

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 развитието. 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 ХХ 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 разнообразните 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 ХІХ 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“ (Хъйоистад 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 превръщането 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 „Сврѳх-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 „Ноц“.

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“ (Хьойстаг 2021: 274). Ще вметнем, че според цитирания Хьойстаг 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 използвана 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 локализираны 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, „несъзнаването“ от „Философия на несъзнаването“ (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 напътък 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 гържи 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 заема 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, цитирац в края на 20-те години на ХХ 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-

за 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 гругия“, отбелязва в тази връзка на различни места Юнг, като не пропуска да визуира и изкуството. Причините според нас са в стародавното противопоставяне на два основни мирозгледа, 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 мирозгледа се смесват, като единият често подсигуриява гругия 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 гревната гуша 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 поетическият – 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 г-р Кръстев се впуска и в отделни размисления, провокиран от убедителните (но разклатени в бъдещето) позиции на французина. Изтъквайки, че образът е най-важният елемент на поетическия стил, г-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 г-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-по-дир 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 хуманистаристика, 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 ХХ 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, водач 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 този 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 позволим 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 ХХ 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 многотемиято по въпросите на психологията е обяснимо – възгледовете брожения през последната четвърт на ХІХ 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 ХХ 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 ХІХ 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 ХХ 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.“ резултат 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 трансценденталната 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 ХХ 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 по-размити нюанси. Видно е не само от показаното готук, че в края на ХІХ 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 съвременен звучене, изграждайки по този начин мостове между „новата психология“ и тази от ХХ в., а така също между психологизма и естетизма. Подобен опит за свързване на литературно-психологическото с модерността на ХХ в. прозира в обширната студия на английския критик и културолог Джон Агинг-

търн 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 единствен 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 гръбни **по необходимост** цитати от бележитични 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-загълбочени 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 особености.

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 романтичeskата традиция, тъй като е твърде „порядъчен“, в сравнение с Байрон и Шели, Хайне, Петъофи 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, **симулетен 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 тежат 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 Фагенхехт) превежда от руски поемата „Животът“ на С. Надсон, в която поетът се прощава

с романтичното, за да даде тон на символистичното в Русия (Нагсон 1892: 170). Условно бихме добавили, че процъфтяването 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 живеи тъй бързо, тъй метежно“, изразяващ идеята за потапяне в сред 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 същия 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. Рагославов на покойния вече парнасец Пол Верлен. Музикалният аранжор на поезията и изобико на „идеята в себе си“ (една квазидиректна формулировка, обхващаща 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 г-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 Лиленкрон (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 гуша; 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 метавързки 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 и 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 служини, 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 необходимост“ (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 разпространяващи 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 ХІХ 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 конюнктурата. 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 г-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-съкровени 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 „трома рефлекси“, 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 изразение) съвсем не е избистрен и проблемно той изглежда интуитивен и маниерно индивидуализиран, нехомогенен и изкуствено постигнат; повече заявяващ и деклариращ, 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 повлияло по този път – пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно войнство от гечурлига, 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 (Рагославов 1992: 186). Поетът засича един закъснял водораздел в поезията ни, при който символистичната изразност е още съвсем неизбистрена – без концептуалност – и търсеца 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. Преднамереният 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 обезстойносттава. 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 рефлекс, 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 загълбочен. 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-

съл“) засича същинското напрежение в началото на века между психологията и естетиката в критическите рецензии, 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 г-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. г’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 ХХ 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 застои, 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 и богатство. Виждаме, че много скоро след това, почти застъпвайки застаряващите новатори от списанието на г-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 групи, 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 Лилив, чието духовно скиталчество и безумност – друг важен мотив на декадентството, – намира пристан в мира на самотата и възлизането от мрачните 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 „Сегмият 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 средишно място ще заеме символизъмът; 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 психоанализъм. 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 обозрими 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 групи позиции. Ще обърнем също внимание, че Лосев търси и намира един специфичен динамизъм, изваждащ структурите от тяхната статика и наподобяващ психологическа съотнесеност (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 прибегва до бърз, кратък и тълкувателен подход, който поставя символа в една завършена позиция, предизвикана (възникнала, резултирала) от друг модел. В контекста си гумата „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 отношенията 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 (творчески) фактор, но и спецификата му (генезиса, оригиналността, патологията, процесността или индивидуалните му характеристики). Структуралният подход обективира теоретически художествения обект, като не допуска голяма рискост (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 структуралистката методология има ограничен периметър и характер, вследствие на което игнорира отделни фактори. Психологическият подход се отнася към произведението като към една **психогидна цялост**, притежаваща вътрешна динамика и живот, в която иначе се вместишат 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 гуми, 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 потенцират дори „напускане“ на контекстите). Именно те определят звученето и значението на творбата, с други гуми – живота ѝ както *an sich* (за себе си), така и за културалните ѝ контексти, включително и за социално диференцирания аспект на дихотомията „автор-реципиент“. Различията 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 културалните контексти прекъснат (творбата „отмре“) или преминат на друго – възбуждащо, 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, потенцирайки 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 g-p 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 гума, 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 разискванията 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 непрекъснатата „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) напраща 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 по-универсални 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 парадокски израз... отиде твърде далеч и направи една главоломна крачка“ (Ангелов 1907: 619). Квалифицирайки стиховете му като „гротескно творчество“, критикът се противопоставя на неговия „безогледен символизъм и една чудáта, ненормална чувствителност“ (Ангелов 1907: 621). Затруднен в рецепцията си, Б. Ангелов дори съжالياва, че „това, което г. Траянов пее, почти не може да се възприеме, преживее и асимилира чрез гадените 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 симбола 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 деакгентството не ще му дадат творчески средства“ (Ангелов 1907: 633). В тази типично критично-оценъчна студия Б. Ангелов, подобно на г-р Кръстев и други критици, цитира значителни по обем откъси, след което ги интерпретира чрез авторско съ-преживяване, старайки 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 9-р Кръстев, млади (Траянов, Яворов, Тр. Кунев, Ст. Чилингиров, Д. Полянов) 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 прогължават да стоят Яворов и Славейков, тъй като познава техния натюрел и творбите им. Може да се каже, че така символизмът означува 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 направление то 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 проби 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“, дискусии те 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 **гесим-**

Волизиране, превръщащо го в най-обикновен знак; редукутивен 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 съдържана и изразява рационалната, а симво-

лът – ирационалната страна на явленията. Затова функциите на символа са номинативни (той е нуминозумът), а тези на знака са геноминативни. 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 редукитивна 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 редукитивни – 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 (съществуващото 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 психиатризм. Макар че всяко произведение е символ и принципно подлежи на психоаналитичен разбор, нашето внимание е насочено към емблематични критични и поети,

чиито произведения свързват достатъчно ясно психологията с естетиката и науката с изкуството. Д-р Кръстев и Д. Кьорчев разкриват гуаметрално 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. Наг 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 Андрогиана, София: Изток-Запад, 2017.
- Женет 2001:** Женет, Жерар. Фигури, София: Фигура, 2001.
- Кръстев 1892а:** Кръстев, г-р Кръстьо. L'art au point de vue sociologique. // *Мисъл*, 1892, № 11.
- Кръстев 1892б:** Кръстев, г-р Кръстьо. Психологически етюди. // *Мисъл*, 1892, № 7.
- Кръстев 1893:** Кръстев, г-р Кръстьо. За естетическия вкус. // *Мисъл*, 1893 № 1; 4.

- Кръстев 1894:** Кръстев, г-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. Фагенхехт).
- 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:** Миролубов, В. Уилям Джемс. Бесеги с учителите върху психологията. // *Мисъл*, 1902, № 8.
- Нагсон 1892:** Нагсон, Семън. Животът. // *Мисъл*, 1892, № 3–4 (прев. Й. Фагенхехт).
- Пасманик 1893:** Пасманик, г-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.
- Хьойстаг 2021:** Хьойстаг, 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.