рекли, наивното изкуство“ (Кръстев 2001: 329). В контекста на студията зад „чисто изкуство“ стоят произведения, които са преди всичко продукт на творчески реализирана интуиция и които индиректно засягат „по-външните неща“ от текущия живот и действителността. То е „наивно“, тъй като съвременната социална или човешка проблемност не са нито пряк обект, нито основна цел на творението, а по-скоро са имплицитни кодове, в които те, макар и относително, могат да бъдат разпознати и/или дешифрирани. Върху тях се надгражда същинското художествено внушение. При четвъртата тенденция обаче те са съзнателно зададени, но не са в резултат на манипулативна намеса на автора, т.е. не са наивно „подхвърлени отвън“, а са „плод, изникнал из почвата и в атмосферата на самото произведение“ (Кръстев 2001: 331), който авторът оставя сам да се развие под перото му. Дали такива критерии не са вид „естетическа утопия“ на д-р Кръстев, е трудно да се прецени. Във всеки случай, завършвайки с концепциите си за четирите типа тенденциозност, той недвусмислено обобщава, че: „нашето осъждане на тенденцията почива… не върху неодобрение на сюжети от социален характер, не върху изгонване на идейно съдържание из поезията, а върху убеждението, че художественост е невъзможна там, дето наблюденията над живота и идейните концепции се внасят в поезията непретворени в илюзивна действителност, непревърнати в плът и кръв на „живи хора“ (Кръстев 2001: 333). Преведено на езика на Вунд-Юнг, „илюзивната действителност“ дава представа („представление“)

за вътрешната (духовната) активираност (рефлексивна, мотивационна или друга) на човека (действащите лица) в условията на сюжетиката, в която той е ситуиран и спрямо идеите (или комплексите), които писателят му вдъхва и които го движат. Те са и съдържания на духовната му конституция, които писателят разкрива посредством реализираната структура на творението (синтеза на сюжетиката, образно-стиловата и персонажната система, идейния концептуализъм). „Илюзивната действителност“ е автономна в нейния резултантен психологически аспект; „илюзията“ пък се отнася до представата, екстрахирана от общата действителност, която е зависима (подчинена) по художествен път на същата действителност. С други думи, „илюзията“ представя художествената среда, чийто „далечен“ отзвук е външната действителност.

Макар че тези критерии на д-р Кръстев изглеждат и херметични, и нерешими, трябва да подчертаем, че са **общи**. Тоест съвсем не са абсолютистки, тъй като представляват част от концептуална мрежа, „изплетена“ в редица други негови текстове, където могат да се открият техни варианти и разклонения. В тях според нас няма сериозни противоречия, тъй като разкриват значително по-широката основа, върху която изгражда и самите си възгледи. Концептуалната наглаcа на неговата студия и материята, с която тя се занимава, налага по-директни (и с това по-дискусионни) гледни точки. Това се отнася и за философско-социалните текстове, на един от които ще се спрем по-долу.

Наред със сближаването на философията с психологията, за което споменахме по-напред, през XIX век философията навлиза и в социалните дискурси, внасяйки в тях по-определен облик. В този смисъл може да се каже, че философията се разгръща в две нови посоки – психология и социология – различаващи се сериозно помежду си, но същевременно центрирани в една област – хуманитарната. И по-специално – в природата на човека – индивидуалния и колективния. (Десетилетия по-късно като техен сурогатен продукт ще се окаже *социалната психология*.) До това време социалният и психологическият дискурс не са особено развити и задълбочени,

потънали са в отделни философски трактати – единият с по-засилен естетизиран нюанс, другият, засягащ социалното управление и характера на обществата, вследствие на което не се отличават с особено влияние и постижения. Именно философията и ходът на историята им дават нов тласък към автономност, за да започнат да изграждат те научните си основи и интересът към тях да прерасне в систематична организираност на своя предмет. Д-р Кръстев, който цял живот следи европейския обмен на възгледи, сякаш долавя подобно обособяване на двете дисциплини и реагира своевременно според наличните тогава познания и литература. В студията си „Социалната наука и нашите идеали" той засяга историята на социологията, съдържаща и генезиса на идеологиите, които ще господстват през XX век. Всъщност студията е изнесена като беседа в самия край на XIX век (1897) и е провокирана от книгата на американския социолог Бенджамин Кид „Социалната революция". Самото заглавие на студията е в духа на типичното за редактора на „Мисъл" контрапунктно мислене, а нейното изложение показва как социологията се приобщава към философията (или как философията се отклонява към социологията, отделяйки се почти радикално от първите световни философи Платон и Аристотел) и как поставя началото си не с друго, а с биологията. Позовавайки се на Т. Хобс, д-р Кръстев основава своите по-нататъшни размишления върху един от водещите по това време социални принципи, според който „в човешките общества от памтивека се е извършвала и в далечно бъдеще ще се извършва най-ожесточената борба за живот" (Кръстев 2007: 224). Водена като „война на всички против всички", според израза на Хобс, тя намира своя край в намесата на културата, внасяща обаче в обществата ред, „в който всички се съгласяват да живеят в робство, подчинени на неограничената власт на един деспот" (Кръстев 2007: 224). Въз основа на това обобщение на обществения договор, който има предвид Хобс, д-р Кръстев – без да разпознава авторитарните и идеологическите принципи – прави пространен обзор на генезиса на авторитарните и тоталитарните идеологически принципи, обусловени от „социалната наука" такава, каквато работи в неговото съвре-

мие. Той я свързва не само с технологическия прогрес, но и с напредъка на новата хуманитаристика, която способства изграждането и поддържането на такъв ред: „Деветнайсетият век, векът на па́рата и електричеството, векът на невидения културен напредък и на хуманните идеи – ето кой създаде в науката тоя жесток принцип или – ако искаме да бъдем справедливи – облече в научна форма, даде име на онова, което всички и всякога са виждали и с което са се помирявали“ (Кръстев 2007: 225). За да поясни мотивите на тази идея, която допълнително заимства и от Дж. Ст. Мил, редакторът на „Мисъл“ прави синтезиран исторически разбор на общественото устройство през предходния XVIII век и неговите оптимистични интерпретации. То е видяно от философите твърде патетично, като идеалът на Мил за „политическо равенство“, „постигнат в много европейски държави“ (Кръстев 2007: 228), според д-р Кръстев не работи. Критикът подчертава, че „на масата липсва фактическата възможност да се ползва от своите права“ (Кръстев 2007: 228). Дори солидното образование не може да я постигне. Стига се до ясно изразено и консервативно разделение между управляващи и управлявани. Всичко това обаче съвсем не се отнася само за политическия живот на обществата, а засяга особено силно икономическия. Критикът се спира на възгледите на Б. Кид, съгласявайки се, че мнозинството е „осъдено да работи и да бедства за да може да почива и да благоденства едно значително малцинство“ (Кръстев 2007: 230). Споделяйки симпатиите на американския социолог към възгледите му за социализма и социалистическите автори, в това число и на Маркс, той обаче добавя, че дори науката не може да балансира и хармонизира многоликите човешки нужди: „Животът, поне в своите висши проявления, никога не се ограничава, никога не спира в рамките, които му предписва сухата наука“ (Кръстев 2007: 234). Теориите и възгледите на Т. Хобс и Б. Кид редакторът на „Мисъл“ поставя в контекста на еволюционните идеи на Х. Спенсър, чиято философия предизвестява Дарвин, прилагайки неговите „принципи в социологията и въобще в духовните науки“ (Кръстев 2007: 225).

Д-р Кръстев се отнася съвсем положително към възгледите на тримата – Хобс, Кид и Спенсър – доколкото те са издържани във философски идеен аспект. Той обединява тезите им в един свой ракурс, критичен към съвремието му, в което и науките не носят справедливост и нямат особено влияние. С просто око може да се види „какво зрелище представлява днешното общество… и доколко една наука… може да задоволи нашите най-висши и най-неизменни стремления“ (Кръстев 2007: 226). Не може да не отбележим, че с тази забележителна, но и странна беседа-студия д-р Кръстев фактически маркира, макар и съвсем дедуктивно, едно от първите по-радикални влияния на философията върху социологията като относително нова наука и преди последната да започне да се философизира през XX век. Критикът засяга почти ребром философския генезис на социологията в прехода ѝ от теориите на естественика Хъксли, и особено тези на Хобс. Неговите материалистични (и натуралистични) позиции в основния му труд „Левиатан“ (1651) са сред началата въобще на „политическата философия“, както прозорливо с оглед бъдещия разпад на философията я квалифицира критикът. Хобс поставя отношенията между хората на основата на обществения договор между управляващи и управлявани, където суверенът е държавата, представяна от един самодържец. (Освен цитираната фраза „война на всички против всички“, на него се приписва и фразата „homo homini lupus“ – „човек за човека е вълк“.) Д-р Кръстев се предпазва от идеите за самодържеца, затова възприема ***миролюбивия*** възглед на Спенсър за „една идеална и напълно съгласна с науката нравственост“ (Кръстев 2007: 238–239). Макар и почти мимоходом, но крайно показателно за подготовката и характера си, критикът-философ отделя място и на религията, но не като научна дисциплина, „не като нравствена ръководителка, не като съкровищница на научни познания, а само като една особена, самостоятелна област на психическия мир на човека“ (Кръстев 2007: 237). Без да се спираме на този много сериозен проблем и на изолирането на психологията като нова наука (а той присъства в значителен брой текстове и заема една от ключовите страни въобще в творчеството на критика), ще отбележим, че в случая

той я третира само като вдъхновителка на личността. Адмирирайки възгледите на Кид за религията обаче, д-р Кръстев с горчивина обобщава, че „хилядите престъпления се извършват, въпреки учениятa на черквите и въпреки религиозността на паството“ (Кръстев 2007: 238). В текста си проблема за религията д-р Кръстев поставя като контрапункт не само на науката (естетиката, философията, психологията), но и на колективния човек и социума в техния приложен етически пласт. Тук е очевидно, че религиозните проблеми не се провиждат като научни, макар да са социално значими и дори въпреки съществуващата теология. Религиозното преживяване като обект на психологията, което д-р Кръстев засяга в редица други текстове, остава извън обсега на „социалната наука“. Тя не обхваща битието на човечеството, затова остава чужда на „нашите идеали“. Това е само един от по-ясно изразените (макар и дискусионни) признаци, че в студията си редакторът на „Мисъл“ засича (не може да се каже „фиксира“) една линия на първоначално диференциране на научните дисциплини, в чийто център е философията. Те се обособяват от нея, подобно на разбягването на галактиките във Вселената според астрономията. Философията се разклонява един път ***наляво*** чрез социологията, която пък се опира на биологията и естествените науки, и особено на „великия естественик Дарвин“ (Кръстев 2007: 225), чийто най-близък във времето предтеча е Хобс. Втори път философията се разклонява ***надясно*** чрез психологията, която засяга религията, но определя и естетиката като свой активен агент. В беседата-студия д-р Кръстев сякаш долавя – разбира се несъзнавано и непреднамерено – бъдещото разделяне и обособяване на природните от хуманитарните науки. Тук обаче те са все още „завързани“ за философията и прикрепени към нея, преди модерните времена да ги обособят като автономни дисциплини и самата философия да се разтвори в тях, насочвайки се към рационализма и прагматизма. Тъй като казусът с „нашите идеали“ остава нерешен, редакторът на „Мисъл“ не пристъпва към „оная страшна пропаст“ между съвремието си и „нашата несъвършена и жестока като нас наука“ (Кръстев 2007: 239). Макар изключително плътен, текстът е преимуществено дескрип-

тивен, като наред с описанията на чуждите идеи и възгледи прави точни обобщения, кореспондиращи с развитието на науките и обществата през следващия XX век. В него могат да се провидят зародишите на идеите за тясната ограниченост на рационализма и неговата сегментация в прагматизма и знаковостта на явленията (исторически и социокултурни), а от друга страна, на психологизма и неговото разгръщане в ирационалното и разно-пластовата символност на същите тези явления. Въпросът за доминацията на някой от тях остава като проблем на бъдещето.

ГЛАВА ПЕТА

Екзистенциализмът в „Тъгите ни“ от Димо Кьорчев

Спиро, аз те разбирам тъй добре, че чувствам какво сам съм ти диктувал редовете. Но мойта болка е в туй, че не зная с кое да започна и коя рана да ти покажа по-рано. Моят по-раншен детски гняв утихна: няма вече важни и неважни неща – еднакво се спирам пред някой паяк в стаята и гледам с часове, еднакво и пред някой парадокс в живота…

Ако можех, вместо букви и думи, да пиша ноти, да се тръшкам по един клавир, ще ме разбереш по-добре. Но тъй какво да ти кажа, когато чувствам, че пиша; чувствам, че редя само думи, само логически мисли; само неща, които утре може да станат други, а туй, което бе вложено в тях, да остане незабелязано. Моята утеха е, че когато пиша или мисля за другите, пиша и мисля за себе си, а този, който сам със себе си се занимава, ще ме разбере… Моята болка е, че съм емпирична гадина, а страдам от платонизъм. Аз не зная дали първата крачка на безумието не започва, кога чистият платонизъм тайно и невидимо започне да руши туй, което имат всички: гърди, кокали, мозък, лимфа, кръв… А има ли по-страшно от себеразрушението?

Аз зная, че всичко, каквото може да направи човек, е лъжа; че бъдещето е смърт, затуй ще се мъча чрез отчаянието си да бъда heiter[20] и да предвиждам изненади…

Пишеш ми за литературния живот у нас? Такъв няма бе, брат – всички са лъжци. Ще умра спокойно, ако бих успешно внушил на българските писатели, че трябва да се самоубият… (Архив 40: 285)[21].

---

[20] heiter (нем.) – „свеж“, „бодър“.

[21] Макар и недатирано, това писмо на Димо Кьорчев до проф. Спиридон Казанджиев се намира в поредица от писма, писани през 1907 г. По същото време е писано и есето „Тъгите ни“.

Дали случайно или символично, но най-вероятно симптоматично, споменатият в писмото на Димо Кьорчев до Сп. Казанджиев паяк се промъква и в най-известния, най-представителния за критика текст – „Тъгите ни“. „Родината е навсякъде… розата в градината и паякът в ъгъла на стаята – всичко е носител на къс от вечността и смъртта“ (Кьорчев 1992: 93). Убедено бихме добавили дори, че тази поява на паяка в съвсем различни по жанр и предназначение текстове не е нито поетическо своеволие, нито инцидентна или формална. Тя не е и обикновено интертекстуално пресичане. Това е знак-индикатор на трансформациите на екзистенциалното в конвенционалното; откровен чрез радикалността си израз на пренасяне и всъщност на за/по/раждане на възглед, домогващ се до надлична (надчастна) валидност. [Важно е да отбележим, макар накратко, че и без подробни съпоставки на текстовете на Кьорчев, един техен прочит, съчетан с възстановка на културно-историческите процеси в следосвобожденска България, би разкрил аналогията със зарождането на теориите в началата на историята на идеите. Тази аналогия съдържа сложното иначе раздвояване (дуализиране) на следосвобожденския интелектуалец у нас. От една страна, пречупването на завареното (съществуващото, чуждото) конвенционално през призмата на идващото (намес-т-ващото се) лично екзистенциално (в тесен смисъл: лично възгледово) и екстраполацията му **пак** в полето на културните конвенции е вече силно натоварено от динамичния обмен на идеи и възгледи в Европа, на култура по времето на Кьорчев. Красноречив израз на такива взаимни връзки с ранния модернизъм у нас е крайно импулсивното му отричане на кръга „Мисъл“. По подобен, но вече силов начин след десетилетия ще се наложат чисто идеологическите подходи към литературата ни. Поради това – първично ситуиран в този обмен – текстът му няма как да не е белязан от маргиналност, която го прави уязвим, и то отново посредством външни възгледи. В този смисъл се открива един изключително обширен проблем, който тук само ще маркираме: „прикачването“ на идейно-възгледова култура от страна на все още слабо участващата България към процесуалността на европейския идейно-

възгледов обмен няма как да се осъществи без изостряне (задълбочаване) на индивидуалистичните интерпретации, репродуциращи асимилираните културни конвенции. От друга страна обаче, тези интерпретации (и всъщност преработки) няма как да не бъдат не само маргинализирани (като културно поведение), но и екзистенциално зависими и обусловени, тъй като се обособяват на личностово ниво. Що се отнася до екзистенциалната им имплицитност, именно тя е индикаторът на споменатата по-горе аналогия с възникването на идеите. Този тип екзистенциалност е резултат на външния културен натиск върху незаявената и неавтономна поява на културен субект в Европа, какъвто е още България. Индивидуализмът се катализира и обособява като поведение, а екзистенциалните му основи се задълбочават и без да се превръща във философска система или теория, ползва различни философски проблематики, не само изразявайки смислите и основанията на своето съществуване, но и проправяйки си път през-сред безкрая на „всевечните въпроси", започвайки сякаш от едно ново начало. Една реакция на закъснялостта, изразяваща от една страна, първично-чистото (началното) идейно-възгледово (мировъзренческо) състояние, а от друга, практическото реализиране на себеосъзнаващата се идентичност в хода на европейското битие.]

И ако „Тъгите ни" се възприема като програмен философско-естетически текст на символизма и един от важните програмни текстове въобще на българския модернизъм, то цитираното писмо представлява в значителна степен редуциран генеалогичен модул на тази програма. В него са заложени съществени елементи от идеите, развити и изповядвани от Димо Кьорчев не само в именитото есе. Преди да набележим обаче идентичността на отделни възгледи в него, е необходимо да обърнем внимание върху „кръвожадния" край на писмото, който също толкова радикално се покрива и с края на есето, приканващо почти директно българските писатели да се самоубият. „Не черквата и уличният държавник поругаха Бога, а вие, български писачи, които пренебрегнахте душата, за да служите на цели, вие всички – писатели, лирици, драматурзи, публицисти и критици. Време е като зверове, усе-

тили смъртта, да се заврете в пустите ущелия на тая бедна страна и отровните ви кости нека останат там“ (Кьорчев 1992: 99).

Смъртта на българските писатели е възжелана преди всичко заради литературността. В есето на Димо Кьорчев понятието „литературност“ функционира в три плана: литературността като такава (статична идея-базис на творчеството изобщо); литературността като емпирия, подчинена на казуалността, а с това и на историчността (нейната формообразуваща динамика); литературността като другосъщностна практика на твореца, от чиито творения възниква и се оформя съвсем „нова литература“ (въображаем резултантен проект, отнасящ се за българската литература). В писмото обаче литературността е зададена в първите два плана – като такава и като емпирия. Онова, което размива границите помежду им, е именно екзистенцията. Като такава литературността предизвиква и поддържа устойчива и дълбинна, екзистенциално обусловена съпротива срещу самата себе си. „Ако можех, вместо букви и думи, да пиша ноти, да се тръшкам по един клавир… Но тъй какво да ти кажа, когато чувствам, че пиша; чувствам, че редя само думи, само логически мисли; само неща, които утре може да станат други, а туй, което бе вложено в тях, да остане незабелязано“ (Архив 40: 285). Отхвърлена е цялата знакова система на литературата, подменена е даже писмеността, налице е отказ от персонална идентификация с фигурата на пишещия. Повече от видно е, че мотивите за цялата тази съпротива срещу литературността като заварена казуалистична форма на себеизразяване е динамизмът на универсалната ѝ нуминозност, на превратностите в семантичните ѝ системи и тяхната полифункционална интерферентност. Всички те залагат несигурност и неустойчивост на обекта на наблюдение и описание, на съзерцание, изживяване и претворяване, от една страна, а от друга, и на субекта, който е подчинен на една каузалност, в която малко неща зависят от него. Колкото и бетонирани да са логиките на литературния изказ – бил той художествен, критически или интерпретативно-тълкувателен, – те се местят, променят се и се губят, но никога не остават концен-

трирани в „туй, което бе вложено в тях“. Макар че това „туй“ не е пряко заявено като свръхценност, то представлява екзистенциалният уникат на изразяващия се субект. „Туй“ имплицитно съдържа онази психичност, от която изкристализира идейният смисъл на „вложеното“. В него е именно съдържанието, чиято „незабелязаност“, изрично посочена в писмото, е потенциален носител вече не само на ***тъги***, но и на трагизъм (поради своята изолираност от вътрешния си индивидуален генезис). Епистоларното решение е намерено, макар да е поставено в условно наклонение – „ако“. Нотите, клавирът, тръшкането по него гарантират вопиющата потребност да се осъществи разбиране – не обикновена комуникация, нито сливане или описание на определен феномен, бил той външен или вътрешен, още по-малко критико-оценъчен отглас – посредством захабения от казуалистични практики инструментариум на литературата. Разбирането е едновременно функционален (поради процесността си) и статичен (поради несъкрушимата конкретност на обекта) абсолют, необременяван от аспектен плурализъм, а с това и от всякакви пресемантизиращи го интервенции. То е оцелостяване на части, размиващо идейно-възгледовите и дори екзистенциални идентичности. Образно казано: един замръзнал, херметичен и моносемен фрагмент. Частното и субективно решение в писмото, съпътствано от екзистенциално напрежение, добива в „Тъгите ни“ дефинитивен, общовалидизиращ и обективиращ характер. „Музиката в своя нов подем, като че ли, прибра всички изкуства“ (Кьорчев 1992: 66). Въпреки че не е заявена като „чиста категория“, именно тя съдържа и изразява онзи абсолют, който абсорбира емпиричността и съзерцанието и осъществява възжеланото от Димо Кьорчев чисто (тотално, невариативно) разбиране[22]. При това го осъществява в иманентната

[22] Бихме добавили още постоянно и синхронно разбиране (=вечно), без съществени диахронни (преходни общоисторични или съзнателно-волеви, а оттам и паметово-репродуктивни) отклонения, нарушаващи резултирала при оцелостяването на частите му единност. Последните би трябвало да протичат в рамките на целостта, но без автономни частни идентичности, тъй като в противен случай разбирането ще спре. Нужно е обаче да се отбележи, че в контекста както на писмото, така и на есето това съпреживяващо, мултиинтегративно разбиране е зададено като

му динамика, превръщайки се в есенция на самата емпирия – и респективно във възпитание и поука от опита, водещи към осъществяване на същинския идеал, заявен в началото на „Тъгите ни“: „Да се самоусъвършенстваме!“. Точно музиката е тази, която обединява емпирията и съзерцанието – една твърде интересна релация в есето на Димо Кьорчев[23]. Точно тя е изразът на динамичния вътрешен свят, на системата от екзистенциални уникати, възвисяващи Човека до Свръхчовек, от който пък се ражда Творецът като крайно вътрешна фигура. В писмото и в есето е налице тенденция на изместване на литературата и нейната знакова система от музиката. Поне докато не бъде установено и актуализирано понятието „нова литература“. Причината е, че литературата описва външни фактори, насочени към скрити вътрешни смисли, а музиката директно изразява вътрешни състояния, скритото не само емоционално, но и (общо-)духовно – невербално – битие. Нотите, изразени чрез музикалната реч, представляват (само) душевна рамка и емоционален фон[24], които пък предоставят сво-

---

висш медиаторски принцип-следствие на изкуството, а не като утопия въобще на човешките отношения. Това е недвусмислен белег за екзистенциално обусловения идеализъм, който в писмото е осъзнаван като „платонизъм“ („страдам от платонизъм“) и който в есето си проправя път като възглед.

[23] Макар че съзерцанието е също емпирична дейност, в „Тъгите ни“ то е зададено контекстуално като дейност, която обхваща самата емпирия – емпирия на емпирията. Според перспективата на този възглед обаче съзерцанието бележи предела изобщо на всяка дейност, ознаменува края на опита. То е трансформирана (превърната) емпирия и дори не е фаза в развитието на Твореца-Свръхчовек, а е неговото постемпирично битие – въжделеното от Д. Кьорчев пребиваване в Нирвана.

[24] Тук в „душевна рамка“ влагаме разбирането за музикалната форма, съответстваща на жанра в литературата. Нейното пространство е свободно от думи и образи. То е само форматирано от музикалния жанр и в неговата рамка реципиентът вмества свои лични съдържания, изпълва я с част от себе си. Под „емоционален фон“ пък разбираме онези настроения, състояния и чувства, които са общи и протичат във всеки човек. Музикалното произведение не само активира определени индикатори в техния разнообразен регистър, но ги и свързва (хармонира) съобразно линията и тоналността, по които протичат самите емоции и чувства. Това неразвито от Д. Кьорчев възприемане на музиката като по-разбираема от литературата, въз основа на което той прави опити да отсрани вербалната страна на битието (в писмото) и на изкуството (в есето), съдържа идеята, че човекът винаги се намира в състояние, което би могло да се предаде

бодата на всеки индивидуален реципиент да изгражда собствен вербално-визуален свят, съобразен с неговите лични нагласи и неговия личен емпиричен и психичен материал. Димо Кьорчев се връща към онова „старо разграничение между Литературата и Музиката“, от което Маларме например иска да се освободи, тъй като чрез символа „притежаваме съответните средства на Тайнството: Музиката създава очарования, ситуирани в онази абстрактна зона на слуха или дори на зрението, превърнала се в разбиране; а то, необятно придава на печатания текст същото значение“ (Маларме 1979: 121). По този начин музиката „прибира“ (обхваща) всички изкуства, оставяйки проблеми като „контекст“, „сюжет“, „език“, „образ“ и „значение“ да бъдат „свободно избираеми“ и при/в/лагани от реципиента според душевната му конституция и нагласите му. Нещо повече, отстранена е всяка междинна дискурсивност, изразяваща се в критика, интерпретация или тълкуване на творението и представляваща всъщност метакомуникация, чрез която се осъществяват – диахронни или синхронни – двустранните отношения *творец – реципиент*. Двете страни на музикалното творение пък – *композитор – слушател* – се размиват и смесват в самата музика. Фактически те стават едно чрез потапянето им в музикалния поток, като различията в съдържанията на отделните им индивидуалности престават да бъдат фактори. У Димо Кьорчев проявата на неразбиране или различие съответства на друго музикално събитие, където тя би била излишна (вж. бел. 22). Така при съвместното си пребиваване в протичането на музикалното творение творец и реципиент се сливат, взаимозаменяйки се. Осъществява се такъв тип деперсонализация, който, от една страна, изключва персоната на твореца в нейния нагнетителен социален аспект (особено в качеството ѝ на механистична, мултипликативна и диференцираща функция), а от друга, обезграничава (обезличава) твореца от реципиента, трансформативно унифицирайки двамата в самото музикал-

---

чрез музикален израз; че неговото битие и същността му имат свое музикално съответствие, напълно равностойно на тяхното вербално изражение и съответстващо на духа. Както отбелязва Маларме: „всичко, което изхожда от духа, да стане отново негово владение“ (Маларме 1979: 118).

но събитие и премахвайки всякакви бариери между тях. С други думи, **те са музиката** (в метафоричен литературен смисъл: те са текстът), което е и един от възгледите за постигане на Нирвана посредством изкуството. Творението е медиаторът, чрез който творец и реципиент се събират в единосъщието на Нирвана. Пътят ***творец – реципиент*** в музиката не съществува – той е сведен до неделима точка, за разлика от литературата, която сякаш умножава пътищата, без да ги събира в една точка. Основната причина за това е, че музикалното творение при разбиранията на критика-философ провокира изключително интроверсии (себе-втъвания), чрез които „да се **само**усъвършенстваме", докато литературното творение не само налага **и** екстроверсии, но така също трансформира и интроверсиите в екстроверсии посредством неконтролирани релации и своеволни варианти. Съвместното интровертиращо пребиваване на твореца и реципиента в хода на музикалното случване прави безпредметна и изключва каквато и да било потребност от критически и интелектуален диалог, от комуникация, тъй като тя е напълно изместена и заменена от синхронията на музикалното преживяване като плътен и авторитарен медиатор, за какъвто споменахме. Диахронните и въобще темпоралните идентичности (времето на двустранното пребиваване в музикалното събитие) са капсулирани в хармонията **звук-емоция (чувство),** която пък херметично вмества в себе си индивидуализиращото другоезичие на литературността **знак-/с/мисъл**. Поради това прилежащите към литературната комуникация инфраструктурни образувания, изразявани чрез стратегически поддържаните поливалентни дискурси – критико-оценъчен, интерпретативен или тълкувателен – губят своята функционалност, както и смисъла си и отпадат. Така според Кьорчев анализът и психологията ще заменят литературната критика, както настоява той и по-късно в статията си „Близкото минало" в сп. „Слънчоглед". Това е всъщност и телеологичата (но по-точно дълбинната) задача (презумпция) за смисъла както на творението като извънвремево и вече непроцесуално **състояние** на битие, така и на единението между Твореца и Човека като свръхкачествени **единосъщности** – субекти на

това състояние. Обективностите в действителността (света) на творението се пораждат **само** въз основа на конюнкции, имащи субективистки генезис, т.е. дължат се на субективни фактори и представляват **интеграция на идентичности** (това са всъщност индивидуалитетите), но „под шапката“, наложена от тоналностите, от динамиката и от техния квалитет (характеристиките на музикалното творение). Субективното отпада, тъй като автор и реципиент се потапят в единната обективност на музикалното събитие; творчество и рецепция се превръщат в единен процес, в чиято свръхобективност те са едно и дори не се и взаимозаменят. Невъзможността в цялото това съчетание да се провидят желаната качественост и непреходност и въобще да се осъществи подобна неоплатонизация, **не на битието** (както е у Платон), а **на човека**, провокира разгръщането на смисъла на страданието (или идеята за страдание) във възглед, вместващ в себе си констативността, програмността и тяхната крайна идея: **Нирвана**. Това е явно решение на дисоциращ Аза екзистенциален проблем, затова възгледовостта на Димо Кьорчев е първоначално раздвоена между музиката и литературата. Музиката е израз на съхранената от прастари времена дълбинност на душевността и съответства на първичния свят в (на) човека, чийто живот се основава на универсалния принцип на творчеството; фигурата на реципиента (критика, интерпретатора, тълкувателя) отпада, превръщайки се в творец. Ако се позовем на една от блестящите дефиниции на Юнг за духа, че **това (а не той)** е „принципът на живот“, и ако обърнем внимание на изключително важното обстоятелство, че тази свръхобективна дефиниция е напълно освободена (а с това и задължаваща) не само от каквато и да било спекулативна персонификация, но и от всяка преднамерена антропоморфизация (т.е. че човешкото е и доминирано, и подчинено, и резултантно на един универсален динамис, загатващ за себе си като субструктурирана функция – ***дух***), тогава бихме си обяснили защо критикът-философ абсолютизира разбирането, осъществяващо се чрез музикалното творение. Бихме провидели в дъното на неговата разгърната и всъщност незавършена възгледовост свръхплътното единение между тво-

рец и реципиент, в което човекът – съвместявайки тези две функции – е всъщност дух: принцип на живот, съдържащ двата универсални процеса на творчеството и случването му (приложение, употреба, реализация).

На всичко това литературността противоречи. Литературата (респективно текстът) диференцира и това е основната ѝ функция. Тя фрагментира и Битието, и Човека, и Бога; тя разграничава (разделя) твореца от реципиента, вместо да ги единява; тя сякаш актуализира вътрешния свят и обуславя самоусъвършенстване, но изоставя човека, провокирайки по този начин необходимост от реактивни екстраверсии, нехарактерни за рецепцията на музикалното творение поради различието в типовете комуникация – амплитудата във взаимодействията между съобщението и приемането му, между зададения код и неговото декодиране е много по-малка в музиката, отколкото в литературата. Макар да сме далеч от намерението да арбитрираме правилността на възгледите на Димо Кьорчев, ще обърнем внимание на резонния въпрос дали ако той не разсъждаваше от позицията на композитор, нямаше да даде някакви предимства на литературата. Въпросът възниква поради ясно открояващите се екзистенциални изходни начала на възгледите му, заложени в „Тъгите ни“.

Пренасянето на смъртта чрез самоубийство на българските писатели от писмото в есето като смърт-отказ от литературността като такава е по същество отхвърляне на историчността, на целесъобразяването ѝ с несвойствени за нейната същинска мисия практики (социоконюнктурни и конфликтуващи личностни междуособици; критически реакции и коригиращи интерпретации), а с това и на практицистко-рационалистичната масовост (колективистичност) на писателството, принизяваща и отричаща въобще идеята за творчество. Всички те подминават, дестабилизират и „инжектират“ относителност в онова плътно единосъщие, което иначе синтезира разнопластовия универсум на макрокосмоса в микрокосмоса – една от централните идеи на „Тъгите ни“. Трансформацията на екзистенциалното в конвенционалното е красноречиво изразена чрез прехода от себесъсредоточаващ се изповеден тон в писмото към критическа публицистичност в

цитирания от есето пасаж. И в двата случая радикализмът е еднакво остър, но в писмото той е насочен навътре и е съчетан с отказ от самоидентификация с фигурата на пишещия, за каквато вече споменахме, а в есето е насочен навън, като същата тази фигура е мултиплицирана посредством персоналистичната ѝ жанрово-родова раздробеност: „писатели, лирици, драматурзи, публицисти и критици“. Макар да съществуват отделни критико-публицистични интонации, цитираният пасаж е рязък и откровен публицистичен жест, отклоняващ се от възгледовия характер на цялото есе. Впрочем не би изглеждало неправдоподобно, че самите възгледи на Кьорчев в „Тъгите ни“ са по-скоро резултат на силна и импулсивна – почти афектна – реакция срещу литературната действителност, която той радикално отрича. Отхвърлянето на посочените фигури на литературността се дължи на критическия му патос, продължаващ в статиите „Близкото минало“ и „Литературната критика“ в сп. „Слънчоглед“. Той е провокиран главно от кръга „Мисъл“ и най-вече от д-р Кръстев и Пенчо Славейков. От своя страна, самото есе е дотолкова поетично, че именно заради неговата поетика българските символисти виждат в него своя манифест. Авторът на „Тъгите ни“ е повече критик и поет, отколкото „програмист“ – текстовете му са доминирани повече от оценка и размисли, а не толкова от програмност и перспектива, която всъщност възниква и е обусловена от самата оценка. В този смисъл красноречиви са както студията му за З. Стоянов, Вазов и П. П. Славейков, така и голямата му рецензия в сп. „Слънчоглед“ за „Regina mortua“ на Траянов. Не може обаче да не отбележим наличието на усет в неговите наблюдения за психологическата природа на символа, където „значението на думата се мени, добива нов смисъл“ (Стаматов 1994: 395), свързвайки индивидуалния с конвенционалния език у Траянов. Но впечатлението му за отсъствие на такива по-преки връзки на символичното и психологичното обуславя критичното отношение на Кьорчев и към народното творчество и по-специално към народната песен. Изглежда, че той не приема важното обстоятелство, че народната песен (а въобще и фолклорното произведение) е колективен продукт и процесите на неговото възникване са

съвсем различни от процесите на създаване на едно авторско произведение. Още повече че **само по себе си произведението – било то колективно или индивидуално – в своята цялост е именно символ**, изплетен от гъста мрежа неравностойни значения с по-подчертан или по-скрит психологически код. „Индивидуалното съзнание“, каквото търси Кьорчев в народната песен, съответства на един общ колективен дух. Символизмът на народното творчество се отваря към митологичното, амплифицирайки психичното чрез един общ център (героически и сюжетен), който привлича множество различни съзнания и ги обединява в ***колективен творец***. Дори когато фолклорният мотив възсъздава душевността на един герой, той не притежава лична (и особено биографична) история, генезисът му е етно-исторически. Индивидуалното съзнание обуславя **авторското** творение и е обвързано с екзистенция, притежаваща конкретен био-исторически генезис. Аналитичната психология го доказва по най-непосредствен начин (чрез нея се опитахме да навлезем и в Яворовата поезия – вж. студията за него). Това е и причината П. П. Славейков (респективно кръгът „Мисъл“) да вижда и намира в народното творчество творчески богатства и сам той да разработва („индивидуализира“, според езика на Кьорчев) фолклорни мотиви. С което да провокира критичността му. Тук си струва да се позовем на част от записа на критика в дневника му от Загреб за 23 февруари 1907 г., в която амбивалентността между литературнокритическото и екзистенциалното е достатъчно красноречива: „От няколко дни, след като пратих на Антона (А. Страшимиров; б. м., Р. Ш.) бележката за Пенчо Славейков, налегна ме чувството, че извърших един грях. Аз написах всичко набърже, немотивиран и бях злъчен към човек, който преживява моите мъки… Тази сутрин в леглото получих писмото на Антона. Статията, която мислех за грях, се твърде харесала… Докога ще се възхищаваме от това, че по-майсторски започнахме да маскираме греховете си“ (Кьорчев 1994: 26–27). Вглеждайки се в „Тъгите ни“, освен в дневниците и в критическото творчество на Кьорчев, можем да заключим, че той вижда символичното именно в произведението, но не се интересува от психологическата му природа (игнорира я), а директ-

но му прави „разбивка“, фокусирайки се с поетически апломб върху някои конвенционални значения като Родина, Мълчание, Свръхчовек, Нирвана и други подобни на тях. Като че ли те изграждат мрежата на литературните му възгледи. Психологическото, което силно интересува д-р Кръстев и някои сътрудници на „Мисъл“, не интересува Кьорчев, въпреки че то определя във висока степен естетиката, а оттам и художественото творчество по тяхното време. „Писателите ще станат художници, а литературната критика ще бъде излишна“, както отбелязва Л. Стаматов, цитирайки критика, че достатъчни ще бъдат „анализът и психологията на наблюденията“ (Стаматов 1994: 394). Поетическите възгледи за изкуството и поетическото мислене върху произведенията стоят твърде далече от психологическия им анализ и техните символни значения и стойности. У Кьорчев доминира директният опит за дешифриране на символното и оформянето му ако не в ключово отношение, то като отнасящо се за една методология, която поетически да води от генезиса към рецепцията на творенията. Дневниците и цитираното писмо разкриват колко този генезис е свързан с индивидуализма, но не като творчески подход, а като прòбивна екзистенциална обусловеност, отстраняваща (недопускаща) пречки. Това обстоятелство определя и субективността у Димо Кьорчев по отношение на неговите психо-естетически позиции – субективност, търсеща почти директно крайните, завършените форми на изкуството. Иван Радославов също схваща тази характерност у него и я отразява твърде конкретно, отчитайки общия принос на критика към българската литература: „Неговата мисъл се чувства стеснена, когато трябва да се спре на предметното, на факта. Тя бърза винаги да намери широките хоризонти на големите въпроси, където въображението и почти мистичната екзалтация намират простор и добиват полет“ (Радославов 1992: 123).

Както публицистичността в края на есето, така и изповедността на цитираното писмо са обвързани с възгледовостта на Димо Кьорчев само доколкото да сигнират силния ѝ екзистенциален генезис (красноречиво изразен и в дневниците), откривайки всъщност дълбоката лична (индивиду-

ализираща чрез отхвърляне на съществуващи и остаряващи според него практики) мотивация за подобен публицистичен скок. Остриятму публицистичен тон съответства на неговата силна лична мотивация. Цялата иначе твърде поливалентна епистоларно-мемоарно-публицистична симбиоза свидетелства за хоризонтирането на вертикалното. Критицизмът в края на „Тъгите ни“ е толкова плътно концентриран в отрицанието на съществуващата литературност и нейните представители като несъвместими с индивидуалната – и всъщност **първична** – представа за тях, че девертикализацията на творческата Аз-идентичност е изведена като смърт, императивно е проектирана като не-битийност. Последвалият отказ от самоидентификация с фигурата на пишещия е по същество отказ от важното иначе автоперсонифициране на личността (персоната като екзистенция). Обстоятелството, че този отказ е съпроводен с дълбоко усъмняване в стойностите на литературната знакова система (при това и на първичната) недвусмислено свидетелства, че фигурата на пишещия работи активно като аморфна интроекция[25]. Поне що

[25] Интроекцията е противоположното на проекцията. В своите трудове Юнг не ѝ отделя значително внимание. Позовавайки се на Ференци, че интроекция е „придърпването на обекта в кръга на субективните интереси“, а проекцията е „прехвърляне на субективни съдържания в обекта“ (Юнг 2005: 493–494), ученият не уговаря местоположението на въпросния обект, както и позицията на субекта, нито регламентира техния статус. Той разглежда обекта като по-скоро и априорно външна категория, разделена от изследващия субект, който пък и диференцира обекта поради неговата недиференцираност. В този аспект според Юнг субектът извършва **само** екстравертна дейност, чрез която преодолява разстоянията до обекта, „вчувства“ се в него, внасяйки (и) свои субективни съдържания. Доколко обаче обектът не се съдържа онтологически в субекта? По смисъла на този твърде дискусионен иначе квазифилософски и дори религиозен проблем, но най-вече според разглежданите текстове фигурата на пишещия граничи с примордиалната представа и се съдържа интроективно в субекта **като екзистенциална нагласа към творене и съответно като несъзнавана (още) функция**. Тя притежава постоянно висок интерференциален интензитет с творческата Аз-идентичност, която представлява мощен редуктор за всички външни влияния. Поради това фигурата на пишещия у Д. Кьорчев работи дори без интернализиран отвън опит, както мотивират възгледа на Юнг неговите критици (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 81). Ние обозначаваме тази **функция** като „**фигура** на пишещия“, тъй като освен че е насочена, тя едновременно при-

се отнася до нея, интерфериращата творческа Аз-идентичност е толкова силно разколебана, че навлиза дълбоко в екзистенциалните си пластове (отблъсната сякаш и свита, тя потъва в собствената си екзистенциална рамка и оттам започва отново да се разгръща). Вербалната знакова система, с която си служи литературата, не функционира и е подменена от тоново-звуковата, с която пък си служи музиката[26]. Тази неустойчивост на интерференциите обуславя и поддържа аморфния характер на интроекцията – във вътрешния си план (предимно в писмото, но ситуирано в контекста на „Тъгите ни") тя се колебае между фигурата на пишещия и творческата Аз-идентичност, чрез която пък самата фигура на пишещия впоследствие да се трансформира в индивидуално-лична, преимуществено творческа Аз-персона – фигурата, която би могла не само да се домогне, но и да се при-познае (свръх-персонализира) във върховната творческа фигура на Свръхчовека. Деликатният момент тук е, че творческата Аз-идентичност предхожда тази Аз-персона, която по смисъла на Юнг е

тежава и автономно, ограничено и обособено от други нагласи и функции поле на действие и въздействие върху субекта, т.е. има качества за фигуративност и предпоставя формирането на персоната на писателя.

[26] В писмото на Д. Кьорчев това по категоричен начин свидетелства за радикалното му вертикално слизане до предекзистентните изначалия въобще на човешката природа – там, където още няма език, а има само тонове и звуци; там, откъдето започва човекът, току-що излязъл от утробата на Космоса; в сферата на музиката, която предхожда литературата. Едно спускане в несъзнаваното, където при пълна доминация работят още чувствата и емоциите под прякото въздействие на архетиповите образи и примордиалните представи, каквато е и самата фигура на пишещия. В есето пък критикът-философ прави опити да осмисли тази фигура, възвеждайки я обаче до нивото на едно свръхсъзнавано, каквато по презумпция е фигурата на Твореца-Свръхчовек. В този смисъл авторът на „Тъгите ни" затваря един огромен кръг от съзнавано-несъзнавани взаимопрониквания, който в системата от аспекти и символи на аналитичната културна психология би могъл да се обозначи със змията, която захапва опашката си (уроборос), върховната фигура на Твореца-Свръхчовек отново се слива с примордиалната фигура на пишещия. Тя отново снизхожда в собствения си праобраз – този път посредством Нирвана, в която са потънали и размити и всички фикционални диференциации и персонификации на Аза. (Все пак трябва да се вметне, че в проекта „Нирвана" се прокрадва и една перспектива, според която в нейните условия се упражнява съзнателен – следователно Азов и диференциращ – контрол. Настоящият текст не може да се спре върху този сложен и обширен проблем.)

интернализирана отвън, т.е. представлява постинтернална интроекция. Това налага едно кратко отклонение, за да маркираме градацията, в чиято сложна мрежа от интерференции е кодирана сякаш и психологията на индивидуализма: а) фигура на пишещия, б) творческа Аз-идентичност, в) творческа Аз-персона, г) имперсонална фигура на Твореца-Свръхчовек. Още повече че тази възходяща последователност се налага от самия индивидуализъм (разбира се, доколкото индивидуализмът не я и изразява сам по себе си).

Фигурата на пишещия според индивидуалистичната ѝ зададеност у Кьорчев представлява едно дълбинно, подпрагово и смътно в сумрака на съзнанието усещане за човек, който пише. Тя се обособява в хода на началните писмени опити и постепенно изкристализира в самосъзнанието, в което дотогава е долавяна само интуитивно и още не е била азово идентифицирана (принадлежаща на Аза). При *творческата Аз-идентичност* се осъществява локализиране на Аза в примордиалната представа за фигурата на пишещия (творящия), което има вече съзнателен и устойчив, доминиращ и определящ характер над всякакви други представи и идентификации – например над фигурата на пътника, владетеля, летеца и така нататък. *Творческата Аз-персона* – тъй като персоната е посредник между Аза и външния свят (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 123), творческата Аз-идентичност се разширява в сферата на една съобщностна и колективна (външна) среда като конкретно присъстващ съпринадлежен фактор с ясно изразени социални функции в същата област на колективна дейност. Етимологичното значение на персоната сочи маската на актьора в античната драма. С поставянето на тази маска-персона писателят се легитимира като обществена фигура, изолирайки (закривайки) истинското си и по-цялостно (другостно) лице. Четвъртият етап тук представя имперсоналната фигура на *Твореца-Свръхчовек*. Обособява се самосъзнание, в което Азът се възприема (себе-в-живява) в контекста на един асимилиран и вече усвоен – мащабен, според капацитета на индивидуалните му нагласи – личен и колективен опит. Този Творец-Свръхчовек притежава целия опит и цялото знание в неговите лични и социални параметри. По принцип тук се от-

крива едно несъответствие между индивидуалното самосъзнание и външната среда, което Азът идентифицира с непосилен иначе товар, който носи върху себе си и въпреки тежестта му не само го понася, но го и владее и контролира, продължавайки (разгръщайки) своята творческа дейност. То не е характерно за обикновения и посредствен (в отделния случай) писател. Ако Творецът-Свръхчовек е идентифициран с Аза, това му гарантира неминуема психична инфлация, тъй като Аз-персоната „превзема“ (обсебва изцяло) Аз-идентичността и писателят се идентифицира не със себе си (личността си), а със социалната си позиция и дейност. Обикновено обаче фигурата на Твореца-Свръхчовек е фикционална проекция, изтласкана безадресно (без персоналистична идентификация) във вербално-визионерското пространство като частна идеологема, философема, теорема, служеща за пример в дадена област. В случая като символ, финализиран (но не телеологичен) в пълнотата – целостта – на творческата функция от нейната първична фаза до една идейна, непринадлежаща вече на Аза консервативна обективност. У Димо Кьорчев фигурата на Твореца-Свръхчовек действително е много близка до Ницше, както го виждат и критиците. Въз основа на емпирично обусловения си екзистенциализъм той стига до Ницшевата идейност и без да стига до философска идея, изолира Твореца-Свръхчовек от Аза си, тъй като го третира като идейно-смислов център на творческата функция изобщо (иначе би последвал душевната съдба на автора на „Тъй рече Заратустра“ като „жертва“ именно на психична инфлация, независимо дали ще се превърне във философ или не). Същевременно Кьорчев влага религиозност в отношението си към Твореца-Свръхчовек, превръщайки го в идеал и в мярка за ценностно-върховна творческа дейност. Това негово отношение е типично религиозно, тъй като е отношение на субекта (или субективния Аз) към стоящата над него непостижима обективност, фигурализирана с Твореца-Свръхчовек. Тоест позиция на **подчиненост или зависимост от долу нагоре** дори ако се отнася не за едно свръхидеално същество или за Бога, и дори този Бог да е коремът, както казва ап. Павел, или инстинктът, както го третира Фройд. В случая Богът при Димо Кьорчев е именно Творецът-Свръхчовек.

Най-напред Азът идентифицира себе си като творящ, при което първичната фигура на пишещия добива съзнателен и определящ характер (тя „възхожда“ **от несъзнавана индикация към съзнавана идентификация**), за да се превърне и в Аз-персона. При този процес на превръщане Азът интегрира в себе си персоната на писателя и тогава може да се говори вече за персонификация на интроекцията (фигурата на пишещия) според изходното начало и последователността у Юнг[27]. В този смисъл интернализацията на опита (навлизането на творческата дейност в сферата на съзнанието и емпирията) при Кьорчев би следвало да се осъществи от творческата Аз-идентичност, предхождаща и по принцип писателската Аз-персона. Така субектът асимилира обекта (Шарп 2006: 82), като обектът – персоната на писателя – съответства на външната си категориалност в нейната социална функция, както го третира и Юнг. В резултат на тази интернализация възниква и юнгианската интроекция, която вече определихме като постинтернална (тъй като персоната на писателя репрезентира външния – социалния, – а творческата Аз-идентичност вътрешния – индивидуалния – опит, субективиран от екзистенциалната си обусловеност с първичната фигура на пишещия). Тя би могла да се определи и като „вътрешна, въведена отвън“. С други думи, писателската Аз-персона асимилира творческата Аз-идентичност, като агентът на цялата интернализация е Азът, който вече носи и се представя навсякъде с маската на актьора (както извън конкретната си социална принадлежност, така и в собственото си самосъзнание). Азът е, наред с това, асимилаторът на вътрешната първична фигура на пишещия във външната персона на писателя[28]. От-

[27] Ако интроекцията не подлежи непременно на интегративна персонификация, то интегративната персонификация задължително преминава през интроекции, както е и в нашия случай.

[28] Обобщавайки възгледите на Юнг за персоната, неговите критици потвърждават, че тя е „нещо като посредник между Аза и външния свят“ (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 123). Процесът, който определя това посредничество, е фигурално-персонифициращият процес на идентизма. И тъй като той е двустранен (навътре и навън), творческата Аз-идентичност ситуира по същия начин Аза и като посредник между него и фигу-

тук само една крачка дели творческата Аз-персона до висшата фигура на Твореца-Свръхчовек. Но и точно тук възниква дълбоката екзистенциална колизия у критика-философ. Той (неговата творческа Аз-персона) не прави тази гибелна, „първа крачка на безумието“. Той отделя (изтласква) визионерската фигура на Твореца-Свръхчовек като **фикционален модел** – макар и идеалистичен (и почти религиозен) – на истинския творец. За резултат на тази колизия може да се счита насочването на писателя към политическата дейност, която измества литературната. В кръга на хипотезите, този акт вероятно предотвратява възможна психична инфлация на неговата личност.

В заключение бихме добавили, че в качеството си на външен обект, подлежащ както на интернализация (като чужд опит), така и на адаптация и трансформация, персоната на писателя е и агентът на социалната функционалност на творческата Аз-идентичност (за разлика от примордиалната фигура на пишещия, до която достигат единствено силно редуцирани съдържания[29]). Без тази своя социална персонификация, творческата Аз-идентичност би могла да се капсулира и разпадне (сиреч творческата функция да се разсредоточи и размие в другите дейности на личностовия комплекс). При Димо Кьорчев невъзможността да се идентифицира с персоната на писателя произтича от визиите му за социалното ѝ състояние, което в неговите възгледи я е деформирало. Затова чрез писмото (като рефлекс) той навлиза в себе си – вертикално и навътре[30] – в пред-азовото поле на примордиалната фигура

рата на пишещия. В този смисъл сравнителноописателната относителност на самото посредничество, фиксирана в **„нещо като“**, обхваща преди всичко променливото **поле на центробежията**, в чиято трансформационна динамика Азът е подложен както на персонифициращите го влияния на „външния свят“ (персоната на писателя), така и на формиращите го въздействия на примордиалните образи във „вътрешния свят“ (фигурата на пишещия).

[29] Това се дължи на свръхконсервативния характер на архетипалните фигури както на лично, така и на колективно ниво.

[30] Макар и твърде лаконичен в сравнение с „Тъгите ни“, текстът на писмото на Д. Кьорчев е изключително плътно сигнифициран, както за да предостави достъпна за психологически анализ картина на силния екзистенциален генезис на есето, така и за да позволи да се фиксират и изброят

на пишещия, където пък от общия му азов комплекс се е осъществила и неговата идентичност с нея, която тук определихме като „творческа“. Според критика-философ връзката на писателите именно с тази дълбинна фигура е прекъсната, т.е. персоната на писателя я е обсебила, унифицирайки вертикалните ѝ структури с нейните хоризонтални съдържания, които я и обособяват като персона. Цялата реакция на Димо Кьорчев разкрива, че се е осъществил сблъсък на две архетипови фигури, при това морфологично еднородни – фигурата на пишещия и персоната на писателя. Следва също да се напомни, че и като архетипови фигури те имат един и същи генезис: колективното несъзнавано. Персоната на писателя обаче е един по-късен, по-напреднал етап от фигурата на пишещия (активно включваща и съзнанието)[31]. Тя е, така да се каже, модерна категория, макар че по природа не е нищо друго, освен архетип (както и всяка персона – маска). Въпреки това тя изразява завършеност, съвършеност (перфектност), типологичност, форматираност, но и външност – **рецептивен обект** (който, тъй като изцяло е доминирана от Аз-съзнанието). За разлика от нея, фигурата на пишещия изразява незавършеност и несъвършеност (имперфектност), динамичност и аморфност, но така също и вътрешност, уникалност – **рецептивен субект** (понеже още не доминира в съзнаващата функция, а в несъзнаваното). Задължително трябва да вметнем, че тази субект-обектна рецептивност е изключително зависима от потенциите на Аза – адаптивни, трансформативни, динамични или статични по степен. Колкото по-активна и насочена е съзнаващата функция, толкова по-подчертана е тя (макар че тогава е значително ограничена) и Азът се идентифицира с писателя. Тук за рецептивен обект или субект не може да се говори в чист вид, а по-скоро за доминация на някой от тях. При Ди-

---

основните фигурални образувания, около които гравитират многото иначе идеи, заложени в него. Такава психологическа картина се разкрива и в дневниците му.

[31] В този текст, за да фиксираме диференциацията и промените в колективното несъзнавано на модерното време, а така също и измененията в характера на най-консервативните категории, каквито са архетиповете, използваме „фигура на пишещия“ и „персона на писателя“. Иначе те са синоними на Творец, но в по-ограничена и частна степен.

мо Кьорчев доминира рецептивният субект, тъй като азовото себеотношение преобладава и се разгръща във възглед, домогващ се да възсъздаде – освен всичко друго – една обективна картина на състоянието на нещата, както и един алтернативен модел. Самото му творчество води до заключението, че фигурата на пишещия е по-близо до естествено функциониращия архетип, отколкото персоната на писателя. Тя работи в дълбинния пласт, но на личното несъзнавано, и затова е почти равностойна на функция (вж. бел. 25). В зависимост от напредналостта на процесите на обособяване на Аза, в това число и на локалните му самоиндикации с творческата функция (т.е. на пред-персоналистичното оформяне на творческата Аз-идентичност), се определят и степените на завършеност и съзнаваност, след което се преминава в качествено нова фаза на творческата самоидентичност. Може да се каже, че в „Тъгите ни“ Димо Кьорчев е в процес на активно съзнаване, но по-точно на разширяване на съзнанието (в случая културно профилирано), което придава и известен маргинален характер на есето. От културно-психологическа гледна точка обаче, в него е кодиран твърде сложният характер на преодоляването на изостаналостта чрез един идеалистичен модел, част от чиято психологическа обусловеност настоящият текст се опита да актуализира.

ГЛАВА ШЕСТА

Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“

Имайки предвид изключителната по широта смислова, идейна и концептуална панорама, която се разгръща пред нас при прочита на известното есе на Димо Кьорчев, сме ограничили вниманието си върху три важни думи: **Мълчание, Родина и Нирвана**.

В „Тъгите ни“ **Мълчанието** е предначалието в своята статика (в тесен психологически аспект – първична мъгла с хаотично движещи се душевни съдържания), нещо като пространството преди Големия взрив, от който започва Вселената. Това е проективно пространствено себесъстояние, работно поле за душата на модерния, „новия поет“. В него възможностите (проекциите, „мечтите“) **„се крият“**, т.е. съществуват в предекзистентна сянка, преди още да бъдат и да го изпълнят с организирани съдържания. Примордиалните представи и фигури съществуват слято и още не са обособили свои очертания, отделност и автономност. Може определено да се каже, че съществената част от „скритото“ е сведена до състояние на слятост между разнопластови фрагменти, нюанси и противоположности, на херметична унифицираност и неразчленима „черно-бялост“ – проекциите са (и) интроекции, тъгите са (и) копнения, а даже и Бог се намира в „своята **неразделност**“ с Мълчанието. В семантичен план антиномизиращите и синонимизиращите напрежения са скрити, както са скрити и всички локални смисли, които впоследствие ще възникнат, ще изпълнят и ще организират Мълчанието със съдържанията на проекциите, на тъгите и пр. Изпълването и съчетаването със съдържания е процес на реализираща Мълчанието трансформация, посредством който то

става **„видимо и чуто“** и започва комплексно – съобразно значенията и свързващата ги дифузност – да се разгръща (развива), стигайки до **„едно силно просветление“**, каквото е характерно за Нирвана. Критикът поетично обобщава и символно отваря трансформацията на Мълчанието като „пътят към родината“ или „пътят към Нирвана“. Необходимо е да отбележим, че тези и други поетизми, които правят есето на Димо Кьорчев повече въображаемо-перспективно, отколкото програмно-целенасочен проект, не се дължат толкова на философския му характер, колкото са обусловени от силна психологическа зависимиост. Причината да използва такива крайни поетизми е по-скоро в един стремителен и емоционално натоварен, ирационален възглед към свръхекзистенциализъм, чиято радикалност да игнорира систематичния теоретизъм, водещ и до нефункционалност на съществуващия научен апарат, на понятийния инструментариум и на интелектуалистичните стратегии, несвойствени въобще за поетическото изкуство. Всички те предполагат рационални подходи, които пък са категорично отхвърляни от критика именно поради несвойствеността и непригодността им спрямо ирационалните явления, обекти на поетическото светоусещане. Ако сведем така очертаващата се митофигура на твореца у Димо Кьорчев до нейните чисто човешки параметри, неминуемо ще видим „новия човек“ или „новия поет“ като Свръхчовек. Този „поет-човек“ представлява свръхплътно концентрирана симбиоза на всички световни универсалии (антропоморфни, природни и космични) и е резултат на същия радикален възглед, чиято метарелигиозност предполага (проектира) не квазиамплификация на микрокосмоса до измеренията и пълнотата на макрокосмоса, както в перспектива са ситуирани символистите, а обратно: концентрация на макрокосмоса в микрокосмоса посредством активната **единственост** и настъпателната **виталност**[32] на същия микрокосмос, съставляван

[32] Подчертаваме „единственост“ и „виталност“, тъй като „Тъгите ни“ конституира човешкостта като кардинален светоустройствен фактор. Антропоцентризмът, пронизващ цялото есе, поставя човека във водещата роля на единствен агент на живота в мирозданието, а виталността му – като уникум в световното пространство, чрез който се явява и пасивният Бог. Бог се открива едва при овладяване на мирозданието, и то по

от (все)човешкото. Съчетани с философичните му размишления, поетизмите на Димо Кьорчев разкриват и неговия модел на мислене за поетическото изкуство. Есето не акцентира не само на понятието, но и на думата „символизъм“. Същото, но в по-малка степен (и то поради по-честата употреба на „модерен поет“) се отнася и за смисъла „модернизъм“ („модерност“). Тези простички текстологични факти ясно показват, че е налице изказване за поезията изобщо от гледна точка на тогавашната литература, култура и философия. То работи със символи както в тясно литературния, така и в културно-философския си пласт, но не се осъзнава като литературна система, направление, методология или идея, означена „символизъм“. Нещо повече, „програмността“ му трудно би могла да се сведе до критическа препоръчителност или изискване към художествените практики. Използва се съществуващият до 1907 г. опит предимно – но не само – на ранния символизъм, за да се даде по-пространно обяснение и комплексен модернистичен възглед за поезията – какво е това „поезия“, каква трябва да бъде тя и какъв е историческият ѝ ход, в това число и на декадентството, с оглед вечните стойности на битието, които в този ход се актуализират (модернизират). Критикът проектира поезията като медиатор на невидимото и отвъдното, на „неогряната“ страна на езика и битието, т.е. като функция, пренасяща (предаваща) отвъдни съдържания посредством символа (най-вече на ахтоничната му страна), а изкуството като синтезиран комплекс от фактори, предназначени да ни приобщят към високото трансцендентно битие, за което иначе ни подготвя религията. Именно на тези нагласи и позиции се дължи и металитературният характер на „Тъгите ни“. В този смисъл изглежда правдоподобна тезата, че есето на Димо Кьорчев, доколкото у нас символизмът черпи от него, изразява програмност само по необходимост – като най-близко до възгледите и практиките на символистите. Тоест че съдържа послания от по-общ характер и че като универсален културен рефлекс резултира върху отделни художествени практики. Дали от позициите на „Тъгите ни“ не може да

човешки образ, подобие и инициатива, без които иначе остава нереферентен, макар и признат за съществуващ.

се погледне например на експресионизма? Пространните културно-исторически отпратки и философски обобщения са позиционно интонирани с една смекчена (философизирана) императивност **„трябва“**, обхващаща не само и не толкова поета, колкото човека – посланието им е, че **„трябва“** от „модерен поет“ да се развие „нов човек“, така както и че „от изкуство **трябва** да се стигне до религия (религии)“. Макар по това време да е европейски възпитаник (учи право в Лайпциг, 1905–1906, и Загреб, 1907), той внася източни мистично-религиозни нюанси в творчески направления, произлезли от западноевропейската литература, които пък са контрапунктно развити от руската. Нещо повече, есето му съдържа критични интонации към западноевропейския символизъм в посока на руската философия на символизма. Отправна, но и разделителна точка с идеите на френския символизъм например, изповядвани 20 години преди „Тъгите ни“ от Жан Мореас в късия му „Манифест на символизма“, е телеологичният предел на символистическото изкуство, фиксиран от французина като **„Върховното очарование“**. Това е идейна междутекстова синонимия с **„красота на душата“** – телеологичният етико-естетически модел пък у Димо Кьорчев, постигнат в Нирвана. Съдържанията на това синонимно докосване обаче са напълно различни, а идейно-смисловото пресичане само подчертава огромната разноаспектност на идеите за символизма, както и културалния разлом между подходите към него. Дори едно по-внимателно вглеждане ясно ще разграничи езотеричността, към която клони Мореас, въпреки че фиксира една неопределена мистичност, от същинската мистичност у Кьорчев. Тя е подчертано повлияна от руската философия на символизма и красноречив показател за това са стратегическите му позовавания на Мережковски, на Бели, на Тютчев. По-нататък с *Нирвана* Кьорчев, сякаш, „затваря“ смисъла на идеята за символическото изкуство, което според Мореас трябва „да не стига до затваряне на Идеята в самата нея“ (Мореас 1979: 101). Всъщност той го поставя в чисто психологически ракурс, посредством едно мистично източно понятие, което обхваща не само продукта на изкуството, какъвто има

предвид французинът, но и процеса на неговото създаване, започващо пък подготвително от *Мълчанието*.

В концептуалния профил на поетиката в „Тъгите ни“ *Мълчанието* преминава през някои съществени трансформационни фази. Преди да стане отношение и етико-естетическа емоция (или етико-естетически всемир – „красота на душата“), то е постигната модалност – не е нито чувство, нито емоция. Още по-малко интелектуална дейност. Това е всъщност едно от главните условия за „новия поет“ – да постигне пълен (тотален, медитативен) пред-творчески покой, от който да начене творенето му. Да встъпи в пространството на Мълчанието, сиреч в себе си; да пре-твори и реализира себесъстоянието си, но **насочено навън**, т.е. там, където той още не е. Така, както Бог встъпва със слово в пустата, безвидна и неустроена земя, за да изрече всичко, което ще бъде, и да внесе себе си, но **извън себе си**; преди началото, в което е словото. Повече от видно е, че в условията на Мълчанието се извършват процесите и завършват етапите на крайното, финализиращо и перфекционистко – идеал/истич/но – /само/усъвършенстване на индивидуално-личния човек, след което той може чрез творчеството си да се себеразпространи сред тъмата на нуждаещата се човешка колективност и сред девствения хаос на природо-космоса, където Бог пребивава еднолично, без човека и речта. Каузално, макар че Димо Кьорчев не се доверява и на каузалността, тази модалност е, както споменахме, предначална, предекзистентна, конститутивна[33]. Тя именно подлежи на емоционално-чувствени и интелектуални об-

[33] Не трябва да се забравя, че тези три храктеристики, както и самото *Мълчание* у Кьорчев, са резултантни – те трябва да бъдат предхождани от определени процедури и обстоятелства. Едва след тях *Мълчанието* се оформя като същинско начало с предварително конституирани, но още неразиграни и неизявени у носителя му, а съответно и сред човешките общности и природо-космоса фигури. Комплексът от тези процедури и обстоятелства критикът, синтезиращо и работещо като перспектива, обединява в символа *Тишина*, на чийто универсален и опозиционен на *Мълчанието* характер се спираме тук. Аналогияга с Бога-Творец, който встъпва в главната си роля да сътворява и да навлиза там, където не е, е също така очевидна. Осъществява се изместване на Бога от човека посредством отвъд-човешкото, а не отсам-Божественото. Д. Кьорчев долавя психологическата основа на такъв преход, но не я задълбочава и използва.

работки, на творчески актуализации (инвазии), за да изпълни, измени и динамизира, но по-точно да витализира Мълчанието, редуцирайки онези съдържания, осъществяващи творенето, които критикът поетично, но постулативно изброява като „философски спекулации, звучни песни или етически положения“ – крайно синтезираната и редуцирана **триада** на практическото творене. „Философски спекулации“ – интелектът и разумът, едното условно стъпало, оформящо съзнаваната интенция и съдържащо известни отрицателни конотации или поне резерви; „звучни песни“ – изкуството, другото условно стъпало, съдържащо емоционалното оформяне на съзнаваната интенция (и съответно залагащо в рецепциите нови интенции) и с ясни положителни конотации; „етически положения“ – висшият етос, резултантният свръхстатут, чиито положителни конотации се подразбират (това е постигнатата анагогическа обективност, съдържаща **индивидуално-личните екзистенц-варианти** на цялостния – идеалния – етос). И трите конструктивни детерминанти обаче за Димо Кьорчев нямат йерархично значение, последователност и стойност – макар поотделно да представляват огромни философски дискурси, те са пренесени само знаково и компактно от незначимите си функции на агенти „за лични услуги и цели“ до върховното си предназначение „да попълнят мирова обща потребност“. Пренасянето се извършва чрез **символ** – път (към Родината и Нирвана) – в условията на „едно силно просветление“, което предхожда Нирвана и може условно да се означи като пред/прото/Нирвана. В тези три синтетични конструкта (парадигмални детерминанти) е кодирана и мисията на „новия поет“. Тръгвайки „по пътя към Нирвана“, той се отделя от земното, от колективно-човешкото и от природо-космоса. За да се възвърне отново при тях, но вече друг – като носител и хармонизиращ разпределител на противоположното им. От гледна точка на цялата двустранност (социалното се индивидуализира, материално-земното се дематериализира, а природо-космосът от формално се превръща в смислово-съдържателно поле) поетизмите на Димо Кьорчев добиват литературно-философски стойности (критерии) и се очертават самостоятелно като фундиращи възгледите му

проекции – като един вид Архимедови лостове. Мълчанието е именно такава глобална проекция, вместваща универсалиите и техните взаимодействия. Критикът прави изрично сравнение с мълчанието в природата, откроявайки неговата едновременна отединеност и паралелност спрямо изпълващото се с трансценденции и свръхекзистенциални фактори Мълчание, но същевременно откроява и фината многопластова антиномия **„Мълчание – Тишина“**. Тишината е природна и мъртва категория, а Мълчанието е надприродно формирование, потенциращо целия живот, т.е. директно „беседване с Бога“, като Бог е надприродна субстанция, в която се интегрира и „новият поет“. От една страна, Мълчанието е форма на неслучила се още артикулация, която предпоставено съдържа своя посока и ред, а с това е и интенционално „заредена“. От друга страна, Тишината е непродуктивен и безформен (аморфен) хаос от артикулации, в който интенционалността е размита и е както творчески, така и анагогически нереализуема. В по-сгъстения си антропоморфен пласт пък Тишината е локализирана в душата на „новия поет“, но преди да е станал „чист индивидуум“, т.е. освободен (и) от колективната душа. В нея просветлението на Нирвана е само сетивно, неосъзнато и неовладяно и не може да формира своя конкретика, пораждаща висша творческа интенционалност, а остава на ниво случайност, хаотичност и формалност. В социалния си пласт тази парадигмална антиномия „Мълчание – Тишина“ съдържа разделението между колективността, от една страна, и избраността, от друга („Свръхчовекът“, „новият поет“, „новият човек“). Тишината е социална и хоризонтална категория, а Мълчанието е индивидуална и вертикална. С обособяването на избрания „нов поет“ Тишината като колективен атрибут не се губи, а се редуцира и превръща в контролирана от Мълчанието, т.е. от „новия поет“, територия. Обхванал, съдържащ и изразяващ тяхната колективна душа (пречупена през призмата на индивидуалния му и естетизиран опит), след процедурите по самоусъвършенстване, след постигането на Мълчанието като себесъстояние и вече от позицията на Нирвана, той контролира, насочва, обучава, влияе върху тези множества, за да преобразят те своята Тишина, уникализирайки я в индивидуално-

лично Мълчание, чрез което поотделно да постигнат общия „символ на живот“. С това процесът („пътят“) на „излизане и връщане“ към тях завършва, без да се затваря, а „новият поет“ се делегира като водач на множествата[34]. Видимо обаче Димо Кьорчев не се интересува от литературното осъществяване на този процес, а се съсредоточава повече върху фигурата на поета.

Като „символ на живот“ Мълчанието се трансформира етико-естетически в „красота на душата“, която е продукт не на „даденостите на живота“, а на проекциите, на „мечтите за живот“, които пък са иманентно зададени и присъстват в Мълчанието като интроекции. „Даденостите на живота“ не проникват в Мълчанието – те са обект на редуциране, тъй като представляват преградите на консервативната традиция и на условностите на време-историята. Тях Димо Кьорчев буквално формулира като „традиционни пречки“ и „временна условност“. Семантичната тежест е „традиционна“ и „временна“ и проектира Мълчанието само като пространствена категория, в която времевите измерения не проникват и не се смесват, характерно за психиката, която не се подчинява на законите на времето и причинността. Това са смисловите ударения, които насочват, трасират процеса на трансформация съобразно „мировата обща потребност“, която „новият поет“ актуализира. Те изразяват отделянето на *Мълчанието* от *Тишината*; на мъртво-съществуващата природа от животворящия дух на този поет; на обособената в *Мълчанието*

[34] „Новият поет“ е пресечната фигура между хоризонталите и вертикалите. Това означава ***кръст***. Оттук нататък отворен остава интересният проблем за характера на този кръст във възглдите на Димо Кьорчев. Трябва да отбележим, че подобен кръст хвърля сянката си и върху съвсем различни възгледи и практики в литературата ни и че в националните контексти творецът в своите мито-идейни конфигурации замества или интерпретира идеята за **Разпнатия** Бог. Това определя кръста като потенциална метакритическа фигура, синтезираща източнофилософския характер на разбирането ни за литература чрез парадигмалната релативираща триада „**Бог-Творец-Човек**“, която стои встрани от западните влияния. **Богът** е целта, **Творецът** е медиаторът, **Човекът** е последователят. Така или иначе, в „Тъгите ни“ кръстът би се откроил още по-ясно при един подробен и задълбочен анализ на разнородните концепти и съотношенията между техните значения.

душа на „чистия индивидуум“ от слятата природна тишина, която владее колективната душа. Накрая, разграничаването на човешката същност от нейната земна причинно-следствена зависимост, превръщането ѝ в едновременно мултипликативна и единна Идея. Ако си послужим с известната латинска сентенция, заимствана от Конфуций, „Всичко, което е на небето, е същото като това, което е на земята“, то Димо Кьорчев трасира Мълчанието към небето по твърде интересен начин. Той трансформира всичко земно – природно, социално и материално – в една надприродна, индивидуализирана и дематериализирана небесна перспектива. Служейки си с многостранната поетика на контраста, критикът проявява тенденцията отново да конструира хтоничните универсалии в откриващите се ахтонични проекции на тази перспектива (например в антропоморфния пласт: социум-индивид-свръхиндивид, помещаващ в себе си социума). Тъй като това не е възможно каузално, аналитично-интерпретативно и понятийно да се онагледи, той директно разпластява и диференцира синонимиите, довеждайки ги до ясни метаантиномични структури като „*Мълчание-Тишина*“ или „*Родина-Свят*“, както ще видим; актуализира едни значения и деактуализира други, следвайки възгледите си, на чиято поетика и разчита. Това му позволява да изгражда от опозиционни значения устойчиви изрази с ключова важност и стойност на концепти, притежаващи здрава понятийна вътрешнопарадигмална единност като **„весела религия“**. Това парадоксално понятие е идейно-концептуален апостроф към „Веселата наука“ на Ницше. То реабилитира религията от отрицателното отношение към нейната консервативност и умозрителност от страна на именития философ. Макар че Кьорчев не отделя специално внимание на разбирането си за „весела религия“ и не се спира върху отношенията и принципните връзки на изкуството с религията, той изтъква по всякакъв начин в есето си ролята на изкуството като главен неин агент, като задължителен фактор в религията изобщо. Едва ли в нашата литература има лансирано попарадоксално понятие – квинтесенция на цялостната визия за естетиката в „Тъгите ни“. Знае се, че всяка религия – от тази на племето суахили до най-претенциозните гностични съче-

тания на наука и религия, в това число и тези на „Свидетели на Йехова“ – е подготовка за смъртта и интерпретация на случването ни отвъд. Обстоятелството, че смъртта съвсем не е весело нещо – потвърждавано блестящо и от всяка жива твар – налага религията, от своя страна, да бъде винаги крайно сериозно занимание, с което и критикът е напълно наясно. От тази гледна точка трябва да се заключи, че в есето му парадоксалното определение „весела“ е надстроечен субстрат на пострелигиозните нагласи, а по-точно (и по-мистично) на постлеталните състояния, в които квазиобектът на религията – смъртта – е отминал и се е навлязло в състояние на веселие и радост. Тук няма ирония. При това положение обаче самата религия става безпредметна дори като превенция, тъй като в състояние на отвъдност вече не се мисли за смърт, а за непрекъсваем от смърт вечен живот. От друга страна „весела“ – вече като реторичен концепт – търси компенсация на понятието „религия“ спрямо традиционните разбирания и представи с едностранчиво наслоените им значения на нещо сериозно, строго регламентирано, нормативистично, консервативно, отстраняващо земно-физическата действителност, потискащо и изтъкващо несъкрушимата, опасна и задължителна **не**принадлежност на човека към себе си, живота и света. Аналогичен е и мотивът на Шопенхауер в неговите „Афоризми за житейската мъдрост“ да компенсира хтоничното значение на „аристократ“, допълвайки го със семантичния предикат „духовен“ – „духовен аристократ“. Диференцирайки аристокрацията още на финансова и по род и ранг, в духовната той търси симбиоза между хтонични и ахтонични категории, в която симбиоза нововъведените значения изразяват модерните тенденции, а старите комплицират консервативните традиции. Предикативността на новите пък изразява процеса на промяна, при който старите значения не изчезват, а просто допълват с нови съдържания своите стари субстанции. Подобна е и симбиозата „весела религия“. В семантичните полета на това двусъставно понятие ясно се разграничава динамичното от статичното значение на едното спрямо другото. „Весела“ е активизиращата, субектна, иновационна функция и зад нея стои модерното изкуство

(а и не само то), а „религия“ е статичната, обектна и конвенционална субстанция, която предстои смисково (а при Кьорчев семантично) да се **енергетизира**, не да се премахне. Димо Кьорчев не е дал по-подробни разяснения на това свое понятие (в текста му то е използвано сякаш инцидентно), но съвсем не се изчерпва с лаконичния си апостроф към Ницше – критическото и философското, а и мемоарното наследство на критика биха го осветили при по-обширно проблемно изследване. Във всеки случай този синтезиран семантичен оксиморон (или антиномична симбиоза) „весела религия“ ясно свидетелства не само, че е налице изказване за смисъла и същността на поезията въобще и дори за това, че тя е автономен атрибут, независим от традиционните схващания за своите субстанции – изкуството и религията, както и от традиционното разбиране за литературата като писане и поета като писател. Така критикът реабилитира (запазва) религията именно чрез ницшеанските възгледи. Наред с това той подменя елементите на една метафизика, считана за изхабена, с корелативните ѝ съответствия, за да изгради нова метафизика; да префигурира поетизмите си като понятия на актуалните философско-религиозни дискурси. В този смисъл преобразуването (трансформацията) на Мълчанието е фигуративно изведено от него като „пътят към родината“ или „пътят към Нирвана“. „Пътят“ е символното гнездо, където протичат всички напрежения – екзистенциални, философски, литературни, естетически (теоретизмът е чужд на „Тъгите ни“); в което се извършват всички релации на категориите и пресемантизации на означенията, включително и тези от морален характер, обективирани от него като „морални неуравновесености“ (дисбаланси, неангажиращи с оценка). При тези трансформации знаците се амплифицират в символи и носят по-дълбоки смисли. Ако „пътят“ не е актуализиран, *Мълчанието* и заложените в него съдържания остават капсулирани и неизявени, тъй като не би се открил и референтният обект, а самото *Мълчание* би снизходило сред *Тишината*, където би се и размило. „Пътят“ е само тясно функционален, а не общ символ, което ясно свидетелства и за неговата философска концептуална стойност (например „пътят към Бога“ е означен като

„психичен процес“, което вече го прави освен философски и психологически концепт). Но не толкова „пътят“ като отделно значение или като съчетание („към родината“), на които Димо Кьорчев отделя по-малко внимание, колкото самата *Родина* е най-важна за „новия поет“ (след *Мълчанието*) и също така главен концепт за критика, свидетелстващ за характера на литературата като инструмент за постигане на по-висша (дори надвербална) действителност, кодово мултиплицирана и в заглавието „Тъгите **ни**“. В заключение ще добавим, че тук *Мълчанието* няма нищо общо с асоциацията за етапа на детството, както може да се мисли. *Мълчанието* у Кьорчев е състояние на една целенасочена постигнатост, израз и резултат на овладени и балансирани (хомогенни) емоционални и интелектуални фактори, които приближават човека до една първична неосъзнатост, подобна на детската, преди детето да каже за себе си „Аз“.

Родината е централен архетипен комплекс, иманентен обект в предекзистентното Мълчание, който генерира страдание, мъка, тъга, болезненост, но не и мирова скръб, която пък е характерна за декадентите. Ако деконструираме смислово това понятие, ще се открои друга метатекстова антиномия: **„Родина – Свят“**. Както споменахме, *Родината* в смислите на „Тъгите ни“ е вътрешно присъщо съдържание на *Мълчанието* и без *Мълчанието* тя даже не би останала да „се крие“, тъй като именно поради слятостта си не би имала автономност за взаимодействие. Без *Мълчанието Родината* е обречена да се разлети в непостижимото за декадентите мироздание, превръщайки се в своята противоположност, в *свят*. *Родината* насочва навътре в човешкото, а *светът* при декадентите насочва извън него. Като психологическа функция *Родината* е интроверсия, а *светът* е екстроверсия. Обединителният център, но и конфликтното средоточие обаче е **скръбта** – тя играе еднакво важна роля и при „новия поет“, и при декадентите. Едно и също чувство – скръб – провокира поетическите търсения и при декадентите, и при „новия поет“. Едно и също усещане – скръб – определя емоционалните регистри, художествените стратегии и идейните спектри както при декадентите, така и при „новия поет“. Тук обаче Димо Кьорчев извършва

генералния си пробив във възгледите на декадентите – тъгата на „новия поет“ е ценностно по-съдържателна от тяхната тъга. Критикът амплифицира индивидуалната душа на „новия поет“ от вътре навън посредством мито-символния мотив за *Родината*, която в проекциите му нараства до измеренията на макрокосмоса. От една страна, „тъга за родината е вечният плач на всички самотници, тя е по-силна от всички други чувства и е затуй неизменната тема, около която се движи човекът“. От друга страна пък „днешната мирова тъга е плачът на безотечественика“. Съпоставяйки двете тъги, установяваме, че тъгата по *Родината* е дълбинна, „вертикална“ тъга, а тъгата на декадентите е външна, „хоризонтална“ тъга. Очевидно декадентът е безродник, защото скръбта му е световна, а световността не е отечественост. *Родината*, а съответно и скръбта по нея, изцяло и плътно антропоцентрира световните универсалии, докато *светът*, а съответно и скръбта по него, ги детерминира, „разпилявайки“ антропоморфните им центрове и ядра. Вследствие на крайната несъвместимост между двете тъги метафизиката на декадентите пада цели два пъти, тъй като **1.** „човек, докато е в плът и кръв, не може да отчужди сам себе си – и метафизиката падна“ и **2.** защото „трансцендентална философия отстъпи място на феноменализма – и метафизиката още веднъж падна“.

Антиномията „Мълчание – Тишина“ и антиномията „Родина – Свят“ са две самостоятелни, но взаимно обусловени антиномии. Първата може да се нарече „универсална“. Тя проектира отношенията на човека с Бога, на човека с природата, на човека с колектива от себеподобни, на човека със самия себе си. В тези отношения е заложено израстването, обособяването на индивидуалния човек, преминаването му през отделните пластове, които обаче са универсализирани, т.е. не са еднородни, а са размесени и функционират в условията на определена **културална среда**. В такава културална среда например са ситуирани отношенията между него и човешката общност, която е свързана и осъществява взаимодействия съответно със самия него, със самата себе си, с Бога и с природата (посредством традициите, нормативите, конюнктурите; индивидуалните нагласи, религиозността). Преодолявай-

ки ги и синтезирайки в себе си отделните техни елементи, човекът нараства отвътре, превръщайки се в Свръхчовек – „оня пълен тип, който е и мислител, и художник, и артист“. Той е вглъбеният в себе си носител на *Мълчанието*, а всичко и всички, които не преминат през пластовете на своята културална среда, остават в сферата на *Тишината*. Тази антиномия в твърде голяма степен съответства на първото цитирано „падане“ на метафизиката. Невъзможността на човека да се отчужди сам от себе си, в това число от плътта и кръвта си (а може би тъкмо поради тази несъкрушима очевидност) – заради Бога, природата, общността и дори себе си – е един от най-важните фактори, налагащи универсалния антропоцентризъм на възгледите на Димо Кьорчев, а така също и свръхиндивидуализма, изповядван от него. Тук психологическата по характер проекция на човека е силно раздвоена между юнгианската „цялостна личност“ и „Свръх-Аза“ при Фройд. Онова, което критикът-философ не включва, е индивидуацията при Юнг. В същността си тя буквално означава **самоосъществяване на човека и извън неговата съзнателна дейност** (случването му в живота не само чрез Аза, който е основното ядро на съзнаващата функция, но и чрез несъзнаваното, което участва в него). При Фройд азовостта на неговия Свръх-Аз включва водеща дейност на съзнаващата функция. Макар че той не разкрива как точно този Аз се приобщава към своя предикат „свръх“ и доколко отношенията помежду им са релевантни (поради което Свръх-Азът се интерпретира от последователите му според контекста и идейността на техните възгледи), в понятието му се включва доминиращото присъствие на съзнанието – Азът. Сам психиатърът признава реалното съществуване на Аза, но го съсредоточава в нагоните, сексуалността и детството като единствени центрове на несъзнаваното. Димо Кьорчев странѝ от тях, а сякаш се опитва да осмисли несъзнаваното чрез една неоплатоническа радикализация и материализация. Разбира се, по това време нито Фройд, нито Юнг са популярни и поради отсъствието на психологически дискурс той търси философично съчетаване на ирационалното с рационалното. Така или иначе, в „Тъгите ни“ всички неща опират и преминават през индивиду-

алния човек посредством едно своеобразно раздвояване на неговата природа.

Антиномията „Родина – Свят“ пък съответства повече на второто „падане“ на метафизиката. Сам по себе си, дори сред човешката общност, човекът е феномен. Трансцендентална философия, както и познатата философия изобщо, е опит той да бъде унифициран в един общ трансцендентален проект. Човешката феноменалност е неподатлива на философски обобщения, тъй като част от тях са невалидни за нея и го принуждават да се отчужди сам от себе си както физически, така и духовно. Тази антиномия може да се определи като „идейна“. Тя проектира противоречията между алтернативните идеи на универсалната антиномия, но и между тези на по-специфичните и по-тесни възгледи, изповядвани от „новия поет“ и от декадентите.

В замяна на декадентската метафизика, в чийто „свят“ човекът се проектира съобразно света, отчуждавайки се от самия себе си, Димо Кьорчев предлага **„родина в пълния метафизичен смисъл на думата“**, т.е. *Родина*, в която пак метафизично се побира (вмества, поглъща) и *светът*, но без своята доминираща и първостепенна важност. Както се вижда, оказвайки се и извън човека, скръбта, тъгата, страданието по *Родината* изравняват (приобщават към един център) двете функции интроверсия и екстроверсия; отъждествяват чрез ново пресичане *Родината* със *света*, но вече в ясно заместващ *света* библеистичен ракурс. Защото посредством заявената метафизическа тоталност „родината не е тук, не е там, не е форма, осъдена на смърт, не е накит, не е залъгалка; тя е облачна сянка в пустиня“. Фигуративно универсалното отсъствие на *Родината* се асоциира с Божието царство, за което не може да се рече: „Ето, тук е!, или Там!, защото ето, Божието царство е всред вас“ (Лука 17: 20). Също така и „облачната сянка в пустинята“ асоциативно съответства на „Гласът на един, който вика в пустинята“ (Мат. 3:3). С други думи, и *Родината*, и *светът* се засичат в скръбта по своята неприсъственост именно там, където се търсят и от декадента, и от „новия поет“. В центробежното напрежение на това засичане релативизмът, за който говори Димо Кьорчев, се ускорява и

уплътнява и поражда радикалност, водеща до енантиодромия, до превръщането на нещото в своята противоположност – екстроверсията в интроверсия, *света* в *родина*, метафизиката в мистика.

Нирвана. Както бе вече споменато, във философските визии на „Тъгите ни“ тя е крайната цел на творящото съществуване (битие). Необходимо е да се уточни обаче, че това творящо съществуване още не е онова творческо усилие, характерно за Свръхчовека и предполагащо добавъчно значение, за да бъде разграничено и означено като творящо **свръх**-съществуване. Димо Кьорчев неслучайно проектира състоянието *Нирвана* както в пред-творческото битие на колективността въобще, така и в творческото, което не оставя следи (означихме го в антропоморфния пласт като пред-прото-Нирвана, тъй като то се отнася и за човека-„нетворец“). Преди творецът да е Димо-Кьорчевият „чист индивидуум“, *Нирвана* съществува само проформа като отделно просветление, без статут и без задължение към творене: „**фактът, че всички, гдето и да са, се стремят с опознаване близкия свят да внесат просветление в своята душа**, ни кара да мислим, че началото, което импулсира всички към живот и познание, е едно“ (подч. м., Р. Ш.). Този **факт** връща твореца в неговата пред-творческа индивидуалност, където неговата душа е все още зависима от „всички“ и се простира в измеренията на колективната психика. Там също се твори, но то е „за лични услуги и цели“, затова остарява и изчезва. Себесъстоянието *Мълчание* още не се е обособило, архетипът на *Родината* съвсем не се е откроил, затова имаме само едно „просветление“, което не се е оформило в *Нирвана*. Задължително трябва да се добави, че в поетиката на „Тъгите ни“ *Нирвана*, с оглед творението, е след-творческо състояние, и то не само за „новия поет“, но вече и за колективното човечество, което по презумпция усвоява това творение. Модерният поет е мисионерът, който след мисията си потъва отвъд творението, а с него (или след него) – и човечеството; той е носителят на това едно-началие, за което става дума в цитирания по-горе пасаж и което съдържа живота и познанието, към които пък се стремят тези „всички“. Творението **не** въз-

никва в *Нирвана*. То **не** пренася в нея като в готово състояние, а провокира медитация върху съдържанието си. Едва след индивидуално-личната му, екзистенциализираща рецепция се навлиза в състояние *Нирвана*. Творението се преживява и посредством фигурата на „новия поет“ концентрира в себе си „тъгите“, т.е. всички страдания, които **образуват съдържанието** на смисъла *Родина*: „нещастна любов, болките на съвестта от неизпълнен дълг, безотечественост и несбъднат идеал, безпътство и апатия, самоубийство и умопомрачение“. Това изброяване у Димо Кьорчев цели да комплицира световната негация, изпълваща (изграждаща) душевността на „новия поет“; да централизира страданието като квазинаратив, направляващ цялата нарация в неговото творчество и фрагментиран (детерминиран) от по-малки, но въпреки това високи наративи, които са едностранно конотирани и притежават предимно неделими смислоопределящи предикати като „не-“ и „без-“: не-любов, не-щастие, без-отечественост, без-пътство, не-сбъднатост и пр. Това е първата забележителна особеност на проективното категориално разпределение в поетиката на „Тъгите ни“: че творението и Нирвана не само не са идентични (това погрешно може да се заключи, тъй като първото предполага второто), но са и противоположни по съдържание и екзистенциална мощ. Нещо повече, тяхната крайна противоположност генерира синтеза, за който критикът говори в есето си. Творението е израз на страданието и само естетизмът, на който Димо Кьорчев съвсем не отделя подобаващо внимание, прави това страдание рецептивно и комуникативно. Творението е страдание, *Нирвана* е изход. В този ред на мисли с основание можем да допуснем, че естетическото във философията на „Тъгите ни“ е сведено само до метод и форма, чрез които страданието в творението предполага индивидуално-лично преживяване и осмисляне от страна на **всеки от *„всички“***. По този начин **всеки от *„всички“*** поема личния път към своята Родина, представляваща неговите лични страдания и **„тъги“**. Доколкото естетическото е дискурсирано в поетиката на „Тъгите ни“, трябва да се предполага, че чрез него – по какъвто и начин да работи то в творението – страданието се поднася във възприемаема форма, потенциира-

ща достатъчно усвояемост и репродуктивност на индивидуално ниво, за да предразположи към „скок“ от едната крайност в другата; от „умопомрачението“ в пълната светлина на Нирвана; от крайната потиснатост до пълната освободеност. „Тогава цялото ни същество се преобръща на голяма светла точка, която пуща лъчи; на слънце, което грее далеч; на силно око, що вижда всичко – ние сме се приближили до вечността, която **се крие** у нас, и се чувстваме щастливи, тъй като ставаме безсмъртни – физичният свят загубва своето значение и смисъл и упоени, дълго гледаме безкрая в неговия покой и светли лъчи“. Тук *Нирвана* е състояние, а Творецът по презумпция е медиаторът, който я разпространява сред множествата. За Димо Кьорчев обаче *Нирвана* е все още твърде конвенционална идея, недиференцирано понятие, състояние на нефрагментирана „всичкост“, в която рецепция и творчество са изравнени не само до абсолютност, но и до пълна взаимна заменяемост. Така поне се проявява разбирането за Нирвана в есето на критика и именно широката ѝ идейност я оставя проективно отворена и незавършена. Това се дължи на обширния културфилософски диапазон, който обхваща есето и в който литературата е ситуирана като инструмент, формиращ новия свят, а „новият поет“ – като световно-обществена фигура, формираща пък „новия човек“[35]. Пребиваването в *Нирвана* вече не е

[35] В този смисъл интересен полемичен заряд между Димо Кьорчев и Сп. Казанджиев се съдържа в някои от непубликуваните досега естетически фрагменти на последния, който ги записва почти по същото време – между 1906 и 1908 г. В един от тях Сп. Казанджиев изразява мнението, че „най-отрицателната черта на песимизма ще остане тая, че той завършва с Нирвана, с отричане от живота – Божественият миг, в който той иска да заспим, напротив, е само видение-примамка, която открива душата в нейната красота и ни дава идея, образец за живот… Песимизмът се спира на тоя миг и иска да убие живота. Той показва, че страстите и силите на живота са изчерпани. Тук е всичкият смисъл на Ницшевата философия, че тя иска да възроди тия страсти и да ги просветли. Тъй тя иска да ни върне към вечния живот“ (Архив 40: 17). Деликатното полемично напрежение между Сп. Казанджиев-Ницше и Димо Кьорчев-Ницше възниква при последната двойка, където Ницше е завършен в *Нирвана*, а при първата той е продължен чрез просветляващите „страсти“. Редица писма на автора на „Тъгите ни“, в това число и до Сп. Казанджиев, недвусмислено показват и индивидуално-личната (био-екзистенциална) генеалогия на идеята за *Нирвана*. Че тя произтича от острата болезненост у Кьор-

само привилегия на твореца, а и на утрешния човек, тъй като „днешният човек трябва да се преодолее“.

Другата забележителна особеност в „Тъгите ни“ е, че именно към състоянието *Нирвана* се промъква и отнася категорията „време“. Тя обаче е проективно разгърната от „едно моментно просветление“ до поредица „низ от постоянно светли моменти“, като се отнася и за обикновения човек – днешен или утрешен. Ясната тенденция тук е времето да се претопи във вечност (респективно неговата хтонична универсалност да се превърне изцяло в ахтонична) – което е дълбок неоплатонически ракурс, в който **идеите са битие** и който е с откровено доминиращ антропоцентризъм. Модерният поет е призваният да оформи просветлението в *Нирвана* посредством *Мълчанието*, *Родината* и „пътя“, разрушавайки „старата“ метафизика и налагайки „новата“, която е „истинското средство да бързаме към Нирвана“. В *Нирвана* всички възможности, проекции, „мечти“, които иначе **„се крият“** в *Мълчанието* (тъждествено с „беседване с Бога“), всички страдания и тъги, които иначе извеждат и медитативно локализират (централизират) *Родината* от архетиповата ѝ тъмнина, от предекзистентния ѝ „пашкул“, от конвенционалната ѝ значимост са преживени, престрадани. Всички дисбаланси и противоречия се превръщат в своите противоположности. Но на *Нирвана* релативно съответства Страданието. „Пътят към Родината“, *Мълчанието*, има свой **„анти-път“** – съвестта. Той е дотолкова противоположен на *Мълчанието* като „път към Родината“, чрез който се и постига *Нирвана*, че чрез една духовна връзка (изтъкнато от критика като „низ от постоянно светли моменти“) се слива и превръща в него, т.е. в собствената си противоположност, а оттам и в *Нирвана*. Страдание и *Нирвана* в поетиката на „Тъгите ни“ са опозиции, които не могат една без друга; които преминават, превръщат се една в друга. Съвестта е именно този противоположен

чев, пораждаща радикален песимизъм, за какъвто говори Сп. Казанджиев. У критика този песимизъм не стига до краен нихилизъм, както може да се допусне, а сякаш разцепва плацентата си и се озовава в своята пълна противоположност – просветлената и абсолютна, религиозно обагрена свобода на *Нирвана*, в която се съзерцава онази пълна **„красота на душата“**, за която и сам критикът пише.

път към Страданието и „към разбиране морални неуравновесености и средство да се вгледаме във **временното**“ (подч. м. – Р. Ш.). Тя регулира (балансира), но преди всичко динамизира тъгата за *Родината*, т.е. актуализира комплицираните ѝ конвенционални и статични съдържания (нещастната любов, болките, безотечествеността, несбъднатостта и другите форми на световната негация, преживявана от човека) и поражда практическото и конкретно духовно страдание (неслучайно критикът пояснява, че „**дела** наричам всички чисти прояви на душата“ – подч. м., Р. Ш.). Интензитетът на това страдание съответства обратнопропорционално на силата и внушителността на противоположното му състояние – *Нирвана*, която е вече антистрадание. Тяхната смяна, преобръщането им от едно в друго и по-точно междинното пространство (фрагмент, отсек, луфт) помежду им обуславя „моментността“ (времевостта) на *Нирвана* („низ от постоянно светли моменти“), нейната времева прекъснатост, а с това и намесата на категорията „време“. В поетиката на „Тъгите ни“ тя е съотнесена към Нирвана, а не към Мълчанието, което не я и признава именно защото в Нирвана смислосъдържанията на всички предхождащи я състояния и водещи до нея пътища се размиват и изчезват; всички сенки и нюанси избледняват, като и съответните им форми се изпразват в равния безкрай на Универсума, „в неговия покой и светли лъчи“.

От тези позиции Димо Кьорчев изгражда своите възгледи, влагайки в „поет“ не значението на литературна фигура, а на Свръхчовек, понасящ цялата световност. Както споменахме, литературата е само инструмент, макар и единственият, който способства за постигане на по-висше познание. За критика битието не е само език, човешката душа не общува само с език – „да разбираш с душата си значи да премахваш всяка рамка, всяка систематизация и накит“[36]. Стремежът

[36] Тези индивидуалистично изразени позиции – съдържащи както чисто екзистенциални мотиви, така и преки влияния от Ницше – също се засичат и този път съвпадат с непубликуваните фрагменти у Сп. Казанджиев, който обаче ги разработва на философско-естетическа, а не на екзистенциалистки конципирана основа: „Както езикът не е адекватен и изчерпвателен белег за живота на духа, за онова, което чрез него бива мислено, представлявано, чувствано – изобщо, преживявано – тъй отдел-

му да изрази и опише тези свои възгледи обуславя уязвимостта на есето му и провокира критиките към него. Един нов, попространен прочит обаче би открил същинските предизвикателства на „Тъгите ни“.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Архив 40: Научен архив на БАН, ф. 40, оп. 1, а. е. 17, 31, 285.

Архив 47: Научен архив на БАН, ф. 47, оп. 1, а. е., 10, 22, 274.

Бобчев 1893: Бобчев, Никола. Задачите и предметът на психологията. // Мисъл, 1893, № 2; 3.

Гелрот 1904: Гелрот, М. Личността в историята. // *Мисъл*, 1904, № 7.

Кръстев 1892а: Кръстев, д-р Кръстьо. L'art an point de vue sociologique. // *Мисъл*, 1892, № 11.

Кръстев 1892б: Кръстев, д-р Кръстьо. Психологически етюди. // *Мисъл*, 1892, № 7.

Кръстев 1894: Кръстев, д-р Кръстьо. Курс на философията. Том I. Психология, 1894.

Кръстев 1894–1895: Кръстев, д-р Кръстьо. Ръководство по психологията. // *Мисъл*, 1894–1895, № 7–8.

Кръстев 1898а: Кръстев, д-р Кръстьо. Литературни и философски студии, Пловдив, 1898.

Кръстев 1898б: Кръстев, д-р Кръстьо. Българската интелигенция. // *Мисъл*, 1898, № 1.

Кръстев 1902а: Кръстев, д-р Кръстьо. По повод на една книга. // *Мисъл*, 1902, № 7.

Кръстев 1902б: Кръстев, д-р Кръстьо. Вилхелм Вундт. // *Мисъл*, 1902, № 7; 8; 9.

Кръстев 1904: Кръстев, д-р Кръстьо. Изкуство и религия. Есто-психологическа студия, 1904.

Кръстев 2001: Кръстев, д-р Кръстьо. Съчинения. Том втори, София: Просвета, АИ „Марин Дринов“, 2001.

Кръстев 2007: Кръстев, д-р Кръстьо. Съчинения. Том трети, София: Просвета, АИ „Марин Дринов“, 2007.

Кьорчев 1992: Кьорчев, Димо. Студии, статии, есета, София: Български писател, 1992.

ните знания далеч не изчерпват ония перспективи към истините, в които перспективи те лежат. Ние ценим езика, зарад тая жива връзка с живота на духа – тъй трябва да ценим и знанията, зарад перспекивите, които те откриват към знанията“ (Архив 40).

Кьорчев 1994: Кьорчев, Димо. Време на надежди и катастрофи. Дневници и политически студии, София: Български писател, 1994.

Маларме 1979: Маларме, Стефан. – В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм, София: Наука и изкуство, 1979.

Миролюбов 1902: Миролюбов, В. Живот за нравствен идеал. // *Мисъл*, 1902, № 3.

Миролюбов 1905: Миролюбов, В. Има ли у нас обществено мнение? // *Мисъл*, 1905, № 3.

Миролюбов 1917: Миролюбов, В. Алеко Константинов. Шест статии, 1917.

Мореас 1979: Мореас, Жан. – В: Слово и символ, Из естетиката на европейския символизъм, София: Наука и изкуство, 1979.

Радославов 1992: Радославов, Иван. Българска литература. 1880–1930, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

Самюелз, Шортър, Плаут 1993: Самюелз, А., Б. Шортър, Ф. Плаут. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг, Плевен: Евразия-Абагар, 1993.

Стаматов 1994: Стаматов, Любомир. – В: Периодика и литература. Том 3, София: БАН, 1994.

Фон Франц 2013: Фон Франц, Мари-Луиз. К. Г. Юнг. Неговият мит в нашето време, Плевен: Леге Артис, 2013;

Шарп 2006: Шарп, Дарил. К. Г. Юнг. Лексикон, Плевен: Евразия-Абагар, 2006.

Юнг 1993: Юнг, Карл Густав. Избрано. Книга първа, Плевен: Евразия-Абагар, 1993.

Юнг 1993а: Юнг, Карл Густав. Избрано. Книга втора, Плевен: Евразия Абагар, 1993.

Юнг 1999: Юнг, Карл Густав. Архетиповете и колективното несъзнавано, Плевен: Евразия-Абагар, 1999.

Юнг 2001: Юнг, Карл Густав. Динамиката на несъзнаваното, Плевен: Евразия-Абагар, 2001.

Юнг 2002: Юнг, Карл Густав. Съвременният човек. В търсене на душата, Плевен: Евразия-Абагар, 2002.

Юнг 2005: Юнг, Карл Густав. Психологически типове, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.

Яфе 2002: Яфе, Аниела. – В: Човекът и неговите символи (сб.), Плевен: Леге Артис, 2002.

– ЧАСТ ТРЕТА –

Практически възможности на психоаналитичния прочит

Разглежданите в тази част произведения на Н. Лилиев, Т. Траянов и П. Яворов се открояват не само различните художествени проявления на символа и в колко висока степен са различни възможностите на неговите съдържания и изразни средства. Наблюденията ни показват още гъвкавостта на психоаналитичния прочит, който навлиза в тези различия, описвайки техните особености и обособявайки свои отделни категории, тъй като и по принцип е универсално приложим и автономен. Като основаващ се на психологията, обектът му тук е човекът с неговите мотиви и действия, чувства и мисли, драми, преживявания и борби; с неговите трансформации и превъплъщения. За психоаналитизма той е важният, по-точно – той е натовареният със съдържанието, докато текстът е формата-носител на съдържанието. Нещо повече, той е и „вътрешният“ автор или (съ)участникът, който винаги се изплъзва на „външния“ автор и сочи към някои негови характеристики, тенденции или комплекси (в по-широкия от фройдисткото им приложение смисъл). С тази визия съвсем не се игнорира, нито пренебрегва същинският (биографически актуалният) автор – може да се каже, че повече се засягат негови **двойници**, които се „показват“ в определени ситуации и житейски моменти и каквито безусловно се формират и проявяват в процеса на създаване (предизвикване и възникване) на един литературен „герой“ и на една художествена среда. (Веднага ще вметнем обаче, че по този начин и психоаналитичният подход проявява ограниченост, каквато безспорно проявяват и други методи.) Категорията, която използваме в изследването си, е **поетически човек**. Той пребивава в един свят, който условно сме означили като **лирическа действителност** (тя е изрично посочена при Лилиев, но се отнася в пълна степен и

за другите поети). Чрез тях се интерпертира стихотворният текст като една **психоидна цялост**. Отделните стилистични фигури (метафори, епитети, хиперболи и така нататък) размиват границите на своята категориалност в конкретните значения, които техният чисто лексикален израз носи. Те са носители на по-плътна и интензивна **семантична енергия**, което обаче съвсем невинаги е така, тъй като в условията на взаимовръзките си – и като натоварени с емоционален багаж – подлежат на психоаналитичен разпад. Семантичната енергия пък е **динамичният фактор** в текста, т.е. **принципът на вътрешен живот** на произведението (аналитичната психология разбира Духа също като *принцип на живот*, но разликите в мащабите и естеството, в ракурсите и отделните взаимоотношения във всеки от тях ги правят несъизмерими, макар да съдържат своя аналогия). Ясно е, че трите категории визират преди всичко текста. *Лирическата действителност* е събитийната среда, а *поетическият човек* – участващият в нея. *Семантичната енергия* пък осъществява и представя връзката между тях и въз основа на нея те съществуват (т.е. произведението е). Въпросът *какво се случва във/със поетическия човек* е всъщност централен и във висока степен обуславя *автономността* на психоаналитичния прочит. Трябва обаче да напомним, че макар и текстоцентричен, той не е херметичен и не игнорира създателя на текста, нито чисто литературната страна на произведението – тяхната важност само отстъпва пред важността на *поетическия човек* и *лирическата действителност*, като всъщност ги осветлява от една индивидуално (самостоятелно) актуализирана и вертикално разгърната позиция. Методът служи по-скоро за мост между тях, но същевременно ги разграничава и маркира техните особености в по-широки контексти – на епохите, на културната и индивидуалната им идентичност, на конвенционалната им нивелация, като демонстрира известна независимост от нея. Така например психоанализата потенциира пренасяне (прехвърляне) на съдържания на анализирания поетически човек или на лирическата действителност директно върху автора, което аналитичната културна психология избягва да прави (и ако го прави – винаги в по-широки контексти).

Банален факт е, че тъждествеността между нея и съдържанията им е несъстоятелна, тъй като тя „излиза“ от тях, прониквайки и в тъканта на философските и естетическите, на историческите и социалните пластове, но пречупени, обусловени или повлияни в различна степен от индивидуално-личните характеристики и отношения. **Поетическият човек е неустойчива част от автора**, която не е непременно обвързана с него (нагоните, детското минало и първичната му симптоматика, налагани в литературните и културните прочити от фройдизма). Той възниква в хода на далеч по-мащабно и разностранно психично развитие, водещо до така наричаното „разширяване на личността“ (или „разширяване на съзнанието“). То продължава до гроба, откъсвайки се безусловно от началата на своя генезис, при това самообновявайки се в условията на една разностепенна по динамика и тенденции симбиоза между съзнанието и несъзнаваното (лични и колективни), и то в контекста на външните социално-исторически и културни фактори. Затова неустойчивостта и генезисът на поетическия човек представят двустранна симбиоза – веднъж са съзнавано-несъзнавани и втори път са външно-вътрешни. [Тук не е мястото да обсъждаме редукционизма на Фройд, при който почти „всяка положителна дарба или творение почива на някакъв минус от детството в съответствие с материалистическата духовитост „човекът е това, което яде“ (Юнг 2020: 69). Ще отбележим само, че редуцирането на творчеството до симптоматика на ранни травми от детството или от биографията на автора се основава на асоциации, обвързани с медицинската психология и неврологията и почти винаги свежда творенията до една психиатрична „лична анамнеза“ (Юнг 2020: 177), откъдето се насочва към културата и литературата.] Без основните категории *поетически човек*, *лирическа действителност*, *семантична енергия* психоаналитичният прочит е немислим.

В изследването ни той е най-плътно приложен към поемите „Нощ“ и „Милица“ на **Яворов**. Маркирани и описани са най-важните връзки между тези иначе различни творби. В основите им (в *лирическата им действителност*) ясно се открояват психологическите съответствия в характеристиките на ли-

рическите им „герои“ (на *поетическия човек в тях*) – психичните **сянка**, **анима** и **анимус**. Почти като психоаналитичен преразказ на сюжетите са разкрити техните различни въздействия (фигурализираните психични функции) върху душевността на Аза било в „Нощ“, било в „Милица“. В основата на „Нощ“ стои дълбинният конфликт на поетическия човек със себе си – със собствената му духовна (психична) сянка; с онази скрита негативна част от личността, която тя винаги и решително отхвърля и отрича за себе си и е напълно идентична с личния му анимус. Голямата екзистенциална психодрама в „Нощ“ е проследена и описана, без да е пренебрегнат поетът, но с оглед задачата на изследването не задълбочаваме връзката „автор – поетически човек“. Може да се каже, че това е най-дълбинната психодрама в поезията ни. Поетическият човек не само се спуска в собствената си душевност. Той стига до онази критическа екзистенциална точка, до която е въобще възможно Азът да стигне. Това е точката на най-директен сблъсък със самоличността и със собствения Аз. „Нощ“ е грандиозна психобитка на границата със самосъзнанието и себечувството – на края на душевната самоидентификация. Не са допуснати никакви самоизмами, каквито *персоната* („маската на актьора“) може да предостави за избавлението от екзистенциалната бездна, в която пропада поетическият човек. Яворов перфектно **описва** границите на Аза и в този смисъл „Нощ“ представя изключително интересен обект за дълбинната психология. Това **описание** е сякаш преобърнато в другата поема – „Милица“. От психологическите позиции на Яворовия подход и достъпа му до проблематиката на двете поеми „Нощ“ е типично интровертно, а „Милица“ е екстровертно обусловена творба. В тази поема душевната „нощ“ е метаперсонализирана (пренесена) в „образа“ на една цялостна **магическа триада**, чрез която – вече в ретроспекциите на случилото се в светлината на деня – е разкрита трагиката на Милица. Яворовите поеми не принадлежат на символизма, но широката им психоаналитична достъпност само потвърждава **универсалността** на метода, който съвсем не засяга единствено символизма, а е приложим и за различен тип (жанр и вид) произведения, както и за други художествени направления.

Това се отнася и добре се откроява и при наблюденията ни върху „Песен на песните“ на **Траянов**, където символистическата образност е силно оцветена от една романтическа „агресия“, от един романтически стил и подход към проблематиката. Подобно на „Нощ“ и „Милица“ на Яворов, в „Песен на песните“ е разработен, но по-скоро е развит и завършен един от най-продуктивните и най-важни мотиви на аналитичната психология, засягащи не само поезията. Това е **мотивът за анимата** в нейните най-разнообразни превъплъщения. В разгледаното произведение на Траянов той е поставен (посветен) в контекста на богоборчеството. Нашето изследване обаче няма за задача да сравнява *мотива за анимата* у Яворов и Траянов, колкото и продуктивен в сравнителен литературнопсихологически аспект да е той. Психоаналитичният прочит на „Песен на песните“ отваря сериозни сравнителнокултурни пространства, част от които сме засегнали. Наред с това той се домогва до добре изразената у Траянов разлика между Духа и душата. Докато Духът е все-пространствен, все-проникващ, все-времеви и е съществено чужд на душата (екс- или неперсонален), тя е напълно зависима и неавтономна, вътрешно персоналистична (т.е. принадлежаща на конкретната личност), проявяваща се в две основни фигури на несъзнаваното, категоризирани от аналитичната психология като „анима“ и „анимус“ (персоната съответства повече на социалните нагласи). Човекът носи преди всичко душа, а не дух, която е и полово обособена част от живата личност. Задачата на поетическия човек в „Песен на песните“ в най-висока степен покрива висшестоящото естество на Духа, който „стои“ (прелита) **през** природата и времето (историята), **през** човека и битието (на тази психологическа зависимост се дължи библейското обобщение, че не се знае откъде идва и накъде отива). Инкарнирайки го в поетическия Аз, поетът внимателно следи за мащабите и параметрите на неговите характеристики. Поради това творбата е естетически, структурно и композиционно със силно доминираща интенционалност – с почти напълно овладени и уплътнени инвенции и приложен интелект както при самото текстополагане, така и при стило-образното изграждане на сюжетите, което пък се дължи според нас на сполуч-

ливия опит на поета да вдъхне на поетическия човек могъща, почти тотална съзнаваност (сиреч пълно осъзнаване на духовната история). Това напомня широката Гьотева диастола, обхващайки световното пространство, битието на човечеството и мито-религиозните му ядра. Спрямо тази, непосилна за иначе земния поетически човек амбиция (генералната му характеристика), Мадоната – респективно неговата анима – остава напълно подчинена на волята и рефлексиите му (под доминацията на патернализма и в зависимостта на душата от Духа). Траянов с вещина навлиза в мистичното, но е далече от езотеричните школи, от религиозно-чувствения патос и трансцендентализма – културално разширеният психоанализ показва как възниква митът, макар и не като синкретично, а като индивидуално творчество. „Песен на песните“ не е просто поезия – **тя е мит**. Поетът създава мит, асимилиращ цели културни и религиозни начала и митоепохи – с раждането на Мадоната той парафразира раждането на Афродита; с отношението си към хералдиката излиза от розенкройцерския мит за Христос, а хомогенното стилистично и идейно-естетическо реализиране на проблематиката по модерен начин го свързва с визията за Бога-Отец в поетиката на късния барок от XVI–XVII в., освободен при това от неговата орнаменталистика. Нещо повече, митът „Песен на песните“ се противопоставя на двойствеността (или двуличието) на Бога-Творец и разкрива историчността на Христовата саможертва, която поетическият човек иска да повтори (осъвремени) чрез своята саможертва. Модерната идейно-естетическа концептуалност у Траянов стига – като ретроспекция и равносметка на общочовешката духовна история, подложена на *съзнаване и гнозис* (*познание*) за Бога – до мъгливите митични времена, като отразява мащабната полярност в строежа на мироздането с нейния дуализъм, възникнал от релативисткия морал на Йехова (Яхве). Подчертаният културно-психологически генезис на поетическия човек у Траянов обхваща и съдържа глобалния хилядолетен преход от старите теоцентрични времена към модерното му антропоцентрично съвремие. **Богоборческият императив на творбата е съсредоточен срещу двуличността на Бога, в която саможертвата на Хрис-**

тос е само историческо минало и се нуждае от повторно случване, каквото поетическият човек иска да въплъти в себе си. Така Траяновата творба отразява не само следвоенната криза в Европа, а изобщо *кризата при (от) смъртта на Бога*, оповестена от Ницше и Кандински. Тя е духовна криза. И тъй като смъртта на всеки бог поражда *метафизична празнота* (дори този бог да е коремът, според св. ап. Павел), Христовата саможертва е загубила действеното си значение в практическата памет на човечеството, която поетическият човек на Траянов иска да опресни чрез себе си. Както споменахме, психологическият разрез в нашето изследване недвусмислено показва, че именно това е и **същинският лайтмотив на „Песен на песните", а не изобщо богоборчеството на Траянов**. Смело бихме добавили към казаното по-нататък за „Песен на песните", че представя един от важните, но самотни идейни фундаменти на модерната поезия – като опит чрез подчертания в славянството жертво-жест да се възстанови Христоцентризмът в живота.

Както при Яворов, така и при Траянов нашето изследване не пренася своите психоаналитични наблюдения върху двамата поети. Основната причина за това е, че се спираме само на отделни техни произведения. С други думи, запазваме една дистанция между художествения творец и неговата личност. Въпреки това може в общ план да се каже, че – съобразно установената психоаналитична типология – авторът Яворов е културално по-затворен и вътрешно съсредоточен (интровертен) тип творец. За разлика от него, Траянов е силно отворен и насочен навън (екстровертен) тип художник. Дълбинните характеристики и сложните взаимоотношения между двете типологии тук не са обект на изследване. Още повече че творци с еднакви интровертни или екстровертни художнически нагласи не си приличат даже теоретично. Причината е, от една страна, че изразните възможности на художници, близки до някой тип нагласа са безкрайни (и с това поливариантни), а от друга страна, че нито интровертният, нито екстровертният тип може да отговаря на 100% от своята доминираща нагласа. Самите типологии са крайно общи и имат по-скоро ориентировъчно и конвенционално значение за

дълбинната конкретика на поетическото творчество, което пък се дължи както на естеството на творческия акт, така и на чисто човешките психологически нагласи. Въпреки че у Яворов доминира интровертният тип, поезията му съдържа и екстровертно обусловени творби. Също така екстровертните нагласи в творчеството на Траянов са съпътствани и от интровертни произведения. И макар да се спираме на едно от проблемните ядра у Лилиев (любовта), неговата интровертна поезия потвърждава релативността на двете типологии (според редица аналитични психолози различията са поизразени между мъжкото и женското творчество, т.е. зависими са от пола на художника).

В нашето изследване първият текст за **Лилиев** очертава общите теоретически рамки на психоаналитичните интерпретативно-тълкувателни подстъпи към творбата в мерена реч. Говорейки за **интензитет на семантичната енергия**, ние разбираме ***напрежението***, носено от всяка лексема (респективно семема) в отношенията ѝ с другите – съседни или несъседни, – вследствие на което се очертава доминацията или зависимостта ѝ в отделен отрязък или в целия контекст. Мястото ѝ в контекста е **вариантно**, тъй като тя е винаги съотносима с повече от една подобни на нея. Рисковостта на тази поливариантност е подчертана и доказателствеността (аргументацията) тук изисква пространна дескриптивност на материала, за да бъде ***разчетен интензитетът***, който е резултат на отделните взаимовръзки. Принципно това е възможно, но практически е почти неосъществимо както поради обемите, така и поради ред други причини, една от които е съществуващата в текста **мрежа от енергетични смислоносители**, поддържана именно от взаимовръзките и отношенията между лексемите. Тя обуславя естествената относителност на психо-интерпретативните прочити, като ги прави уязвими от различни рационалистични или материалистични позиции, тъй като редуктивният им подход стеснява (затваря, ограничава, пренасочва) интерпретативната им база и буквализира знака в определен рационалистичен ракурс (психо-интерпретативният прочит задължително се съобразява с ирационалните влияния, поради което

не се затваря в границите на знака). Именно поради тази относителност психоаналитичните прочити се превръщат в лесно достъпни критически обекти на разноликите тенденции в литературата и културата (социално-исторически, философски, културни, религиозни, конюнктурни), а дори и на открояващите се тенденции и ядра на самата наука (например на семиотиката или на метода на психоанализата, на който се приписва мобилността на цяла дисциплина). По-нататък накратко ще обърнем внимание на свързания със семантичната енергия и нейния интензитет елемент в критическите разсъждения на Далчев за Лилиев.

В хода на изследването на „Към самотата“ засягаме разликите между майката и жената Ничия Никога, които са разгърнати в поезията на Лилиев. Отнася се за два женски архетипа, като архетипът на майката в химна коренно се различава от архетипа на анимата (жената Ничия Никога). Едно от главните различия (но не единствено), на което отделяме внимание, е в специфичната близост между цялостния символ „Майка-Син-Мечта“ с този на християнската Троица „Бог-Син-Дух“. Мечтата, подобно на Духа, у Лилиев има ахтоничен произход и възниква не от зачеване, нито от първичната и природна родствена връзка, а от вдъхване, от нуминозно вживяване; от една проекция, ирелевантна или направо чужда на вътрешния статус. Продуктът на това вживяване е **синтез** на другите психични функции, работещи паралелно със сексуалната, и именно на него се дължи двустранният характер въобще на любовното чувство и отношение; именно този синтез е носителят на култура. Без предпоставките на комплексната психична дейност, сексуалната функция се свежда до чисто природния и тривиален нагон, а културата и творчеството се превръщат в прости негови деривати. **Езиковият израз на двата троични символа подвежда за наличието на някаква – дори имагинерна – родствена връзка**, затова психофизиологичното или чисто семиотичното им свързване и съответно транспониране в несъзнаваното са механични и неточни рационализации на родовите отношения. Майката е широко разпространен функционален и културен архетип, който иманентно поддържа и генерира чувството и идеята за сигур-

ност и устойчивост както у мъжа, така и у жената (и това, че са). Точно на тази характеристика се опират идеите и интенциите на химна. Майката е много повече от жена и подстъпите към нея винаги наподобяват регресивен акт на инцест – един от любимите мотиви на Фройдовата психоанализа.

По-различен е статусът на жената Ничия Никога. Освен че в развоя си е противоположен на майката, той съдържа проекциите на поетическия човек в диапазона между „случайно срещнати жени“ и тяхната реципрочно противоположна и разрастваща се „контравизия“, финализирана чрез Ничия Никога. Развитието на цялата тази полярност в поезията на Лилиев не е непосредствено разкрито, но е проследимо по психоаналитичен път. Като централен и дълбинен се оформя *мотивът на девствеността* – физическа и духовна. През него преминават първичните еротични пориви и техният продуктивен срив, като в хода на целия процес постепенно изкристализира идеалната представа за Ничия Никога. Полифункционалните психо-физически отношения, обуславящи първоначалната девственост, са нарушени от еротичното разочарование, на което се дължи доминацията на идеалистичните проекции на любовта. Развитието и пространната им амплификация обаче бележат **компенсация** на сексуалната функция (асимилиране и освобождаване от нея, обуславящи автономността на всички структури на комплексната психична дейност). Действително мотивът на *останалата (капсулирана) девственост* стои в основата на ретроспекциите и проекциите на поетическия човек преди появата и около жената Ничия Никога. Генезисът обаче няма консервативен характер и сам той не е статична категория, центрирана в една или две функции или нагони – винаги и безусловно подлежи на изменения и трансформации (понеже е субстрат на много и различни външни и интегративни фактори) или дава тласък на развитие (асимилиране на нагона и разгръщане на психичната дейност). При Лилиев е налице тласъкът (т.е. няма изолация от генезиса), в който сексуалният нагон е компенсиран, като причинно-следствената му връзка се размива и губи в историята на поетическия човек, но без да се замества от реципрочно насочена навън ориентация или от външен обект. Поради отпадането на

важната сексуална функция от непосредствения психичен живот, чрез разгръщането на първичните ѝ платонически връзки споменните представи заместват (компенсират) еротичния елемент и по този начин разкриват (осъществяват) **процеса** на трансформацията му. С други думи, извършено е и разширяване на компенсаторните механизми, чийто краен резултат е **смирението**. Именно символно изложените съдържания на еротичното минало – така наричаната **изповедност**, сиреч изтласкване – са действените фактори, задвижващи компенсаторните процеси. По същество компенсацията е **регулаторен механизъм**, в който „потиснатите съдържания, изключени и задържани от съзнаваната ориентация… слизат в несъзнаваното и там образуват един контрапункт, ориентиран към самото съзнание“ (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 86). Тоест връщат се в него и го активират. Застояването в съзнанието съвсем не е в резултат на някаква „цензура“ от страна на несъзнаваното или на съзнавано капсулиране (в противен случай би предизвикало откровена невроза). У Лилиев именно ориентациите на поетическия човек към спомените и миналото осъществяват продуктивното и интегративно „взаимодействие със самата активност на съзнанието“ (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 86). По този начин компенсацията свързва съвсем естествено и творчески съзнанието и несъзнаваното – фактически изгражда „мост между два психологически свята… и този мост е **символът**, въпреки че символите, за да бъдат действени… трябва да бъдат асимилирани и интегрирани“ (Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 86; подч. м., Р. Ш.). Интеграцията се извършва чрез ретроспекциите и проекциите на поетическия човек, от които се ражда жената Ничия Никога. Този процес – прекрасно изразен в цялата поезия на Лилиев – прави отсъствието на „сексуалния Ерос“ така осезаемо и натрапчиво, водейки до нейната поява – иманентната и не-еротична **лична анима**. В каква степен обаче споменът за Ероса, свидетелстващ за наличното му отсъствие в душевния живот, е непосредствено свързан с жената Ничия Никога е въпрос, засягащ изцяло компенсацията. Наблюденията ни в „Любовта у Лилиев“ се придържат към нея поради важното обстоятелство, че Ничия Никога въобще не

се оказва обект на стремеж към някакво завоевание – както еротично, така и платоническо. В противен случай тя не би била така автономна, властна и тотална, а би била силно зависима от новите му ориентации. „**Светът е жена!**“ – това е един от дълбинните лайтмотиви на едноименната творба и квинтесенция на поезията на Лилиев. Тя го завладява, но го и отхвърля; тя е и майка, но и влюбено-разлюбваща го; тя е в него, но и вън от него. В тази многостранна полярност се асимилират както споменните начала, така и насрещното битие. Точно тук се крие сложният и изкуствено задълбочаван проблем на неврологичната Фройдова психоанализа – излизането от генезиса и от причинно-следствената му обвързаност със сексуалния нагон (или с други нагони). В „Любовта у Лилиев“ маркираме лансирания възглед за андрогинността на поетическия човек, но тук ще отбележим, че фройдистката пристрастеност към патологичното в изкуството потенциира навлизането в опростяващите ракурси към нарцистичната автоеротика между поетическия човек и собствената му анима – „Аз и Ничия Никога“. На други места сме отбелязали лесно достъпната механика на редуктивните методи, дължаща се на обстоятелството, че почти 90% от езика са изградени от **еротични метафори и метонимии**, а самото изкуство в безкрайните си форми опира до **интровертност и екстровертност**. Така интровертното изкуство, каквото е то у Лилиев, при един фройдистки психоанализ би опряло в своите дълбинни крайности до нарцисизма и автоеротиката, а екстровертното – до абнормната невротична еротика, увенчавана и свързвана със сексуалния нагон (понеже е радикализирана чрез завладяване или постигане на външен обект – обикновено от противоположния пол). Редуцирането и канализирането на мотивите единствено до техния генезис **не отчита развитие** (то не е дори деструкция); не маркира движение и не поглежда напред, а се рови назад, търсейки ключа в патологичното, чрез което да обясни и завърши случая (както и самия феномен на творчеството) – с други думи, тук дори нормалното е продукт на патологичното. Всичко е устремено назад към едно базисно физиологично минало – абнормно, негативно и хипертрофично, неблагоприятно и конфузно за съзнанието

(оттам и „цензурирано“ чрез несъзнаваното). Докато при нормалното изолиране на въздействието на един нагон самият генезис се размива и неговата функционалност престава да бъде водеща. Изобщо структурите на генезиса не са постоянни – те не само се променят, но се и трансформират в неочаквани комбинации и варианти. Доминацията на определени нагони отслабва и те се интегрират в потока на психичната дейност или остават на дъното ѝ, добивайки вследствие на асимилациите съвсем други (вторични и третични) характеристики и измерения, включвайки се по нов начин в психичната активност. Свеждането по обратен път и обяснението на всеки мотив или проекция до техния генезис или до отделни негови структурни нагони е едностранчив консервативен и регресивен метод, отхвърлящ или игнориращ динамиката и поливалентната мобилност на душевния живот (особено в творчеството), а с това и развитието на личността. (Така и самият творчески процес се свежда до една психо-физиологическа зависимост, дължаща се непременно на скрито, поради конфузността му, несъзнавано минало с някакво патологично отклонение – обикновено със сексуален произход, – което е постоянно „цензурирано“ в съзнаваното поведение.) В химна „Към самотата“ и в изкристализиралата в поезията на Лилиев жена Ничия Никога например се „сблъскват“ две различни начала (цитираните по-горе „психологически свята“), скрити зад един двустранен женски „образ“ – красноречив пример за трансформативната мобилност на личния генезис. (Ще добавим, че в този смисъл **генезисът** и **архетипът** съществено се различават помежду си, тъй като генезисът не само е преимуществено структуриран от архетипове, но е динамизиран от тях, понеже архетипът е синхронен и функционален, активен и променлив фактор, който при това съвсем не е само личен, а е колективен и конструктивен; той съвсем не е привързан единствено към нагоните; наред с това между архетиповете в несъзнаваното съществуват луфтове, които се изпълват с непосредствено протичащите процеси, психични съдържания и ситуации и именно тези обстоятелства обуславят различното репродуциране на **един и същи архетип у съвсем различни творци**). Затова, макар накратко, в „Любовта у Лили-

ев“ отправяме поглед и към наблюденията на психоаналитичката Сабина Шпилрайн, която разграничава сексуалния нагон от любовта. Същинската любов е симбиоза между сексуалния нагон и съществуващата многостранна емпатия, ориентираща и привличаща партньорите един към друг. Сам по себе си сексуалният нагон отрича индивида, като при сливането го обезличава и подчинява на природата, унифицира го и го свежда до чисто физически обект. Иначе в съчетание с емпатиите той трансформира природата в култура (една от фундаменталните грешки в теориите на Фройд е хипостазираната центробежност на сексуалния нагон, където емпатиите са централно зависими от сексуалността и съответното ѝ либидо). Сексуалният нагон изразява инстинкта за продължаване на рода и популацията и за него ценностите нямат значение, щом не е обвързан със спектъра от емпатии, имащи обикновено рационални основи (т.е. свързани са с цялата психична дейност). Така и направеното в „Любовта у Лилиев“ сравнение между Ничия Никога и Мадоната у Траянов разкрива различните им ракурси при двамата. Докато Мадоната съответства на една *regina mortua*, чието движение е от вътре навън, напълно зависимо от богоборческите идеали на поетическия човек, то Ничия Никога съответства на една жива „небесна царица“ (*regina coelestis*) и преминавайки от вън навътре, поставя в зависимост самия поетически човек. У Яворов пък такава полярност се открива в две независими творби – един път в „Нощ“ и втори път в „Милица“. В „Нощ“ анимата временно изважда поетическия човек от екзистенциалната криза, а в „Милица“ тя самата е ситуирана в такава криза. Така Яворов „събира“ оптиките на Траянов и Лилиев в два самостоятелни ракурса.

Възможностите на психоаналитичните прочити съвсем не се изчерпват единствено с текстовете и поетите, които са обект на нашето внимание. Самите наблюдения показват и откриват сложността, с която се сблъсква аналитичната психология, навлизайки в творбите, творците и творческия процес. Още повече че методологическата сложност – теоретична, терминологична и психологическа – налага по-ограничен подход към интерпретациите и проблематиките. Това се

дължи на обстоятелството, че теоретичното и терминологичното им избистряне съвсем не е развито и оформено (то е подчинено главно на Фройдовия идиолект – „цензура“, „удоволствие“, „сексуалност“, „нагон“, „либидо“, „сюблимация“). Литературно-психологическото хомогенизиране и до днес остава крайно непопулярно, а оттам и епизодично. Наред с това интердисциплинарната му отвореност – физика, лингвистика, поетика (ритмика, стихосложение, поетически синтаксис) – обуславя неговата относителност и засилва непопулярността му. Затова ще използваме един специфичен пример, отнесен към забележката на Далчев за известния стих на Лилиев „не зная, тоя път извежда / ли…“. Опирайки се на синтаксиса, Далчев констатира, че тук няма анжамбман, „защото „ли“ има енклитично естество и образува звуково (не графически) едно цяло с предидущата дума, поради което не може да се къса“ (Далчев 1984: 172). Формално това е така. Но синтаксисът не е поетическа норма, основаваща се на определени граматически единства. Търсеното от Далчев „звуково“ единство е раздробено на смислово **триединство**. Още повече че един стих не задължава към звукова хомогенност и синтактична цялост. Първият стих съдържа в три стъпки две психологически позиции (състояния) – базисната „*не* зная“ е отделена със запетая. Може да се каже, че при нея интензитетът на семантичната енергия е нулев (стартов). Впоследствие незнанието се локализира с другите две стъпки „тоя път извежда“. Синусоидата, отразяваща посоката и характера на енергията, слиза към минус („тоя път“), тъй като е психологически неутрална (без ангажимент, констативна), а след това в третата стъпка („извежда“) нараства към плюсова стойност, която все още не е далеч от нулата, понеже емоционалният градус е почти нищожен. Паузата след тристъпния първи стих бележи **синкоп** в зададения психологически статус, който чрез енклитиката „ли“ в началото на втория стих отразява нарасналото чрез колебанието емоционално напрежение, което дотогава липсва. Така, ако първият стих започва с една нулева (стартова) позиция, то началото на втория е белязано с най-високата точка на синусоидата въобще в цялото двустишие: „ли от миражите навън“. В него интензитетът на семантичната енергия,

който е общо взето слаб, е най-висок посредством енклитиката „ли“ – тя е важната за поетическия човек. Анжамбманът на Лилиев внася емоционален тон, който нарушава рационалната логика на граматическите функции, като въпросителната частица „ли“ отваря колебание и кротко нарушава равния психичен старт. Важна или не за правилния синтаксис и за стихосложението, тя насочва към душевното състояние на поетическия човек по-нататък. Дали поетът е съзнавал тази особеност, или е търсил само естетически ефект, вследствие на което Далчев е виждал известен маниеризъм в неговия анжамбман? Такъв анжамбман има и другаде у Лилиев и Далчев го коментира по подобен начин с философско-езиковедска логика. Тези къси бележки подчертават необходимостта от разчитането на интензитета на протичащата в поезията семантична енергия, която изисква пространни анализи, обхващащи различни аспекти на рецепцията и налагащи психологическа „разбивка“ на различни стихотворни цялости.

Може да се каже, че по тези причини психоаналитичните прочити остават все още твърде теоретични и необичайни, относителни и прекалено детерминативни – потопени в неподходящи дискурси и системи от възгледи, а с това и далече от всекидневието и господстващите линии в литературата и културата. Разгръщането на психоаналитичните прочити като интерпретативно-тълкувателен метод изглежда неподходящо поради дискусионността, дескриптивността, терминологичния език и отношението му към ирационалността (особено относно концепциите за несъзнаваното). Наблюденията ни върху отделните творби влизат в сериозна дискусия не само с наложилите се фройдистки възгледи и концепции. Без да отричат някои от тях, те поставят под съмнение научната и творческо-интерпретативната им валидност. Иначе, разширявайки параметрите на рецепцията, психоаналитичните методи достигат до идеи, които често не са съзнавани от самите творци, но дори навлизат в характеристики, обуславящи създаването на самите произведения и кореспондиращи със съвсем различни времена или носещи други послания. Така психоаналитичните прочити потвърждават стародавните мнения, че произведението казва повече, откол-

кото иска да каже. Интересът към тях не е много стар – около 50 години (за сравнение човешката психика не се е изменила много в рамките на последните 600 години) – и е независим както от доминиращия дух на епохите, така и от влиянията на самите дисциплини. Макар частично (с оглед тематиката), нашите наблюдения показват необходимостта от симбиоза на интердисциплинарната хуманитаристика, преодоляваща тенденциите на рационализма, идеологизма, инерцията и различните конюнктури. Широката база на психоаналитичните прочити съчетава езикознанието и философията, историята и митологията, социологията и естетиката, етиката и религията, а намесва и точните науки. Доколкото представляват отделни клонове на познанието, в процеса на творчеството и в самия творчески продукт те са комбинирани и събрани в многопластовата психична дейност, прескачаща отвъд епохите, границите, различните колективни специфики (расови, етнически, социални).

ГЛАВА ПЪРВА

Лирическата действителност в химна „Към самотата“ от Николай Лилиев

Химнът на Николай Лилиев „Към самотата“ провокира един по-херметичен или по-ракурсиран прочит не само заради интереса ни какво точно се случва в тази самота, а и заради естеството и характера на нейната реалност, която условно квалифицирахме като ***лирическа действителност***. Тази формулировка изисква известни уговорки, тъй като тя не би могла да бъде изчерпана и покрита в един кратък текст, още повече че е приложима – както критически, така и теоретично – и при други стихотворни текстове.

На първо място, лирическата действителност представя една психологическа картина, скрита под изобразително-стиловите особености и различните проблематики – подчертано природни или социални, исторически или битови, биографически или други. Те са сред факторите, обуславящи в една или друга степен психологическата ситуация, а оттам и звученето и изображението на самата лирическа действителност. Във вербалната ѝ природа се открояват основните показатели (входове), които въвеждат в нея – ***интензитетът на семантичната енергия*** на отделни цялости или думи и ***мащабите на значенията*** в условията на техните интерференции. Съвсем не е достатъчно въз основа на доминиращите стойности на значенията да се определя характерът на лирическата действителност – дали тя е социално, културно, естетически или философски проблематизирана и доколко е индивидуално или интенционално-смислово обусловена. В различна степен всички те се съдържат в нея – текстуално, контекстуално или подтекстово – дори когато една от характеристиките ѝ е силно изтъкната и поглъща по-малки-

те детайли от пейзажа. Аналитичната психология навлиза и в тях, домогвайки се до дълбинната генеалогия на изобразяваното и до важността на по-неактуалните значения. По същество методологията на аналитичната психология се различава от тази на психо-семиотиката и предполага крайна и дори съвсем неикономична дескриптивност, особено с оглед на колективната рецепция, формираща се с инструментите и стратегиите на критиката. Нещо повече, в съгласие или независимо от нейните становища, психоаналитичният подход прониква в антропоморфния характер на важните структурални категории „автор-лирически говорител-лирически герой-лирическо „аз“ (Георгиев 1985: 33) не толкова за да маркира доминацията на някоя от тях, колкото да експонира една цялостна картина на лирическата действителност. Това осветлява редица „странични“ фактори, обстоятелства и ефекти. Например доколко културно-историческите условия способстват появите и на автора, и на лирическия герой, и на митовете, и на отделните направления и школи и как в творбата се съотнасят те с нагласите на автора. Доколко смъртта на Бога, обявена от Ницше, е не само творчески, но и психически свързана и интернално компенсирана от образа на Заратустра, който продуктивно обсебва именития философ и превръщайки се в личен бог, се намесва радикално и болестно в душевния му мир, предизвиквайки неговата катастрофа и гибелта му. Още повече че смъртта на боговете съвсем не е нещо нечувано в историята на културата и че самият Ницше просто маркира и назовава една колективна тенденция на своето време, определяща във висока степен **съзнавания мироглед на бъдещия XX в.** Или трудно смилаемото от рационална гледна точка обстоятелство, че „не Гьоте създава Фауст, а Фауст създава Гьоте. А какво е Фауст, освен един символ!“ (Юнг 2002: 150), за да потъне германецът в него и той да го извиси както над собственото му творчество, така и в световната култура. Макар тези примери да са класически и да не изглеждат особено подходящи за българската литература, те съвсем не са единствени и не се отнасят само за културно-историческите образци. Опирайки се на модели, създадени въз основа на средностатистиче-

ски показатели, идеологиите, били те социални, естетически, философски, обикновено не се интересуват от психологически специфики и предпоставки – колективни, контингентни или личностни. Въпреки че „изкуството е вид вътрешно влечение“ (Юнг 2002: 149), то неминуемо се вписва както в работещия мироглед на своето време, така и в нагласите на художника, който по тази причина „не е човек със свободна воля“ (Юнг 2002: 149)[37]. В този смисъл въпросите доколко авторът контролира (съзнава) героя и дали героят влияе (посредством несъзнаваното) върху автора; какво не казва говорителят за Аза и автора и в каква степен авторът, героите, идеите принадлежат или не принадлежат на своето време и неговия мироглед, остават широко отворени. Те засягат интерференциите между тези категории и дори излизат извън характеристиките им на структуриращи фактори. Наред с това между тях протичат напрежения, които остават извън собствената им индикативност и техния обсег. Фактически те участват в ситуация, която можем да определим като ***лирическа действителност*** и която отново ги съчленява, размивайки

[37] В статията си „Живот за нравствен идеал“, която разглеждаме на друго място и в друг аспект, д-р Кръстев индиректно маркира двойствената природа на творбата като продукт едновременно на водещите линии в колективния мироглед и на индивидуалните нагласи и способности на писателя. Произведението е симбиоза между „авторитета“ и „собственото убеждение“ (Миролюбов 1902: 182), независимо от художествените си стойности, като под „авторитет“ той разбира изцяло външните фактори. В други свои текстове, но особено в „За тенденцията и тенденциозната литература“ (която очевидно е продължение на „Живот за нравствен идеал“), д-р Кръстев очертава и линиите на съзнавания мироглед на XX век. Противопоставяйки се на материалистично засилващия се рационализъм, той дори го диференцира, описвайки четири типа тенденции в литературата. Критикът ги счита за „аномалия и за едно литературно заблуждение“ (Кръстев 2001: 305) и поставя автора като зависим както от своите убеждения, така и от тенденциите в мирогледа на времето. Сред тях са социално-политическите и националистическите, които впоследствие се разгръщат, разпростирайки се върху идейно-естетическите основи на литературата и увенчавайки например със социалистическия реализъм като доминиращ мироглед („авторитет“) духа на една епоха и няколко генерации. Те също създават свои митологични образци – творби и писатели – чиято зависимост от „авторитета“ е наложена като водеща в самосъзнанието им и определяща (свеждаща) критериите за тях единствено до тази зависимост.

обаче тяхната подчертана и диференцирана, метаинтенционална каузалност и целесъобразност. Причината е, че всяка от тези категории е зададена поотделно и работи самостоятелно посредством едно свое фикционално (презумптивно приписано) Аз-центрично съзнание (волева преднамереност) при създаването и в съдържанието на творбата. По същество тази метатекстова персонификация на произведението реално представлява **диференциация (разбивка)** на неясния, трансформиращ се във всякакви роли и функции фройдистки **Свръх-Аз**. В случая той е подчинен на четири локални метасъзнания, които определят линиите на съдържанието и художественото произведение е „замесено“ от фактори, които имат по-различно, бихме подчертали, **синтезиращо** естество, изграждайки една своя среда и своя действителност. Тази двустранност продуцира и различните лирически ситуации, като създава една реална **психология на текста**, в която волята на художника (а съответно и намеренията) – дори изцяло подчинена на „авторитета“ – не се оказва нито достатъчна, нито основна както за стойността на творението, така и за неговите съдържания. (Банално известно е, че дори художникът е наясно с обстоятелството, че собствените му интенции остават крайно ограничени за неговите истински намерения спрямо „авторитета“.) Лирическата действителност е същинският продукт на психологията на текста и отново обединява цялата антропоморфна структура. В нея се проявява **единен поетически човек**, който обаче не само се влияе от интенционалната целенасоченост, но и попада в една извън-съзнателна и неволева, дори субкултурна зависимост (тя може да се формулира като *подчиненост на съдържанията* – персонажи, сюжети, идеи). Най-важната според нас е на персонажа в неговите модификации на поетически човек („образ“, „герой“, „аз“). Тази **психология на текста представя поетическия човек като един автономен (друг) човек,** синтезиращ в себе си както характера на мирогледа в своето време, така и личното си присъствие-участие-позиции в него, а също и интенционалната повлияност на творбата. Той е проекция точно така, както проекция, основаваща се обаче на морфологично различни категории, е и цялата

структурална персонификация на произведението („автор-говорител-герой-„аз“). Без да оспорваме функционалността и валидността на такова антропоморфно структуриране на формалния градиент на текста (творбата), ще добавим, че именно лирическата действителност го освобождава за интерпретативно-тълкувателните му рецепции и изгражда или разрушава мостовете между „авторитета“ и „собственото убеждение“. Още повече че в „Към самотата“, а и изобщо в поезията на Лилиев, преходите „автор – лирически говорител – лирически герой – лирическо „аз“ се извършват подчертано меко и са натоварени с многозначност, като отделните категории се смесват или сливат с различните ситуации в лирическата действителност. Дължи се на проблемно разгърнатото амбивалентно чувство, доминиращо у поетическия човек – **любовта и самотата**. На тях е и подчинена цялата тематика у Лилиев, в тях се и губят действителните и фикционалните, личните и неличните, автентичните и артистичните характеристики на творението, обуславяйки една вътрешна и обективна визия за него. Характерно е, че напреженията в това двойствено чувство обикновено нямат постоянен интензитет, но и рядко имат нулеви стойности, въпреки че в своята амплитуда представят (когато са отделени или в опозиция) една психо-драма. Тя е алтернирана почти винаги чрез **смирение**, при което вътрешният конфликт е сведен до минимум, а противоположностите, от които той възниква, са в непрекъснат процес на балансиране. Но не винаги е така. Дори когато любовта и самотата имат идентични или близки помежду си съдържания в преживяванията на поетическия човек, те отразяват различни или противоположни настроения, мотивации, реакции и по тези причини са различно конотирани, създавайки самостоятелния му „образ“. Например в най-общ смисъл самотата е и добра, и лоша, каквато е и любовта, а любовта е и безнадеждна, и прекрасна, и случваща се, каквато е и самотата.

Възкръсват бавно в морна памет
случайно срещнати жени…
(„Ти молиш, зная“)

Или друг подобен аспект на „лошата“ безнадеждна любов:

… любов зловеща,
любов убила навсегда
утехата на всяка среща,
утехата на всяко да.
(„Рушат се девствени прегради“)

Тези обстоятелства обаче не водят механично до тъждественост или необвързаност между любовта и самотата – те отразяват процесността, дължаща се на енергетизма, обуславящ душевния живот (либидото както в универсалния юнгиански, така и в ограничения фройдистки смисъл на понятието). Процесност, „завихряна“ около амплитудите (крайностите) в психичния спектър, който дори във физиката се отчита чрез ултравиолетовите му граници. (Подобен спектър на противоречията, разширяващ или свиващ – стигащ до – своите амплитуди се откроява и у Хайне, който иначе не е символист, но богатата му романтическа стилистика и тематика представя близка до Лилиевата амбивалентност, сближавайки романтизма и символизма, въпреки различията в културно-историческите и социалните им условия.) В самотата доминират – каузално или не – интроекциите и проекциите на поетическия човек, а в любовта преобладават насочените посоки на взаимоотношенията му, но преди всичко в техния интимистично обусловен аспект, свързан с жените. Тук принципите на удоволствието и емпатията са безпредметни и неактуални, тъй като у всеки човек те са предекзистентно заложени като принципи въобще на живата природа и се отнасят както за хората, така и за животните и растенията. По тези причини взаимозависимостта на любовта и самотата много често е прекъсната или размита, формирайки не само тематизма на неговата поезия, а изграждайки всъщност целия му символизъм. Те определят генералното си екзистенциално значение за поетическия човек и формират целия негов светоглед. Въз основа на тях се изгражда и лирическата действителност в поезията на Лилиев. Тя е организирана и представена от *лирическия факт*. В общи линии той е

изразен темпорално чрез времената на глаголите и чрез причастните форми. Другият важен израз на лирическия факт има пространствено-характеристични стойности и интерферира с темпоралността, като също може да притежава особеностите и функциите на причастията (например „разкаян“, „смирено“, „отхвърлен“). Този граматически подход има отношение, преди всичко, към текста (затова изглежда подчертано херметичен), но всъщност, консолидирайки фигурите на автора, разкрива „образа“ на поетическия човек, който е също така условен, както и те, и също има непосредствено отношение към колективния мироглед. Лирическият факт обикновено има три основни свойства – темпоралност, пространственост и характеристичност. Тяхната каузалност обаче е крайно относителна и се губи в проекциите на значенията и в енергията на техния дифузен интензитет, а оттам в отделните им интерференции, или се размива в тях, като отразява и действителност, подчинена сякаш на една **акаузална зависимост**, с която поетическият човек навлиза или пребивава в ситуацията. Така, макар и подчинена предимно на граматически категории, лирическата фактология представя ситуациите, в които се намира или попада той, и навлиза в неговите психологически мотивации и реакции. В химна „Към самотата“ лирическите факти са формално зададени с пределна яснота още в началото:

Тъмен, разкаян при тебе се връщам,
майко далечна, света самота!
Твоята тайна смирено прегръщам,
твоята тайна е моя мечта.

Позитивната конотативна идентичност на *тайната* и *мечтата* контрастира на стартовия статус на поетическия човек. Контрастът е крайно остър заради реципрочността в опозиционния характер на съдържанията на персоналиите (той и тя). Но както ще видим, той е не драматичен, а алтернираща, тъй като съдържа решение, изход – смирение, което да балансира състоянието на поетическия човек преди този старт. „Тъмен, разкаян“ е базисно (експозиционно) следствие

на една предходна психо-драма и с него като състояние поетическият човек навлиза в конкретната ситуация. Тя произтича именно от тази резултантна характеристика, чиято причинност предстои да се разкрие като ретроспекция. Контрастът е подсилен от пред-зададената дистанция между Аза и иманентната майка-самота. Връщането е **път назад и навътре**, при който пристигането остава неосъществено, но без да води до колизия. Във Фройдовия аспект това връщане е регресивен акт, изразяващ копнеж към предекзистентния ембрионален статус на поетическия човек, възстановяващ го в майчината утроба и съдържащ елемент на инцест. Радикалният характер на реакцията, острото ѝ алтернириране в една крайна, предекзистентна позиция (от себе си в майката) дава основание ситуацията да се сведе до натуралистичния редуктивен възглед на Фройд. И без да се съобразяваме с ретроспекцията и констативността в следващите три строфи обаче, ще фиксираме несъстоятелния характер на такова основание (и особено на идеята за инцест). Самотата се съизмерва със самоидентичността и нейните интроспективни фигури са показатели за аспирациите и нагласите. Не само у Лилиев, а и у други наши поети самотата няма как да не бъде с фигуративно женско потекло, но при него женският ѝ „образ“ е силно диференциран. Макар че в поезията му съществува **работеща еротична (сексуална) празнина**, химнът „Към самотата“ опровергава всевалидния редуктивен възглед на Фройд, свеждащ почти всичко до една сексуално обусловена невроза, сублимираща в принципи на удоволствието, инцестни пориви, инстинкти към смъртта, заместващи желанията представи или посттравматични прояви, пренесени от детството в зрялата възраст (обикновено със сексуален произход и характер). Пренебрегвайки изключително важни и определящи психични предпоставки, в духа на редукционизма теорията за потиснатата сексуалност или за потиснатия сексуален инстинкт (особено лесно приложима при художественото творчество) „излиза“ дори от медико-психиатричните си характеристики, размивайки се във всеядната психоанализа и провиждайки например, че и завръщането у дома – независимо дали е от

звездите или от съседите – съдържа несъзнавани представи за връщане в майчината утроба.

В юнгианския аспект пък регресията е насочена към анимата, чиято архетиповост обикновено не се локализира в майката, а в жената като основна и неделима част от фигуралния състав на мъжката психичност (както анимусът в женската). Женските образи на самотата у Лилиев – една твърде интересна тема – предполагат недискусионна обвързаност с еротичното, в което се вписва и мотивът за девствеността, подсилен от определени биографични данни и свидетелства за поета и основаващ се на един физически – и следователно водещ, непоклатим и разгърнат – фактор, от който тези образи и цялото му творчество тръгват. В неговата поезия обаче това рядко е така и по забележителен начин се проявява в интенционалното му навлизане в символичното, чийто художествен израз активно обхваща и несъзнаваното. Макар че символично тръгва от природата, жената „Ничия Никога“ например е централна женска фигура в неговата поезия, но в отделните му творби е **силно диференциран „образ“** и доколкото осъществява някакво влияние върху майката като главен архетип специално в „Към самотата“, то не е нито дълбинно, нито реално, още по-малко еротично. Жената „Ничия Никога“ е онзи генерален архетип-анима, който се „разпада“ на различни автохтонни женски „образи“ в цялата поетика и тематика на Лилиев. Както споменахме, в отделни локализации той засяга и Фройдовата теория за потиснатата сексуалност и определено има връзка с мотива за девствеността. Съмненията ни върху Фройдовата анализа и неговата теория за потискането на сексуалния инстинкт и сексуалната травма обаче се потвърждават в най-висока степен от критическите констатации на Юнг, че у Фройд „всичко е ориентирано назад“, като го „интересува само откъде идват нещата, а не накъде отиват“ (Юнг 2020: 74) и какво точно стои в генезиса (и етиологията) на определени симптоматики. Поради това дейностите на човека и неговите прояви „като изкуство, философия и религия му се струват съмнителни, защото не били *„нищо друго, освен“* потискане на сексуалния инстинкт“ (Юнг 2020: 68, курс. м., Р. Ш.). (Редукцията „нищо друго, освен“ е ти-

пична за Фройд и нейната продуктивна хипостаза обхваща почти всички прояви на психичния живот, за да се разпростре върху изкуството и културата.) В химна самотата-майка е, както отбелязахме, централен архетип, върху който се разполагат всички проекции и ретроспекции. Едва ли е необходимо да се разпростираме, за да показваме необозримия художествено и културно продуктивен образ на майката, чийто архетип неизменно „се проявява в почти безкрайно разнообразие от аспекти“ (Юнг 1999: 92), при това в автономни ракурси, независещи от изобразяваните в изкуството еротични и любовно-интимни драми (в това число в контекста на психогенезиса им). Дори сведени до чисто психиатричната практика, у детето – било то момче или момиче – влиянията „не идват от самата майка, а от архетипа, който се проецира в нея и който ѝ придава митологически произход, авторитет и нуминозност“ (Юнг 1999: 94), тъй като майката е **безусловно иманентен и субстратен колективен архетип**. Той е заложен у детето филогенетично, още преди намесата на физическата майка – точно така, както и инстинктът за ходене е заложен у него, преди тя да започне да го учи да ходи. С други думи, архетипът на майката е „по-стар“ от нейната физическа поява и нейния „образ“ в представите (и спомените) на детето. Тяхната конкретика се разтваря и губи от личното в колективното несъзнавано, а доколкото е извиквана в съзнанието чрез паметта, чисто еротичната конкретика пък (и не само тя) представлява незначителна част и обикновено се слива (размива се, съповлиява се, функционално се констелира) с другите фактори, като притежава напълно равнопоставено участие в контекста на развитието, в сравнение с търсената и непременно хипостазирана патология от фройдизма, пренасяна от там в културата и изкуството. (Особено показателно за такава тенденция е литературното съчинение на Фройд за детския спомен на Леонардо; вж. Фройд 1991: 347–412.) Майката става добра или лоша, прекрасна или отблъскваща, близка или далечна поради инкарнацията на конкретното ѝ поведение и присъствие в архетипната ѝ природа у младенеца. Нейната митологична и конотативна натовареност зависи от амалгамата от конкретни спомени и архетипни (идеални) представи,

в които еротичните патологии съвсем невинаги са доминиращи и определящи развитието на подрастващия. (Наред с това то съвсем не се отнася за всяка патология, да не говорим за нормалното развитие, хилядократно надвишаващо самата патология, отвъд която Фройдовите психоаналитични диагнози, включително в изкуството, се доближават до френологията и хиромантията – съдържат парченца истина, но като цяло са напълно невалидни.) Процесът на инкарнация на конкретното, който е траен и насочен, винаги наподобява еротична аспирация, която продължава (се пренася) и в езиковото израстване на детето. Подобна „еротика“ е неминуема както поради естеството на езика – преимуществено изграден от еротични метафори, – така и поради ограничеността на Аз-съзнанието и азовите идентификации. (Оттук водят началото си „медико-културните“ редукции на Фройд като принципът на удоволствието, травмата от детството, сексуалната потиснатост, несъвместимите желания и така нататък.) По своята същност и психичният процес на идентификация е подобен на инкарнацията, тъй като се извършва първоначално **от Аза към един не-азов обект**, който впоследствие се „присъединява“ (пренася се) към съзнанието. Освен в психологията, всички тези обстоятелства са особено силно подчертани в изкуството, където самотата е обикновено женска фигура и е от онези персонифицирани архетипове, „които могат да се нарекат майки фигуративно“ (Юнг 1999: 92)[38]. В пълна степен това се отнася и за майката-самота в химна. Тя е типичен автономно обособен архетип, който „става част от съзнанието“ (Шарп 2006: 39), персонифицирайки едно усещане, каквото е самотата, и не се променя фигуративно при „извикването“ ѝ в него, а само се надгражда от конкретните ретроспекции. Нейната нуминозност се пренася и върху тайната, която за поетическия човек е, от една страна, мащабна като самотата, а от друга, е непознаваема и пре-

[38] Тук можем да си спомним също за значението и смисъла на майките у Гьоте. Дори съвсем различният Бодлер в своите „Орисници“ фиксира доминиращата и ключова за човека и съдбата му фигуралност на майката: „Всички тези древни и капризни Сестри на Съдбата, всички тези странни Майки на радостта и скръбта…“ (Бодлер 1984: 331).

дизвикателно-привлекателна, затова – съизмерима само с мечтата. Така самотата добива хтоничната фигуралност на майката, като запазва нейния нуминозен характер чрез тайната, която пък е обект на бъдещата мечта (даже самата мечта-тайна не е префигурализирана чрез някаква конкретна проекция и остава без друга локална визия). От своя страна, тайната има и дуалистичен характер, отнасяйки се към хтонично-нуминозния „образ“ на майката и към ахтоничната мечта-идея, лишена от проекция. Цялата тази свързаност обаче не представлява резултат от някаква амбивалентност, от дисхармония или патологично отклонение – напротив. Тя е плътно хармонизирана и хомогенна, интенционално обвързана, като нуминозният характер на майката се разпростира върху всичко – и върху тайната, и върху мечтата, – транспонирайки се директно и върху сина посредством завръщането и прегръщането. Смиреното прегръщане е не само израз на пред-известено приемане-съгласие с нуминозността и непознатостта ѝ („*майко* ***далечна***“) – на дълбинно ниво то представлява ни повече, ни по-малко **стремеж към адаптация**, съхраняваща Аз-идентичността от външна агресия и натиск, каквито по-нататък в химна отразява и ретроспекцията. В същността си самотата е далеч по-внушителна и по-пространна, по-голяма и по-непозната от азовите ѝ индикации – отвъд тях се простира необозримото несъзнавано, чиито „съдържания имат обезпокоителен характер“ (Шамдасани 2019: 77) и което по принцип тревожи човека заради непредвидимостта му и невъзможността за контрол от съзнанието (ограничеността на Аза). При самото осъзнаване и възприемане на самотата пределите на Аза свършват и той маркира (стига до) собствените си граници, отвъд които съзнанието не работи, без да се превърне във **вход** за фигурите на несъзнаваните съдържания, представяни обикновено от архетиповете. Затова смиреното адаптиращо прегръщане съхранява устойчивостта на азовата идентичност и финализира завръщането, което обуславя мотива за изтласкване на натрупания тежък личен и вътрешен материал, водещ накрая до пречистващо облекчение, както ще видим. Прегръщането на тайната чрез майката и превръщането ѝ в мечта отразява ед-

на специфична дисоциация на поетическия човек, вътрешното и синхронизирано раздвоение на неговия Аз. Това обстоятелство е подчертано с повторението на притежателното местоимение „твоята“. Чрез него осъществената достъпност до тайната („прегръщам“) и нейната отдалеченост („мечта“), освен съхраняваща консервативна за Аза адаптация, съдържа още времевост и духовност (съкровеност – психична важност за Аз-идентичността – и нуминозност, имаща par excellence чисто духовно естество). И тайната, и мечтата са реципрочни и релевантни локализации на самотата, без опредметяващи визии, поради което целият регресивен епизод от лирическата действителност е проникнат от нуминозността на майчиния архетип. **Тайна-мечта** представлява „разглобена“, подвижна (диференцирана) метафора, която е транспонирана между майката и сина и може да се квалифицира като **вътрешна структурна метафора** в метафората **самота-майка**. Нейната подвижност кодира разпад, при който майката ще бъде отстранена посредством мечтата, като ще остане единствено самотата. С това перспективата на тайната добива, освен двупосочни характеристични, и два времеви аспекта – сегашен и бъдещ. Мечтата принадлежи на едно неопределено бъдеще, засягащо само и единствено поетическия човек, на едно неизпълнено и идеализирано фиктивно време, в което тайната би била изцяло принадлежаща нему – тогава „твоята“ ще стане „моя“. Духовният характер на мечтата се дължи на обекта си – нуминозното естество на тайната, оставаща без конкретна проекция на вътрешното си съдържание – и утвърждава консервативните позиции на адаптиращия се поетически човек, предполагайки устойчивост на неговия Аз (тъй като **смирението е адаптивна рефлексия**). Мечтата е гледане **напред** и функционира като важен балансиращ (и прогресивен) фактор, контрастирайки на връщането (вглеждането) **назад** с неговата регресивност. Втората и третата строфа в химна разкриват дълбоката криза, която всъщност предизвиква регресията, изобразена в първата строфа като експозиция на по-нататъшните лирически събития. Мечтата тук има ключово уравновесяващо значение за поетическия човек, тъй като без нея адаптацията

не би се осъществила и той би потънал в своята регресия, ставайки пасивен свидетел на собствената си душевна гибел. Можем без уговорки да кажем, че мечтата има витализиращ и **спасителен** характер, но същевременно отстранява майката (дистанцира го от нея), запазвайки Аз-идентичността на поетическия човек, и то пак в сферата на самотата.

В цялата тази ***параеротика*** тайната все пак остава ограничена в своята прикосновеност – прегръщането на майката финализира завръщането, но съвсем не е единение с нея (съответно влизане в съдържанията на тайната). Превръщането на тайната в мечта пък отразява именно ограничената ѝ достъпност, тъй като мечтата принадлежи на поетическия човек, а не на майката, която съдържа тайната. Завръщането и прегръщането са метонимични действия, свидетелстващи за **потапянето в самотата** и въвеждащи във вътрешните ѝ измерения. И тъй като самотата е винаги лична, независимо дали се дължи на социален, интимен или друг източник; дали е породена от потискащо самоосъзнаване в природно-космическия ред и ход на нещата или е просто различно доминираща при различните обстоятелства, тя **пренася** и активира в самотника онези предекзистентни начала, които неизменно са свързани с архетиповете, с един несъзнаван и непредставим аспект на самоидентичността, който тук се фигурализира в нейната архаична и колективна форма – майката. (Фройдистката психоанализа би провидяла в мечтанието за тайната едно инфантилно възмечтано и инцестно връщане в майчината утроба и с това – възстановяване на изгубения ембрионален рай.) Тя (майката) е **неизменен функционално активен компонент** на психиката – мъжка или женска – и винаги притежава един „колективен образ на отглеждане и сигурност“ (Шарп 2006: 115). В химна тайната остава притежание на майката (самотата), което предполага съдържанието на тази тайна механично да се провиди като чисто компенсаторен еротичен обект; като мотив, зад който не стои „нищо друго, освен“ инцестен порив у поетическия човек, дължащ се на някаква несъзнавана посттравматична сексуална нужда (каквато с лекота може да се интерпретира в стиховете на Лилиев). Архетипът на майката у Лилиевия поетически човек, както

всеки архетип, е едновременно присъствен (иманентен) – в случая с прегръдката – и далечен (чужд) – в случая с мечтата, кореспондирайки с онази нуминозна *mater spiritualis*, с която той понякога е обозначаван. Самотата, която наред с това е без-образна и винаги представлява **усещане**, е отъждествена с майка, за да придобие земна и антропоморфна фигуралност, тъй като друга визия за нея няма, освен небесно-космическата (от типа на принадлежност и завръщане сред звездите). Съществува и една психична визия за самотата като състояние, усещане за мъртвина, дължаща се на обстоятелството, че законите на времето, пространството и каузалността не са непременно валидни за психиката, което позволява битието да се провижда художнически и след неговия край – в смъртта, в неговата противоположност (подобни отпратки има у Яворов). Самотата-майка у Лилиев представя обаче хтоничния символ (нуминозум) на **предекзистентно заложеното битие отсам**, свързано и с раждащата природа, вместо с ахтоничния символ на **постлеталното битие отвъд**, свързано с умиращата природа (жената с косата). Чрез този художнически избор двуединният нуминозен архетип на майката, локализиран в самотата и тайната, се изгражда един цялостен символ, който групира около себе си цялата лирическа фактология – **Майка-Син-Мечта**. Неговата троична конструкция е забележителна и съответства в крайно висока степен на религиозния символ на Светата Троица – **Отец-Син-Дух**. При това троицата у Лилиев се различава от предхристиянската философска троица у Платон, която възниква посредством антитетично структуриране и произлиза от рационалните ѝ и логически построения. У българския поет няма антитетичност – троицата се основава изключително на ирационалната свързаност на елементите ѝ, тъй като и по принцип **рационалистичните идеи и логическата каузалност не съответстват на психичната реалност**. В „Към самотата“ троицата **Майка-Син-Мечта** е също толкова хомогенна, синхронизирана и хармонична, както Отец-Син-Дух в християнството. Ако тук основата е **Майката**, от това естествено и логично произтича **Синът**. От тях обаче не произтича **Мечтата** – необходима е съвсем друга предпоставка и

това е именно тайната, която пренася в нея своята нуминозност. Тук не може да не обърнем отново внимание на важното обстоятелство, че всичко се случва в сферата на една неразпадаща се нуминозност. И Майката, и Синът, и Мечтата са белязани от нуминозност, без която символистичността е недостъпна и неработеща, рационално опростена и дори вулгаризирана чрез знаци (симптоми), концентрирани върху съвсем различни фактори. Мечтата, чийто обект е тайната, представя съзнавано-несъзнаваната перспектива на Аза, която дори не е локализирана в някаква конкретна проекция и която не се отнася за нищо друго и за никого другиго; личният космос, съдържащ двуединната тайна на самотата – „твоята" в генезиса на миналото и „моя-та" в контекста на бъдещето (сиреч на самотата отвътре). Точно поради тази тайна, мечтата – както и Духът в християнското триединство – **се поражда (възниква) не от зачеване**, а от вдъхване, вживяване, вдишване, одухотворяване, инкарниране, витализиране. Нещо диаметрално противоположно на простото преживяване, на потиснатия инстинкт, на старата травма, на еротичния копнеж, на инцестната компенсация; на рационалното обяснение, на материалистичния възглед[39]. Наред с казаното дотук мечтата оттласква поетическия човек от състоянието на резигнация и е като спасителен дух (изход) от него. Тя е идея в зародиш и същевременно резултат на **рефлексия**, която обуславя онова „абстрахиране от природния живот" (Юнг 2015: 270), от естествения еднопосочен и каузален ход на материално-физическото битие, който затваря логическата му последователност, персонализирана в диадата „Майка-Син" или „Баща-Син" (вж. Юнг 2015: 269–270). Именно мечтата е витализиращият тук дух, водещ към спасително само-съхранение и себе-осъществяване. Последният опростен стих на първата строфа „твоята тайна е моя мечта" отразява твърде сложна и фина иначе духовна (психологическа) проекция. Провижда-

[39] Тази блестяща, но сложна и пренебрегвана аналогия и паралелност с християнската Троица – анализирана крайно подробно, обстоятелствено и аргументирано от Юнг в „Психология на западната религия" (Юнг 2015: 197–340) – поставя не само разглежданата творба, а и целия символизъм на Лилиев в съвсем различни ракурси, диференцирайки съдържанията и реализацията на тематиката, стила и проблематиката му.

нето на „твоята“ като „моя“ съдържа не само пренасянето и превращението на тайната в мечта, но и **отделянето на сина от майката**. При встъпването (проникването) в мечтата, което обаче не се случва, тъй като целият химн е илюстрация на една **дълбинна рефлексия**, предстои както тайната да се разкрие, така и майката да бъде отстранена. В тези условия биха останали единствено самотата и синът, без необходимостта от завръщане при нея и прегръщане. Но както споменахме, поетът не задълбочава този аспект, тъй като в следващите строфи ретроспекцията е посветена единствено на мотива за предизвиканата регресия.

В аналитичната психология майчиният архетип има двойствена перспектива – положителна и отрицателна. В химна на Лилиев тя е безусловно положителна. „Майчиността“ на самотата – освен своята архаична нуминозност – представя настоящата защита на поетическия човек, възстановява и съхранява вътрешните му баланси и хармонии, импулсира мотивацията му за съхранение на идентичността, а нейната **вътрешна далечност** („майко далечна“), т.е. автономност, изгражда една чисто духовна лична среда (гнездо), обуславяща неговата защитена, но само-обричаща (само-затваряща) го устойчивост (сигурност). Възвишеност, закриляна от дълбока интимност, каквато иначе притежава единствено майчинството, добило поради това **святост**. Класически акт на интроверсия, в която напълно отсъстват екстровертните пориви към каквато и да било възлюбена жена или към някаква философска, мирогледна идея.

Изповедният характер на ретроспекцията във втората строфа отразява мотива за връщане, а не се съсредоточава в проникването в съдържанието на тайната. За поетическия човек смирението е ключ към нея, но в нейния бъдещ аспект – мечтата – когато „твоята“ ще стане „моя“:

Те ме раниха с безименни думи
- чуждите, майко, на твоя земя –
те вледениха със своите глуми
моята песен, и тя онемя.

В тази ретроспекция разгръщането на метафората „самота-майка“ и в „земя“ утвърждава конкретизацията на абстрактната визия за майката, засилва нейната нуминозност, внася допълнителна хтоничност. Тук тя е въведена в контекста на познатия в поезията ни конфликт от първите десетилетия на XX в. **блян – действителност**. По същество това е конфликт **индивид – множество** (общество, колектив) и отразява по различни начини отношението между човека и колективните тенденции в мирогледа на епохата. И тъй като в химна метафората „самота-майка“ е основна и ненарушена, следва да заключим, че ретроспекцията и съответно регресията преди нея имат **чисто социален мотив**. А и в културно-исторически аспект сблъсъкът *блян – действителност* неизменно изнася на преден план онзи тип неравностойни взаимоотношения, в които човекът е изправен сам (блянът е само символ на неговата индивидуалност) срещу една мащабна сила, в която този блян е или обезобразен, или обезценен и потъващ в потоците на мирогледа ѝ. В контекста си формулировката „блян-действителност“ съвсем не засяга бляна буквално като блян, мечта, желание, копнеж, въжделение, даже идея – тя покрива много по-голям семантичен периметър, обхващайки индивидуалността, а отделно и психологическото значение на цялостната личност. Затова и самата адаптация на поетическия човек остава „свързана с напрежението индивид – колектив“ (Самюелз, Шортър, Плаут, 1993: 17) и именно на изолативното балансиране на вътрешния с външния, на личния с неличния живот се основава ретроспекцията, осигуряваща пречистващо съзнаване на последствията и адаптиране на вътрешния мир към действителността. Лилиев изгражда една реалистична, почти класическа картина на психологическия проблем на поетическия човек, обхващащ тенденцията на цялата своя епоха, и последователността на неговото протичане. Конфликтът тук не засяга някакво отделно очакване или стремеж на поетическия човек, а неговата двустранна духовно-екзистенциална основа – в нейния интелектуален („моята мисъл“) и в емоционалния ѝ („моята химна“) аспект, както е във финала на химна. Първата експозиционна строфа в „Към самотата“ отразява регресията, предизвика-

на от вътрешния срив, вследствие на напрежението *индивид – колектив*. Той засяга не отделни комплекси или страни от характера, нито поведение или постъпки, а **цялостната личност**, именно онова, което е същинската същност на човка и което Юнг квалифицира като **себе-същие** (вж. Шамдасани 2019: 76–81). Сама по себе си регресията е драматично втъване в себе си, вертикален и дълбинен интровертен акт, а точно това обуславя нуминозния характер на архетиповите индикации на Аза. Точно по тази причина и нуминозността остава непреодолима и само измества оптичните си нива от майката към Аза – той „може само да отвори себе си за нуминозното“ (Самюелз, Шортър, Плаут, 1993: 112), което е и единствената му адекватна реакция. Фигурата на майката се появява в резултат на катастрофичността, описана в ретроспекцията – сблъсъкът е толкова остър, щото предизвиква съответна радикална реакция у поетическия човек, от чиято дълбинност като резултат се появява майката. Тя е спонтанно възникнала фигура в качеството ѝ на непосредствена реакция и радикален вътрешен отговор на острата и неотразима катастрофа. Като потапяне в себе си регресията на Лилиевия поетически човек обуславя и неговата ретроспекция в цитираната втора строфа. Тя също е пронизана от нуминозност, тъй като и по принцип цялостната личност – не само Азът – е недостъпна извън нуминозността. Изобщо химнът „Към самотата“ е образец на изображение на нуминозното като основна характеристика на символистическата поетика и стило-образна художественост. То (нуминозното) е par excellence неустойчиво и недоказуемо (динамично и променливо), трудно интерпретативно, затова изплъзващо се от рационалистичното и материално-физическо мислене, като поддържа постоянно и високо равнището на един чувствено и емоционално оцветен метод на изображение, отразявайки в себе си и „влияние на невидимо присъствие, което предизвиква особени промени в съзнанието“ (Шарп 2006: 138), посредством активната намеса на несъзнаваното. По този начин **ретроспекцията представя и не по-малко важния процес на съзнаване**. За да не се разпростираме обаче, ще отбележим, че във втората и третата строфа ретроспекцята води до три важни промени в полето

на лирическата действителност. Първата е, че конфликтът *блян – действителност* е протекъл от вън навътре и е белязан от катастрофичност. Поради това – втората – нуминозният характер на маркерите на случилото се е примесен с материално-предметната атрибутика на външния свят. Вследствие на тези две промени третата промяна обуславя процеса на осъзнаването в директния контекст на **аз съм**:

Аз съм отхвърлен, забравен, оставен,
с тиха наслада безшумно руша
сънните сгради на минала слава,
нявга огряла безумна душа.

Сенки изгубени никнат сред мрака,
погледи влюбени там не следят,
моята мачта разбита не чака
стяг на спасение в тъмния път.

Плътната символика в първите две строфи се разгръща тук, но се и размива в една наситена със знаци материалност. Нуминозността в началото на химна се разгражда в предметността („сгради“, „мачта“, „руша“, „погледи“), и в силуетната визуализация („сънни“, „сенки“, „мрак“, „тъмен път“). Тези „нагледни“ образи потъват в зададения от нуминозността контекст на „чистата символика“, какъвто е и въобще изобразителният метод в поезията на Лилиев, който се стреми да „борави само с чисти символи – образи от нагледния свят, напоени с духовно съдържание“ (Райнов 1941: 100). Нуминозността тук се запазва само чрез емоционално-чувствената обагреност на изображението – „отхвърлен, забравен, оставен“, „наслада“, „безумна“ „слава“, „влюбени“, „разбита“. Нещо повече, тук и в петата финална строфа се открояват и специфичните за поезията на Лилиев лирически **НЕ-факти**, с които са осеяни и „Птици в нощта“, и „Лунни петна“, и „Стихотворения“ (1931) – „несънуван сън“, „нероден копнеж“, „ненавестена и незнайна душа“, „неотронен зов“, „дни неживени“, „незнайни далечни страни“ и много други. Макар рядко да са водещи (изтъкнати главно чрез спомагателната функция на причастни-

те форми), тези НЕ-факти засилват фона на душевната картина, внасят в лирическата действителност допълнителна насоченост и определеност, категоричност и емоционален цвят. За цитираните две строфи би могло да се състави кратък условен речник, свързващ контекстуално символиката на дълбинното у поетическия човек с тази на външната и предметна атрибутика на материално-сетивния свят.

„Сгради“ – основи; „мачта“ – неустойчивост и извисеност на вертикалната екзистенция (фройдистката асоциация лесно би провидяла в нея фалически символ); „руша“ – отхвърляне; „погледи“ – непосредствена видимост и осезаемост; „сенки“ – спомени за хора и събития; „мрак“ – неразпознаваемост, липса на видими обекти и ориентири; „тъмен път“ – несъзнаваност. Сама по себе си лексиката при този асоциативен подход съдържа и доста нелогични и противоречиви значения в контекста на химна. Но „лирическата специфика не е в „алогичните“ противоречия, а в съчетанието им с логически издържани и непротиворечиви отрязъци“ (Георгиев 1985: 70) и поради това знаково-предметното в „Към самотата“ изгражда поддържащи съчетания с нуминозността на символното. С тях поетът затваря и композицията на химна, като възстановява плътния им характер чрез контраста с лирическите НЕ-факти и (вече) знанието за бъдещето на самотата:

В моята мисъл надежда не блика,
в моята химна любов не трепти,
ала аз зная, че, майко велика,
пак ще ме срещнеш усмихната ти!

В контекста на случилото се (на ретроспекцията) повторителността на „пак“ разкрива завършената двустранна адаптация на поетическия човек – към самотата като душевно състояние и към външния свят като „опасно“ място. Антисоциална или квазииндивидуалистична, тази позиция е резултатът от **съзнаване** на последствията от двете срещи. Самотата предстои да се превърне в убежище за поетическия човек при повторни конфликти („пак“) и в нея отново може да се положи майчиният архетип, тъй като „адаптацията нико-

га не се постига веднъж и завинаги“ (Шарп 2006: 13). Самотата се конституира като **социален рефлекс**. В майчиния архетип се проецира споменатото по-напред пречистващо облекчение (и изход), съхраняващо вътрешните баланси и сигурност, а с това и личното себе-осъществяване, каквото преследва всяка човешка екзистенция. Дори в херметичните сфери на самотата, екзистенцията налага принципите си, въпреки регресивните „слизания“ (прозрения) в несъзнаваното и въпреки активния контрол на съзнанието. По всички тези причини „Към самотата“ е жанрово определена като химн – социалната катастрофа на личното е преодоляна с тържествена аранжировка.

ГЛАВА ВТОРА

Любовта у Лилиев

В поезията на Николай Лилиев мястото на любовта като вдъхновено, но и драматично докосване и проникване в подълбоките недра на две сплитащи се съдби не е така ясно и категорично очертано, както у К. Христов, Яворов или Дебелянов. Корените на нейното омекотено и преливащо, сякаш на вълни, присъствие трябва да търсим не само в идейно-естетическите позиции на европейския символизъм и в спецификата на българския (странящи от конкретното и директното, от предметното и плътното); не само в широките полета на християнската любов към ближния и себеподобните, на любовта към родината и природата; нито в естетическия индивидуализъм на поета, а и в особеностите на духовния и психологически проблем пред Лилиевия поетически човек, на многообразното и неизменно томление, съпътстващо го почти навсякъде и непроявило своето безперспективно иначе постоянство у никого от поетите на първите десетилетия на XX век. Ако героите им чрез особеностите на своята природа се изразяват и реализират в една система от проекции на съкровеноличното и в същинските си любовни преживявания, характеризиращи естеството и посоките в хода на духовния им живот, на участието им в обществения живот, на по-отворени навън и непосредствени нагласи, то Лилиевият поетически човек тръгва и извървява дълъг път на мъчителни търсения и самотнически просветления към подобна реализация. Ако „чрез любовта Яворов изразява себе си“ (Ликова 1987: 25), то в нея той реализира само едно от пространствата на многопосочното си копнение, и то „сферата на докосване до безкрая“ (Ликова 1987: 27), както прави несмиреният му дух в друго ветровито пространство – на социално-борческите настроения, – за да се устреми, ненамерил пристан в търсене на фун-

даменталните решения на „всевечните въпроси, които никой век не разреши“. Ако К. Христов идва в самия край на XIX век като „някакво смътно, пробудено ехо от древните дионисиевски оргии по нашите земи, от орфическите вакханалии, от богомилското непокорство“ (Аврамов 1987: 6), за да разчупи сковаващата традиция, в която се дави духът на един улегнал и консервативен патриархален морал, то с любовта той възгласява тържеството на плътта и чувствата, а реализацията на копнежа по нея представлява вдъхновеният извор на цялата му лирика. Ако в любовта Дебелянов търси опора за своята „светла вяра“, ако се стреми да се съхрани от „мръсния лик на суетност вседневна“ и да „разкъса веригите“ на действителността, за да освободи крилете си, то именно любовта е генералната реалия, която отваря простор за конфликтните му срещи със света и за извисяването на личния му драматизъм, пронизвайки ги със своята задушевност.

Без да се драматизира и изостря с Яворовата радикалност, или да се потапя в реалиите на Дебеляновата интимистичност, у Лилиев любовта излиза извън сферите на чисто любовната проблематика, превръща се в крайъгълен камък на взаимоотношенията му със света и живота, търси спокойствие и равновесие сред природата. Отсъствието на жената като конкретен обект на любовта, където горестта и надеждата, зовът и разпознаването да намерят свой израз и свой отговор, да осъществяват непосредствена среща-път или среща-драма, дори като възмечтана и спонтанна проекция на подчертано земен миг, за да не скитат без следа и сянка из безкрая на „далечни изгубени степи“ – това отсъствие е първоначалие не само на пряко свързани с копнежа по любов чувства, които се разпростират извън съкровено личното, но и на емоционално обагрено и раздвижено самосъзнание за откъснатост и непринадлежност към общото. **Поетът на любовната самота** се движи сред града и тълпите, крясъците и безмълвието, братята и сестрите си с чуждия тям „затвор, непознат и позорен“, но и с плахото усилие да разбие „желязната врата“ на личния си проблем. Любовната самота се разширява и излиза извън сенчестите си предели, но прониква в дълбочина, носейки покоя на природата и осветя-

вайки чистите придъния в душевността на Лилиевия поетически човек.

Любов по време на самота. Така кратко и поетично може да се формулира квазинаративът в поезията на Лилиев. Тя разказва за един непрекъснат кръговрат от „раждане, цъфтене и умиране“ (Жечев 1990: 369), за едно привидно херметично съществуване, в чиято тишина потъват всички звуци и образи и където наслада̀та от чистата сетивност е най-добрият и честен начин да се посрещат предизвикателствата, изкушенията и трагиката на битието. Всички други наративи в Лилиевата поезия са подчинени или производни на двата подвластни и взаимно заменяеми наратива **любов** и **самота**. Показателно, в смисъл на зависимост, е например стихотворението „Роса ли градините ръси“ – почти невербална илюстрация на част от природата, в която се вмества животът, облагороден от нейните форми и времеви фази (душевни състояния на поетическия човек). Фрагмент от вътрешното му битие е изразен в неговата **само** сетивна индикативност. Не би било пресилено да се каже, че това е без-езично стихотворение, описващо едно невербално състояние, когато не протича реч, външна или вътрешна, съответно и съзнание, а чисто душевна репродукция на рецепциите отвън и рефлексиите отвътре. Бихме могли дори да говорим за кристална интуиция, която в своята неминуема креативност възпроизвежда последователността и хармонията в природата като синтезирана (съчетаваща) характерност на живота. Смисловият ѝ център се съдържа още в края на първата строфа „трепти незаспала мечта“. През нея преминава целият природен кръговрат, фиксирайки неизменния екзистенциален динамис – мечтата. Тук всичко се случва много тихо, сякаш в най-дълбоките, без-езични и непроницаеми пластове на душевността:

Роса ли градините ръси,
коса ли звънти в самота?

Звънтенето контрастира на мекото, беззвучно и непрекъсваемо „ръси“ по такъв начин, че прихваща само едната страна от комплицираната антиномия „живот – смърт“.

Първият стих изцяло символизира девственото начало на живота, а вторият – неговия свършек като строго индивидуално, самотническо събитие. Безшумното оплождащо ръсене и прерязващото живота звънтене са събрани сякаш в един странен звук, раздвояващ екзистенциалното себе-чувство, но кристализиращ постепенно в „безумната жажда: любов“. Или ако игнорираме винаги едностранната и самолична случваемост на раждането и умирането, първият стих ще означи битието в своята първичност (девственост), а вторият – постоянството и продължителността на неговата иманентна изолираност или природно космична херметика (самота). От други аспекти на обширната, психологически обусловена образност на символизма звънтенето е екзистенциален звук, трансформиран във визия и радикално раздвижващ (затова прозвънтяващ) най-дълбоките и статични недра в поетическия човек, неприкосновените и непроменливи пластове, „лежащи“ в личността от люлката до гроба. Там, където е самота и нищо друго; там, където представите свършват (не започват), концентрирайки тъмна екзистенциална енергия в „очакване“ примордиалните представи да ѝ дадат начален субстанциален тласък, при който езикът да рефлектира и да обуслови живота в рационалния и каузален свят на съзнанието. Там, където звукът е още съпътстваща, но и релативираща фикция на визията, възникваща от първичната представа за смъртта, от още пред-екзистентното чувство за ограничеността (недостига, свършваемостта), съпътстваща иначе с различен интензитет човека от първия до последния му ден. Накрая: там, където звукът е още само **синкоп** в амбивалентното чувство за себе-в-смъртта и живота, за себе-в-битието и небитието, за себе-в-съществуването и не-съществуването. По-съществената част от природната атрибутика в това стихотворение или повечето локализации на природността могат да бъдат и означени като **топоси на екзистенцията**. И тук, както в повечето стихове на Лилиев, „общото, идеята за нещата, типологичното живее свой **реален** живот, има своето **реално** битие“ (Жечев 1990: 380, подч. м., Р. Ш.). Защото по принцип е трудно да се разграничи естетизмът от екзистенциализма, особено в символистическата поезия. Действително тя се стреми да из-

рази и подчертае чрез природно-космическата си образност и синтезирания си език духовни движения, съдържания и напрежения, представящи, от една страна, опита, реалното им случване, както подсказва Т. Жечев, а от друга, целенасочеността на копнежа и прозрението, смисъла на живота и съществуването – индивидуални или колективни, които пък са носители на общото и цялостното. При символистите в една или друга степен естетизмът (или преднамерената стилова поза, търсената литературност) взема понякога такъв превес над екзистенциално-идентичното, че то се разширява и обхваща и други – дори валидни и продуктивни иначе – ракурси. Несъмнено и при Лилиев е така, но известно е, че цялата му лирика е водена от един широко разклонен и отразяващ се върху цялата му тематика мотив: **девствеността**, заявена и извън поезията му, но и стояща в основата на различни разнотематични нейни прочити. Като *топоси на екзистенцията* в цитираното стихотворение могат да се посочат „нейните вихрени стъпи“ (на незаспалата мечта), които „се губят **безшумно в нощта**“ (подч. м., Р. Ш.). Вторият и последен екзистенциален звук в описанието на без-езичната сетивност е „обаждането“:

На вас ли, вълни, се обажда,
на тебе ли, звездно море?
Тя в лунния блясък се ражда
и в модрата утрина мре.

Това обаждане обаче предизвиква пряко и поддържа трепета на неспящата мечта, хармонирайки с „ръси“ и изразявайки постоянството, фината устойчивост на копненията в девственото битие. Точно тази деликатна устойчивост между блясъка на раждането и мъдростта на умирането поддържа отвореността на Лилиевия поетически човек, неговия позитивизъм към света и живота, несъкрушим пред катастрофичния скепсис, въпреки болезненото самосъзнание на обречен „заключеник в мрачен затвор“. Именно от тази „незаспала мечта“ предстои да се появи и Лилиевата **Ничия Никога**.

Забележително е, че подобно на Траянов в „Песен на песните“, и Лилиев докосва мистичното, само че в различен и ви-

димо противоположен ракурс. В цитираното стихотворение на Лилиев поетическият човек също извършва всенощно бдение (вигилия); макар и „унесен в съня си“, той също е свидетел на изгрева и залеза и е като буден страж в „нощта“ на своето душевно себепроникване, подобно на Траяновия поетически човек (по-специално „Втора вигилия“). Сънят се отнася преди всичко за природните форми, но не и за мечтата, пазеща самосъзнанието му. У Траянов бденията му следват едно след друго – „Първа вигилия“, „Втора вигилия“, „Трета вигилия“. У Лилиев пък тази последователност е обхваната в една-единствена, но също така световна природно-космическа нощ, след която „незаспалата мечта“ умира, свършва, изчезва:

тя с лунния блясък се ражда
и с модрата утрина мре.

Както споменахме, всичко се случва в рамките на природнокосмическата и духовна нощ, а то е с кардинална значимост и за поетическия Аз на Траянов, и за поетическия човек у Лилиев. Трите нощи у Траянов сякаш се съдържат като квинтесенция в четирите строфи у Лилиев. Разбира се, при последния отсъства жената, от което следват всички съществени различия. Тя ще се появи другаде, но още тук ще маркираме генералното различие между Траяновата Мадона и Лилиевата Ничия Никога, което ги конституира в поезията им като опозиции. Смиреният Лилиев и воюващият Траянов; съжителстващият с божествената мечта Лилиев и устременият чрез Мадоната към завладяване на Бога Траянов.

Мадоната на Траянов напълно съответства на една съживена *regina mortua*, за да застане тя като жертва между поетическия Аз и Бога. Тя не се издига до нивото на *regina coelestis* (небесна царица), до което се домогва Лилиевата Ничия Никога. Мадоната на Траянов е въведена в грандиозната драма на Духа под форсмажорната вербална власт на поетическия Аз – у Лилиев обаче Ничия Никога остава неприкосновена и чужда за драмата на Духа, носейки светлина и надежда в минорното самоотражение на поетическия човек в природата и света. Назованата като Приснодева Траянова Мадона не съответства

на Дева Мария – единствената Приснодева в човешката история, търсена по света и от поети от най-различни литературни генерации. За разлика от Мадоната, Ничия Никога у Лилиев благосклонно присъства и носи утеха, благост и радост на неговия поетически човек, каквато излъчва Приснодевата Света Богородица. И може би съвсем не накрая: Траяновата Мадона е ясно белязана от знака на определена съдба, която се и разиграва чрез любовта на поетическия Аз. С такъв знак на съдбата Лилиевата Ничия Никога не е белязана – тя остава съвършено свободна от съдбоносни обвързвания и нейната свобода действително я доближава до статута на небесна царица. Въпреки всичко това и едната, и другата са ясно изразени саморефлексии; и едната, и другата се раждат от импулсите на сърцето, от блясъка на девствената роса и природа и поемат по един диаметрално противоположен път, като пътят на Мадоната е изцяло доминиран от *инициациите* на Траяновия поетически човек, а пътят на Ничия Никога е белязан от *индивидуацията* при Лилиев. Реализирането на любовта у Траянов, при това на жертвената (пропатерналистична) любов, го извежда отново към самотата, но вече лишена от самата любов – и тази на непостигнатия Бог, и тази на жертвената Мадона. В самотата си Духът у Траянов намира и своя край – бдението, вигилиите свършват, настава денят без стража, но с придобита мъдрост. У Лилиев пък нереализирането на любовта поддържа раздвояващия драматизъм на самотата, която не свършва; денят преминава в нощ и обратно, следвайки космическия кръговрат, а всяко видение на Ничия Никога и всяка среща с нея поддържат стражевата будност на Духа. **И в двата случая при Траянов и при Лилиев става дума за класическа анима, отговаряща на различните психологически нагласи на двамата поети, но намерили своя същински израз в един общ подход и език към проблематиката на тяхната поезия**.

Връщайки се към проблема за *любовната самота*, ще отбележим, че у Лилиев тя създава предпоставки за социална отчужденост и резултира в романтическите открития на себевглеждането, съпоставено с едно второ, неуловимо и външно присъствие, и до търсенето на място за тези романтически открития сред множеството. В тях се коренят нравствено-

то възвисяване и субективните обобщения на действителността и нейните категории, но субективни, поради единичността на явлението и потиснатостта на Аза, вместо като бунтарска агресия към света. Макар че действителността е перманентно непригодна въобще за поетите, в чиято поезия „откриваме повече проклятия, отколкото възхита“ (Жечев 1990: 389), у Лилиев тя твърде много се отличава от тях. Това различие се дължи може би предимно на упоритото търсене вън от себе си, но чрез себе си, съпроводено от непрекъснато самонаблюдение и влагане самоценностите на личността, предизвикващи разширяване на потиснатия Аз. Вследствие на което самата поезия на Лилиев излъчва повече смирение, отколкото бунт; повече съгласие, отколкото критика и търси други перспективи в сравнение с „нашата, общо взето, протестираща, гневна и осъждаща поезия“ (Жечев 1990: 379). Дълбинното себенавлизане обуславя вертикалния индивидуализъм на Лилиев, намерил обаче решение в изразната система и в образността на символизма. Наивно е да се изхожда за която и да е насока в поезията му от становището, че поетът храни еднозначно и пасивно-съзерцателно, безконфликтно и трасирано от „свръхиндивидуалистични“ позиции отношение към социалните, а и към идейно-философските тенденции на съвремието си. Неговите земни и реалистични поеми и стихотворения („Родина“, „Градът“, „Война“ и др.) внушават не само съпричастността му към събитията на епохата, но и дарбата му да навлиза безпроблемно в тематика, изискваща по-конкретна предметно-образна структура и стил, неведнъж изоставяни у Лилиев поради близостта му със символизма. Техните характеристики обаче („божията безсърдечност не ме наказа със любов“, „ужасът да бъдеш девствен“ и някои други) са в неосъществения копнеж по духовна себереализация и по любов към единствената, прераснал в томление от непригодността към обществените нрави и колективния дух, а също възпрепятстван от чистотата на запазената и трудна иначе девствена душа, предполагащо по-силно изразен идеалистичен произход на светогледа и следователно водещо до конфликти и реакция на отдръпване от и без това неприветливата действителност. Чистота, която редуцира или направо възпира

материално-физическите изкушения от вън и способства за подчертаното дематериализиране и одухотворяване на каузалното и емпирическото и която в своята цялост представлява обобщен израз вече не на копнежа, а на факта на неосъществената любов. Тук не може да се каже, че Лилиевият символизъм е пряк резултат на идейно-естетическа или социална позиция – тя е по-скоро взаимно поддържана от трайни и екзистенциално-възгледови (затова овладени в поезията и насочени към символизма) психично устойчиви, но изолативни мотивации и нагласи в могъщата диалектика на живота; на съдбовно различие не само от общото, но и от единичното; чувство-грижа и реалност, за чието отражение спецификата на символизма, която Лилиев познава съвършено, представя съвсем подходяща платформа. Нещо повече, чувството за практическа отединеност, засилващо (но и затварящо) Аза, е породено от съобразяването с измеренията на заобикалящия поета свят, проникващ в душевния му мир и предизвикващ у него воля и рефлексии за самосъхранение и самоусъвършенстване. Съотношенията „аз и света“ в условията на екзистенциално-естетическите позиции на Лилиевата поезия съществено се различават от тези на другите поети. Мащабите на света нарастват толкова повече, колкото се вдълбочава в себе си поетическият човек. Но това обуславя неговия характер и определя съдбата му, подхранвайки една трайна, несподелима интимна реалност, която скрито му въздейства и намира място само в отделни фрагменти на тематично избликналата изповедност в отделни стихотворения. В този смисъл доколко може да се мисли за трагика е въпрос, който не изисква отговор, тъй като неговата съдба би трябвало да се основава и решава с едно-единствено решение на въпроса за любовта. Трагическият мотив обаче е контрастиран и значително балансиран от редица равностойни и жизнеутвърждаващи алтернативи, и то не толкова чрез природата, колкото чрез различните форми и нагласи на смирение: пред хората, действителността, съдбата – „вървя смирен, вървя самин“; в алтернативите, които не търсят реализацията си в една-единствена цел – „безцелно скитам среди гмежа“. Това не са само моментни настроения и илюстрации на конкретни ситуации,

а са и синтези на едно трайно и крайно смирение, възникнало в хода на самонаблюденията му, което не го ограничава, а засилва и поддържа различни форми и на емпатия, и на обреченост. Дори Лилиевият Ахасфер е не грешник (както да речем, при Н. Райнов), а скитник сред човешките души. Драматизмът се сгъстява до непосредствено трагическо чувство с потопяването в погиналите блянове, но не стига до свършек на съдбата, до трагически решения. Колкото по-надълбоко в причините им прониква, толкова по-болезнено поетическият човек докосва открития нерв на „ужаса да бъдеш девствен", толкова по-рязко, но и решително се отдръпва и отпуска в неземните полети на душата си. Девствеността излъчва онази „сила непозната", която го опива с „виното на самотата" и той ту се озовава с чиста, „нага" душа в световете на своята „богиня Мечта", ту се изправя „самин" пред „желязната врата", която го заключва и за любовта, и за множеството, откривайки много по-широки, но и „безлюдни" пространства пред него.

Девствеността е основна характеристика на **любовта-действителност** и **любовта-блян**, а също и основна багра на **любовта-чувство** и **любовта-съзнание**. Тя определя цялостния облик на поетическия човек, съдържащ болката, скръбта и отчаянието, безумието и безсмислието, към които води всяка негова стъпка – всичката негация, съдържаща се в него и извън него. Но обуславя и изхода от тях. Крушението на любовните блянове и надежди компенсаторно засилва духовността и платонизма, измества на заден план, а впоследствие окончателно зачерква еротичното начало, което е трептяло в него, като по този начин той остава заключен в девствеността. Тя отдалечава поетическия човек от човешкото множество, като прегражда пътищата за споделяне и близост, заплашва го с действително трагическо усещане за позорно падение при директна и пространна изповед и неслучайно поетът я обгръща в символна многозначност или тайнствена недоизказаност. Лилиев ни извежда до девствеността, без да очертава конкретния път до нея, а напротив – размива го, като се насочва не към причините, а към резултатите, които добиват изключително духовно естество, превръщайки се в обекти на поетизиране, в *топоси на екзистенцията*

на поетическия човек. Девствеността – остатък от конкретен и ранен любовен неуспех – отделя *любовта-блян* от хтоничните ѝ центрове, обезплътнява и изсветлява проекциите му, като ги пречиства в „мечти безплътно-бели“, отдалечава ги от материално-физическите му измерения, като им придава идеален и духовен, а с това и подчертано абстрактен характер. В поезията на Лилиев девствеността е непреходна действителност, но дали той остава доброволно, по творчески съображения в нейните „заключени води“, или е принуден да я носи като своя „орис зла“? Дали, стигнал до убеждението, че ѝ е обречен, е решил старателно да пази в тайна повода за това убеждение, като упорито мълчи или деликатно отклонява всички открити, но шумни и недискретни пътища към нея и към проблема, който тя поражда? Това са неизяснени въпроси, чиито отговори са според предпочитанията и избрани отпратки към стиховете му. Колкото и приятелски и загрижени да са съветите на Б. Пенев, колкото и добронамереност да има в шегите на приятелите на поета, те – според наличните архивни материали – сякаш не са поднесени с достатъчно такт; с начините, по които той изгражда и представите си за любовта, света и живота, за да предизвикат промяна и да имат някакъв успех. При особеното устройство на неговата душевност, при дълбоката му етическа култура в отношенията и при привидно безконфликтната му способност за раздвоение, те по-скоро могат да имат обратен ефект, закрепостявайки го като „заключен лебед“ сред недосегаемите, почти недостъпни за външния свят изпитания и награди, които предоставя самотата. Да капсулират и най-слабото, трудно възраждащо се еротично начало, от което да се ползват животът и поезията му. Друг е въпросът в какъв вид щеше да остане поетическото му наследство при подобно развитие. Така или иначе, каквито и чувства на привързаност да храни Лилиев към приятелите си, техните недискретни препоръки, наставления и настоявания могат да не променят нищо в отношенията им, но когато става дума за жената и любовта, за неговия личен проблем, да проявяват скрит и устойчив отрицателен ефект и той все по-решително да се отдръпва в скривалищата на своята странност, оставяйки душата си сама да

гасне или да припламва – „ненавестена и незнайна“ – сред мълчанието ѝ, както да бъде и крайно уклончив в изказванията си.

Навсякъде в поезията си Лилиев приема девствеността като непроменлива величина (реалия) на своето интимно битие. Тя присъства предимно с отраженията и последствията си върху него, а отношението към нея и към външните предизвикателства (не само към жената като към непосредствено реализуема духовна потребност) е резултат от раздвоението, което предизвиква в мислите и чувствата му, отпечатвайки се почти пряко върху характера и съдбата на поетическия човек. Девствеността разпалва копнежа по любов, от една страна, и води до удовлетворение от душевната чистота, която пък обуславя неговото съзряване, от друга. Но всяка една от тези страни е и начало на разклонения, които преминават през самоотрицание или водят до такова, и завършват пак в корена си – копнежът се преобразява от вдъхновена готовност и отвореност в печална отчужденост до глуха самота; удовлетворението пък е неустойчиво и лесно разрушимо и се сменя с неудовлетворение от затвореността, от нереализираността на заключената душевност, която остава несподелена, сама във/за себе си. Девствеността е решаващо свързана с любовната несполука, затова тя лишава обекта на любовта от непосредствено участие в душевния живот на поетическия човек, игнорира го, от една страна, и предполага средоточие в изживяването на събитието и чувството „любов“ в условията на самотата с всички произтичащи от това кумулации, а не вглеждане в чертите и отражение на въздействията и излъчванията, които този обект би могъл да упражнява, от друга страна. Девствеността е духовен и физически проблем пред поетическия човек, а не обектът, който би могъл да го освободи от нея.

Макар че поезията на символистите е интерпретативно изключително продуктивна при подробен психоаналитичен прочит, струва си, преди да продължим, да направим едно важно отклонение от нашия общ психологически поглед към Лилиев. Още повече че обемите и трудоемкостта, които изискват методите на аналитичната психология, са твърде мащабни за една кратка студия (вж. например студията за Яворов). Проблемът за сексуалността, който пронизва важна част от цялата

поезия на Лилиев (и непряко), не се концентрира само върху въпроса за сексуалния нагон и въобще за сексуалната функция. Идеите за либидото в сексуалисткото му фройдистко приложение са във висока степен погрешни или неточни, когато се отнася за изкуството и науката. Те съвсем „не са просто деривати на друг нагон, те са възможните пътища за преобразуване и трансформация на някакъв комплекс“ (Мартинкевич 2014: 80), но работят автономно и въобще не са обвързани със сексуалността. В студията си „Деструкцията като причина за изграждането“ аналитичната психоложка Сабина Шпилрайн, основавайки се на фройдистката „способност за сублимиране“, показва, че заложената първоначално сексуална цел е заменена, и то без сублимиране, с „друга, но вече без сексуален елемент“ (Мартинкевич 2014: 80)[40], като дори самото „заменяне“ не е точно „заменяне“, поради доминацията на други – автономни – комплекси, които изолират или потискат сексуалния нагон. Откривайки връзката между сексуалност и деструкция, тя отбелязва, че за разлика от **любовта, сексът** (сексуалният нагон) „не би взел под внимание индивидуалността, дори е възможно да я отрече. Затова сексуалността често е била преживявана като нещо деструктивно, разрушаващо, будещо съпротивление у индивида“ (Мартинкевич 2014: 79). Вследствие на такова вековно от-

[40] Сабина Шпилрайн е руска еврейка от Ростов на Дон. Нейната съдба е изключително интересна и здраво свързана с Юнг и Фройд точно по времето на тяхното интензивно приятелство и разрива му. Тя става най-активният и продуктивен посредник между техните концепции и отношенията помежду им. Следва медицина, а след като завършва, защитава докторска дисертация по психология. Макар и ученичка на Юнг, тя е една от първите жени, приети в Психологическия клуб на Фройд, където са Ференци, О. Ранк и други водещи учени. През 1912 г. публикува пионерно изследване, което изпреварва с години възгледите на Фройд за влечението (инстинкта) към смъртта – „Деструкцията като причина за зараждане на новото“. Шпилрайн заявява и публикува своите позиции спрямо него и Юнг. Научните ѝ публикации, дневниците, книжата и кореспонденцията ѝ с двамата са открити едва в края на XX век и данните за тях и за нея са все още оскъдни. Известно е, че е сред редколегията на специализираното списание на Фройд във Виена, но практикува в Швейцария, а през 20-те години се връща в Съветска Русия, където преподава психология. През 1941 г., влизайки в Ростов на Дон, германците събират всички евреи в синагогата и ги разстрелват. Между тях е и Сабина Шпилрайн с двете си дъщери (вж. Мартинкевич 2014: 162).

ношение, през XX век сексуалният централизъм на Фройд води до революция. Шпилрайн достига до (пред)нагонната етиология на сексуалния нагон, която се съдържа в смъртта, в „унищожението на личността, при което два индивида се сливат“ (Мартинкевич 2014: 79). Любовта се различава от сексуалния нагон, като сексуалната функция се размива и се губи в другите функции и комплекси на личността – децентрализира се и неговата автономност не остава водеща. В природата всеки индивид трябва да изчезне като такъв, а като иманентно заложена реакция сексуалната функция и нагонът са снабдявани през вековете с култура (почти вулгаризирано от Фройд в „Ерос и култура“). Затова любовта е освен допълнение и един вид съпротива срещу самия нагон. Именно тези обстоятелства не го конституират като задължително и неминуемо участие (присъствие) в любовта, която съдържа и други инстинкти и комплекси, съвсем равностойни и не по-малко автономни от самия нагон. Според фройдистката психоанализа поезията на Лилиев е художествен продукт на невроза, дължаща се на ранна сексуална травма. Това обаче не обяснява нищо, тъй като този психиатричен подход свежда символността до знаковостта, до симптоматиката, чиято потенциална комбинативност обуславя един рационалистичен (каузален и схематизиращ) възглед за ирационални явления. Неговият център е сексуалността, която прихваща и асимилира в себе си съдържания, които стоят в основата на други автономни фактори. Чрез знака (симптома) този подход стига до патология, каквато иначе не съществува, и въз основа на нея, изгражда концепциите и интерпретациите си. Това е и една от причините за продуктивната му невалидност в интерпретациите на художествени и научни произведения, както споменахме по-горе. Доколкото се отнася за съпротивата, любовта се поддържа от хабитуса и конститутивната структура на личността, но обикновено е несъзнавана – привидно стояща зад определени съзнателни мотиви, които обаче в своята компактност не винаги съответстват на качествата и способностите на съзнанието. Подобна съпротива и отделяне от еротичното, което отговаря и на масовото, представлява любовта у Лилиев. Един подробен и дълбинен психоанализ на стиховете му би хвърлил известна светлина

върху въпроса доколко любовта и сексът (еротиката) са свързани помежду си, кое доминира, в каква степен и последователност и доколко е централно. Както споменахме вече, изискванията на психоаналитичния прочит налагат дескриптивност, която далеч би надхвърлила рамките на нашата студия. Разбира се, у Лилиев девствеността има и сексуален произход, но доколко той се задържа като централен в поезията (а и в живота му), е крайно дискусионно.

В стихотворението „Не зная, тоя път“ обаче – връх в художественото майсторство и изповедността на Лилиевата поезия – е постигнат съвършен баланс на преживяванията на поетическия човек в любовната му самота и този баланс представлява жизнеутвърждавщ миг. Това е емоционално овладян баланс на осъзнатата непостижимост на бляна и на безперспективността, която се съдържа в неизменното безлюбовие – баланс между чувство и съзнание. Този миг е миг на любов към живота, въпреки трагичния му знак, на тържество на моралните човешки сили над ужаса на онази обреченост, в която слабите духом лесно пропадат; миг, в който поетическият човек решително превъзмогва безнадеждността на съдбата, лишила го от най-съкровеното:

О миг божествен, миг тържествен
за несъбудената плът,
пленена в прокълнатий път
на ужаса да бъдеш девствен.

Интонацията на целия финал звучи тържествено и с носталгия по изтичащия миг на упойваща хармония; миг, за който далеч преди поета Гьоте възкликва: „О, миг, поспри! Ти тъй си хубав!“. Точно този миг фиксира раздвоението в поезията на Лилиев между екзистенциално-физическото и екзистенциално-духовното. Тук можем да маркираме и някои разлики между френските символисти (и по-специално Маларме) и Лилиев. Влиянието им върху българския поет е безспорно, но ограничено, и то в много отношения, което специфизира странния символизъм на „най-символиста“ в нашата поезия. С това, изглежда, се потвърждава тезата и на самия Пол Валери в „Бити-

ето и символизмът“, че „колкото по-настойчиво се вглеждаме, толкова повече забелязваме между бъдещите символисти коренни различия, стилови несъвместимости, най-различни похвати, пристрастия, естетически идеали и се принуждаваме да направим двойното заключение, че не е имало обща теория, нито общи убеждения, нито обща техника между всички тези творци; но и че те все пак са обединени от нещо“ (Валери 1988: 132). Един обединяващ в случая индикатор с френските символисти е рядко срещаният мотив за девствеността. Иначе посредством мотивите се осъществяват изобщо контактите – между две или повече душевности, между две или повече поетически системи – независимо дали този мотив има свое различно звучене или функция във всяка поезия и дали техните смислотворни конструкции и идейна насоченост са идентични. Ако например в „Иродиада“ Маларме възпява

… Аз любя ужаса да бъдеш
все девствена и искам да живееш
в страха на своите коси …
(Маларме 1979: 103)

ако за героинята любовта е израз на празнотата, то Лилиев решително не приема тази категорична и целенасочена постановка, но споделя мотива, за да му послужи той най-вярно да изрази разтерзаващата амбивалентност на безлюбовието; за да се разграничи от „идеята за празнотата и нищетата на любовното сближаване и идеята за недостъпността на истинското самоудовлетворяване на личността, която търси някакво облекчаване на чувствата“ (Илиев 1987: 181). Ужасът у Лилиев в „Не зная, тоя път“ е смекчен чрез утехата от неговото непрекъснато противопоставяне на този ужас, но в обособена лирическа действителност, в която поетическият човек е под въздействието на една анестезия, чрез чието състояние на сън той се пречиства и намира отдих. За разлика от Иродиада на Маларме, поетическият човек на Лилиев сякаш е надмогнал вътрешния си конфликт; конфликт, който отграничава еротичната самота от любовта като самотна светопозиция. В този смисъл бихме говорили, макар и условно, за яс-

но различим апостроф от страна на българския символист. Лилиев остава верен на своята реалистична безплътност, а и Маларме остава верен на уплътняването и опредметяването на абстрактното – ненужно изпънатата плът на „влечуго свято“, кошмара на косите и така нататък. Но мотивите на френските символисти не се отнасят само за Маларме. Той също остава верен на „общата воля да се посвещават (символистите, б. м., Р. Ш.) единствено на истините, които сами са избрали или сътворили“ (Валери 1988: 136).

По своята същност проблемите за девствеността нямат съществена социална стойност и идейно-възгледова значимост, каквито са тези за мира и войната, за мястото и позициите на твореца в обществения живот, за родолюбието. Тяхното присъствие и в естетическите търсения в различните епохи е колкото оскъдно, толкова и изолирано. Това се обяснява както с рядкото присъствие, така и със строго индивидуалната същност на мотива за девствеността и с дълбоката му личностна специфика. Пресилено е обаче да се смята, че Лилиев „решава да пожертва личната си любов и щастие в името на духовните ценности“ (Илиев 1987: 165) или че в „отношението си към жените той иска да остане абсолютно свободен, за да запази поезията, която съвсем реално е била заплашена от градската еротика“ (Илиев 1987: 165). По-достоверно би изглеждало, че „не го задоволява само голямата му любовна мечта, колкото поетична и красива да е тя“ (Илиев 1987: 175).

Девствеността у Лилиев е вероятно резултат на индивидуално преживяна безперспективна среща с любовта, за която поетът – намиращ в символизма адекватната изразна система – пише синтетично и абстрактно в нейния ретроспективен и завършен, резултирал период, в нейния оформен откъм настроения и възгледи спомен. Затова неизменно присъстващото девствено чувство в поезията на Лилиев е лишено от всякаква статика и непрекъснато се свива и разгръща – от крушението на фината и лесно уязвима, много ранна основа на еротизма до крайността на аскезата и цялостното насочване към платонизма, които се превръщат и в негов щит. Като краен продукт на тази среща се оформят дълбоката самота, разочарованието от себе си, отдръпването от множе-

ството и всички те са белязани от усещането за предопределеност. Срещата вече не е само среща, а **белег**, който се пренася и отпечатва във всеки допир с живота и който Лилиевият поетически човек е обречен да превъзмогва. С този белег осъществяването на всяко интимно сближаване е зависимо преди всичко от неизменната необходимост от душевно единение и близост; подвластно е на изконната основа на любовта – външната и вътрешната хармония в отношенията – и чак тогава може да потърси отново удовлетворение и реализация в еротичната емоция. Но при неразрешен въпрос за такова духовно единение еротичното начало не се развива и капсулирано, остава назад в миналото, този път изключително върху основата на преосмислени (трансформирани) ретроспективни представи и визии върху преживяваното, чиито натрупвания разгръщат цялостния характер на поетическия човек и изграждат друга динамика и друг тонус на неговия емоционално-чувствен живот. Те обособяват символистическото у Лилиев, като редуцират или по-скоро пречистват и синтезират битово-емпирическото в емоционално-протичащо, като израз на конкретното общуване с реалното, вследствие на което започват друг свой живот, извървяват свой втори път, като кореспондират с предметното само доколкото да насочат към духовния характер на преживяванията му. В синтеза на тези натрупвания, всяко от които представлява конструктивен и донякъде автономен елемент, се коренят скритите съпоставки на непосредствено открояващи се лични характеристики, нагласи и представи спрямо същите у себеподобните. Те са предизвикани от любовната несполука, накарала поета да се взира в себе си и в нейните реални причини, да отразява големите различия, които стават обект на художествено обобщаване и чиято идентификация не се осъществява пряко, а формира синтезирана картина на конкретните преживявания. В себевглеждането и в изображението на тези различия съществува един скрит и жив спомен за драматична и решаваща среща с любовта; среща, разочаровала поета от себе си и от мястото си в нея, а не от любовта изобщо като духовно и плътско единение, нито от жената, от която оттам насетне ще трябва да страни и която ще се превръща единствено в „по-

етическа възможност“, както пише Вл. Василев. Цялата драма ще формира амбивалентното отношение на Лилиев и към множеството (тълпите), и към жените, и към действителността и света. Във времето този спомен се отдалечава с ускорен едновременно от покрусата и възмечтанията темп и добива значение на „ранина“, свива се и се сгъстява до миг на преждевременно и решаващо крушение с трайно, подяждащо отвътре присъствие, но и в рязко и решително съзряване, поради което проекциите трансформират физическата реалност и преминават в идеалните сфери на духовността. Те преодоляват дори магнетизма на спомена и реалистично-фактологичните му измерения, като излизат извън него, за да могат *любовта-действителност* и *любовта-блян* да останат свързани, както е у К. Христов, Дебелянов и особено у Яворов. При тримата обаче, а и при повечето от останалите поети от първите десетилетия на XX в., блянът се основава на преживяната любов, тръгва към своите идеални „покрайнини“ от непосредственото впечатление, спомена или представата, докато у Лилиев той възниква от крушението и от неизживяното. Съкрушаващата среща с любовта, в която поетът е съзрял и отредил мястото си, проникнвайки в най-скритите и дълбоки кътчета не само на себе си като партньор, но и на бъдещето и съдбата си, вече не го привлича със своето минало, нито с романтичните му подробности, а остава дълбоко под внушените от нея чувства и прозрения, разгръщайки се в различните посоки на живота и разкривайки многото възможности и способности, които са заложени в него. Подобно на потънал в лазура камък, образуващ водни кръгове и след падането си дори когато е вече сред покоя на дъното, под серафичните отблясъци на вълнението от прозрението, промисъла и паметта, но онази памет, в която срещата с водата вече няма пряко участие, а в плисъка на самото томление загубва началния си образ, приема различни форми, променя оптиките и ъглите на виждане, изпълва се с нови съдържания, всяко от които довежда до друго посредством преливането и нюанса. Преливането и нюансът са сред важните особености на поезията му, които осъществяват движението, променяйки интензитета на излъчване и отдаване на енергия, като зад тях вибрира и неустойчивото са-

мочувствие на поетическия човек. Те имат психологическо значение за естетиката ѝ и подсказват за „случващото“ се между редовете. Възпроизвеждането на миналото се извършва въз основа на новите емоции и представи, на резултата от промисли и преценки, натрупвани, както отбелязахме, върху първичния спомен за любовната несполука. Така, прониквам в душевните подводия – недосегаеми и непостижими за другите – от вълни на скръб („Приижда вълната на моята скръб“), от „звучали насъне вълни“ („Не скърби по звучали насъне вълни“), от вълни на отдавна изгубени и всъщност никога непосрещнати ласки и любовни съзвучия („Приласкай ме, вълна“), споменът има непрекъснатата функция да изчиства, да изсветлява до прозрачност всяко движение на поетическия човек, всяка негова мисъл и видение и в резултат възниква диспозицията му с *миналото-действителност*. Споменът вече не е спомен, а проекция върху едно минало, надграждано с други подобни проекции, под които дори фактическото разочарование на поета добива други измерения. Оттук само една крачка дели самия спомен от бляна, от една страна, а от друга, миналото безпощадно отрезвява поетическия човек и пронизва възникналата проекция с негация. Блянът би се превърнал в *анти-блян*, ако споменът не проецира *мечта*. Именно при такива предпоставки за релация осъзнатата жизнено и овладяната художествено драма на *миналото-действителност* се обуславят трансформацията и преходът към неземните предели на бляна като съпротива или стоицизъм пред непостижимостта на любовта. Тук са и пресечните точки на биографизма и художествената условност, чиято взаимосвързаност Лилиев отразява посредством изповедническата интонативност в поезията си. В тази психо-драма възникват промислите за мъртъвци, за белота, за „недостъпните лазури“ на една отвъдна, почти трансцендентна, неприкосновена за живеещите в любов чистота, в която владеят и горест, и самотническо щастие; за един отминаващ тихо и незабележимо безполезен, но въпреки това живян пълноценно живот – с атрибутите на символистическата чувствителност, с нюансите на декадентската менталност, с романтиката на мировата идейност. Макар че нашето изследване се основава повече частично на методите

на аналитичната психология, ще маркираме крайно интересния сравнителен ракурс към дълбоката психологическа основа на визиите за смъртта в поезията на Лилиев и на тези у Яворов. У Лилиев символиката, водеща към представите за смъртта, е белязана от една плавност, от постепенност и бавност на усамотяващо приближаване към нея, докато у Яворов тя е изразена с висока степен на радикалност, с по-невротичен заряд и почти нажежаващи градуси. Дължи се на силното и изострено присъствие на Аза и на неговата по-отчетлива отчужденост от себеподобните. Изострената индивидуалност на цялостния поетически човек у Яворов е диаметрално противоположна на смиреното и смекчено отчуждение на Лилиевия поетически човек. Но без тези техни особености поезията ни вероятно би загубила своята дълбочина и харктерност. У Лилиев биха се изгубили богатите нюансировки на поетиката, проблематиката и мисълта, които тя съдържа и те, независимо от поетичната му култура, биха добили повече книжен и „безкръвен", „мъртъв" характер; биха предизвикали олитературяване на дълбоката му виталност, подвеждайки дори критици и ценители като Г. Бакалов и Ат. Далчев, а в по-късните времена – и попадайки в центробежната инерция на формалистичната социологическа терминология.

На спомена, съкрушил дълбинното и интимно „аз", няма конкретно посветено стихотворение, няма оставена и недвусмислена следа в жизнения път на поета, въпреки близостта му с някои жени. Изобщо миналото тече и се влива в един извънвремеви и не-пространствен блян. Макар и в сферата на предполагаемото, поетът сякаш съзнателно „заличава конкретните моменти в любовната тема" (Константинова 1988: 54) и омекотява както сривовете, така и възмогванията си в стремежа да ги обективира чрез поезията, като изборът – непреднамерен или целенасочен – съвпада напълно със стилистиката на символизма, чиято изразна система и наборът от мотиви са най-близки и го предпазват от прозаическите капани на една „трагическа директност". Драматичната острота на този спомен, претопена в *далечно-ранен* миг, върху който се съживяват, пречистват и надграждат вълните на нови мечтания, но със знака за минало, е разпръсната из цялата поезия на

Лилиев и отделни фрагменти се срещат в нея с най-неочаквани черти – изненадващи с конкретността и директността си, но пречупени или потопени, преливащи и съчетани както в общата лиризирана атмосфера, така и в условността на смислите, в които се открояват нейните ключови акценти. Те поддържат и разширяват колорита ѝ – повече емоционално обагрен, отколкото живописен, въпреки забележителните изображения на природата; повече фонов и преливащ, както споменахме, отколкото контурно подчертан и изострен.

Приглушената в смирението, в притихналото вълнение и в утешаващото съзерцание психо-драма, към чиято крайност водят и чувството, и съзнанието за отчужденост, наподобяваща жива гробна самота със заключени за пълноценно съществуване пътища, от една страна, и към върховете на божествена, трансцендентна хармония на душевните преживявания чрез бистрата тоналност на бляна, от друга, е начинът, чрез който Лилиевият поетически човек се изявява, търсейки мястото си при хипотетичния обект на любовта. Неговото осъществяване като партньор на неизвестната възлюбена съществено го различава от това у К. Христов, Яворов или Дебелянов пред обектите на своята любов. Техните решителни движения и жестовост, изострената им и реактивна динамика, агресивната им насоченост (у К. Христов стигащи до екстаз, у Яворов до демоничност, у Дебелянов до регресивна жажда за съхранение, и то в посока на възстановяване на девствеността) поставят в диаметрално противоположна позиция Лилиевия драматизъм – смирен, приглушен, повече очакващ, отколкото търсещ, разконкретизиран в стоицизма, но не по-малко концентриран в тревогата и болезнеността, предизвикани от празния копнеж и от нерешителността за подобна тям устременост.

Мечтите за „безсмъртна любов“ („Аз бдя“) и онези, разпънати от „тъмни истини“, „мъртъвци застинали – немилвани мечти“ („На безпокойна връст“) са така свързани помежду си, както органически са вплетени в мекия колорит на чувството за диалектиката на живота условното битие на представите и суровата, почти биографична реалност у Лилиев. Именно това чувство прави поета философ, без да философства, а озовавайки го точно и непосредствено сред многостран-

ните противоречия на действителността. Поетът не размишлява за битието, смъртта и смисъла – те живеят в него и той чувства непосредствено тяхното присъствие в собствената си екзистенция. Дори размисълът у него е емоционално навлизане в същината и чувствено разбиране на диалектическата им свързаност. Пред него не стоят въпроси като „кой съм?“ и „какъв съм?“ – те носят отговорите си в посрещането на съдбата. Това философично чувство го издига над равнищата на преживяването, придава на непосредствения жизнен материал автентични духовни измерения и автономност, които не са непременно свързани с тежкия далечен спомен, свързан с еротичните преживявания. Иначе към такъв спомен ни препращат стихотворения като „Все тия болни светлини“ – един директен, ретроспективен въпрос към всекидневието, една разколебаност и една готовност пред крясъците на „студений ден“, разкриващи дълбокото и реално безпокойство на поетическия човек за себереализацията както в живота, така и в любовта; крясъци, от които той винаги упорито странѝ. „Париж, Париж“ – конкретизиран фрагмент от една „отровена“ действителност, към чиито еротични „отровени басейни“ той е протягал „нецелунати уста“ – така чужд иначе опит за интимно физическо сближаване. „Ти молиш, зная“ – спомен, възкресяващ „случайно срещнати жени“, които биха създали от „мига вечност“, ако „божията безсърдечност не ме наказа със любов“; нарушилият звуците на неземните му желания шум на каляски в Булонския лес и „отронени ласки и шъпоти смътни „О, yes!“ („Възкръсват, в душата живели“); дори възстановеният спомен за любовното горене, който би го съхранил чист и пламенен в „О, тия дни“:

О, тия дни, в които тръпна
в предчувствия за тебе сам
и пламнали молитви шъпна
и сам превръщам се на плам!
(Константинова, Александрова 1985: 17–18)

В тези колебания, в които се преплитат споменът и блянът, драматизмът на непосредственото се слива с успокое-

нието на мечтанието и миналото постепенно се отдалечава и размива, както е в „Погасва споменът далече“, чието първо заглавие е „Пред първий акт на Лоенгрин“, преживяването се превръща в чувство. Ако споменът и мечтата у Лилиев често имат тъждествени значения и стойности за поетическия му човек, то тук за кратко се появява разделителната им зона, в която всъщност се извършва преображението им от едно в друго и постепенното им раздалечаване. Може да се каже, че точно от такава разделителна зона девствеността се разгръща извън непосредствено еротичното. Незавършеността на действието и изоставената вещественост се претопяват и губят физическо-фактологическата си ретроспективност в душевно преживяване, от което трайно остава само чувството и което веднага „облича“ (радикализира) своята амбивалентност с антиномията „тъми от будни светила“.

Към спомена за непосредствените тревоги и надежди, а оттам и за съкрушения интимен Аз, свидетелстващ и за склонността на Лилиев към по-конкретен и предметен начин на изобразяване, ни насочват също стихотворенията му, публикувани от Е. Константинова и Н. Александрова. Те разгръщат проблематиката, като „разкриват почти непозната страница“ (Константинова, Александрова 1985: 17–18) от нея и действително обособяват естетическия профил на силно преживени събития. Това налага да отправим бегъл поглед към процесите и формите на спомена у Лилиев.

Вспомнянето е една от най-простите, естествени и разпространени, очевидни и непосредствени форми на контролирана от съзнанието регресия. Но също толкова естествено и разпространено е трансформативното излизане от миналото или дори загубата на контрол върху него, потенцииращa абнормна конфабулация на паметта. И двата случая обаче показват недвусмислено, че психиката не е закрепостена в трите основни закона на историята и развитието – време, пространство, причинност. Тоталният характер на психиката, която работи на всяко ниво в живота на човека и неговата дейност – интелектуална или физическа – обуславя и нейната отдавна доказана трансцендентна функция. Освен религията, художественото творчество е най-старият и възприет опит да се

разбере и интерпретира случващото се във/със човека отвъд неговата нежелана крепостна зависимост от еднопосочността на време-пространствените последствия и причини. В този смисъл регресията е предпочитан творчески метод и независимо от своята интенционално обусловена целесъобразност, въвежда в динамичното естество на психиката, чийто поетичен синоним обикновено е душата, при това не толкова заради етимологичната им близост. Макар че изкуството (още повече поезията) не обича да говори за психика, именно то най-често прибягва до нея и тя остава един от основните му обекти. За да не се разпростираме обаче върху имена и концепции, ще се върнем към неизчерпаемите в поезията на Лилиев и маркирани вече *любов-действителност* и *любов-блян*. Макар да е повече от видно, че едната любов се трансформира в другата, не може да не направи впечатление, че самотните бляновe на Лилиевия поетически човек отиват по-надалече (и по-нависоко=надълбоко) – трансцендират, като в успокоението (утехата) и съзерцанието, предхождани понякога от върховно напрежение и болезнено чувство за трагичност, кристализират (удачно провиждано и като серафичност) във фигурата на една неизменна спътница – неговата „богиня Мечта“, неземната „Ничия Никога“. Изобщо **любовта по време на самота** освен томителна е и твърде съзидателна, особено в контекста на възникването си дори от самия спомен. Наред с това *Ничия Никога* има свой далеч по-ранен протагонист, който в „О, тия дни“, „Лъчите гаснат уморени“ и редица други стихотворения определя характера на дните и на вечерта, на зората и на градския екстериор. Диалогичността в тях разкрива преодолените разстояния между Него и Нея и близките равнища, изравнените височини и тревогите, изключващи – посредством тревогите – каквото и да било усещане за самота (поради непосредствената ангажираност към обекта) както у Него, така и у Нея. Поетическият човек сякаш е слязъл от своите безплътни платонически висини, за да преживее любовта и да отнесе спомена за нея в един пречистен свят, където земните тревоги не ще смутят красотата му, нито ще погълнат хармоничния миг на единение на мечтите им:

и в който ведър се оглежда,
и вечно същ, и вечно нов,
узряващ пламък и надежда –
плодът на нашата любов.
(„Лъчите гаснат уморени“)

В тези стихотворения основно място заема Тя; всички безпокойства и всички очаквания, всичко, до което се докосва поетическият човек, е свързано с Нея, зависимо е от Нея. Поетическият човек се стреми да проникне в земния ѝ образ и е завладян от вярата в нейното завръщане и в нейния непосредствен говор за мига, в който ще „*разкажеш запленено*“ за тяхната среща. Такава „заплененост“ присъства и в други стихотворения, но постепенно се губи (или метаморфозира), без да бъде „консумирана“. Това дава основание Лилиев да бъде асоциран от Ив. Мешеков като „Беатриче на нашата поезия“ въз основа на идеята, че любовта е символ и съдба и за двамата поети (Мешеков 1927: 25). В поезията на българския символист обаче се откриват и черти на Петрарковата Лаура, тъй като поетическият човек е завладян от реалното присъствие на възлюбената и прониква в земния ѝ образ, което е повече характерно за Петрарка, отколкото за Данте. Лилиев вижда нейния лик, чува гласа ѝ да говори (Петрарка я вижда в различни настроения, в лодка на езерото, в градината), тревожи се в „Лъчите гаснат уморени“:

Да вярвам ли, че с вечерта
ще се завърнеш ти при мене?

Тази **друга** жена коренно се различава от жената *Ничия Никога* и е не само жена, а и възлюбена. Жената *Ничия Никога* е преди всичко жена, защото е независима и сама като поетическия човек; изпълнена е с хармонията на Всемира и има властта да прониква в него. При жената *Ничия Никога* няма противоречия и колебания, няма дистанции и пътища, няма срещи и минало – тя просто ги претопява и се стреми да ги преживява, вместо той да възстановява минали преживявания. Символът на тази фигура на любовта-блян е на жена и

защото в нея се съдържат красивото и духовното съвършенство, без да е низвергната като него. Тя е онзи непосредствен обект, който реализира в проекция трансцендентния абсолют и става достъпна и привързана към жадния, обединявайки амбивалентната му любов, в която иначе владеят едновременно копнеж и самота. Техният менлив от възторг и униние интензитет финализира „утехата да бъдеш сам“ именно с фигурата на *Ничия Никога*, която притежава властта да подчинява, обсебва и изоставя:

На вихрена младост най-свидния цвят
напусто за нея сърцето обрича.

Както споменахме по-напред, тя е класическа анима, която обаче на пръв поглед не оставя „съмнение в андрогинно-подобното устройство на природата на Лилиев“ (Жечев 1990: 383). Подобен възглед вероятно се основава на цялостния облик на неговата поезия. Ако го възприемем, бихме приобщили андрогинността на Лилиевата поезия към „ритуалния андрогин“, който представлява модел, изразяващ „в символичен план тоталността на общите за двата пола магико-религиозни възможности“ (Елиаде 2017: 88). Той е коренно различен от органистическата андрогиния на декадентството, особено на френското и английското, стигащи дори до „сатаничен хермафродизъм“ (Елиаде 2017: 87) и според нас подчертава най-вече естетическата фигуралност на *Ничия Никога*. Това наше впечатление се дължи на силното обстоятелство, че Лилиевият поетически човек търси и еротично сближаване (сексуално единение) и че мотивът за девствеността е реализиран и откъм неговата катастрофична страна; заявен е в условията на неосъществено интимно сближаване между мъж и жена, предизвикващо колизии у мъжа. Така между тях остава реалната разделеност на двата пола. Андрогинът не би пострадал, не би и „носил“ девствеността си (при това като натежаващ фактор), ако поне психологически съчетаваше двата пола във физически и психически аспект. Девствеността му – ако тя е въобще някакъв проблем за андрогина, за чиято дихотомия иначе той не е актуален – би била въздиг-

ната и „възпята“ като носител на позитивна емоционално-чувствена нагласа, тъй като в този случай не би се нарушило двуполовото единство на индивида. Може би андрогинността е по-характерна за съотношението Маларме – Иродиада (автор – героиня), но и техният казус е крайно дискусионен. Лилиевият поетически човек иска да се свърже по-скоро с Платоновия мит за андрогина, отколкото с „библейската традиция за грехопадението, интерпретирано като дихотомия на Първичния човек“ (Елиаде 2017: 90). Грехопадението у Лилиев не е извършено, което именно предизвиква неговите колизии, като психо-драмата му почти завършва със смирение, а и самият „копнеж“ по грехопадението е индикатор и на незавършеността, която де факто да го съедини с „Първичния човек“. Затова той съвсем не се приближава и до „Първичния човек“, а поддържа платоническия характер на **Идеята**, сиреч на **Архетипа**, какъвто безспорно е анимата. В този смисъл може да се каже, че поетическият човек „мечтае“ за грехопадението, но остава далеч от него (а какъв характер ще има при реализацията му неговата андрогинност е отделен въпрос). Анимата е женственият елемент в мъжа, така както анимусът е мъжественият елемент в жената. Тези архетипове още не формират андрогина, а трябва да бъдат преодолени, при това в подчертано балансирана в двата пола доминация. Не можем да потвърдим, че у Лилиев анимата хипертрофира, още по-малко, че сублимира, но ракурсът към неговата психо-драма е към Платоновия мит за андрогинността и неговата ритуалност, в чиято естетизация ясно се открояват границите и различията в природата на поетическия човек и тази на изкристализиралата в *Ничия Никога* жена (анима). Основният, но не единствен фактор тук е „оплакването“ му от девствеността и охлаждащото вспомняне за онези „нецелунати уста“; за катастрофичния еротичен копнеж, както и за болезнената му различност от другите хора. Нещо, което не е характерно за андрогина както в ракурса на грехопадението, така и в този на ритуалния, а по-скоро се доближава до **Платоновия Ерос**. Още повече че патристичната мъжественост у К. Христов, Яворов и Дебелянов е запазена у него, макар и в нейната омекотена доминация.

Характерът на анимата *Ничия Никога* изглежда опростен и херметичен, но съвсем не е статичен. В действителност нейният витализъм е мащабен и трасиран между поетическия Аз и Космоса. Тя „прелита“ от земната природа в надзвездното пространство и обратно. В това парадвижение обаче границите между природата и Космоса са силно размити. Размити са също границите между времето и вечността, като до тях не стига дори „крилата мечта“. Видимостта също потъва в невидимост, като и плътното се разтваря в безплътността. *Ничия Никога* се пренася от приказката към себеусещането на Аза, което, за разлика от Нея, остава статично и съзерцаващо. Споменахме вече, че тя прониква в него, а не той в нея (и това е вследствие на еротичната му катастрофа). Споменахме също, че тя има властта да води до идентификация, но и да се деидентифицира с поетическия човек, обричайки „напусто“ неговата коя да е младост – затова е *Ничия* Никога. Това се дължи на архетипалната характерност на анимата, която съвсем не е белязана от „постоянно присъствие“ в душевността на мъжа, а се „появява“ (активира) в специфични, понякога драматични моменти. Това обстоятелство обуславя преодоляването на амбивалентността на еротичните елементи и обособяването на жената в съзнанието и представите на поетическия човек. Тя се издига над отминалите хтонични предизвикателства, водещи иначе до неговите томления, и събужда единствено възторжена емпатия и позитивност, упражнявайки над него „безименна власт“. В контекста на поезията на Лилиев появата (възникването) на неговата *Богиня Мечта*, на жената *Ничия Никога* съдържа силни религиозни елементи. *Ничия Никога* няма нищо общо с ранната земна вдъхновителка и се появява въз основа на почти религиозен блян. Тя не е и хипотетичен адресат на поетическия човек към представите му за любовта и жената – напротив, той се възприема като субект на нейната привързаност. Вследствие на драматичните му и крайни томления, стигащи буквално до аскеза, в каквато иначе живее отшелникът, *Ничия Никога* възниква като видение на светица, която е желана, но очаквана несъзнателно и която се вклинява в неговото собствено естество, оставайки невидима и неотразима за външния свят, за душевността на другите. Такива виде-

ния се появяват в резултат на интензивното и дълго напрежение на психиката (душата) в условията на строги лишения и жизненоважни ограничения – всекидневни пости, изтощителни молитви, психична напрегнатост, отказ от физически потребности и изкушения, плътен стоицизъм. Механизмът на тези видения е описан в религиозната и психологическата литература, но е и елемент на всяка поезия. Може да се каже, че у Лилиев духовното напрежение е реализирано както чрез творческата активност, така и чрез самата му съдба. Затова „лилиевската съдба е нещо непознато, неповторимо като нравствена изява, като етичен патос“ (Куюмджиев 1976: 235), но и като психо-творческа реализация, подлежаща на подробен анализ. Нейните очевидни саморефлексии са свързани с неговата съдба, а реализмът едва ли би отговорил и на творческите му потребности, не би била достатъчно адекватна и при всички случаи – правдива.

У Лилиев всичко е любов или е производно на нея. Посредством различните си форми тя представя негова жизнена позиция, негова природа и самоизява. Тя е начин на живот и на отношение към света, и то във време на общоевропейски упадък на ценностите. Преливайки от еротичното към платоническото, любовта се издига към Платоновия Ерос и съхранява позициите си с почти монашеска аскеза. „Любовта никога не отпада“, според св. ап. Павел и дори там, където „Рушат се девствени прегради“ и владеят „Тъмни скърби“ прониква „И слънцето с предвечния си плам“, осветявайки недостъпните пространства „Зад стената“. Разочарования, отчужденост, скръбност преминават в смирение, изповедност, възторженост, очертавайки измеренията на една всемирна самотност, в чиято неизмеримост обикновено пребивава *animus mundi* (световният дух). Че любовното чувство у Лилиев е неизмеримо и многопластово, е вън от съмнение. Преходите от хтоничната еротика към Платоновия Ерос, от унинието към възторга, от отчуждението в „Тълпите“ и „Градът“ към всеопрощаващата тъга за тях са наситени с меки, внимателни и ненараняващи – по-скоро самокритични – багри и нюанси. Всички те оформят любовта у Лилиев като фундамент на поезията му и не могат да се разглеждат сами за себе си.

ГЛАВА ТРЕТА

Мистичното в „Песен на песните“ от Теодор Траянов

Дерзай тез порти да открехнеш,
които всеки тихо отминава .
Й. В. Гъоте, „Фауст“

„Песен на песните“ от Теодор Траянов, макар и незавършена с „Книга втора“ като една цялостна поредица – „Земя и дух“ – продължава „Български балади“ извън сферата на българското. „Баладният смисъл на вековната българска история“ (Игов 1991: 250) се разгръща в извъннационалната проблемност и изгражда особена визия на духа, възсъздавайки един дълбинен, но всъщност екзистенциален апокалиптизъм, който завладява човека, стоящ насаме в себе си – извън социалната, етническата и природно-космическата си индикативност и себе-мисленост. Както практическите му действия, така и природо-космическите случвания са хипостазирани и обикновено забавени (затова сгъстени и сугестивни), за да се открият особеностите и значимостта на чисто духовните събития, в които каузалната и циклична, сетивно-физическа действителност е само външна и линеарна, зависима част. Земната природа постепенно отпада, изгревите и залезите, цветята и звездното небе постепенно губят физическите си очертания и сетивната си индикативност и реминисцирайки в съноподобен цъфтеж или сняг, трансцендират като етико-естетически знаци и смисли в дълбинния порядък на духовно-екзистенциалния (не-физически и не-социален) статут на личността. Както „всяко понятие в нашия съзнаван ум има свои собствени свръхсетивни асоциации, така и всяка рецепция на материален обект възпроизвежда в представите ни една паметова визия за себе си, която езикът – по-

средством многобройните фигури на речта – нюансира. Непосредствено възприет и предаден, обектът (или образът) провокира асоциации, лежащи в несъзнаваното“ (Юнг 2002: 45). В „Песен на песните“ тези обекти на физическата и сетивната материалност наистина наподобяват сън – една от любимите думи на символистите, чието значение твърде плодотворно дифузира из семантичните полета на други близки думи като „загадъчност“, „тъма“, „призрачност“, „мъгла“, „сянка“. Лексиката на символизма, подчертано актуализираща номинативната функция на езика, не само превръща конкретните факти от света и живота в абстрактни, не само дематериализира действителността и се вглежда в скритата природа на нещата. В „Песен на песните“ тя с романтическа импулсивност възсъздава и поддържа тяхното непроницаемо синхронистично съ-съществуване в несъзнаваното, в мито-творящата архетиповост, в пред-праговостта и при-отвъдността, в „предгробния ответ“, в който сам Траянов ги фиксира в „Трета вигилия“, а и в „Chorus mystikus“, като обобщава тази синхроничност в „слова съответни на звездния хор“. Няма да е пресилено да се каже, че „Песен на песните“ е най-хомогенният израз на мистичното в българския символизъм, а вероятно и в поезията ни. Тази творба директно, целенасочено и на много нива навлиза в духа, засяга естествените нагласи на човека за дълбинен поглед към съществуването му, изгражда монолитен сугестивен език и освен че ни „призовава да не разбираме поезията… като биографичен и исторически рефлекс“ (Игов 1991: 251), ни провокира да я мислим като проникване и пребиваване в скрити и постоянни, синхронични реалности, които обуславят развитието и съдбата; като конструиране на вътре-човешката микрокосмическа архитектура на мироздание то, в която са инкарнирани далеч по-внушителните от представите за нея построения на Вселената; като интерпретиране на несъзнавани съдържания, независимо дали те ще бъдат определяни за душевни, духовни или психоидни, за психични, парапсихични или надпсихични. В „Песен на песните“ Траянов възсъздава миторомантичната фигура на поета като жрец и провидец, който обаче не само знае и говори непознатото, неуловимото и непроницаемото за обикновената физи-

ческа сетивност протичане на човешкото „съм“, но и пребивава в него, общува с неговата сетнина – друго-битието, – понася неговите подпрагови напрежения и участва непосредствено в хилядолетната божествено-човешка драма. Поетическият човек в „Песен на песните“ не е само „тих певец на сърцето“ и „духа корав на жрец“ („Трета вигилия“), не е само медиатор-говорител на Световния дух, а е и пряк потърпевш, чието слово има характер на действие и събитие, на праксис и емпирия. То рефлектира обратно в него и изразява обхождането (обхващането) на недосегаемите в универсалната време-исторична процесност сотериологически проблеми, чиито решения той търси в бого-изравняването и бого-себе-обособяването. Подобно на обхода, който правят нощните стражи, поетическият човек обхожда скритите главни смисли, върху които е фундирано съществуването на човека – индивидуално и колективно – за да изпита и да провиди в мрачината им „що значи… закона на живота сам себе да твори“ („Трета вигилия“).

Пристъпвайки към основните проблеми в мистичността на „Песен на песните“, ще напомним, че вигилията не е денонощна, а само нощна стража в стария Рим. В медицината тя е безсъние, а при католиците е всенощно бдение. И без тези понятийни уточнения обаче, трите вигилии непосредствено изразяват постоянното будуване като същинско и единствено състояние на духа. Духът е дух, за да се промъква в скритите процеси на съзнанието, да преобразява сънoподобността в явност и обратно, да прониква през преградите на видимото и осезаемото, да преминава през границите на време-пространството, да рефлектира в езика, да напуска и да се връща в своите въплъщения, носейки в себе си промените, които ще предотвратят онова застиване на всички тези построения във Вселената, което се означава с друга любима на символистите дума – смъртта. Духът е архетипова имперсонализация на вечния живот, той е страж отвъд и неговата времевост се дължи само на екзистенциално значимите събития, правещи от всеки човек отделен космически казус и протичащи загадъчно „по бързите спирали на странен полусън“ („Втора вигилия“). Тъй като „появата на духове символизира повишено напрежение между материалния и нематериалния свят“

(Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 57), у Траянов неговата нуминозност е концентрирана в Аза на поетическия човек. Той е напълно безтелесен, противоположен на физическото, вследствие на което не съдържа пространството и времето в техните естествени екзистенциални измерения, а само ги отчита и фиксира извън себе си, представяйки властта си над тях. Тук си струва да вметнем, че в „Песен на песните“ духът му е в типична силна (и силова) азова позиция и дори неговата Мадона твърде условно би могла да се характеризира като анима или изобщо като някаква душа. Тя винаги – от люлката до гроба – пребивава в един свой „дом“ у човека, зад „стените“ на вътрешния му живот и поведението, като се проявява в контекста на азовото сътрудничество с нея, т.е. представя „начина, по който той се отнася към вътрешните си психични процеси“ (Юнг 2005: 477) – всъщност към нагласите, които са и пряко свързани с несъзнаваното. В поезията и изобщо в изкуството душата обикновено намира персоналистичен израз и се обособява с ограничена автономност, която именно е обектът на изобразяване. Може да се идентифицира у Яворов, Дебелянов, Лилиев и редица други поети. Като „персонификация на несъзнавани съдържания“ (Юнг 2005: 292) тя е посредник „между съзнателния субект и недостъпните за него дълбини на несъзнаваното“ (Юнг 2005: 295). Особено във втората и третата вигилия, Траянов излиза от подобно посредническо сътрудничество, като Азът на поетическия му човек преодолява границите на душевното и налага водещата роля на духа, на съзнаващия дух, издигащ го „към мъдрост и всезнание“. Във вигилиите се откроява съществена разлика между душата и духа, представляващ и по принцип една външна категория, която не е така съотносима с душата и дори с Аза и обикновено съдържа хладна чуждост към тях. Вследствие на това отношенията „дух – душа“ са белязани също с различие в рефлексите и нагласите, тъй като душата остава по-близка и откровено зависима от човешките нагласи, докато духът е значително по-необвързан и външен (чужд), поради което най-често не се знае откъде идва и накъде отива. Неговото екстремно (спонтанно) и завладяващо присъствие предизвиква силно смущение, безпокойство или страх от външна, непредвидима

сила (фразата „обсебен от зъл дух“ е проста илюстрация на поведенческата непредвидимост и грандиозността му, в сравнение със значенията, влагани в думата „душа“). Азът, който внушително се разпростира и в трите вигилии и който изплита целия драматизъм в „Песен на песните“, е именно символ на духа и поетът, изглежда, внимателно следи за неговото присъствие в текста. Посредством този надраснал себе си Аз поетическият човек се издига и над душата с нейните етнически, социални и исторически характеристики и измерения. В своето движение – напомнящо в известна степен Гьотева диастола – той обхваща световното пространство и човешката история. Така духът на поетическия човек демонстрира почти тотална съзнаваност на всемирните процеси и нещата от живота, в които иначе е „въвлечен“ и Христос, както ще видим.

Както човечеството и историята му, така и природата и времето са втънали дълбоко като оцелостени хтонично изначални еони и ареали в „някой тъмен век“ („Първа вигилия“), „над кратери… обвити в снегове“ („Втора вигилия“), „по бранни равнини“ („Трета вигилия“). Те отдавна са преминали и са редуцирани в автономни масиви и активни конструкти на паметта, които я вплитат в настоящето. Прекъсне ли стражевата будност на духа, поетическият човек в „Песен на песните“ се връща (слиза, потапя) в каузалната, но линеарна свързаност на сетивно-физическото, на социално-историческото, на цикличната дено-нощност, където владеят мимолетни като цветя настроения, спускат се плътски бариери и битийни декорации маскират бродовете към вечното и тайнственото. В условията на стражевата будност на духа всички те са, както споменахме, реминисцирани като хтонични изначалия. Именно тези хтонични изначалия обаче пораждат основния проблем в „Песен на песните“ – от една страна, осъзнаваното и трагически задълбочавано разделение и обособяване на поетическия човек от пълнотата на Универсума. То се дължи на недостиг на гнозис за Божественото, чието овладяване да му осигури желания вечен живот в духовното. От друга страна, отединението на поетическия човек от Бога, локализирано в умиращото тяло и – съответно – стремителният порив към обезсмъртяването му, към възвръщане на неговото

„нетленно съвършенство в несъвършена плът“ в Божествената плерома. Цялото това отединение е проблемно диференцирано във всяка вигилия. Началният момент е моментът на преображението, с което поетическият човек се озовава в започналата и сполитаща го вече божествено-човешка драма:

Не беше то ни вчера, ни днес, ни в близки нощи,
а някога отдавна, в някой тъмен век,
когато аз изрекох словата несъзнати,
и мигом рухна моста, по който бях мина́л.
Преобразен се взирах към строя на звездите,
да питам исках нещо, но смела мисъл спря.
(„Първа вигилия“)

Словата тук са „несъзнати“, в края на вигилията речта се превръща в „подморски кратер“, а в „Трета вигилия“ думите са даже „безумни“. Те контрастират на „мойто светло слово“, което „разтвори тъмнините“; на словата, които са „молитва и възхвала на радостта безмерна, що Бог ни отреди“ („Първа вигилия“). Този контраст не е само комплексна индикация на диференцираната иначе отединеност на човека от Бога, на духа от плътта, на мъжа от жената, на живота от смъртта, нито пък е същевременно начало на катастрофичния стремеж към новото им сливане. Той е индикация на един от главните конфликти, бушуващи под подвижните пластове на противоположностите, от които Бог е създал света и които поетическият човек иска да заличи. А именно: **борбата за ословесяване на мирозданието, за придобиване правото върху цялата магика на словесното действо**; битката за преминаване (издигане) на поетическия човек от своята жреческо-магическа словесност към Божествения чудотворящ Логос, който може да се определи като свръх-език. Едно от главните средоточия на конфликта, възникнал заради този свръх-език, заради стремежа за пълно овладяване на магическото действено ословесяване на мирозданието, е в образа на Мадоната от „Първа вигилия“. Още повече че чрез нея поетическият човек е представен от двете страни на конфликта – когато действа като Бог и когато той сам е под властта на Бога.

Интересни и сложни са мистичните превъплъщения и метаморфози на Мадоната. Ако в посвещението, въвеждащо в „Песен на песните“, тя е конкретно персонализирана като Мадона, която напълно съответства на една *regina mortua*, то в „Първа вигилия“ тази Мадона е деперсонализирана и стои като жертва между поетическия човек и Бога. Както той (човекът), така и тя се включва в грандиозната драма на духа, но едва след неговото преображение и под неговата вербална власт. Наистина и тази власт е подядена от раздвояващо-разделящите Божии намеси, и тази власт не постига хегемонията, която желае да установи поетическият човек в отношенията си с Мадоната, а и с целия антиномичен свят на Бога. Но Траяновата героиня е животворена именно чрез тази власт; поетическият човек поема нейната поява, магически я възвежда от божествените изначалия чрез „трите думи: кръст, роза и стрела“ и с това възвеждане я задълбочава – ни повече, ни по-малко – до саморефлексия:

Сърцето ми подсказва, тук трябва да те търся,
повтарях трите думи: кръст, роза и стрела,
не знаех аз какво си, подобие чие си,
зла сила или ангел, жена или дете? –
Възлезе твоят образ загадъчно-тревожен
из призрачния блясък на девствена роса…

Раждането на Мадоната е парафраза на раждането на Афродита – както богинята се появява от морската пяна, така и Мадоната възлиза „из призрачния блясък на девствена роса“. Розата и кръстът са хералдични знаци на розенкройцерството. Добавената стрела обаче е естетизирано философско обобщение на розенкройцерската концепция за мисията на Христос. Тя (стрелата) символизира любовта, възникнала от разпятието на Агнеца, която да прониже духа и да го християнизира (тъй като по своето естество духът не е непременно християнски). Това е квинтесенцията на разбирането на розенкройцерите за мистичната роля на Христовата саможертва като най-същественото за еволюцията на човека събитие на Голгота, тъй като (вече не само според тях) Христос

е отговорен именно (само) за човешката раса и цивилизация. Но докато Афродита се появява като богиня, т.е. като автономна и завършена (обобщена, оцелостена) фигура-носител на безсмъртие, то Траяновата Мадона се появява като зависим образ, и то реципрочно противоположен на водителя си (поетическия човек), а също и като част от „двусъставния“ Божи свят, като една от „двете половини на първородний кълн“.

Не може да не се подчертае, че Траянов навлиза самостоятелно в мистичната проблематика, интерпретира свободно както хералдиката, така и специфичните символни образи, изразяващи сублимни мистични процеси и фази. Така например разработката на кръста и розата е твърде ограничена и сериозно изменена спрямо значенията им при розенкройцерите и антропософите. Розата, която би следвало да е червена, символизирайки пречистената от инстинкти и страсти кръв, е „черна“, „бездъхна, вкаменела, на мрачно откровение божествения знак“. Всъщност обособена от триадата „кръст, роза и стрела“, тя е натоварена с чернотата на кръста, който пък е израз на унищожителните низши сили у човека според антропософската езотерика (вж. Щайнер 1992: 200–201). Тези (а и други) отклонения обаче не повлияват мистичната насоченост на „Песен на песните“. С творбата си Траянов разширява, задълбочава и радикализира символизма до мистицизъм, но не навлиза в „готовата“ концептуалност на езотеричните школи. С образа на Мадоната, с поетическата триада „кръст, роза и стрела“ и с редица други директни отпратки той възсъздава процесите на имагинация и инспирация, описвани в антропософската литература и стоящи в основата на учението за постигане на висше свръх-сетивно познание[41].

---

[41] Поемата на Траянов дава основание да се мисли, че поетът е бил запознат с антропософските възгледи на Рудолф Щайнер (1861–1925). Последният развива розенкройцерството в линията на създадената от него антропософия. Щайнер се отделя от Теософското общество на Ел. Блаватска и Ани Безант и основава Антропософско общество през 1913 г., но още от 1902 г. започва да чете в различни европейски градове лекции по антропософия и да издава свои трудове. Може да се допусне, че ако Траянов не е присъствал на лекции на Щайнер, то имал е възможност да се запознае с някои трудове на антропософа.

Нека обаче се върнем към образа на деперсонализираната Мадона. Ако тя, подобно на Афродита, се появява родена едновременно от импулса на сърцето и блясъка на девствената роса, то съдбата ѝ завършва също така едновременно в приснодевството и жертвеността, в които мистически е инспириран и финалният мотив на вградената невеста. Приснодевата би трябвало да бъде ясна визия за Дева Мария – в духовно-религиозната история на човечеството, а и в поетиката на художествено-философското му мислене няма друга Приснодева, освен Света Богородица. При Траянов обаче това съвсем не е така. Въпреки че е безспорен европейски възпитаник, „Песен на песните“ е пространно проникната от източния пиетет към жертвата и жертво-действието (жертво-жеста), който рязко разграничава неговата Мадона-Приснодева от Приснодевата Богородица, като двете са дори несъвместими. Несъвместимостта им произтича от изключително хтоничния характер на неговата Мадона. Както споменахме, тя е реципрочно обратна саморефлексия на поетическия човек, вследствие на което и двамата релативират в собствените си противоположности един спрямо друг. Например когато тя е царица, той е роб, а когато тя е робиня, той е „властелин“ – с всичките произтичащи от това последствия за релативността в динамиката на техните превъплъщения и в имагинациите на духовните им състояния, инспирирани в апокалиптично сугестираната природа и реминисценциите на време-историческата социалност. Важно е да се добави, че тази релативност и цялата ѝ променливост в собствената ѝ противоположност са провокирани именно от старозаветната яхвистична дуалистичност на Бога. Инкарнирана в поетическия човек, тя рефлектира директно и върху Мадоната, поставяйки я в пълна зависимост от отношенията между него и този предхристиянски Бог, с който той е в конфликт, но и чийто образ всъщност е приел. Поради това тя съществува в синхронични противоположни състояния – нейната блажена царственост е пропита с безутешност; тя „говори“ чрез образа на „черна скръб“ и е съпътствана от сянката на „подранила скръб“ дори когато е възведена „в градините вълшебни на царствения дух“. От друга страна, властната любов на по-

етическия човек компенсаторно (и инстинктивно) „регулира“ интензитета на цялата ѝ богато нюансирана духовна скръб, но вече не в статута ѝ на царица, а на робиня, която – „възлюбена довеки“ – е обречена да се преобразява съобразно възходите и паденията във върховните му предначертания да покори Бога. Ето защо в своето царствено робство (или робска царственост) тази Мадона се превръща в рефлексия на собствените му рефлексии, отразяващи целия Божи дуализъм. А те са изцяло доминирани от инициациите му „да бъда аз жертвата велика“, която жертва да концентрира човешките съдби; да съсредоточи в себе си чрез извоюваното безсмъртие ориста и на „мойто племе“, и на човечеството, и на поколенията, които неизменно „на прах отново стават“. Преминавайки през жертвеността и смъртта, финализираната в Приснодева Мадона запазва характера си на *regina mortua*, без да се промени и възмогне в *regina coelestis* (небесна царица), каквато е Приснодевата Богородица. Освен с хтоничния дух и жертвената смърт, това различие се задълбочава и с (присно)девството ѝ. То се отнася изключително за естетическия пласт на нейния образ. Траянов не го концептуализира съобразно възгледите на розенкройцерите. (Присно)девството не изтъква онази пълноценна суверенност на Мадоната в „Песен на песните“, която е характерна за *regina coelestis*, а даже и за богинята Афродита. Вълшебните градини на „царствения дух“ не са пространствата на девствените духове, „недокоснати от грях, кристализация и смърт“ (Райкенборг 1992: 51), нито първоначалният свят на човечеството. Те са онези архетипни проекции в медитативните практики, ситуиращи анимата в изначален мир, който контрастира на извънмедитативните представи и налага свързването (съединяването) на световните противоположности – мъжът и жената, животът и смъртта, духът и плътта и пр. – в една антропокосмична (астрална) фигура, пребиваваща в дълбоките божествени изначалия, откъдето всъщност е „изплувала“:

И ще намерим път към изхода начален:
аз сила на духа съм, ти – усет на плътта.

Доколкото в други стихове на Траянов „образът на всепречистващата Мадона е неговото примирение в жестоките битки за освобождение от могъществото на плътта, която, непреодоляна, е най-страшното предопределение за човека“ (Радославов 1992: 114), в „Песен на песните“ е постигнато само формално раздвоение между поетическия човек и нея. Неговата мисия е зададена като значително по-голяма. Действително смъртта е тотален крах и гибел за човека – и сериозността на този проблем не е пропусната от поета – но в творбата поетическият човек е ангажиран преди всичко със страданието и антиномичната природа на Бога, която иначе е непристъпна, а моралният ѝ релативизъм – несъкрушим. По всяка вероятност затова Траянов не разработва и мотива за задгробния живот, а оставя поетическия човек да търси „предгробния ответ“, впускайки се в мистичните придъния на психичното, за да се сдобие с така важния **гнозис за Бога**, който би му осигурил истинско и универсално (не само физическо) безсмъртие. Траянов иска да представи и инспирира в поетическия човек духа на цялото човечество, в което владеят и страданието, и смъртта.

Въпреки че не се придържа към розенкройцерските концепции, въз основа на тях Траянов конструира отношенията между поетическия човек и Мадоната. Както в „Първа вигилия“, така и в другите две неговият поетически човек е изтъкнат като носител на разума и интелекта, който да победи Бога, а Мадоната му – като носител на нравствеността. В това тясно съчетание „разумът, нравствеността, свързани заедно, ще поведат човека към освобождаващи дела“ (Райкенборг 1992: 177), които комплицирано са визирани в Мадоната като жертва, а в поетическия човек като саможертва. Макар че Траянов не се доверява на идеите в розенкройцерския гностицизъм, не попада и в религиозните капани на представите за Приснодевата Богородица. Обикновено образът ѝ е поставян в една сантиментално-религиозна рамка и може би само „Мария“ на Ем. Попдимитров търси някакъв недотам сантиментален изход от нейната идейно-естетическа харизма. Твърде плах опит, и то фигуративен, прави и Н. Ракитин в „Света Богородица и Мария Магдалина“. Траянов следва друг

подход и друго отношение, които дори напомнят на изкуството в Европа от предходните векове. Освен като на майка и религиозен обект, на Богородица се гледа и като на жена – покоряваща или недостъпна с красотата и чистотата си; достолепна и царствена, обект на горещо рицарско преклонение. Разбира се, „Песен на песните“ е вече далеч от ренесансовата и следренесансовата класика, но също се опира на индивидуалистичната им интерпретация и кореспондира със специфичната трансформативност, например в мистичната барокова поезия – вече освободена от нейната пищност и претрупаност.

Връщайки се към променливостта на образите и картините в собствените им противоположности, трябва да добавим, че те илюстрират отединението на човека от Бога. Както Мадоната е жертвената част от разделените „две половини на първордний кълн“, така и поетическият човек в желанието си да бъде великата (само)жертва е разделен от Бога едновременно като жрец и воин, но и като демон и паднал ангел (тъй като преди Сътворението те са едно „първично цяло“), т.е. приема – следва – нейната съдба:

Чуй, Отче, аз съм тука, духът на паднал ангел,
нетленно съвършенство в несъвършена плът.
Преминах Гетсимания и страшната Голгота,
в неравна бран достигнах до твоя огнен праг. –
Не с гняв и ярост, Отче, ще съкрушиш живота,
сразен от теб, възкръснал сред земните недра,
не с ужаса на гроба ще спреш безумний поход
на земното упорство към Твойте твърдини.

(„Трета вигилия“)

Обикновено Траянов е квалифициран като богоборец. Това изисква уговорки и прецизиране срещу какъв бог се бори. Вече загатнахме за неговото противопоставяне на двуличния Яхве (Йехова). По своята същност то представлява битка на поетическия човек с противоположностите, от които е изграден Всемирът. В „Песен на песните“ е съвсем видно, че тази битка е предизвикана от копнежа по един изгубен рай преди Сътворението – когато **всичко е Едно**. Когато мрак и светлина, жи-

вот и смърт, душа и тяло, дух и материя, мъж и жена, знание и незнание са неотделими и не съществува нито добро, нито зло. С други думи, едната – тъмната, негативно катастрофична – страна на битието е изключена, съдържайки се неделима и незаличима, неизживявана и без критическо осъзнаване в другата. Преди Сътворението, „първично Бог е едно-единствено цяло, незасегнато от критика“ (Кларк 2004: 238). Със своята двойствена природа Яхве раздвоява Човека и Всемира, вследствие на което отделните части се отделят и обособяват и така **едното става много**. Христос ознаменува това разполовение и в човешкия свят, примирявайки всички противоположности и понасяйки целия конфликт чрез саможертвата си на Кръста. **Така Бог става Човек**, като Кръстът е *via regia* към божествената плерома. Поетическият човек у Траянов също иска да възстанови тази божествена плерома отпреди Сътворението, тъй като именно тя би гарантирала безсмъртие на хората; би сляла отново времето с вечността, тленното с нетленното, духа с материята, а злото не би съществувало, понеже всичко това ще е добро. По тази причина следва да се премине през Христовата саможертва и поетическият човек прави своя избор – да бъде възелът (Кръстът):

Не съм аз нито смъртен, нито безсмъртен образ,
а дремещия отглас на вечно чакащ зов;
ни край, нито начало, а възела на всичко,
което ще да бъде, което е било.

С други думи, съдбата на Бога е в духа на човечеството и в това се състои богоборчеството на Траянов. Поетът проектира в едно Началото и Края, т. е. пред-Сътворението и след-Апокалипсиса (ако приемем библейската хронология), между които стои Разпятието. Азът на неговия поетически човек съдържа и негацията преди всемирното детерминиране на противоположностите, затова представя и „духът на паднал ангел“, който обаче преминава и през Голгота (!), за да навлезе отново в Единосъщието. Така Христос се ситуира като критик-отрицател на Яхве, и то според контекста на „Песен на песните“, където поетическият човек е също носител на от-

кровена негация и директно подлага Бога (Отеца) на критика. Тук съвсем няма да е излишно да се отклоним за малко, като вметнем, че тази поетическа концепция на „Песен на песните“ се вписва частично в идеите на старите мистици (дори на известния Майстер Екхарт), които още през XVII в. намират опростен художествен израз у немския бароков поет Анхелус Силезиус:

Бог в мен е пламнал огън, във него аз искра.
Нима със него двама не сме една душа?
…
Бог е туй, което е, и аз съм туй, което съм.
Познаваш ли един от нас, и мен, и него знаеш.
…
На бог дете съм, син, и той дете е мое.
Как туй ли е възможно да бъдем образ двоен?
(Юнг 2005: 301–302)

Такава съпоставка се налага, тъй като в контекста на „Песен на песните“ саможертвата на Христос сякаш не оказва съществено влияние в голямата битка на поетическия човек. Докато у Силезиус тя просто не е актуална и вместо двубой протича едно балансирано разполовение – богът е изравнен направо със сина, като Кръстът и Голгота не са замесени и не предизвикват конфликт (това е чисто алхимична формула, в която две различни субстантни основи се смесват в едно хомогенно цяло). Тенденцията е да се постави знак за съдържаемост и равенство между Бога и Човека. У Траянов не Бог е изместен от Човека, а самият Христос, посредством жреческия дух, който е също и медиаторът, и противникът, и саможертвата. Така Христос е ситуиран като централна жертва на Отеца и като изпитана поука от „Гетсимания и страшната Голгота“. С други думи, Човекът се превъплъщава в Него – Той фактически е изместен от жреца, който е същевременно „паднал ангел“ и изобщо **дух** „безцарствен и без име, небесен първенец“ („Трета вигилия“). Нещо повече, напуснал „враждебното небе“, той изминава и „пътя на праотците свои“, инкарнирайки се като истински жречески (върховен) дух в „тревож-

ний сън… на мойто странно племе“, в онзи „трагичен образ на род избран, суров“ („Трета вигилия“), който в битието си изрича три съдбовни слова: посланието на Голгота; разпознаването кое е добро и кое зло, водещо до бунт срещу небето; финализиращото завещание:

че любовта върховна е в жертвата велика
и в зов за бран последна с вековния закон.
(„Трета вигилия“)

Тенденцията у Траянов е да се избегне равенството и Човекът да се възцари еднолично във Всемира. Съвършено диференцираната, почти Гьотева диастола, обхващаща всичко в „Песен на песните“, пулсира както в сотериологическите мотиви за колективното и индивидуалното екзистенциално избавление, така и в тези за критическото познание за Бога (наред с мотивите за Мадоната от „Първа вигилия“). Всичко това показва недвусмислено, че духът у Траянов се домогва да бъде **световен (всемирен)**, че не е непременно християнски (както следва и да се разбира в „Песен на песните“) и че с поетиката на символизма, чиято естетика изповядва, той се потапя в проблематиката на Силезиус и други – вече не само барокови – поети отпреди Просвещението, но от една модерна позиция, в която вместо религиозен позитивизъм владеят критика и дълбинна, психологически обусловена мотивация. Още повече че и в трите вигилии Траянов поддържа монументалността и могъществото като основни характеристики на поетическия човек и пренебрегвайки класическата простота, се стреми към максимална сила на внушението – творчески ракурси, излизащи от рамките на бароковото изкуство. Разбираемо е, че поетът не се задълбочава в мистичното, макар да познава възгледите на антропософията (а вероятно и други, близки до тях). Според нас това би го отклонило към стил и поетика, в които образността и сюжетиката на вигилиите не само ще загубят здравия си и идейно хомогенен естетизъм, но и ще отворят съвсем различна тематика.

Трябва обаче да добавим, че попадаме на отношение на двамата поети към Бога, което е сред показателните художест-

вени маркери на постепенната, но иначе революционна промяна в културно-историческите нагласи и визии за Бога и Човека. Постренесансовата и предпросвещенска (проромантическа) позиция на Силезиус поставя (изравнява) Човека като фактор, без чието съществуване Господ е буквално немислим – **тук двете са все още едно**, макар че в психологическите си ракурси семантичната енергия вече е насочена към символистичната активност на Човека и задава бъдещата му доминация спрямо Бога. Универсалното модернистично отцепване на Човека от Бога (и на техните атрибутивни категории) вече е заявено, макар че то протича латентно – *ad hoc* – още далеч през времето на първия милениум в ракурса на избавително (спасително и почти миролюбиво) приобщаване на Човека към Бога – все още толерантно към религиозността на епохата. Сега тенденцията за равенство между Бога и Човека е заменена от тенденцията за доминация на Човека. Това е тенденцията на модерното време, правеща обратен завой чрез саможертвата на поетическия човек и съответно – назад, към езическото жречество. Ето защо Христос не е смиреният, всеопрощаващ реформатор на света и живота, а е въвлечен почти войнствено като образец и агент на поетическия човек в битката му с Отеца. Затова в „Песен на песните“ се откроява една специфична жертвена диада „**Мадоната-Христос**“, която подчертава централната роля на поетическия човек, по-точно на неговия крайно активен дух. Ако приемем, че Траянов действително изобразява ***Духа*** (а имаме основание да мислим така), то би потвърдило и нашата теза, че в творбата ***образът на Духа*** не е непременно християнски. Разбира се, това би могло да се дискутира, но преминаването през Гетсимания и Голгота, както отбелязва сам поетът, е преминаване през един ключов, трагичен – просто трансформативен – екзистенциален момент, който очевидно е останал в миналото и се е превърнал в памет; в стар, макар и неотлъчен спомен, който е изстинал и се е отдалечил от съзнанието по такъв начин, че предполага ново случване и преживяване. При това спомен с крайно ограничена валидност, при която първоначалното религиозно отношение е „изветряло“ в потоците на времето, загубило е религиозното си въздействие, както и преклонение, с ка-

къвто и да било религиозен трепет (емоция или патос). Съответно не представлява пример, който трябва да бъде следван и поощряван. Ретроспекцията даже остава неразгърната и неразвита, а е само знаково зададена, макар и като важен конструкт на динамичната и устремена природа на поетическия човек (респективно на Духа). Модерните времена на Траянов, които два века по-късно задълбочават Просвещението в ракурсите на материалистичния рационализъм и раздробяват романтизма на множество самостоятелни школи и течения, стилове и концепции, оповестяват повсеместната смърт на Бога и изповядват всестранното му измествване от Човека в неговия нов поход. Това в пълна степен е валидно и за „Песен на песните". Предизвикателството е вече по-голямо от влиянието на спомена за Гетсимания и е добило екзистенциални измерения. Регресивното завръщане (повтаряне) чрез саможертвата на поетическия човек компенсира изблеждяването на паметта за Христос, възстановява едно пред-Христово състояние на нещата. Как обаче се случва то в творбата?

Отбелязахме вече, че Азът му се идентифицира с мрачен демон и паднал ангел; че Голгота е негова реминисценция; че е възелът на Времето и Същността; че води бран с „вековния закон". И същевременно, че е и жрец (езически свещеномонах), и жертва на върховната любов, че е и „светъл извор". Споменахме също за релацията и преходите между противоположностите, чрез които „рушех аз и допълнях пространствения строй". Цялата тази интенционално издържана и диференцирана амбивалентност на поетическия човек у Траянов (равнозначна не само на поетическия Аз, но и на Духа) илюстрира (разтваря) символиката не на някаква драматична вътрешна противоречивост вследствие от разпада на спомена за Кръста. Напротив. Тя потапя и извежда на най-преден план дълбинната структурна двустранност на самата му природа. Чрез нейния антагонизъм **той е**; чрез нейната двусъставност той пропада и се въздига. Тази **единосъщна двойственост** съответства ни повече, ни по-малко на **coincidentia oppositorum** (единство на противоположностите). Семантичният генезис на това понятие води към алхимията, но се установява като валиден работен термин както в аналитич-

ната психология, така и в историята на религиите. И Юнг, и Елиаде активно го използват – първият за проникване въобще в психичното естество на символа, другият като митологичен център, от който „тръгват“ религиите. При това и при двамата не съществуват разлики в концептуалните рамки относно привеждания материал за *coincidentia oppositorum*. Нещо повече, Елиаде се натъква на нея не само в централните религии, но и в тесните племенни религии, а така също „както в мистичните теологии и философията, така и в световните митологии и фолклори; в сънищата на модерните люде, както и в художествените творби“ (Елиаде 2017: 108). Юнг я изнася от религиите и я открива като нещо естествено в душевността на хората (забележително е, че и двамата твърде често отправят поглед към Гьотевия „Фауст“ и изобщо към художественото творчество от различни времена). Ако трябва да прецизираме трите смислови нюанса на *coincidentia oppositorum*, очертани от Юнг и Елиаде – *тоталност на Аза*; *единство на противоположностите*; *израз на целостността* – в „Песен на песните“ ясно доминира *тоталността на Аза* на поетическия човек. Със своята битка с Отеца, с реминисценцията на Голгота, с властната си любов към Мадоната и с многото други индикации на амбивалентна и всевластна присъственост, обединена и чрез отбелязаната по-напред стражева будност на духа, поетическият човек съдържа в себе си повсеместността на времето и на пространството, на историята и на душите, на живота и на смъртта – сиреч една универсална тоталност, която обхваща Всемира във всички негови форми. Затова той е и тотално сам, като именно самотата го поставя над нещата; именно чрез нея той обхожда като страж „сърцата на безброя“ и прониква във „вековни съдбини“. Без самотата той не би бил дух и именно защото е „сам в безкрая“, в тази *мирова самота* се редуцира и вмества целостността на Мирозданието с неговия фундаментален антагонизъм. Това е една *космополитна самота*, съвсем различна от така наречената „мирова скръб“, макар че и двете са активни категории на дълбинната психология. Отделно от това жертвоготовността и смъртта изчерпват (изпълват) целостността на поетическия човек (или на Духа) – в нея не може да

се внесе (инкарнира) нищо повече и нищо друго, предизвиквайки и глобалистичната позиция на поетическия човек. Не съществува повече амбивалентност, дуализмът е завършен в плътно единство, водейки до глобалистичната позиция на поетическия човек. Растежът е спрял и понесъл мъртвата Мадона, той „тръгна към смъртта назад", както още в „Посвещение" Траянов синтезира цялата драма и превръща саможертвата му също в позиция. Тук трябва да подчертаем, че по този начин **с coincidentia oppositorum поетическият човек влиза в мита, при това в космогоничния мит**. Не в персоналния мит на „Фауст" или на „Хамлет", не в религиозния мит на християнството или на будизма, не и в историческия мит на Реформацията или на националните революции. Можем определено да кажем, че самата „Песен на песните" е истински мит. Мит за броженията на Световния дух; мит, създаден въз основа на един индивидуален художнически акт. Освен посочените дотук особености на поетиката на „Песен на песните", го потвърждава и самата лексика на творбата. Почти не съществува в нея модерна дума; дума, която да звучи съвременно за обновяващия се през XX в. език вследствие на големите научни, технически и социални новости в света. Такива са само думите „жица-жици" в първата и в третата вигилия и може би думата „орбита" във втората, които само подчертават стиловата и лексикална хомогенност на творбата. Всички тези обстоятелства способстват задълбочаването на Траяновия символизъм, потапянето му в мистичното и кореспондирането му с творци и творения от предходните векове.

Разбира се, в границите на огромния период от 4–5 века показателите и индикациите за това глобално културно-историческо изместване са не една или две и са обект на множество научни изследвания и художествено-творчески интерпретации, а „Песен на песните" само ги потвърждава. У Траянов е заложена именно рационалистичната позиция на XX век. При това *рисково*, тъй като символизмът на „Песен на песните" съвсем не я изчерпва, напротив, отваря я и дори загатва не само психологически за една неминуема **регресия** в живота на обществата – резултатът от смъртта на Бога за поетическия човек води отново до **страдание** и разцепление, които дори не

отменят смъртта, а само се връщат (рефлектират) векове назад към по-архаичните дискурси за глобалното, не-рационализирано взаимоотношение между Човека и Бога. Без Бога избавлението е немислимо. Тази обща постановка е значително раздробена в контекста на „Песен на песните“, специфизирайки характера на богоборчеството у Траянов и съответствайки на всестранното разцепление и на диференциацията в модерното колективно битие. Дори Кръстната смърт на Христос не помага на поетически човек да се домогне до познание за Бога, а само героически да маркира трудните гранични области на Битието. В този смисъл поетът действително е богоборец, което всъщност е характеристика, нерашаваща нищо. „Песен на песните“ се оказва прозорлива критика на своето съвремие, тъй като постиженията на човечеството не способстват прогреса в познанието за Духа и Бога; при това критика, заредена с дълбок песимизъм, реципрочно противоположен на целия интонационен патос и на стиловата плътност на творбата. (Според нас именно този дълбинен песимизъм провокира и поддържа високия и уверен темперамент на Траяновия стил.) Сред кардиналните мотиви на бунта на поетическия човек е безрезултатността от усилието за рационално постигане на гнозис за Бога, който да му позволи да придобие и цялостно безсмъртие, и качествено истински дух. С други думи, „Песен на песните“ подсказва (маркира, предсказва) за предела, до който се стига в стремежа на човека да постави божественото под своето рационално покровителство; че този предел обуславя една потенциална регресия назад и представя **повратна точка в циклизма на Историята**. Това обстоятелство ни кара да виждаме Траянов като **глобалистичен поет**, който – наред с другите си творби – обхваща както българската, така и общата история на Духа, събирайки я в художествения формат на символизма. Както всеки формат и както всеки индивидуализъм се оказват ограничени, макар и забележителни, така и задълбочаването на романтичния символизъм на Траянов се оказва силно фрагментиран, а с това изглеждащ и ограничен. Но макар „фрагментно, схематично“ (Радославов 1992: 119), той не следва строгия ред, очертан от Ив. Радославов. Разбираемо е иначе критикът да вижда в него едно възмогване на поета от

„котела на подсъзнанието на стихийната природа“ към съвсем съзнателно „избистряне“ (Радославов 1992: 118) на творческите импулси на Траянов. Сред най-съществените показатели за споменатата безрезултатност от домогванията към познание и овладяване на божественото е темпоралната основа, върху която е изградена „Песен на песните“ (особено това се отнася за втората и третата вигилия). Тук силно доминира миналото емпирично време, чиято ретроспективност символизира историята на човешкия (не всемирния) дух като провалил се стремеж (нереализиран копнеж, без отглас, „вечно чакащ зов“) към единението му с Бога. Може би точно затова поетът не актуализира проблема за любовта, изчерпвайки го сякаш в „Първа вигилия“ с любовта към Мадоната. Той е зададен като нещо разбиращо се от само себе си, където мъжът продължава да господства над жената, макар и чрез една благородна, рицарска (и все пак жертвена) любов. Същото е и с проблема за доброто и злото, който едва се провижда в оптиките на „Песен на песните“, а се отнася и за проблема за задгробния живот (пълноценното пребиваване в Бога). Той сякаш е решен (очакван) именно чрез безсмъртието, където по презумпция няма зло, което да наранява и съответно да предизвиква смърт, няма и телесност, която да гние още докато е жива. А що се отнася само до доброто, то е постоянно и нерушимо заради самото безсмъртие, т.е. по презумпция. „Песен на песните“ разказва и описва само за усилието и страданието, които претопяват надеждата, и в този смисъл бихме отбелязали, че **героическият песимизъм** на Траянов долавя и предусеща духовната турбулентност на XX век. Тези особености на „Песен на песните“ са сигурни показатели за хомогенността на Духа, който Траянов изобразява в цялост, още повече че Духът – както споменахме – не е чисто християнски прерогатив и не е единствено (или изобщо) задгробен. Обективно погледнато, у Траянов Духът не е само добър, а представя и противоположното на доброто. Остава дискусионният въпрос дали този Дух не проявява и характеристики на Яхве. Да не говорим за внушителното **отсъствие** на Божието царство в творбата му (освободена и от всякакви религиозни „примеси“). Нещо повече, всичко това маркира онзи специфичен предел в развитото модерно съвремие

на човечеството, след който започва отново едно (циклично у А. Тойнби) връщане на цивилизацията към определено начално или изходно положение – заложено индиректно като критика – с психологически правдивата художествена интерпретация на общата регресия, насочена към възстановяването на определени архетипови предначалия на Битието, макар със съвременни средства и език.

Изключително острата и катастрофична дисхармония в единството на Троицата Бог-Отец, Бог-син, Бог-дух, която тези и други стихове разкриват, е предизвикана от духа – „мрачен демон“ – на поетическия човек. Творейки свят на противоположности по подобие на старозаветния Яхве (Йехова), той сам иска да понесе и преодолее техния трагизъм и да наложи своето ново единство. Стигнал до Гетсимания и Голгота на новозаветния Христос, поетическият човек на Траянов въстава срещу гневния и яростен Отец. Този образ на старозаветния Яхве, който излива от себе си едновременно море от милосърдие и океан от сълзи; у когото „прозрение и благоразумие съществуват наред с неразумност и безразсъдност, както доброта наред с жестокост и творческа сила наред с желание за разрушение“ (Юнг 1997: 17), съдържа своите индикации и в поетическия човек на Траянов. Той се превъплъщава в Сина, като в подобието между него и яхвистичния Отец трагически възтържествува посредникът – Жертвата. У Траянов обаче медиаторът се връща към Отеца, за да заличи чрез изстрадания си **гнозис** както бащинството, така и раздвоението, което е наследил:

През дни и нощи минах, в които аз се питах
не съм ли твоя устрем към по-израснал вид,
началото не съм ли на нова Твоя мисъл,
излъчена внезапно над земната тъма…
…
А в Твойта черна ярост, с която разломяваш
сам своето творение, дъха на твоя дух,
не търсиш ли възврата към цялостно начало,
що в някой блен първичен Ти сам си раздвоил?

(„Трета вигилия“)

Още във финала на „Втора вигилия“ мотивът за гнозиса за Бога изкристализира от врящия кратер на емоционалночувствени ретроспекции, равносметки, реминисценции, провиждания. Той е единствената надежда за избавление от потискащия и гибелен релативизъм на противоположностите; изходът от трагическата антагонистична природа на Отеца, посочен от Христовата саможертва. „Гнозисът освобождава човека от робството“ (Джоунс 2004: 227) и поетическият човек посвещава споменатото по-напред *жреческо-магическо словесно действо* на този гнозис и на Логоса, който заличава трагическата раздвоеност на Всемира и Битието:

И там разбрах копнежа на душите, що разкъсва
на нощи, разделени от дневния кристал
и болката си спомних на сън, без жал раздвоен
от жертвения удар на тежък земен меч.

Постигането на гнозис за Бога посредством мистическо инспириране на (себе)жертво-принасянето у Траянов намира поетическия си завършек в интуицията. Като най-висш етап в усвояването на „скритото знание“ тя се прояснява от „тъмните предчувствия“ на поетическия човек в „Трета вигилия“ към „божествения усет“, към „усетът изострен“ и към „мощен усет за царствена безсмъртност“. Но в „Песен на песните“ постигането на гнозис за Бога е обусловено от един генерален мотив, който пронизва цялата творба и във висока степен се дължи на интуицията, проникваща дълбоко в духовната история на човечеството. Това е мотивът за **саможертвата**, съсредоточаваща в себе си големите световни противоположности, които изпълват както битието, така и небитието. Затова и Траяновият поетически човек ги демонстрира емоционално-чувствено и патетично с един твърд и уверен тон в отношенията си и към Мадоната, и към Отеца (Яхве), и към Христос, и към световната история. Защото „ако материята и духът не се приемат за неотделимо свързани, то липсва и мотив за саможертва“ (Джоунс 2004: 229). Така, ако поетическият човек у Траянов не комплицира в себе си противоположностите (не се превърне сам в *coincidentia oppositorum*),

то в него не би изкристализирала позицията на саможертвата. В условията на могъща световна диференциация на битийните и екзистенциалните фактори през първите десетилетия на XX в. Траянов концентрира проблематиката на своята творба във възможно най-важните центрове на духовната история, чиито тайнства лежат под лавината от външни обстоятелства, определящи всекидневието на обществата, и дори прави възможно задълбочаването ѝ, тъй като и в трите вигилии той поддържа един постоянен и балансиран, съобразно обширната им проблемност, стил и език. Дали поетът, който е възнамерявал да допълни „Песен на песните" с още хиляда стиха, е възнамерявал да продължи и с проблема за интуицията на поетическия си човек, след като цялото му произведение възсъздава процесите на имагинация и инспирация като основа за усъвършенстване? Това е въпрос, на който не може да се даде еднозначен отговор – смъртта на поетическия му човек слага формален край на творбата, но от друга страна, мистичната ѝ поетика налага мисълта за подобно запазване на единството ѝ. Това прави „Песен на песните" неудобна за подчертано социологизаторско отношение и проучване.

Във всеки случай с богоборчеството си творбата открехва и прониква отвъд портите, които не само се „отминават", но и с неприсъщи цели се отварят и затварят. С „Песен на песните" Траянов извежда символизма до неговите крайни граници. Задълбочава символистичното изкуство в неговата истинска същина: да навлезе в „невидимата" страна на човешкото. Поетът не възприема добрата стара естетика на религиозното у редица съвременни нему поети, чиято „употребяваност" за други художествени цели би дискредитирала замислите му, тъй като не би въвеждала в мотивите си различните социални и естетически дискурси. „Песен на песните" се отличава и от останалите му творби. Запазени са най-вече интонационният патос, твърдият сказ и онзи „траяновски стих, енергичен, математически точен" (Радославов 1992: 117), който съчетава съвършено изчистения във формата си естетизъм с дълбинно и всеобхватно проникване в духа на съвремието и същевременно в архетиповата природа (основа) на този дух, свързвайки се непряко с поети от

други времена. От съвременна гледна точка богоборчеството на Траянов бележи един предел в отношенията между Бога и Човека от първите десетилетия на XX век, показващ, че смъртта на Бога има обратен, **регресивен ефект** изобщо върху Човека и Духа – дори преминал през Голгота, той не постига заветното безсмъртие, нито тържеството на доброто над злото. Докато копнежът и докосването до безсмъртието отново го връщат към саможертвата – просто няма друг вход към живата божествена плерома. Дали поетът също е схващал, че отразява един водораздел на епохите, за който може би самият XX век е истинският и потърпевш свидетел? В писмо от 6.VIII.1935 г. до Дора Дюстабанова поетът признава: „Права си за „Песен на песните“ – аз сам не знам какво съм написал. Уплаших се… Едно има – богоборчеството съм го изживял! Дали ще мога, ако не като човек, то поне като творец да го изживея наново, ретроспективно?“ (Архив XI). Поетът иска отново да създаде „Песен на песните“ и да я изживее – „като творец“, „ретроспективно“. Макар творчески успех, той очевидно чувства, че не постига истинското си желание да проникне със слово в Естеството, поради което не се и чувства удовлетворен. В писмата си до Д. Дюстабанова той не рядко споменава творбата си, но не от идейно-художествени и естетически, а по-скоро от екзистенциални и интимни позиции. Доколкото може да се проследи в писмата до нея, авторецептивното отношение на поета към „Песен на песните“ загатва за онова желание за възмогване от „подсъзнанието на стихийната природа“, според цитирания Ив. Радославов, което преминава към целенасочен идеен подход, търсейки сякаш напълно съзнателно (свръх-интенционално) художническо решение на вечния екзистенциален проблем на човечеството. Не изглежда съвсем фантастичен изводът, че с „Песен на песните“ Траянов иска да отвори и навлезе в невидимата, скрита страна на символа, а с това и в „тайното знание“ или в „тайната наука“, както го определя и Р. Щайнер.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

Скрити връзки между поемите „Нощ“ и „Милица“ на Яворов

Яворовите поеми „Нощ“ и „Милица“ са така противоположни и същевременно преплетени помежду си, че провокират мисленето им като едно цяло. Образно казано, те наподобяват подземна и надземна част на едно растение. Притиснато от тъмните подземия, в надземната си част то избуява, разстила се, разширява се надлъж и шир и прораства към висините. Поетическият човек намира изход от тъмните си колизии в проекциите на един противоположен на себе си женски образ – психологически идентичен с анимата, а поетически зададен в Милица и нейните превъплъщения. Чрез него той излиза от себе си, безпрепятствено се разлита като птица и се разлиства като цвете всред повсеместните лъчи на слънцето – освобождава се, временно или привидно. В подземната си част пък, това растение притежава само един безтелесен „аз“, който се лута и блъска из причудливите форми на тъмната пръст. Стегнат в оковите на мрака, той все повече се вкопава в себе си с при-смъртната надежда, че ще намери светлина, въздух и покой. Може би точно поради стагнацията му, от една страна, и изхода от нея, от друга, поемата „Нощ“ е композиционно по-стегната и единна от поемата „Милица“, чиято композиция е твърде разгърната посредством обширни и сюжетно обособени разклонения. Историята на Милица постепенно навлиза в телесните си предпоставки, впоследствие прозвучава като споменен родово-битов резонанс и свършва между отсам и отвъд с почти радикалното претопяване на името Милица – сестра на покойници и дъщеря на каещи се – в безименно девойче, загубило любовта си с появата на незнайния, но предизвикателен странник, захвърлил сърцето си, из-

чезващ зад облака, хвърлящ нощна сянка над полето. Преди да стъпим там обаче, в третата част на „Милица“, необходимо е да се взрем в онази Яворова нощ, която обгръща отвън и отвътре и „чак в душата ми прониква“. Потапяйки се в нея, вътваме в сумрака на една грандиозна **лична и духовна (психична) сянка** със съвсем различни живот, естество и среда – в сянката на така възприетата в началото на нашето изследване формулировка „поетически човек“.

Пребиваването на един човек в собствената му сянка е катастрофа за него, тъй като той е в непрекъснато съприкосновение, обладан и подложен на постоянно и директно въздействие (облъчване) от най-противния, най-примитивния и най-яростния, съществуващ изобщо в несъзнаваното (лично и колективно) архетип. Той е живият персонален носител на възможно най-отблъскващата идея и несъвместима представа за своята лична природно-космическа, духовна и морална същност. Затова винаги проецира извън себе си (в другото-другите). Основната специфика на **сянката-нощ** в поемата произтича от обстоятелството, че не е персонално изнесена, т.е. не е извършено изтласкване или пренасяне върху друг обект, а е останала имперсонална – херметизирана в персоната на поетическия човек. Затова не притежава антропоморфен образ, а е идентифицирана като природно-космическо явление – нощ (една от визиите на символизма за инкарнацията на макрокосмоса в микрокосмоса). Подобно на нощта, която в космически аспект е сянка на собствения си субект, сянката-нощ у Яворов е като освободила се и озлобена вградена невеста, разрушаваща строежа на неговата самоидентичност. В своите мащаби тя е и предвестник на смъртта, но по-скоро на крайния, телеологичен трагизъм на индивида като духовно и природно обособена част от мирозданието. В прехода към едно изпълнено с неизвестност друго-битие, в което – казват – няма измерения и самоидентичност. Като носител на друго-битие тя преобразява (трансформира) природните, битовите и време-пространствените реалии в смазващи атрибути на упадъка и унищожението (показателно е превръщането на битовите образи – камината в уста, „възглавието“ в камък, леглото в „тръне и коприва“), при което дори психосома-

тичният му идентизъм заплашва да бъде разцепен, наподобявайки „разяден череп“, ако някаква сила не даде отпор. В „Нощ“ такава сила се оказва **страхът**.

Поетическият човек (цялостната му личност с нейния „аз“) се противопоставя на смъртта посредством страха. (Като естествена реакция на природата страхът и в поемата е решаваща бариера пред смъртта – Яворов безупречно е отразил тази реакция, поддържайки високия интензитет на напрежението между съзнанието и несъзнаваното, както ще видим.) Но страхът е неизменно амбивалентен – от една страна, той отваря широка врата за деструктивните образи и тенденции на несъзнаваното, а от друга, е мобилизатор на инстинктите за самосъхранение. Несъзнаваното нахлува в съзнанието със своите отблъскващи, кошмароподобни образи, а тяхното крайно опасно и агресивно поведение заплашва да го обсеби, да го погълне, след което смъртта безпрепятствено да се възцари и да настъпи онзи безметежен мир, чрез който както то, така и несъзнаваното да потънат в една обща нулева активност – лишени от всякакви действащи признаци. (Тъй като смъртта е там, където няма психична дейност, а сянката живее паралелно с „аз“-съзнанието и е „безсмъртна“ до неговата смърт.) В тази дълбинна драма обаче поетическият човек не е съвсем завладян от предизвестяващите смъртта образи на несъзнаваното. Те не се появяват с онази светкавична рязкост и ударна директност, с която соколът ще разпердушини гълъбицата, а цветето ще потъне в мазното валчесто тяло на червея – без да има време и възможност страхът да продуцира своите образи и да предизвика защитни и забавящи реакции. Умирането им е лишено от какъвто и да било поведенческо-жестови и образен език, който иначе е по-бърз от вербалния и който като транслатор на реалността задейства инстинктите за самосъхранение. В поетическия човек на „Нощ“ обаче страхът поддържа една динамична, едва доловима дистанция между съзнанието и несъзнаваното, свидетелстваща за запазени, необсебени още индикативно-различителни способности, от една страна, и за възможността от/чрез тази дистанция да се провижда и дори промисля ставащото в сумрачния хаос, от друга страна: „раз-

гонени от буйни вихри, в безреда облаците бягат“. Тази дистанция е първоначално пространствена и се различава от мигновението на смъртта, в което страхът няма възможност да се прояви и да освободи образите на несъзнаваното, стоварвайки ги върху съзнанието, както и да активира защитните механизми. Трудната доловимост на дистанцията произтича от трансформациите на външните реалии в образи-обекти на вътрешно съзерцаване и преживяване. Въпреки това тя се долавя от засилването на експресията – след като мракът на нощта „чак в душата ми прониква“, визиите започват да се ускоряват, завъртат се, предизвикват шум. В резултат „ей вгъва се небо далечно“ и сега вече облаците „**бучат** и бягат и пак халосано назад **повръщат се**“. „Повръщането назад“ бележи наличието на пределност, на граница във вътрешното пространство, на стена, непозволяваща облаците да отминават, да продължат нататък и да бъдат последвани от други облаци. Това всъщност не е граничност или стена, в която те да отскачат назад, а изкривяване на хоризонталата, затваряне на перспективата, интровертиране, водещо до центробежно въртене на визиите в кръговия хоризонт на душата. С други думи, няма промяна в общата панорама, тъй като пространството е вгънато (затворено), а те се завихрят в него като несъзнавани (автономни и сполитащи, неконтролирани) атрибутивни образи на сянката. Самото кръгово ускорение е заложено още преди цитирания по-горе стих „ей вгъва се небо далечно“ с потапянето в архетиповите пластове на общочовешката пра-сянка:

Аз чезна и се сливам
с мъгли страхотни – задушливи,
на ада сякаш из недрата
стихийно блъвнати въз мене.
(Яворов 1959: 115)[42]

При това проникване (превземане) на сянката в „аза“ натискът е толкова силен, щото небето, съдържащо безкрайното несъзнавано, губи физическа и дистантна дълбочина и

[42] Всички цитати от поемата „Нощ“ са по (Яворов 1959: 114–121).

се „вгъва“ (всмуква) навътре, инкарнира се в душата, трансформирайки и звуковата картина. Архетиповото естество на сянката не само превръща външните реалии в атрибути на вътрешната ерозия и упадък, но допълнително продуцира иреални образи от безграничния небесен панoптикум на колективното несъзнавано, сред чиито „блъвнати“ от дълбочините на ада мъгли потъва и „азът“. Нарастващият шум, бученето, стопява разстоянията, свива пространството, пренася се с небето в главата и след като „настръхналият в кътовете мрак“ „чак в душата ми прониква“, се изостря в ехтене на „отчаяни въздишки и гладни плачове, и диви подземни писъци“. В поетиката на „Нощ“ тази кръговост, съдържаща вътрешно случващото се, е резултат именно на изкривяване на хоризонталата, знак за силен вертикален колапс. Кръгът като символ на душата и целостността е изпълнен със свръхдинамични съдържания, чието завихряне заплашва да я разруши (раз-цепи, раз-пилее). Тежестта и плътността им пораждат енергия, от която пък произтичат кръговостта и демоничният характер на цялото визуално и сензитивно ускорение. Херметизмът му води до такова душевно напрежение, което заплашва не да предизвика срив, а направо да деструктира и асимилира душата и от поетическия човек да не остане нищо, да се загуби безследно като в черна космическа дупка, да загине. Ако облаците бягаха, без да се „повръщат“, хоризонталата би екстровертирала (продължила) към евентуален изход от ситуацията, би се очертала една възможна спасителна перспектива в целия дълбинен апокалипсис. В хода на общото ускорение съзнанието се разцентрова (разпада) – „в глава ни миг остава вихра мисъл“ – и части от него се отцепват, водейки до поредица от светкавични реминисценции: на родината и майката, на сестрата и братята. Но преобразени от сянката-нощ, те са тенденциозно подадени в паметта (спомнени) като **жертви** на безнравствеността на поетическия човек и изразяват още по-дълбокото проникване на сянката в „аза“, разколебаващо и моралните му основи. Вследствие на това настъпва мигът на абсолютния и върховен, прокурорски морал, претендиран от обвиняващата сянка: „като че някога ръка въз клета майка съм подигнал…“. Реторизмът на срав-

нението с крайно морално падение обаче не бележи извършено действие, а само изразява тенденция да обвини, че то е извършено, поставяйки „аз“-съзнанието в условията на непростим грях. Този реторизъм е отражение именно на неравния сблъсък между съзнанието и несъзнаваното, в който поетическият човек, завладян от сянката си, може поне констативно (пасивно) да се само-вижда през нейната изкривена, ирационална – осъждаща го – оптика. В тенденцията към натоварване с морална вина сянката-нощ разкрива и своя аморален аспект, пре-експонирайки като жертви на престъпно деяние реминисцираните генетично обвързани, родови образи. По същество тя е аморална, затова обикновено е отхвърляна, изтласквана извън периметъра на самосъзнанието като **„не-аз“**, пренасяна е с екстровертен акт (жест) върху друг персонален обект. Както отбелязахме обаче, в „Нощ“ такава екстроверсия, водеща до изтласкване, няма и обвинението в аморално деяние надвисва над самия поетически човек. Така сянката заплашва да го унищожи и като нравствено същество с лъжеобвинение в посегателство над най-близките себеподобни. Забележително е, че те са архетипни фигури на родството и по този начин са свързани с архетипа на личната сянка. Но реторичното „като че“ маркира една първична и плаха, инстинктивна реакция на съпротива, която се оказва достатъчна, за да предизвика спонтанна реакция и с това частичен обрат в цялата колизия: „простù, родино триж злочеста…“. Макар и кратък, този обрат спира временно агресията на сянката, а страхът започва да продуцира и визии, отдалечаващи сполитащите демонични образи на несъзнаваното.

„Простù“ не е толкова призив за прошка или индикация за разделяне, нито пък признание за сторен грях. Предхождащото реторично сравнение, засягащо моралната същност („като че някога ръка въз клета майка съм подигнал…“), разкрива само опасността и изолира съвестта-гризач, която иначе е натоварена да превърне заплахата (тенденцията) в свършен факт. Сравнението разкрива повече крайната степен, непосилния товар, стоварил се чак до последното дълбинно ниво („път“) в духовния строеж на личността – нейното нравствено естество. С „простù“ обаче поетическият човек за-

ема нова позиция, с която да се противопостави на ситуацията, да промени съотношението на силите, да заяви себе си като водещ фактор, да отстрани нахлулите образи и тенденции на несъзнаваното, т.е. да се защити и предпази от агресията на своята сянка. Това позициониране е инстинктивно, а „простù“ е спонтанен и придънен, но важен, инверсионен (реактивен) **импулс** към промяна – рефлекс, основаващ се на иманентната архетипална представа за една всечовешка и относителна, но априорна и вечна греховност, каквато сянката иска да вгради като личен грях в индивидуалното самосъзнание на поетическия човек. Този импулс, предизвикан от дълбоко засегнатия инстинкт за живот, променя ракурса на цялата криза, разширява цялата оптика и дори я насища с географска топика – ясен белег за съзнателна дейност и волева съпротива. Личната майка се амплифицира в конвенционална майка-родина, а спонтанният импулс „простù“ каузално и директно провокира ударния и компенсаторен, съзнаващ и волеви акт на клетвата: „Кълна се, майко…“.

Но клетвата проектира бъдеще. Такова преди нея няма – кризата е потопена в тотална сегашност. Автоимперативният характер на клетвата пък е недвусмислен израз на радикална позиция на „аза“, каквато преди нея също няма. Наред с това появата на друг тип външни образи е очевиден опит за разхерметизиране на вътрешното пространство, за пробив, който да изведе душата от кризата; за излизане (изчистване) от вината и навлизане в едно чисто вътрешно пространство. Конкретните топоси Дунав, Егея, Албанската пустиня, Черноморските води контрастират на останалите метатопоси и бележат апогея на целия, започнал с „простù“ импулс у поетическия човек. Високата степен на този импулс се откроява особено добре на фона на визиите в целия кризис. В сравнение не само с вътрешните родово-архетипови образи на родината и майката, сестрата и братята, но и със символно натоварените природно-космически образи – облаците, небето, мъглите, мрака, – както и с психо-трансцендентния образ на ада, назоваването на горните топоси бележи **остър синкоп** в психограмата на поетическия човек. Без уговорки той може да се определи като твърде голям скок **навън**, ориентиран

към „далечните“ **географски** реалии; скок, наподобяващ инстинктивно катапултиране от мястото на кризата, **от себе си**. Възникнали са предпоставки за изход.

Напускането на вътрешното пространство засега е обаче съвсем кратко, само импулсивно. Физическото усещане на десницата, „макар и слаба“, е отново блокирано от невидимите метафизически вериги на духовната сянка, прилагаща адекватните си атрибути и способи да обезпредмети физическите усилия и да обезсърчи волевите намерения, но така също да остане неведома за съзнаващата личност: „Кой ли и защо, кога ли ме е оковал?“. Този въпрос вече осъществява параперсонализиране на личната сянка, а с това маркира и едно отделяне на „аза“ от нея. „Кой“ тук означава „някой друг“, **не аз** – именно **„не-азът“** на личността, нейната отблъскваща сянка. Макар че кризата разширява обхвата си от главата към сърцето, което „ще пукне – бий“, степента на напрежение вече е значително по-ниска – видно е, че дълбинният импулс „простѝ“ е само началото на съществена, макар и крайно мимолетна промяна, която се отразява върху цялата екзистенциална драма на поетическия човек.

В какво се изразява тази промяна?

На първо място, личната сянка е отблъсната и по-далече, и по-трайно, вследствие на което „аз“-съзнанието вече не е така парализирано. Това оказва влияние върху характера на нейните „емисари“ – образите на несъзнаваното. Те вече не са така агресивни и потискащи, сугестивни и опасни. От своя страна, паметта се освобождава от „интригантството“, с което сянката се домогва да превърне реминисцираните родово-архетипови образи в жертви на неморалността и окончателно да осъди поетическия човек. Небето пък възвръща своята дистантна дълбочина и „през тъмния прозорец едва се мярна зрак-звездица и пак зад облаци изчезна“. Налице е пробив през „тъмния прозорец“ и просветление от това частично възстановяване на перспективата. Бурният екзистенциален страх се укротява в тъга, която вече позволява тъжни мечтания и успокояващи проекции – немислими иначе по време на кризата, в окото на душевния ураган. С други думи, градусът на напрежение е спаднал до нивото на една креативна тъга:

Тъжно ми е. И да има
гърди – гърди си да притисна,
сърце, що с моето съгласно
да бий и чезне! Аз тогава
набрани сълзи бих изплакал,
олекнало ми би тогава.

Тази тъга създава визия, която впоследствие води до особено продуктивна дисоциация на личността на поетическия човек. От нея ще се появи неговата **анима**, работеща като буфер срещу домогванията на сянката. Появата ѝ се дължи на пробива в прозрачната стена на „тъмния прозорец“ и на последвалата асоциация с изчезналите звездици. Самата асоциация има колкото времеви, толкова и пространствени измерения и е предизвикана от вспомнянето, което е вече под контрола на „аз“-съзнанието, а не е манипулирано от сенчестия „не-аз“, разяждащ екзистенцията и нравственото естество на поетическия човек. По същество това е опит за **вклиняване в небето**, носещо безкрайното несъзнавано, посредством контролирани от „аза“ реминисценции, които по-нататък се превръщат и в проекции; опит въобще за внасяне на съзнание в принципно тъмната, непредвидима и необуздана природа на несъзнаваното. Асоциацията е референтно структурирана, от една страна, от „тукашното сегашно“, отнасящо се за настоящата криза – „едва се мярна зрак-звездица и пак зад облаци изчезна“, – а от друга страна, от „тамошното билò“, носещо времето преди кризата и съответно пребиваването извън „тия оголени стени“ – „в живота свой и аз една звездица имах и тя, уви, така изчезна“. И тъй като пространството е едно, а пластовете в него са различни и диференцирани (и като генезис, и като мащаби, и като съдържание на отделните комплекси), изчезванията на звездиците са насподобени и обединени в условията на кризата, но вече без прякото участие на сянката. Така възникналата асоциация със звездиците обуславя внезапната, спонтанна поява на анимата: „А кой ли чука? Влез!…“.

В хода на горните наблюдения е нужно да напомним, че сянката обикновено е от същия пол на своя носител и както

вече отбелязахме, пребиваването в нея вещае душевна катастрофа. Сблъсквайки се със (навлизайки в) сянката-нощ, поетическият човек се сблъсква със (навлиза в) собствения си пол – в случая с личния си **анимус**. Точно поради това кризата е така дълбока и херметична, безизходна и остра – с мощен екзистенциален заряд. **Колкото по-надълбоко е потапянето в личната сянка, толкова по-неустойчиви стават вътрешните структури на индивидуалната екзистенция**. Анимата обаче е антагонист на сянката и като „мечта на моите мечти" идва от едно вътрешно **отвъд**, което не е идентично нито с нощта и демоничния анимус на сянката, нито с кризисната атмосфера, в която попада. „Влизането" ѝ не е за пръв път, но сега то е в точния час и на точното място. Телесното и душевното ѝ състояние са уподобени на тези у поетическия човек, показвайки, че са плът от неговата плът. Точно поради това, макар и разпозната като жена, тя носи следи от кризата у поетическия човек – остатъци от пораженията, нанесени от отдръпналата се сянка – като запазва и неговия душевен статус:

… Изплашена си ти
и морна. Таз окъсана одежда…
Разплетени коси; нозете кални…
Ръце премръзнали; лицето
и в сълзи, и в петна от рани…

Тази анима е автопроекция на поетическия човек, маркираща неговата дисоциация и отделяща го от преките интервенции на сянката. Чрез анимата той се себе-вижда в своята външна окаяност. Чрез нея той се и деиндивидуализира, като вече не изглежда и „самси" – освен усещане на присъствие (което свидетелства и за разхерметизиране на пространството), анимата създава възможности той да обглежда и преценява състоянието си, а също поражда и порив да бъде съзнателно силен и независим, утешаващ и състрадателен – немислимо при натиска на анимуса. Ето защо освен като буфер, тя се ситуира и като медиатор, който разединява анимуса и сянката (разрушава техния интегритет) и който „прос-

ветлява“ (редуцира, разгражда) тъмната им, пронизваща сугестивност. Така анимата споделя (поема) част от кризата и я облекчава, създавайки ново пространство (луфт) между поетическия човек и личната му сянка, което ще бъде изпълнено с други съдържания, както ще видим. Забележително е обаче, че тя не е превърната напълно в обект на този порив, а ѝ е предоставена и активност, на която сам той се осланя:

Прегръщай ме, прегръщай силно,
страна до моята допри
и в туй блаженство остави ме
да чезна…

Тук възжеланото плътско прегръщане изразява възстановяване на двусъставната душевна цялост на личността, която сянката-анимус е разрушила, обсебвайки поетическия човек и затваряйки го сам в собствения му пол. То е компенсаторен копнеж, отразяващ в обратен аспект характера и мощта, с която преди това го е „прегръщала“ (оковавала) самата сянка. Както отбелязахме, чукането на анимата свидетелства за идване от друго, извън-кризисно пространство, но и за съществуваща отдавна близост с поетическия човек – „но ти ли… но ти ли си…“. Именно тя – като по-фината, по-меката, по-чувствителната, по-сърдечната (фактически женската) част от душевността на мъжа – е призвана да изплаче не други, а неговите „набрани сълзи“, демонстрирайки ги като свои: „в лицето ми горчиви сълзи ела отрий…“. Наред с това „избягала“ отразява **несъвместимостта** между нея и анимуса, вследствие на което тя чука чак след пробива в „тъмния прозорец“, но не и по време на агресията на сянката; влиза едва с краткия подем на „аза“, завръщайки се посредством разкрепостяващата (разхерметизиращата) асоциация с изчезналите звездици. Нейното окаяно състояние е не само огледало на неговия душевен статус, а и показател за възстановена, диференцираща и сензитивна оптика, обхващаща по-широк спектър от визиите, в това число и техните периферии: *изплашена, морна, одежда, коси, нозе, ръце, сълзи, гърди, трепереща.* От друга страна, „бягството“ на анимата е следствие на су-

гестивността, с която сянката-нощ превзема, обсебва, капсулира поетическия човек в собствения му анимус, като я отстранява, изтласква, затваря отвъд тъмата на прозореца и зрака на звездицата, изолирайки я така, че сякаш не съществува – **внушителните мащаби на анимуса правят нищожно присъствието на анимата и същевременно все повече уголемяват сянката**. Интеграцията на анимуса със сянката обхваща плътно личността, при което в състояние на тотална интроверсия личността клонѝ към саморазрушаване, докато при екстроверсия може да прояви индивида като безогледен, събарящ всичко наоколо агресор[43].

Като „мечта на моите мечти“ самата анима е мечта, която иманентно съдържа неговите мечти и е ключ към тях. Затова възстановяването на присъствието ѝ е увенчано само с повърхностен интимен контакт – отнася се за цялостен екзистенциален изход и представя не реализиране на отделни мечти, а отстраняване на вредния анимус и сянката с помощта ѝ на антагонист. Благодарение на нея възниква проекция на друг тип самота, на мечта за самота-уединение – коренно противоположна на настоящото „самси“. Ако разгърнем тази мечта-проекция, вклинила се в херметиката на критичното душевно преживяване, ще установим други важни средища (обиталища, топоси) на несъзнаваното. Те са локализирани „в гори, в море широко“ и макар да не създават своя атрибутивна образност, с каквато си служи сянката-анимус (и въобще несъзнаваното), представят същинското място на анимата – женствения двойник на поетическия човек. Приемлив или отблъскващ, но неизменно съпътстващ и влияещ на „аз“-съзнанието, сега характерът на това несъзнавано може да се определя преди всичко от нейното присъствие.

Макар и като хтоничен символ, *широкото море* контрастира на всмуканото затворено небе, разширява и хоризонтира перспективата, проектира виталистична пространстве-

[43] Разбира се, това са крайни форми на такава интеграция. Тя засяга преди всичко пластовете на половата самоидентичност, но може да засяга и други нейни пластове (например социални или професионални, родови или семейни). Подобни крайни форми възникват и при интеграцията на анимата и сянката.

ност, в която поетическият човек да екстровертира, разпростирайки се надлъж и шир, неуязвим за агресивната и сковаваща сянка. То символизира не само отворено пространство, но и неограничавани душевни движения, а като символ и на самото несъзнавано – под влияние на анимата – потенциира визии и тенденции, радикално противоположни на визиите, чийто извор е сянката. Поетическият човек обаче не се потапя де факто в това море; то не го приема и не го понася на вълните си в по-просветлен свят, а остава само като непостижим проблясък. От своя страна, при присъствието на анимата символът на множеството *гори* също контрастира на задушните мъгли и проектира лични интимистични пространства, скрити от дискредитираща слънчева светлина, от нежелан чужд достъп и людско вмешателство в самоидентичността. С други думи, противно на сянката, анимата носи и излъчва конструктивните сили (позитивните енергии) на несъзнаваното; нейното присъствие облагородява неговите тенденции и атрибутика, за разлика от несъзнаваното, доминирано от сянката, което има силен деструктивен характер. Преди всичко обаче, визията за самота-уединение отразява несъзнавания копнеж по възстановена душевна цялост, по хармонично единство и хомогенно самосъзнание, ненарушавано от катастрофични дисбаланси във вътрешните структури на личността, по ограничаване и свеждане мащабите на анимуса до нива́та на естественото му и контролирано от съзнанието присъствие. Тук самотата-уединение изразява копнеж по незасегнатата от сянката и възвърната персонална цялост. Според контекста на „Нощ“ символът „гори“ сочи към едно защитено, труднодостъпно пространство; към една неприкосновеност на личността му и нейния вътрешен живот. В съчетание с „море широко“ тя възсъздава душевна свобода, която отвън (отдалече) е непроницаема и в която и личността, и вътрешният ѝ живот остават същевременно незасегнати и независими от деструктивни фактори, били те външни или вътрешни. Тази синхрония на двата символа – *море* (свобода) и *гори* (съхранена и неприкосновена интимистичност на вътрешния свят) – обаче е проектирана в общ план, тъй като те представляват само елементи на просветлението в цялото критично прежи-

вяване на поетическия човек. Що се отнася до контекстуалната опозиция на символите на несъзнаваното „небе – море“, „мъгли – гори“, тя е красноречив маркер както на антагонизма между сянката и анимата и между анимата и анимуса, така и на амплитудата в неговото преживяване. Трябва обаче да подчертаем, че тази амплитуда е обусловена от самия импулс и предизвиканите от него верижни кумулации, които описахме: *простѝ – кълна се – географската топика – тъжно ми е – влез!*, и с които поетическият човек временно преодолява кризата. Самата верига на тези кумулации изгражда свой собствен контекст, разкриващ по безупречен начин характера на съпротивата му срещу обсебващата го сянка, неговия кратък подем, ознаменуван със завръщането на анимата в капсулираното му душевно пространство. Както крайната смелост върви за ръка със силния страх, така и острата криза обуславя възникването на противоположно състояние. Духовната колизия води до реакции с реципрочно обратен на нея характер. В хода на целия подем анимата активно се завръща и проектира реализация на компенсаторния копнеж, води (напомня) поетическия човек към „рая ни“. Тя илюзивно и за кратко го освобождава от веригите на сянката, извеждайки го от „тия оголени стени“, в които анимусът го затваря. Но реализирането на копнежа бележи и неговия край, изпразва съдържанието му, без да кумулира той своя реалност, т.е. компенсацията е консумирана с финализиращата го визия за „рая ни“, вследствие на което мечтата свършва, а с това идва и краят на подема. Следва нова инверсия – без преход, без чукане – показателна за нов силен пристъп:

...Тълпа – !
Защо трепериш? Идат! Но кои?
Те влазят... Помощ! -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- *Боже,*
все тая нощ! – все тоя сън.

Този път пристъпът е толкова остър и плътен, че изтръгва само безпомощен зов. Сянката-нощ спира притока на всякакви визии. Това парализира анимуса и той остава изоли-

ран и пасивен. Дори мрачният и мъглив интериор изчезва безследно. Като резултат замират и съпротивителните реакции и защитните инстинкти на поетическия човек. Остава единствено звукът, оприличен на фъртуна. Въпрос на случайност или на интенция е фонетичната близост на „фъртуна“ с „фортуна“, но изглежда, че „бяснатa“ съдба така вихрено „фучи“, че слага край на цялото му стълкновение с личната сянка – завлича го в себе си и може да се каже, че *фъртуната* го потапя в своята *фортуна*. За емоционалния тонус на личността му този край е **фатален** – тя не генерира вече сугестивни образи и мрачни, съноподобни визии, а несъзнаваното е деактивирано така, че не проявява тенденции нито от анимуса, нито от анимата. Съответно не възникват и реакции. Настъпва кратък емоционален и визуален покой, в който „все тоя сън“ (недвусмислен показател за съно-творящата сугестивност на несъзнаваното) се оказва само *дрямка* на поетическия човек, от която го изважда именно **смъртта**. Този покой той идентифицира като нейно начало – посредством смъртта илюзивно (условно) прекрачва отвъд собствената си сянка. Това е вече друга позиция, друго състояние, друга оптика. Действително обратът е така внезапен и радикален (затова безболезнен, не-реактивен, за да може да предизвика нови емоции и душевни реакции), че кризата сякаш свършва в смъртта. Принципно прекрачването на личната сянка е винаги преминаване в смъртта и Яворов с психологическа прозорливост го отразява като художник. Сякаш не съществуват вече сянка, анимус и нощ, за да поддържат напрегнатия емоционален пулс (живот) на поетическия човек. Прекратяването на визиите оставя само звук, обуславящ самоусещането на поетическия човек, чийто „аз“ е едновременно херметизиран (ограничен, възпрепятстван) и непринадлежащ на своята идентичност. Този звук е единственият и последен признак на живот, за който смъртта е все още неслучила се (илюзивна):

И аз сега да бих умрял,
ни майка няма да ме види,
ни майка… Пее… Пей ми още!

Въпреки условността на смъртта, оставен сам на себе си – без сянка и без анима, сиреч без вътрешни трепети, – поетическият човек проецира забележителна постлетална ситуация. Сега неговото „аз“-съзнание конструира и подрежда всички постлетални събития. Луфтът, оставен от анимата, се изпълва с нови съдържания, контролирани от самотния, но съвсем не „самси“ „аз“. Това са визионерски размишления, в които реминисцираните по време на кризата образи се връщат и се вграждат в основата на съвсем нови проекции, като участват в друга реалност, непрекъсвана даже от самата сянка. Няма да е излишно да вметнем, че философската част на „Нощ“ (доколкото има такава) започва едва с цитираните по-горе стихове. Преди тях се разгръща обширна експозиция, разказваща непосредствено за една екзистенциална драма и служеща за основа на тези размишления. Те започват с импулсивния стон, отправен към първо-личния човек – майката – и с ясно отчетливия, **регресивен** и кратък трансформативен преход назад: от настоящото фучене на „бясната фъртуна“ към кротка и тъжна люлчина песен, напомняща за детството. Причината за този философичен преход е в доминиращото „аз“-съзнание, което изолирано и свидетелски продължава драмата като отвъден епилог на симулираната персонална смърт. Става дума за едно съзерцателно-констативно съзнание, за един обективен, конвенционален не-личен „аз“, лишен от активност и емоционалност. Емоциите са отстранени и са продължени извън него, те са прехвърлени чрез проекция върху реминисцираните преди образи като последствия от фатално за поетическия човек събитие, в което той остава само страничен наблюдател. Освободен по този начин, „азът“ размишлява в изолация от емоционални контакти и драматични духовни сблъсъци, въобще от вътрешен живот, рефлектирало и в неговата настояща констативна проекция „прах бездушен, ще мога ли да чуя аз?“. Пренесена в бъдещето след смъртта, тя подсигурява извеждането на „аза“ на преден план, за сметка на душевните колизии и вълнения, предизвиквани досега от сянката, анимуса и анимата. Принципно те са генерални репрезентанти на душата (наред с персоната) и са основните конотиращи несъзнаваното фигурални агенти на емоционалния живот, фунди-

ран от самото несъзнавано, независимо от степента на контаминираност на „аз“-съзнанието с него. Тук обаче „аз“-съзнанието на поетическия човек изолира и сянката, и анимата, вследствие на което майчиният „аз“ балансиращо контаминира с нейното несъзнавано:

Ще плачеш ти: „Стани от гроба,
ела, погинала надеждо,
ела ме, сине, утеши!“
И в летен пек, и в зимен мраз
ще идваш, майко, ще нареждаш…

Това, което ни интересува сега в целия сложен и крайно дескриптивен проблем, е, че поетическият човек се само-проецира от позицията на своето от-единено от личността „аз“-съзнание. То не допуска вътрешни движения (авто-рефлексии), показващи наличие на вътрешен живот – терзания и копнежи, страхове и надежди, пропадания и просветления – и позволяващи някоя от мета-персоналните доминанти на несъзнаваното (сянката, анимусът или анимата) да го измести от водещата позиция. Изолирал всеки духовен трепет, извън по-дълбоки емоционални напрежения, посредством пасивността на „аз“-съзнанието си, поетическият човек не само се надпоставя над времевата ограниченост на живота и паметта

Ще мине век и никой вече
не може мястото показа
на моя прах: пръстта ще бъде
над мене равна…,

но подрежда (рационализира) от дистанция и една галерия от опечалени образи, реминисцирани по време на кризата и превърнати сега в главни действащи лица. С постлеталните си проекции „аз“-съзнанието взема изцяло инициативата и под свой контрол внедрява в тях душевния резонанс от симулираната си собствена смърт – екстраполира своите вътрешни терзания, проектирайки ги като част от техния вътрешен живот. Тук са и реминисцираната лична майка, и кон-

венционалната, колективна майка-родина, и останалите родово-архетипови образи на бащата, сестрите и братята. Печалните им душевни трепети компенсират студенината на „аз“-съзнанието и може да се каже, че поетическият човек се само-съзерцава, използвайки тази отстраняваща личността му дистанция между съзнанието и несъзнаваното, за да не допусне нова агресия на сянката. При това само-съзерцание „аз“-съзнанието посвещава на постлеталната скръб на анимата си обширна и декоративна, почти сецесионна визия в пълен контраст на останалите действащи лица (майката, бащата, братята, сестрите). Тя не умира като бащата и майката, не забравя като сестрите и братята, а се готви персонално да се съедини и приобщи към неговото „там“; да възстанови в смъртта своята (женската) част в неговата душевна цялост и по този начин той да се спаси – със/чрез нея. Въпреки че „аз“-съзнанието на поетическия човек се обособява като автономно, несъзнаваното неминуемо рефлектира върху неговите проекции, като ги персонифицира с фигуралните си емоционални доминанти – родово-архетиповите образи, анимата, сянката и анимуса. Ето защо и след разграничаването си „аз“-съзнанието остава зависимо от несъзнаваното и дори контролът над него поддържа обратното влияние, придавайки му емоционално-тъжен нюанс. С новата амплификация на личната майка в колективна майка-родина, населена при това с множество живи и мъртви „чада обични“, завършва съпротивата на поетическия човек срещу сянката му. Краят на философските размишления в „Нощ“ е ознаменуван с емоционално събуждане – отказ от умиране и обобщение, в което участват всички, включително и той:

Не искам още да умра!
Тъй рано,
тъй млад – о, нека поживея
за тебе, майко, за родина
и зарад нея… и за нея
в дълбока жал, макар безплодно,
живот останал да премина.

С този финален отказ от смъртта „аз“-съзнанието фабулира окончателно своите размишления и с това неговите проекции свършват. Както отбелязахме, вече без сянка и анима – в един емоционален вакуум – поетическият човек е подложен на двуполюсния сугестивен произвол на смъртта при нейното настъпване (*приятно*, *леко*, *тихо*, *светло* срещу *тъмнина*, *падане*, *шум*). Физическото умиране тук не само подчертава тоталния характер на смъртта, която покрива цялата личност и с физическата ѝ природа, и с духовния ѝ периметър. То води и до събуждащата го реинкарнация на личното несъзнавано, съдържащо се в инстинктите, рефлексите, емоциите. Смъртта свършва, а краят ѝ (поради илюзията за нея) „връща“ поетическия човек в тях – в самото начало, в утробата на нощта, в дълбините на сянката. Тук вторият повик „майко“ отеква вече като призив за спасително (въз)раждане. Така бурната нощ свършва: „разсъмнало се“ – поетическият човек излиза от емоционалния вакуум, от утробата на мрака, от **а-психичността на смъртта**, попадайки в началото на деня. Но това начало не е белязано като (въз)раждане, а като предстоящо повторение на нощната драма, като ново стартиране на „все тоя сън“. Със свършването на смъртта насреща отново изникват познатите атрибути на сянката – *голите стени* и *камината*, която като орисница се готви да повтори и поднови първоначалното среднощно *проклятие* – този път като утринна „най-ужасна клетва“ – превръщайки се отново в отвор към студената си бездна, в място на угасналия жизнен огън. Това затваряне на композицията на „Нощ“ подсказва за една дено-нощна цикличност на драмата, дължаща се на постоянното присъствие и на активното участие на сянката, налагаща „все тоя сън“ в душевния живот на Яворовия поетически човек. Подобно на гръцкия *synopados* – „вървящият след тебе, едно чувство за невероятно живо присъствие“ (Юнг 2001: 394) – сянката го следва в различни образи и извън рамките на поемата – в поезията му – водейки със себе си представите за смъртта или за носителите на смъртта. Композиционната стройност и монолитност на „Нощ“ се дължи именно на психологическата хомогенност, отразяваща с особена последователност драматичните вътрешни конфликти

на поетическия човек и свързваща по този начин привидно разносъставни сюжетни фрагменти.

В психоаналитичен аспект „Нощ“ е централно творение в поезията на Яворов. То отразява едно от най-важните разцепления, които характеризират модерността – разцеплението на личността вследствие на диференциращото се навън и (в случая) навътре свето- и себеусещане. В „Нощ“ това разцепление е показано почти напълно и в неговата максимална степен: с изключение на персоната, то преминава през психичната сянка, анимуса и анимата като основни фигурални репрезентанти на несъзнаваното. Те така ясно се открояват в тъканта на поемата, че без уговорки могат да се квалифицират като **действащи мета-персонажи**. Като фигури на несъзнаваното те взаимодействат с друга важна категория на дълбинната психология – „аз“-съзнанието. Сблъсъкът му с тези мета-персонажи в „Нощ“ отразява на дълбинно ниво глобалния вътрешен конфликт в модерния човек, разгърнал се както в структурите на обществата, така и в различните насоки на историческия ход през XX век. Яворов интуитивно долавя този конфликт и от художнически позиции го разгръща като индивидуално-лична, вътре-космическа нощ, пронизваща вертикално, затова „отъждествена с безсънната, тревожно-напрегната човешка екзистенция“ (Дакова 2002 : 294).

Колкото обаче поемата „Нощ“ е психологически, композиционно и смислово хомогенна, толкова поемата „Милица“ е разцентрована в психологически, смислов и композиционен аспект. Въпреки това първите ѝ две части, наред с разширяващите ги етюди, я споява с мотиви, които могат да се определят като основни и въвеждащи в същинската обреченост на героинята. Ако в тези две части „триадата Милица“ умира неживяла – гълъбицата е пресрещната от сокола; ружата „без време с дни умира“, разядена от червея; птичката „мъртва ще да легне“ в тишината на смъртта, – то началото на третата ги обобщава, синтезирайки направо трагичното ѝ себе-неосъществяване:

Грейна, трепна и залезна
вечерна звездица,
не живяла – и зачезна
хубава Милица.
(Яворов 1959: 432)[44]

Макар да сме далече от асоциации с изчезналите звездици в „Нощ“, не може да не изтъкнем, че и драмата на героинята започва със/във нощта. Както там съдържанията на личната сянка се носят от нощта и притискат поетическия човек навътре, така и в „Милица“ нощта предизвиква колизии, които водят началото си от сянката. Самият паралелизъм със звездицата отразява маломерността, дистанцията (отдалечеността) и задължителната ѝ принадлежност на нощта, без която нейната красота ще остане недокосната и неприкосновена – сиреч зависимостта на Милица от сянката е подобна на зависимостта на звездицата от тъмното нощно небе. Яворов използва един типичен контраст, експлоатиран често от романтизма и символизма, който в психоаналитичен аспект е изключително характерен и показателен за духа на ранния, постпросвещенски модернизъм. Контрастът **звезда – нощ**. Ако не от научна, то от поетическа гледна точка едното не може без другото. Употребата на този контраст обаче не е заради остротата му – **светло – тъмно**, а заради това, че едното (*тъмното, нощта*) обикновено поглъща или е заплаха за другото (*светлото, звездата*); че едното е по-голямо и по-силно от другото, но другото е героически моделирано да бъде победител, когато са в конфликт. Нито в „Нощ“, нито в „Милица“ обаче е така – в тях е разкрит трагизмът на звездата. Звездата е символ с антропоцентрична натовареност, носител на съзнание и живот. Нейната форма контрастира на нощта, чийто безформен и неконтролируем (неовладяем) мрак покрива всичко, поглъща съществуването му, прави да го няма. Историята на Милица е история на това поглъщане-загиване, на крехката съпротива срещу неведомите сили на несъзнаваното, на моралната позиция, внасяща в него светлината на съзнанието, макар и с цената на смъртта. Смъртта освобождава именно

[44] Всички цитати от поемата „Милица“ са по (Яворов 1959: 429–450).

от сянката (не само от анимата и анимуса) – в „Нощ“ тя е само симулирана и илюзивна, затова сянката възстановява господството си и след „разсъмнало се“. В „Милица“ пък е зададена в саможертвено (катарзисно) помирение с нея, затова анимусът-странник като атрибут на сянката „след облак се затиря като лудо през полето“. С други думи, останала „безстопанствена“, тя броди безпросветно сама сред необята.

С драматичните интроверсии на поетическия човек в „Нощ“, описани по-напред, сянката довежда до неговата емоционална смърт, отстранявайки и себе си, и останалите доминанти на душевния живот – анимуса и анимата. Тя оставя поетическия човек единствено на „аза“ му, с който той компенсира загубата на емоция, проецирайки резонанса от нея като част от чуждия вътрешен живот – последствията от смъртта му. Точно от такава позиция на наблюдение от вън навътре започва пряката история на Милица – в обратна на „Нощ“ посока – към нейните вътрешни терзания. Но за разлика от едноактната, протичаща в рамките на една нощ съдбовна **драма**, сега е налице **история**, снабдена с ретроспекции, водещи към същата драма. Затова поемата е разгърната с пространни сюжети, свързани с вътрешните терзания на Милица, с бита, бащата и майката и кулминира след съдбовната ѝ среща с незнайния странник. В хода на многосюжетното развитие на историята основните репрезентанти на несъзнаваното – сянката, анимусът и анимата – както и „аз“-съзнанието на героинята, са метаперсонализирани по различен начин в сравнение с „Нощ“, като всеки от тях е поставен в една външна и бихме добавили, далечна позиция. Така, „наблюдавана в своето „вътре“ (Дакова 1998: 9), тя преминава през отделни състояния, в които фигурите на несъзнаваното приемат различни (в това число и реалистични) образи, преди финалната драматична развръзка:

Късна тъмна нощ отвънка
понаднича мълчаливо
през прозорци в кът момински
де блещука треперливо
на догаряне свещица…

…
Хей ти нощ-ле, хей ти черна,
гледай, гледай до насита
и разказвай – кой ти пази?…

Нощта метаморфозира във „вещица черна любопитна“, но тя не е онзи пряк деструктивен фактор, който обсебва със сугестиите си героинята[45]. Както в „Нощ“, така и тук тя затваря Милица отвън, но предизвиква с реч („и разказвай – кой ти пази?“), с поглед („нощ-съгледница лукава“) и с магия („а скръб-змеица… мълком си магии прави“) похищение, чрез което анимусът-странник прониква вътре в душевния ѝ мир. Вменената на нощта тройна роля позволява на анимуса да похити Милица от три позиции – магическа (сиреч практическа) чрез „скръб-змеица“, настояща (сиреч визуализираща) като „нощ-съгледница лукава“ и ретроспективна, като пренасяща назад през времето и пространството. Въз основа на тези три фактора, „страхлив сънят се губи без следица да остави“, за разлика от „Нощ“, където съно-творящата сугестивност на сянката-анимус дълбае дълбоки следи в съзнанието и душата на поетическия човек и превръща първоначалното безсъние в съноподобен път към смъртта. Веднага трябва да добавим, че и в двете поеми анимусът действа като сянка, независимо от различието между двата пола, тъй като в „Милица“ е родственик на „скръб-змеица“, която принадлежи на **магическата триада,** описана по-долу – сиреч на сянката. От една страна, той е настъпателен и силен, едноличен и вътрешен („Нощ“), а от друга, изкусителен и превращенски, двуличен и външен („Милица“). С други думи, действа като *противник* – първия път директен, а втория път индиректен. Поради това анимусът в „Милица“ не се идентифицира напълно със сянка-

[45] Иначе приказният мотив за срещата на момичето с вещицата е психологически израз на директен дълбинен сблъсък със сянката, под чието влияние протичат различните сюжети и/или развръзки. В „Милица“ *вещицата* е преобразена в *змеица* и с това сянката се **профилира** в мащабно чудовище, което поглъща и бълва огън, вместо например да омагьосва, превръщайки обекта в нещо друго. Покрусата, която изгаря героинята отвътре, е всъщност огънят, бълван от змеицата и описан чрез нейните вълнения.

та, а по-скоро като преминал („прогресирал“) *метаперсонаж*, излизайки от едната поема и влизайки в другата като резултат на психологическа релация, неповлияна от тематиките в поезията на Яворов и от последователността в създаването на поемите[46]. Ако в „Нощ“ анимусът е интеграт на сянката в резултат на дълбоки интроверсии, в „Милица“ той се дезинтегрира в резултат на пространни екстроверсии. Така в психологически аспект поемите изграждат едно цяло, съставено от интровертна („Нощ“) и екстровертна („Милица“) част.

Екстровертният характер на „Милица“ безусловно води до многостранната ѝ раздробеност. Не само символиката в нея „изглежда аналитична, разградена“ (Дакова 1998: 12), но така също сюжетиката и нейната „поройна нарация“ (Дакова, 1998: 12), както и отделни мотиви в поезията на Яворов преди и след създаването на поемата. Разбира се, това рефлектира и върху (мета)персонажната система. Особеността в екстровертността на „Милица“ е, че макар с насочени навън интенционални нагласи, тя иска да разкаже и изобрази вътрешни състояния – героинята да бъде видяна „в своето „вътре“, както отбелязва цитираната по-напред авторка, която на друго място допълнително констатира, че „което в „Милица“ става на светло, в „Нощ“ става на тъмно“. Тази „светлина“ на поемата разкрива каузалност, каквато „нощната“ притъмненост на другата поема скрива или разпокъсва. Иреалните мотиви в „Нощ“, предоставящи една по-плът-

[46] В психоаналитичен аспект времевата разлика от една година при създаването на „Милица“ (1900) и „Нощ“ (1901) не е от съществено значение. Приемайки безусловно, че „Милица“ събира в един текст постигнатото от Яворов до 1900 г., като „оглежда вече случилото се в една поетическа система“ (Дакова 1998: 9), и че изтеглянето на Яворовата поезия от по-късната поема към по-ранната действително „е в ущърб на мисленето за готови феномени“ (Дакова 1998: 9), бихме обърнали внимание, че двете поеми обединяват и във висока степен сгъстяват „двата негови профила: „дневният“ и „нощният“ (Дакова 1998: 13). Те образуват едно полярно ядро, което с разширяването си размива и смесва своите полюси и от което назад и напред в поезията на Яворов се разпростират почти всички обекти в цялата негова „поетическа система“. С други думи, поемите дават основание в психологически аспект да се мислят като централни, въпреки неминуемите доминации на „нощното“ или „дневното“ в отделни негови произведения. В този смисъл подобни са и други полярни символни ядра като „сянката на мъж и сянка на жена“ или „душа на ангел и на демон“.

на психологическа картина, в „Милица“ са заменени с реалистика, която, размивайки психологията на героинята, раздробява и разпокъсва сюжетиката. Но и тук нощта „бди“ над цялата история като „вещица“ и „съгледница лукава“, чийто „пратеник“ – „скръб-змеица“ – е призван да извърши вътрешния срив на героинята. Личната сянка е диференцирана в три приказни образа, съдържащи се един в друг: *вещица*, *съгледница лукава* и *скръб-змеица*. В тази магическа триада всеки образ е натоварен с отделна функция. *Вещицата* фиксира мястото на обекта:

Дали че не е видяла
другаде гнездце такова…

съгледница лукава пък локализира в него „птиченцето“, а *скръб-змеица*, посредством анимуса (странника-свирач) магически прониква в душевния мир на Милица. Функциите на тези ирреални образи са да изградят основата, върху която да се разположи цялостният мотив на душевните ѝ терзания. Вероятно Яворов ги намира за достатъчно конструктивен постамент, за да не инвестира в тях повече символни действия и значения. Самата магическа триада е с изключително важна символна и психологическа натовареност. Тя е подчертано **женска** и съответства на троично диференцираната сянка на Милица – магичността (ирационалността) ѝ функционира като агент на несъзнаваното на героинята и способства за съдбоносното похищение на анимуса като неин агент (и атрибут). Както отбелязахме по-напред, в „Нощ“ анимата има позитивно – облекчаващо и частично възстановяващо – въздействие върху поетическия човек. Тя е антагонист на психичната му сянка, тъй като е от противоположния му пол. В „Милица“ обаче е обратното – анимата е протагонист на сянката, защото е от същия пол на героинята. С оглед на двете поеми като едно полярно цяло, това е класическо разиграване на психологическите архетипове – сянка, анима и анимус – с тяхната символика, функционираща в широко разгърната художествена условност. В изчистената си фигуративност на архетип анимата в „Нощ“ е от противоположния пол и представя женската част в душевността на мъжа. Докато драматичното само-разяж-

дане на поетическия човек е предизвикано от анимуса, който е от същия пол. Той е същинският представител на психичната сянка, която се разраства до мащабите на природно-космическа нощ. Това разрастване се дължи единствено на обстоятелството, че колкото по-надълбоко навлиза в собствената си природа, толкова повече нейната двусъставност избледнява – поетическият човек се потапя дотолкова в мъжкостта си, че женската част в неговата душевност загубва присъствие и почти не съществува вече, а внезапната ѝ поява като анима бележи предела, отвъд който психиката престава да функционира и настъпва смъртта (тъй като смъртта е там, където няма психика, била тя доминирана от съзнанието или от несъзнаваното). В „Нощ“ именно анимата е реалната спасителка на поетическия човек. Разбираемо е защо Яворов илюстрира смъртта от позицията на едно пара-постлетално състояние на поетическия човек – тя е не емпиричен (жизнен), а художнически опит. Не може обаче да не отбележим, че поемата „Нощ“ е класически психоаналитичен автопортрет на поета в неговата дълбинна психо-драматична крайност. И така – колкото по-надълбоко навлиза и прониква в себе си поетическият човек, толкова по-тъмна, травматична и смазваща става вътре-космическата „Нощ“. Тази *психо-творческа* класика продължава и в „Милица“, но с напълно обърнати конотации. Тук анимата е протагонист, идентичен на психичната сянка, за разлика от антагонизма ѝ в другата поема. Тя е интеграт на сянката точно така, както анимусът е интеграт на сянката в „Нощ“. Причината е също в пола – и Милица, и анимата са от един и същи пол. Затова сянката-нощ не угася светлината на свещицата и тази на деня, която фактически експонира целия сюжет на драмата на героинята, а остава **зад** прозорците, където „блещука треперливо на догаряне свещица“. Умалителните ясно показват, че тя не обладава изцяло и тотално чувствителната, ранима и мека женска душевност на Милица, както това става с плътната мъжка душевност в „Нощ“, оставя будно самосъзнанието ѝ, което предстои да се разшири, макар и в трагическа посока след прехода на драматичната дневна светлина към трагическия нощен мрак. Затова сянката-нощ приема триединен образ, още

повече че физическата светлинка на свещицата не я допуска вътре, съхранявайки пространството на съзнание, а с това и неприкосновеността на духовната – психичната – будност на героинята (както ще видим, точно в тази светлинка ще се прояви самосъзнанието на Милица, което отсъства в „Нощ“ и чрез което тя ще прозре и преживее трагизма си). Както „Милица“, така и „Нощ“, а и изобщо поезията на Яворов е така наситена и преплетена с разномащабни символи, че дори извън крайно дескриптивния психоаналитичен прочит той се установява като най-символистичния български поет.

Що се отнася до анимуса в първата поема, той е толкова тотален, колкото е идентичен с нощния мрак и самочувството му, затова остава и почти напълно неразпознаваем и безпределен у поетическия човек, който в безизходицата си възкликва „кой ли и защо, кога ли ме е оковал?“. В замяна на това в „Милица“ анимусът е фигуративно изведен като *странник-свирач*, който идва, и то през деня, съблазнява и изчезва безплътен „като облак през полето“. Денят със своята светлина и видимост обуславя реалистиката, докато нощният мрак продуцира единствено иреални видения и възприятия с мощен сугестивен интензитет. Така в качеството му на близък до реалността персонаж странникът-анимус се обособява от магическата триада, за да обсеби впоследствие Милица отвътре. Без обстоятелството, че „мен посестрима-змеица пътя каза“ – сиреч вън от триадата, извън родовата си съобщност с нея, – той или би се превърнал в тривиален и неверен любовник, или въобще не би съществувал, не би се проявил (съответно и самата магическа триада би била излишна). Следователно не би имало драма. Постъпателността от вън навътре свива дистанцията, като част от сянката остава отвъд вълненията на Милица. Може да се каже, че тази IV част принадлежи повече на *нощ-съгледница лукава*. Чрез видимостта в „гнездцето“ тя „разконспирира“ нейната физическа съблазнителност, като отделя леките ѝ дрехи, за да проникне *скръб-змеица* в нейната възбуда. С това физическо разголване започва фактически и душевното. Приказният образ на *скръб-змеица* със своя семантичен предикат отразява не само душевния статус на героинята в условията на сянката, но и по-

соката на активността и степента на сугестивността си. За разлика от *вещицата* и *съгледницата*, които остават отвън, този предикат има чисто вътрешен аспект – активността на змеицата е съсредоточена във вътрешното състояние на Милица и съдържа силна експресия (*скръб*), а сугестивността е зададена в природата му на змеица, придаваща му мащабна и хищна нечовешкост. Въз основа на тази иреалност *скръб-змеицата* „мълком си магии прави“, подсказвайки за въздействия върху несъзнаваното. Веднага трябва да подчертаем обаче високата степен на **контаминираност на „аз“-съзнанието и несъзнаваното на Милица**, поради което личната сянка е така дислоцирана и раздробена, че избледнява и действа извън периметъра на историята посредством невидимата магическа триада и най-вече чрез „скръб-змеица“. Подобна контаминация няма в „Нощ“ и точно тя – прекрасно зададена в „Милица“ – я отдалечава дотолкова от реалната история и вътрешния живот, че остава неидентифицирана от героинята. Тя не пита като поетическия човек в „Нощ“ „кой ли и защо, кога ли ме е оковал?“, за да маркира сянката като някакъв чужд неличен фактор – Милица **знае кой** и точно на това знание се дължи цялата ѝ вътрешна драма; именно въз основа на това самосъзнание сянката не прониква директно при догарящата свещица. Въпреки това тя би могла да бъде разпозната на метатекстово ниво – зад реалистиката, в символиката на иреалните магически образи. Избледняла и разградена, тя – посредством магическата триада – обуславя трагизма на Милица, но преди всичко чрез свирещия странник-анимус, който е в основата на драмата ѝ. Той не е неин „съюзник“, както в „Нощ“ анимата е „съюзник“ на поетическия човек, а е измамник, който фактически предизвиква трагедията ѝ. Родствено свързан с магическата триада, той поставя в пряка зависимост вътрешния ѝ живот. Затова „център на поемата е не *женският*, а *мъжкият* персонаж“ (Дакова 2002: 240; курс. Б. Д.), което показва скрит преход и ясна свързаност с анимуса в „Нощ“ (вж. бел. 46). Дали проблемното синхронизиране на иреалното с реалното, на сенчестата магическа триада и нейния агент – свирещия странник-анимус – с реалистичната обусловеност на драмата не обуславя и ограничената ѝ,

макар и очевидно конструктивна функция, е въпрос, предполагащ различни интерпретации. Във всеки случай триадата функционално комплицира аспектите към драмата на Милица, поставяйки като външно нейно начало физическата ѝ красота и съблазнителност, пред които нито ангелът, нито дяволът биха устояли. С края на IV част –

Той пък… Как я не пожали,
божке, как я той остави?…

– е проникнато през физическата ѝ привлекателност и е обладан душевният ѝ мир. Магическото участие на триадата започва да се реализира с въвеждането на анимуса на друго – реалистично – ниво (странникът-свирач), атрибуирано и с природно-градинска символика. Този финал поставя началото на внушителна ретроспекция, на която са посветени останалите части на поемата – която разказва в обратен ред историята на Милица. Екстровертната специфика в пълна степен се отнася за анимуса и за всеки отделен репрезентант на несъзнаваното. Затова в „Нощ“ фигурата на сянката е ясно очертана и подсилена от анимуса, докато в другата поема фигурите на несъзнаваното са размити и „слизайки“ (материализирайки се) в по-близката и видима, дневно осветена реалност, изглеждат разградени (раздробени) и чужди на нея (принадлежаща на един мистичен, откъснат от човешкото свят). **Магическата триада е психологическият агент на драмата в „Милица, докато в „Нощ“ няма никаква магичност – там психичната сянка обсебва директно поетическия човек.** Причините, които стоят в основата на тези различия, са в естеството на двете поеми. Интровертният характер на „Нощ“ обуславя по-плътния ѝ психо-символизъм – изобразяването на вътрешното и невидимо състояние изисква сгъстена символика, за да насочи към психичните му съдържания. Реалното там продуцира иреални възприятия. Екстровертният характер на „Милица“ пък налага подчертана реалистика, която да разположи (ситуира) вътрешните съдържания сред външни обстоятелства, за да ги направи магически също достъпни и видими. Там иреалното е резултирало в реал-

ното. Оформят се две каузални линии – вертикална и херметична, т.е. психологична („Нощ“), и хоризонтална и отворена, сиреч реалистична („Милица“), които се пресичат там, където ситуациите кулминират като вътрешни състояния. Така „Нощ“ пресъздава **вертикална драма**, която в „Милица“ се разтяга в **хоризонтална история**. Тя обхваща много по-широк и разносъставен спектър, чиито реалистични сюжети разкриват подстъпите към драмата на героинята и я събират в едно, като я изграждат чрез външни предпоставки и фактори[47]. Поради това различие в подхода към поемите, фигуралните репрезентанти на несъзнаваното (метаперсонажите от „Нощ“) или функционално се разпадат като реалистични персонажи върху отделни сюжети-конструкти (бащата, майката, природно-градинското), или се застъпват сюжетно (вещицата, нощта-съгледница, змеицата-скръб, странникът-свирач), за да сигнират дълбинния характер на случващото се. Ето защо първите две части на „Милица“ въвеждат издалече (загатват) в драматичната история на героинята, третата я синтезира, а четвъртата поставя (илюстрира) сегашната ѝ началност посредством магическата триада и същинския мотив за нейната активност – физическата красота и съблазнителност на Милица и нейната душевна чистота. Останалите части според нас имат ретроспективен характер, като сегашните им времена само разпокъсват каузалността на протичащата **отзад напред** история. Съобразно сюжетните промени се трансформира и анимусът в поемата, той преминава през три фази: реалистична, приказно-фолклорна и магическо-мистична (дълбинно-психологическа), зададена във финала на поемата, където той

и след облак се затиря
като лудо през полето.

В реалистичния си периметър анимусът е прелъстител, изоставил прелъстената Милица. В приказно-фолклорния си

[47] Тук в „реалистично“ включваме природно-градинската символика и фолклористичната интонативност на поемата, тъй като те пряко я разграничават от „Нощ“, но и отделно съдържат чисто реалистични елементи.

обсег той е странникът-свирач, с когото тя се задява, а в магическо-мистичната (дълбинната) си същина, скривайки се зад видимото, „се затиря“ зад облак през полето. Така той се „завръща“ в магическата триада на IV част, издавайки нейното магическо (мистично) съпричастие в историята на героиня-та, като засвидетелства своето родство със „скръб-змеица“: „мен посестрима-змеица пътя каза“. Иначе **анимусът е изведен във „видимата фаза на архетипа**“ (Юнг 1999: 114) като странник-свирач, което в различна степен се отнася и за останалите персонажи. Този основен художествено-творчески метод на изнасяне на архетиповете в контекстите на реалността обуславя в „Милица“ и неговата, посочена по-горе триделност – прелъстител, странник, „то“ (психичен фактор без самоидентичност – „лудо“). Троичността десимволизира характеристичния профил на архетипа на сянката, съсредоточавайки го в значението на конкретен персонаж, но запазва тенденцията на този персонаж към символност, указваща вътрешната причинност за душевното състояние на Милица. Такъв тип триделност наподобява художествен вариант на образа на Противника (Сатаната), в чиято сложност нашият текст няма задача да навлиза.

Контаминацията на „аз“-съзнанието с несъзнаваното е факторът, който поражда остър морален проблем у Милица, тъй като прелъстяването ѝ рефлектира както върху моралното ѝ самосъзнание, така и върху майката и бащата:

„Татко, мили, татенце, убий ме!“ –
Не жали ти мойта младост, –
нож грабни, грабни… Тогаз
и ръката ти от радост
ще целувам ази!…

Обвързаността на „аз“-съзнанието с несъзнаваното е класически разкрита като проява на съвестта – приемане на смъртта като само-разплата (изкупление, катарзис). Съзнанието за похитеността на най-интимното лично у Милица и за причиненото на родителите страдание обуславя реакция, стояща над (отричаща) законите на екзистенцията. За-

това Милица не се съпротивлява като поетическия човек в „Нощ“ – тя понася не само чуждото страдание, но приема и личната покруса, която я води към само-разяждане. Тази вътрешна готовност не допуска екзистенциален страх, за разлика от „Нощ“, където той предизвиква и деструктивни емоции, и укрепващи проекции. Така двете поеми бележат основното си различие – ако в „Нощ“ конфликтът е екзистенциален, в „Милица“ той става морален. Главен (мета)персонаж и в двете поеми обаче е анимусът. В „Нощ“ той е плътно интегриран със сянката, като анимата частично разрушава техния интегритет, което и отбелязахме. В „Милица“ пък анимусът е непряко интегриран със сянката, тъй като е представен като неин пратеник (като функционален образ-придатък), сроден с магическата триада, а оттам и със сянката. Той е колкото добре изявен, толкова и различен – всъщност противоположен. Както анимата съответства на жената в душевния спектър на мъжа, така и анимусът отговаря на мъжа в душевния мир на жената. Накратко, той е мъжът в жената и сянката в мъжа (докато сянката в жената се потенциира от анимата). И анимусът, и анимата са архетипови образувания в несъзнаваното – иманентни конструкти и участници в духовния живот. Както бе споменато, в „Милица“ анимусът е показан във „видимата фаза на архетипа“, сиреч в онази достъпност, която го разкрива като физически действащ персонаж. От относителен и метатекстов в „Нощ“ тук той е сведен до конкретен, текстологичен и реалистичен персонаж, но и в двата случая е негативно конотиран (мета)персонаж. На същите преобразувания, свеждащи архетиповете и техните отношения до една вертикална и преплетена каузалност, е подчинена и цялата поетика на „Милица“. Следвайки този художествен метод, Яворов експериментира върху съдбата на някои женски персонажи и тази съдба намира своите решения под властта на мъжките персонажи. Така в „Милица“ съдбата на Калиопа е преекспонирана с друга героиня, като е разгърната в драматичния ракурс на „Нощ“. Тази съдба на женските персонажи се владее от **анимуса**, чиято „посестрима-змеица“ скрива **нощната му сянка** в невинната и слънчева „рай-градинка“ на Яворовата авторска **анима**. Нито в „Милица“, нито в „Нощ“

психичната сянка е изтласкана към някакъв външен обект. Затова и двете поеми кодират *психологически трагизъм*. Макар и облечена в разнородна образност, сянката е еднакво деструктивна. Екзистенциалният страх („Нощ“) и моралната катастрофа („Милица“) са затворени и лични, илюстрирайки разнообразните проявления на сянката, в които нито несъзнаваното, нито съзнанието биха могли да я възпрат в условията на самотата. Както отбелязва на различни места Юнг, сянката е една съвсем жива и реална част от човешкото естество. Затова и поетическият човек, и женският персонаж у Яворов са ситуирани във вертикална самота, която затваря самосъзнанието, за да се спусне то към при-смъртните си предели – без каквато и да било договореност, напомняща договореността между Фауст и неговата сянка Мефистофел.

В заключение към нашите наблюдения е необходимо да отбележим едно важно обстоятелство, отнасящо се до „Милица“.

Според бележниците на Яворов първата част на поемата е завършена на/до 31.I.1900 г. (Бошнакова 2008: 37). Вероятно на д-р Кръстев е изпратена първоначално само тя, защото първото писмо на поета до критика, където се говори за „Милица“, е от 17.II.1900 г. (Яворов 1960: 120). От него става ясно, че д-р Кръстев не я харесва и сигурно му я връща. Яворов обаче не спира да работи върху нея, като продължава (или започва) да добавя нови (отделни) части. Пак според бележниците, те са завършени до 29.II.1900 г. (Бошнакова 2008: 73), т.е. след писмото от 17.II. до д-р Кръстев. В друго писмо до него, от 11.IV.1900 г., Яворов признава: „Срам ме е от „Милица“!“ (Яворов 1960: 122). Дали д-р Кръстев и Пенчо Славейков са получили сега цялата, вече завършена до 29.II. поема, не става ясно. Според нас те са получили един първичен, нередактиран текст на „Милица“, който отново му връщат, също неудовлетворени. Но в бележниците на поета към V и VII част е добавено „За прераб.“ (Бошнакова 2008: 50) и „за прер.“ (Бошнакова 2008: 60). Начинът на изписването им показва, че те са добавени в друго време, като другите части също са редактирани, само че без да бъде специално отбелязано. Кога са правени поправките – преди или след разменените пратки – и дали те са под влияние на неодобрението на д-р Кръстев и Пенчо Славейков?

Ще добавим, че текстът на публикуваната от Вл. Василев през 1936 г. „Милица“ съвпада с редактирания в бележниците текст, което показва, че Вл. Василев е ползвал текста от тях. Това обстоятелство обаче не дава отговор на някои от горните въпроси, поради което трябваше да се проучат, доколкото бе възможно, самите поправки в бележниците.

Нашето впечатление от характера на тези поправки е, че те целят да направят изображението по-плътно, а съдържанието по-конкретно. Тези типични редакции заменят натежаващите подсилвания в цялата изобразителна система (картини, лица, ситуации, език). Чрез поправките първичният текст е подложен на рационална обработка, като е премахвано естетизиращото го подсилване, на което целенасочено е потърсена алтернатива с характеристично по-уплътнени и разширени (или заместващи) детайли (чрез думи или къси изрази). Редакционните стратегии на Яворов върху „Милица“ сочат избягване на натрупан в първичния текст естетически пласт и адекватно (но икономично, сбито) разширяване на характеристичните пластове на отделните образи, картини, ситуации. С други думи, търсено е ограничаване на прекомерния естетизъм в полза на по-практическо изображение и по-конкретизирано съдържание, което разширява отделни елементи в него. Вероятно Яворов е приел критиките на д-р Кръстев и Пенчо Славейков, редуцирайки естетическите внушения, но съвсем не се е отказал не само от поемата (поради „срама“ си), а и от нейния основен мотив, както и от подхода към изображението. Този мотив не се изразява толкова в неосъществеността на гълъбицата, на ружата, на птичката, на Милица, още по-малко в трагизма им изобщо. Това е мотив, разпространен сред живата природа – трагичен мотив, засягащ **отношенията** между видовете представители на живота. Той би следвало да се формулира като **мотив на похищението**. Според нас първоначалното естетическо натрупване, заради което д-р Кръстев и Пенчо Славейков се мръщят, е в резултат на едно съвсем неизбистрено и неустановено още – емоционално – художническо отношение към един по-мащабен мотив и проблем. В желанието си не толкова да го опише и обхване, колкото да го внуши, поетът натоварва изображение-

то с повече естетизъм, който впоследствие редуцира. Но не се отказва от съпътстващите го сюжети. Антропоцентризмът на този мотив, зададен чрез историята на Милица, е водещият, но художественият материал за него е достатъчно разнообразен и разпространен, а е и достъпен (видим, наблюдаем), за да предизвика естетическа (скрито емоционална) реакция у Яворов като художник. Поради което е свързан (снабден) и с допълнителни сюжети. Мотивът на похищението може художествено да се развие и осветли посредством съвсем различни сюжети, положени в една относително обща естетическа рамка. Затова Яворов не се отказва от частите, отнасящи се за гълъбицата, ружата, птичката – те са имплицирани в този мотив посредством централния за поемата сюжет: историята на Милица. Различните форми на похищение изискват по-различна образност при всяка форма поотделно, съответно и по-различен сюжет. Поради това авторът поетизира аналозите извън човешкото, обхващайки и фигурите на несъзнаваното в „Нощ“, както и магическите им трансформации в по-реалистичния свят на „Милица“. Така мотивът на похищението е по-силно подчертан и подсигурен с другите сюжети. Самият мотив на похищението присъства у Яворов посредством различни представи за похищение, които той отразява в тази поема. Първоначалният ѝ естетизъм вероятно е основната причина д-р Кръстев и Пенчо Славейков да не долавят широтата и централността му у Яворов, включително и неговия психологизъм. Дали те са успели да го свържат с отделните сюжети и в крайна сметка да го разчетат зад отправните **символни кодове** на *гълъбицата*, *ружата*, *птичката*? Според нас не. Формално погледнато, „Милица“ е наистина твърде разцентрована и раздробена в сюжетно, композиционно и смисловo, а оттам и в психологическо отношение. Но мотивът на похищението обединява нейните части до такава степен, че я прави хомогенна и цялостна, разположена на няколко нива, независимо от раздробената сюжетика и разгърнатата ѝ нарация. Той е обуславен именно от разпространеността му сред живата природа, която поетът непреднамерено отразява и центрира в историята на Милица, използвайки красноречивите и водещи нарацията символи на гълъби-

цата, ружата и птичката и адекватно въвеждайки ги в трагичността сред собствената им природна среда. Ще обърнем внимание, че мотивът на похищението не е чужд на Яворовата поезия. Той е добре изразен в „Демон“, загатнат е с реторичното питане в поантата на „И аз ще бъда сам“ (в сп. „Художник“): „кого ще търся аз, кого ще поразя…“. В „Нощ“ пък представя едно *авто-имунно* само-похищение, при което личността е разцепена и похитена от **един автономен и активно доминиращ в нея комплекс**. Този комплекс обуславя херметичната самота на *мъжкия Аз*, в която – казано на психо-аналитичен език – сянката се обръща срещу своя носител, заплашвайки екзистенциалното му здраве. Що се отнася до „Милица“, прелъстяването е форма на похищение, маскирано с благовидното и привлекателно лице на любовта. То не е така внезапно и радикално, както директното похищение на гълъбицата или вътрешната агресия на въпросния автономен личен комплекс в „Нощ“. Така че сюжетите с гълъбицата, ружата, птичката надграждат и подсигуряват преди всичко генералния сюжет – историята на Милица – като същевременно декодират скритият зад прелъстяването на Милица мотив на похищението. В „Нощ“ той е крайно радикален и насочен навътре в личността, докато в „Милица“ е подсказан от странични сюжети и е индиректно насочен от вън навътре, поради което придобива по-смекчен израз в историята на героинята.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Аврамов 1987: Аврамов, Димитър. Кирил Христов. Трепети. Лирическа поезия, С., 1987.

Архив XI: Научен архив на БАН. Литературна сбирка XI, оп. 1., а. е. 440.

Бодлер 1984: Бодлер, Шарл. Цветя на злото. Малки поеми в проза, С., 1984.

Бошнакова 2008: Бошнакова, Милкана. Личните бележници на П. К. Яворов, С., 2008.

Валери 1988: Валери, Пол. Човекът и раковината, С., 1988.

Георгиев 1985: Георгиев, Никола. Анализ на лирическата творба, С., 1985.

Дакова 1998: Дакова, Бисера. Забравената (?) „Милица“ и Яворов – този познат непознат. // Литературен вестник, 14 януари 1998, № 2.

Дакова 2002: Дакова, Бисера. Яворов. Археология на автора, София: Стигмати, 2002.

Далчев 1984: Далчев, Атанас. Съчинения. Том втори. Проза, София: Български писател, 1984.

Джоунс 2004: Джоунс, Пеги. Процеси на трансформацията. – В: Съвременна юнгианска анализа (сб.), Плевен: Леге Артис 2004.

Елиаде 2017: Елиаде, Мирча. Мефистофел и Андрогина, София: Изток-Запад, 2017.

Жечев 1990: Жечев, Тончо. Въведение в изучаването на новата българска литература, София: УИ „Св. Климент Охридски", 1990.

Игов 1991: Игов, Светлозар. История на българската литература, София: Сиела, 1991.

Илиев 1987: Илиев, Стоян. Син на обезверен жребий, София: Български писател, 1987.

Константинова 1988: Константинова, Елка. Николай Лилиев, София: Зелена вълна, 1988.

Константинова, Александрова 1985: Константинова, Елка, Александрова, Надежда. Неизвестни стихове на Николай Лилиев. // Септември, 1985, № 4.

Кларк 2004: Кларк, Маргарет. Господ може да е нещо ужасно. – В: Съвременна юнгианска анализа (сб.), Плевен: Леге Артис, 2004.

Кръстев 2001: Кръстев, д-р Кръстьо. Избрани съчинения. Том втори, София: Просвета, АИ „ Марин Дринов", 2001.

Куюмджиев 1976: Куюмджиев, Кръстьо. Силуети, София: Български писател, 1976.

Ликова 1987: Ликова, Розалия. Портрети на български символисти, София: Наука и изкуство, 1987.

Маларме 1979: Маларме, Стефан. – В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм, София: Наука и изкуство, 1979.

Мартинкевич 2014: Мартинкевич, Волфганг. К. Г. Юнг – Сабина Шпилрайн. Историята на един случай, Плевен: Леге Артис, 2014.

Мешеков 1927: Мешеков, Иван. Беатриче на нашата поезия. // Златорог, 1927, № 1.

Миролюбов 1902: Миролюбов, В. Живот за нравствен идеал. // *Мисъл*, 1902, № 3.

Радославов 1992: Радославов, Иван. Българска литература. 1880–1930, София: УИ „Св. Климент Охридски", 1992.

Райкенборг 1992: Райкенборг, Ян ван. Елементарна философия на съвременните розенкройцери, Харлем, 1992.

Райнов 1941: Райнов, Николай. Вечното в нашата литература, София: Книгоиздателство Стоян Атанасов, 1941.

Самюелз, Шортър, Плаут: Самюелз, Андрю; Шортър, Бани; Плаут, Фред. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг – Плевен: Евразия-Абагар, 1993.

Фройд 1991: Фройд, Зигмунд – Естетика, изкуство, литература, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.

Шамадсани 2019: Шамдасани, Сону. Liber Novus, Червената книга на К. Г. Юнг, София: Изток-Запад, 2019.

Шарп 2006: Шарп, Дарил. К. Г. Юнг. Лексикон, Плевен: Евразия-Абагар, 2006.

Щайнер 1992: Щайнер, Рудолф. Въведение в тайната наука, Стара Загора, 1992.

Юнг 1997: Юнг, Карл Густав. Отговор на Йов, Плевен: Евразия-Абагар, 1997.

Юнг 1999: Юнг, Карл Густав. Архетиповете и колективното несъзнавано, Плевен: Евразия-Абагар, 1999.

Юнг 2001: Юнг, Карл Густав. Динамиката на несъзнаваното, Плевен: Евразия-Абагар, 2001.

Юнг 2002: Юнг, Карл Густав. Съвременният човек. В търсене на душата, Плевен: Евразия-Абагар, 2002.

Юнг 2005: Юнг, Карл Густав. Психологически типове, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.

Юнг 2015: Юнг, Карл Густав. Психология на западната религия, Плевен: Евразия-Абагар, 2015.

Юнг 2020: Юнг, Карл Густав. За феномена на духа в изкуството и науката, Плевен: Евразия-Абагар, 2020.

Яворов 1959: Яворов, Пейо К. Събрани съчинения. Том първи, София: Български писател, 1959.

Яворов 1960: Яворов, Пейо К. Събрани съчинения. Том пети, София: Български писател, 1960.

Заключение

Настоящото изследване има главно културно-исторически основи и не изчерпва заложената в него проблематика. Обособилото се застъпване на психологията и символистическото изкуство е преди всичко непреднамерен резултат на общите нагласи в Европа, а не на някаква колективно координирана активност. Затова те си създават самостоятелни истории – в науката и в изкуството – и въпреки зависимостта им от множеството разделящи ги фактори, проявяват свързаност, каквато дотогава, пък и след това, не са проявявали. Не може да не изтъкнем, че те се оказват мост над обща река, в която се вливат всички потоци на развитието – историческо, социлно, научно, политическо, религиозно. С други думи, застъпването на психологията и символизма представя едно от лицата на фундаменталната връзка **наука – изкуство** – психологията като база, изкуството като израз. Те винаги се проявяват заедно, макар в различни и раздалечени форми, но през XIX век дистанциите помежду им не са така подчертани и те оформят една обща и видима линия на развитие. Тук процесите протичат в дълбочина, под повърхността на социалните и политическите условия.

У нас сп. „Мисъл“ налага психологизма като отношение не само към литературата, а въобще към човека и обществото, към науката и изкуството, към историята, религията и философията. Затова не може да се говори за конкретна мисия, а по-скоро за изграждане на обща културална база, върху която в частност стъпва символизмът като обособена страна от фундамента **наука-изкуство**. Другите направления нямат такава основа, което се дължи на широката психологичност на символизма, отсъстваща или ограничена от отделни тенденции при тях. Причините за това са комплексни и някои от тях засегнахме в предните части – настъпването на ма-

териализма и колективизма, на рационализма и обособяването на отделни научни дисциплини (подобно на диференциацията на обществата), забавящи или ускоряващи историческите и културните процеси, претопяващи или поставящи хуманитаристиката под своя зависимост. Поради тях и символизмът – макар и като най-цялостно художествено направление в модернизма – не се задържа устойчиво и трайно, а остава само като един исторически ракурс в изкуството. Според нас психологизмът обуславя възникването на символизма, тъй като символът представя най-пълнозначна картина на/за художествения продукт и е най-важна съставна част както на душевността, така и на творческата дейност. При него психиката стига до онези дълбочини и разклонения на душевния живот, за които по друг начин освен символистично не може да се говори. Природата на символа е изцяло психическа, затова именно в него се събират представите за света и човека като симбиозна връзка с различни значения. Символът включва ирационалната страна на разбирането и третирането на процесите и явленията, която винаги е доминирана и повлиявана от несъзнаваното – категория в модерната аналитична психология, имаща както индивидуални, така и колективни измерения; проявяваща се както на частно, така и на общностно ниво. Макар и емпирично доказана, природата на несъзнаваното е неуловима, динамична и полиморфна част от психиката. При проучването ѝ това потенциира отклонения от различен тип и тези отклонения са пространно зависими от така наричания „дух на времето“. Семиотизмът например внася рационалност, за да декодира ирационалните аспекти в психичната основа на символа. Знакът (значението) съдържа рационалността на съзнанието, което е не само естествен и неминуем, но и необходим подход към несъзнаваното като стремеж към познание и преценка. Психоанализата на Фройд пък избягва културно-историческите и философските предпоставки в психичния живот. Тя налага нагона като генерален „доставчик“ на несъзнавано. Страстта на учения към негативно обяснение на явленията в психичния живот и в душевността на човека, свързани с неблагоприятно или конфузно, травматично или критично преживяване (обикновено в съв-

сем ранна възраст), не му позволява да мисли в перспектива, да третира несъзнаваното в неговото продуктивно и положително творческо взаимодействие със съзнанието – като естествена и неделима част от една потребност и дейност на човека. Именно поради негативното присъствие на несъзнаваното, „всички комплексни проявления на душата като изкуство, философия и религия му се струват съмнителни, понеже не били „нищо друго, освен“ потискане на сексуалния инстинкт“ (Юнг 2020: 68). Интересът му към психопатологията и нейната симптоматика го принуждава да третира знака в изкуството като символ (указание за анормалност). Нашето изследване се опира на аналитичната психология, развита от К. Г. Юнг и неговата школа, още повече че емпиричното ѝ разгръщане в културата я прави исторически свързана с „новата психология“ от XIX век, чиито начала дават Вунд и Фехнер, Хартман и Липс, както и други водещи нейни представители, имащи същевременно принос за свързването на психологията с естетиката и за психологическия прочит на модерната култура. Тук безспорната българска връзка са д-р Кръстев и „Мисъл“ с многобройните и различно профилирани сътрудници – Н. Бобчев, Д. Пасманик, а така също редица автори с техните преводни материали. Сам редакторът на списанието стига в своите текстове до наблюдения, кореспондиращи директно със съвременната аналитична психология, като при това – подобно на Юнг – ги свързва с изкуството както в теоретически, така и в емпирически аспект. Европейският принос – Вунд, Гюйо, Липс, Хартман, Жане, Фолкелт – намира чрез „Мисъл“ продуктивен прием в България, но по-дълго остава в сферата на теоретическите дискурси, стигайки само до възела на връзката психология – естетика. Поетите символисти у нас пък закъсняват, но и те идват „от другаде“ – без да се съобразяват с теоретичните и емпиричните постулати на науката. Безспорно за това способстват историческите и налагащи се социални фактори и идеологически тенденции, но те само потвърждават наличието на една обща психична „криза“, на една неконтролирана и неканализирана готовност, отваряща творческите настроения и нагласи, от която в рамките на почти 20 години ще се обособят и други литературни

направления. При това извън приемствеността на генерациите, а по-скоро като конфликт между тях.

Въпросът доколко началото на символизма може да се датира е крайно дискусионен и е засегнат в различни литературноисторически изследвания. Ние избягваме конкретната датировка, още повече че символистически произведения у нас печата „Мисъл“ и преди XX век. В този смисъл символизмът – още не като модернистичен ракурс в поезията – се появява преди самия залез на списанието и в известна степен е свързан с психо-естетическите теории в него. А на самия превал към новия век то публикува откровено символистични стихотворения и на утвърдилия се вече Яворов – „Мечта“ (1900), „Насаме“ и „Угасна слънце“ (1905). Въпреки това изводът, който се налага, е, че списанието не е готово да приеме една обща платформа на символизма (а и на каквото и да било направление). Самият символизъм пък не е натрупал необходимия опит, за да манифестира и предяви своя теоретико-естетическа база. Той трудно би се вместил в един концептуално насочен и програмен манифест – теоретическият манифест на Ив. Андрейчин се оказва твърде схоластичен и непродуктивен за различните темпераменти и психики на направлението (това е видно от „символизмите“ на Лилиев и Траянов, пък и на Яворов, на чиито произведения се спираме в предходната част). Причините са по-скоро в психологическите параметри на символизма, отколкото във възможността той да бъде обхванат в един теоретически възглед, дори и в общ стил (видно също от „манифеста“ на Д. Кьорчев, който изискква интерпретативен психопрочит, към какъвто по-напред прибягваме). От своя страна, „Мисъл“ се оказва твърде широко скроено и универсално в хуманитарен аспект списание, за да се „затвори“ само между художествено-литературни страници, още по-малко да се „свие“ в една неустановила се изразна система. Контрастът между д-р Кръстев-„Мисъл“ и Д. Кьорчев достатъчно красноречиво показва различните плоскости, върху които стъпват и функционират идеите за символизма, а и въобще за поезията. Потвърждава го скоротечността на изданията, които се появяват съвсем спонтанно в литературния живот, далеч преди „Хиперион“, а така също и ограничените му прояви

в „Художник“, бързите завои на „Наш живот“ и дори по-късно на „Везни“. Но различията между двамата критици са фактически само формални.

Културно-историческото ни фокусиране върху връзките на „Мисъл“ и д-р Кръстев със символизма и въобще върху периода, който ги обуславя, почива и на въпроса за психологическата съвместимост на символистическата поетика. Изходната ни теза е, че символът е преди всичко психичен продукт. Той не възниква съзнателно. Неговата многопластовост го отличава и като стилистична фигура, и като отношение към действителността, и като фактор и елемент на научното знание, и като непосредствено преживяване. Той има също така пряко и изключително важно (бихме казали витализиращо) отношение към екзистенциалния спектър, в който се вмества въобще човекът както като индивид, така и като член на общност, събирайки целия познат набор от екзистенции в хода на битието. Затова и Фройд, и Юнг, и техните школи не закъсняват да се обърнат към изкуството като прозорец към духовната същност, макар по различен начин да третират символа като неин ключов признак. Тук си струва да се позовем на „Митът за Сизиф“, в който А. Камю засяга екзистенциалната важност на символа, обхващащ и свързващ всяка област на битието. Писан чак през 40-те години на XX в., той се отнася пряко към историческото застъпване на науката и изкуството, за което говорихме в началото на тази заключителна част:

> *Ето отново дървета – аз познавам тяхната грапавина; ето вода – аз изпитвам нейната сладост. Как бих могъл да отрека тези нощни ухания на трева и звезди през някои вечери, когато сърцето се отпуска, този свят, чието могъщество и сили изпитвам? И все пак всички земни познания няма да ми дадат нищо, което би могло да ме убеди, че този свят е мой. Вие ми го описвате и ме учите да го разделям. Изброявате неговите закони и в жаждата си за знание аз се съгласявам, че те са верни. Вие разглобявате неговия механизъм и моята надежда се увеличава. В края на краищата вие ме учите, че този вълшебен и пъстър свят се свежда до атома и че самият атом се свежда до електрона. Всичко това е добре, чакам да продължите. Но вие ми говорите*

за невидима планетарна система, в която електроните обикалят около едно ядро. Предавате ми този свят чрез образ. Тогава разбирам, че сте дошли до поезията; никога няма да стигна до познанието… Вие вече сте сменили теорията си. Така науката, която трябваше да ми открие всичко, завършва с хипотеза; ясността потъва в метафората; несигурността се превръща в произведение на изкуството…Вие ме карате да избирам между едно описание, което е вярно, но което не ми открива нищо, и хипотези, които уж ме учат, но които пък не са сигурни… Вселенският разум, практически или абстрактен, детерминизмът, категориите, които обясняват всичко, могат само да разсмеят порядъчния човек. Те нямат нищо общо с духа… (Камю 1982: 114–115).

Този дълъг откъс съвсем не е само философски. Неговата поетика излиза от страниците на Киркегор и въобще на философията и се разпростира по протежение на човешкия живот. Един аналитичен прочит неминуемо ще фиксира психологическите ѝ ядра, в които се концентрират индивидуалната и колективната история и целият спектър на символа като диференцирано отражение на външната и вътрешната, на личната и общностната екзистенция. Тук историята на науката и на изкуството са представени като кондензиран синтез на една проблемна и глобална екзистенциална плоскост, а в търсения смисъл се крие трансцендентното естество на несъзнаваното, в което потъва всяко познание, и изграждащо двусъставния характер на духа (психиката). Именно във вътрешните структури на този динамичен синтез възниква символът – мащабен или микроскопичен.

Ориентацията към символните стойности, характеристики и параметри на вътрешния живот, на явленията и процесите в него и на техния израз е един от най-дискусионните проблеми, свързващи отново психологизма и символизма. В тесен смисъл литературните граници между символа и другите стилистични фигури са твърде динамични и релативни. Докато интенционалната натовареност на алегорията например трансформира познатото и се разгръща във вид на описание (разказ), многопластовостта на символа сбито засяга непознатото, непреводимото и неизказуемото. Колкото обширни са обаче теоретичните постановки на отношенията между

символа и отделните стилистични фигури в поетическата реч, толкова мащабни са и отношенията на символа към всяко съвремие. Съвремието се „води“ от символи, които се разпадат в диференцирания колективен живот и се заместват от други символи, дошли („скрити“, „потиснати“, поради ниския интензитет на енергията им) от несъзнаваното. Причините за това са няколко и имат чисто психологически характер – така нареченото „разширяване на съзнанието“ с неговата рационалистична критичност към природата и ирационалността на несъзнаваното; затварянето на символите в мирогледните тенденции и неизчерпаемата полифункционалност на самото несъзнавано, провокираща пък дейността на съзнанието. Така като фактор и елемент на научното знание символът генерира неговата незавършеност (безкрайност), а като отношение към действителността разкрива нейната полиморфност и невъзможна статичност. От друга страна, вплетен в непосредственото преживяване, символът докосва и дори навлиза в загадките на битието. Както бе вече изтъкнато, основната причина за цялата му морфологична разтегливост е неговото психично естество, здраво обвързвайки интелектуалната и емоционалната психична дейност. В мащабността на литературния си израз пък той се превръща в сгъстен синтез на психично явление, изтласкано в речевото пространство, където попада в различни рецептивни и репродуктивни ситуации, както и в неустойчива и разнообразна знакова среда. Съдържащата се в него ирационалност потенциира рационалистични интервенции, които го модифицират в знак – полисемията му се свива в моносемия, явлението се превръща в симптом. Целият процес обаче е и обратен, като всеки знак търси свой по-широк спектър от значения. При тази „конфронтация“ ключови се оказват гледната точка и позициите на наблюдателя, а те зависят от „духа на епохата“ или по-скоро от господстващите тенденции – линиите, по които се движи общият мироглед. Символът обаче има и друга особеност – трансцендентността, чиято непосредствена психична същност го отличава от всеки господстващ мироглед и потенциира зараждането на нов „дух на епохата“, и то от стария, или на друг общностен мироглед (като резултат

на различни съпротиви и напрежения). На тази основа се гради цикличността на историята, съответстваща на природния кръговрат. Трансцендентността на символа обуславя многото различия между формите, характеристиките и съдържанията, в които се проявява. Психопрочитът на отделните произведения и автори в предходната част представя само свободната от рамки картина на тези различия. С оглед на литературната и културната насоченост на изследването избягваме навлизането в трансцендентната ѝ област. Така или иначе, отразяващите се различия – стилови, темпераментни, идейно-естетически – са очевидни. По-скоро принципът, който ги обединява, е един – вътрешното **преживяване** на външното, свързан и със себе-преживяването. Не осмислянето, не отразяването, не отричането или афиширането, а изобщо **преживяването** – съдържащият се в микрокосмоса макрокосмос, според лапидарното и митологично клише на символизма, сочещо мита като основа на знанието. Иначе то кодира обяснението защо символизмът обединява различни по характер, стил и възгледи творци; защо за тях са така харктерни индивидуализмът, водещ уж до асоциалност или до естетически формализъм. Психопрочитът обаче – доколкото може той да съществува като интерпретативно-тълкувателна методология – е във възможностите си да прихваща и социалността, и неформалистичната естетика; да се пренесе от Античността до модерното съвремие.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Камю 1982: Камю, Албер. Чужденецът. Митът за Сизиф. Чумата. Падането, София: Народна култура, 1982.

Юнг 2020: Юнг, К. Г. За феномена на духа в изкуството и науката, Плевен: Леге Артис, 2020.

Румен Шивачев

РАКУРСИ КЪМ РАННАТА МОДЕРНОСТ
ПСИХОЛОГИЗЪМ И СИМВОЛИЗЪМ

българска
първо издание

Редактор и коректор *Лора Султанова*
Дизайн на корицата *Георги Иванов*
Дизайн на книжно тяло и предпечат *Георги Иванов*
Научни рецензенти
доц. д-р Александра Антонова, доц. д-р Емил Димитров

Формат 60×90/16
Печатни коли 22
Тираж 50

Онлайн достъп до изданието – https://ilitizda.com/library
Институт за литература – БАН
Издателски център „Боян Пенев“
e-mail: director@ilit.bas.bg
http://www.ilit.bas.bg
www.ilitizda.com

Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД