

явные тексты, провозглашающие *сецессию* как направление искусства, в котором авторами передаются особенности, система приемов, мировоззренческие основания этого вида искусства, именно так, как оно было прокламировано в других литературах? В какой мере представители болгарского символизма – П. К. Яворов, Т. Траянов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Д. Дебелянов, Сирак Скитник, Н. Райнов – отвечают в своем творчестве этой ведущей эстетической и идеологической предрасположенности?

Ключевые слова: сецессия, символизм, концепт

Символизъм/сецесион – терминологично сдвояване и идеологически разломи

Един от сякаш неотменните литературно-исторически разкази за българския символизъм звучи ведро-оптимистично: след преживения потрес през Войните и след ред социални катаклизми, поетите символисти обръщат взор към екстериора и природата, създавайки представителни творби, възславящи *земното* начало, което дори красноречиво бива изведено в заглавия („Земен хорал“, „Земен зов“, „Земя“, „Чернозем“). Това наблюдение е повод да се заговори за приземяване и „разширяване“ на българския символизъм в неговия късен период от 20-те години на XX век и по този начин да бъде установено непоколебимото му приобщаване към реализма, т.е. виталното „преображение“ на една излиняла поетика (Ликова (1985: 118).

В действителност поривите към *земното*, притеглеността на поетите символисти от пълнокръвното битие, датира от много по-рано (дори Яворов се вписва в хора на жизнерадостта с химнично-декларативното стихотворение „Да славим пролетта“ от 1907 г., където лирически фигури са първозданните космически категории *Земя* и *Слънце*, макар и задвижени в типичния за поета сюжет на демонично-похищаващата любов („Виж ме в погледа грабливи, / в жегата на моето задъхано лице...“). В Траяновата дебютна стихосбирка „Regina mortua“ (1909) фрагментът, избран за финал, също се отличава със *земна* заклинателност:

Повярвай в живота,
в загадката тъмна,
повярвай в земята,
повярвай и в мен!
Повярвай и в злото! -
Тръбата веч гръмна,
и щитът сияе,
на нашия ден. (Траянов 1909: 136)

Именно този финален апостроф срещу вакханално-мрачните, декадентски визии в скандалната книга от 1909 година, е първообразът на известния Траянов „Земен хорал“ от началото на 20-те години. Затова не би било странно, ако допуснем, че финалният стих от първия цикъл „Пан“ (1911) на Христо Ясенов отгласява именно ударното заклинание от „Regina mortua“: „и слизам да пия отрова / из черните земни гърди!“ (Ясенов 1911: 15).

Имайки предвид есенциалните ултимативи на сецесиона за пролетно пробуждане, възмога, вечна младост, както и свойственото на този „тотален стил“ монистично световиждане (т.е. пълно тъждество между Аза и всемира, каквото непрестанно бива изричано у Христо Ясенев), защо да не привидим в тягата по *земното* ефект на бравурната сецесионна реторика – ефект, породен още през първото десетилетие на XX век, а през 20-те години, издигнат като своеобразна защитна емблема на поетите, публикуващи в сп. „Хиперион“¹. Взрем ли се в поместените поетически текстове в първите годишнини на Иван-Радославовото списание, няма как да не се впечатлим от виталния облик на българския символизъм, съграждан, внушаван от неговите първи книжки: уклонът към пробуденото пролетно битие се долавя в посмъртно публикуваните ранни стихотворения на Димчо Дебелянов с изрично пролетно, неелегично звучене, възвестен е в прочутите „Пролетни химни“ на Теодор Траянов, буквализиран е в поемата „Земя“ на Людмил Стоянов, манифестиран е като различна поетика в „Чернозем“ на Емануил Попдимитров, дочува се дори в определени възгласи от поемата „Семела“ на Иван Грозев (Дебелянов 1923: 204-205, 292-293; Траянов 1922: 462-468; Стоянов 1923: 238-251; Попдимитров 1923: 292-293; Грозев 1922: 214-241).

Поместените текстове са в съзвучие с виждането на Иван Радославов (1925: 3-27) за пълнокръвен, бодро мъжествен символизъм, за монументални внушения (изпадането на Николай Лилиев от тази парадигма на остойностяване е показателно, срв. Стоянов 1923: 355-356). Подобна визия за българския символизъм, неумолимо съзижда на, е парадоксална спрямо наложилото се мислене за обезначаване и рутинна образност на символистичната поетика. Представа, наложена в литературната ни история от противниците, от отрицателите на българския символизъм – ярки, ключови фигури от 20-те години на миналото столетие (Гео Милев, Атанас Далчев, Георги Цанев).

Защо обаче обозначението, терминът, концептът *символизъм* остава все пак неснемаем, въпреки настоятелното говорене, привиждане, откриване на *сецесион* в изследването на литературата ни от този период? Дали защото *символизмът* е бил постулиран от Ив. Радославов като текстови масив с единна поетика, съчленен е като мощна поетическа формация с определени художествени завоевания, откъдето би могъл да бъде извлечен интертекст, залагащ на литературна памет с устойчиви мотиви, с разпознаваема реторика, със система от символи? Две солидни монографии върху българския символизъм от последните години – на Цветана Георгиева (2008) и на Виолета Русева (2014) – се упоават на промисъла за единство на разнородните и разноредни поетически светове. Търсена е спояваща мотивика или единяващо мировъзрение, както се потвърждава от заглавието „Unio mystica и българският символизъм“ на Цв. Георгиева. При В. Русева очевидно тенденцията е срещуположна: да се фиксира *различимостта* в рамките на единството, обособяването на поетическите светове един от друг, съприкосновението им с авангардните поетически езици от 20-те години на XX век. Ала въпреки задълбоченото вглеждане в синхронността на художествените феномени, което разколебава меродавната хронология на приключилия символизъм след Войните и което определено разстройва, руши представата за естетическа хомогенност, авторката продължава да говори за *символизъм* в българската литературна история, виждайки в конкурентния му термин *сецесион*, по-скоро

¹ За неслучайността на този тип поетика вж. повече в: Дакова 2018: 228 – 237.

„визуални орнаменти“, макар към края на труда ѝ изненадващо да се появява и понятието „литературен сецесион“, останало неаргументирано (Русева 2014: 39; 291).

При сдвоеното или обособяващото говорене за *символизъм* и *сецесион* в българската литература, неизбежно изниква въпросът: кой е надредният, всеобемащият концепт – дали символистичните текстове просто прибягват до и боравят с орнаментите и визиите на сецесиона (Цочева: https://bgmodernism.com/our_modernism/nadya_cocheva; заимствани и пренесени от архитектурата, приложните изкуства, графичните илюстрации) или, обратно, дали символната стойност на някои характерни образи, не е последица от употребата на типични сецесионни нагледни (вълни, лебед, коси, крила, венци, гирлянди, потири и т.н.; срв. Дакова 2007: 141-149)? Очевидно е, че за да възникне отношение на надпоставеност, на градиране и йерархия, е необходимо (съ)знание за светогледна тежест на даден концепт. Ако се възприеме визията на символизма за непознаваемост на същинския мир или за сложна опосредстваност в достъпа до битийните истини посредством символи, то тогава символизмът би бил философски угълбената концепция и направление в литературата, докато сецесионните мотиви и нагледни ще се окажат негов незадължителен, произволен компонент. И, обратно, ако бъде остойностено виждането за органичния орнамент, залегло в началата на сецесионното изкуство (и светонагласа), и дори Азът бъде съзрян като жив орнамент от хармоничното вселенско цяло, ако визиите за новораждането, сътворяването, оплождането, за трансцендентната младост и пролет бъдат въздигнати до битиен постулат, то в такъв случай сецесионът би могъл да бъде извисен до надреден концепт, посредством който да се изследват творбите на българските поети, попаднали в поетологическия и времеви диапазон на символизма.

Оказва се, че семантичният критерий и изразът на светоотношение са предопределящи за йерархията на термините, за остойносттаването или за подценяването на художествените явления. Това би могло да обясни „олекотяването“ на символизма в българската литературна наука през соц-десетилетията, именно чрез последователния отказ да се провиди и признае неговата философска платформа, свеждането му до виртуозно езиково заиграване, до песенност и най-много до завладяващи откровения в границите на т. нар. „психологически реализъм“ (Илиев 1981: 346-361, Хаджикосев 1974: 104, 164).

Подобна философска negliжираност закономерно бе довела до реторичното питане *Символисти ли са българските символисти?* – отекнало и в работите на сериозни литературоведи като Петър Велчев. Може би това обяснява защо изследовател като В. Русева (въпреки аналитичните си вглеждания в сецесионното оформление на емблематични книги от първите две десетилетия на XX век) не оценностява сецесиона като стил, като значимо художествено направление и универсална светонагласа с продължително времетраене, тъй като го схваща единствено като визуален нанос, лишен от семантична дълбочина, като „стилистика“, включена в мощния ансамбъл на *декоративността* от 20-те години. Самият Николай Райнов – емблематична авторова фигура от този период – омаловажава сецесиона, полагайки го в един ред с други, непълноценни според него стилове, редуцирайки светогледния му заряд и въздигайки, напълно резонно, понятието *декоративност* във всеобемаща художествена и мирогледна тенденция за втората декада на XX век (Ангелов (2016: 31).

Дори съвременен изкуствовед като Валентин Ангелов, чиито трудове триумфално обявяват наличието на сецесион в България, отбелязвайки постиженията

му в различни области (архитектура, приложни изкуства, графично оформление, живопис), като че ли съглежда някаква светогледна недостатъчност и незавършеност в сецесионните изображения и неизменно настоява на синтези със символизма или с експресионизма, достигайки дори до тезата за „конкубинатите“ на сецесиона (Ангелов 2016: 31).

Навярно тази недостигаща вяра в концептуално-светогледната тежест на този тотален стил е и причината, терминът *сецесион* да не бъде включен в „Речник на термините по естетика“ от същия автор, където липсва също така терминът *югендстил* (наред с другите, малко или много тъждествени му, популярни названия), както и терминът *декоративизъм*, който би бил в състояние да обхване национално своеобразните проявления на сецесиона и „конкубинатните“ му смешения с други стилове и направления. Т.е., въпреки несъмнената заплепеност на автора от сецесиона и усилията за деидеологизираното възвръщане/обявяване на наличието му в българското изкуство от началото на XX век докъм средата на 20-те години, този термин не намира място сред естетическите понятия и художествени феномени с идеологически потенциал.²

Така се озоваваме пред неизменния въпрос за употребата на концептите *символизъм* и *сецесион* у нас от adeptите на модернизма. За „символизъм“, както е известно, пишат още първите вестители на модерната литература у нас – Антон Страшимиров, Божан Ангелов, Пенчо Славейков, Иван Ст. Андрейчин, който се проявява и като анонимен създател на сецесионни изображения в собствените си издания „Из нов път“ (1907-1910) и „Бисери“ (1911-1914). Оспорван или прогласяван като актуална развойна посока в литературата ни, символизмът бива наложен ретроспективно, със спекулативно набавяне на неговата история от Ив. Радославов през първата половина на 20-те години, и окончателно е затвърден като даденост в литературно-историческия дискурс в „Българска литература 1880-1930“ (1935; срв. Радославов 1925; 2007).

Текстово онагледяващо и отново чрез отявлена идеологическа йерархизация и пренареждане на имена и творби, символизмът е наложен и в антологията „Млада България“ (1922) – всъщност заглавието е недовидяно и некомментирано в литературната ни наука плакатно-тезисно обвързване между символизма и младостта.

Сецесионът в литературата ни никога не е бил манифестно прогласяван като възжелана, отграничена художествена насока. Налице са споменавания на термина (определението), отнасяни обаче към други изкуства: например Т. Траянов пише възторжен отзив за концерта на талантлив българин „сецесионист“ във Виена (Траянов 1906: 31), което обаче не означава, че самият той идентифицира собствената си поезия с този всеразпространен стил – в писма до близки приятели от същия период, характеризира поведението си спрямо българското писателство като „хумористично-декадентско настроение“ (Влашки 2017: 173); със самопонятна спонтанност терминът е използван и от Ив. Ст. Андрейчин, в негова статия за „Пол и характер“ на О. Вайнингер – едно по феминистки интонирано писание: „Доказателство за развитието на хомосексуализма служи стремлението на сецесионистите да придават на юношите тип на женска красота“ (Андрейчин 1911: 55).

² Тук имам предвид по-ранните изследвания на В. Ангелов (Ангелов 1977; Angelov 1984), в които сецесионът е проучван като западно влияние върху „старобългарския стил“, неуспяло да заличи националната самобитност на българските артефакти.

Доколкото ми е известно обаче, за литературен сецесион (респ. югендстил) поне в немскоезичен контекст, се заговаря доста по-късно, и то от дистанцията на изтеклото време, от литературни теоретици, или от автори, съпреживели тенденциите в тези първи десетилетия на XX век, които са склонни да съзрат, забележат чертите на сецесионното световиждане и в литературата от това време (края на XIX и началото на XX век). Сякаш и сецесионът бива открит като светогледна нагласа и художествена реализация със закъснение, т.е. ретроспективно (така например Ницше, с определени откъси от „Тъй рече Заратустра“ е припознаван за негов предтеча, прогласител, за профетическа фигура, Nietzsche 1984: 41-48). По такъв начин идеологически уплътняван, обособяван, разграничаван от други естетически насоки, сецесионът/югендстил³ се налага като естетическа реалност и литературна насока в монографии и антологии, макар че в тези антологии водещите автори от периода – Херман Бар, Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке, Стефан Цвайг – съвсем не прокламират сецесион в литературата, а характеризират ред проявления (символизъм, невротизъм, декаданс и др.), които днес са субсумирани като същностни прояви и на сецесиона.

През първата половина на 70-те години на XX век терминът *сецесион*, мислен като литературна специфика, бива употребен предпазливо в монография за българския символизъм на Симеон Хаджикосев, а също и като изкуствоведско понятие от Кирил Кръстев в книгата му за Сирак Скитник⁴. През 1977 година и Валентин Ангелов изследва влиянието на сецесиона в българското изобразително изкуство, изрично отграничавайки западното влияние от родната традиция на старобългарските ръкописи. По-късно, през 90-те години, в условията на деидеологизирано изкуствознание, Димитър Аврамов използва концепта *сецесион* като аналитична призма, през която е разгледана поезията на Трифон Кунев от 1906-1907 година нататък (Аврамов 1993: 126). В случая е важно да се изтъкне остойностяването на термина спрямо поезия (съзерцателна, миньорна, меланхолична), привличала не толкова неудържимо изследователите преди това. *Сецесионът* е схванат повече като декоративност от общ порядък, като специфична приглушеност на поетическия изказ. От значение е обаче преходът, който авторът установява, между стилизациите във фолклорен дух и сецесионната изтънченост, както и пренасянето на понятието в литературното творчество. Именно в по-общия план на актуалното през 20-те години у нас декоративно изкуство бива споменат и *сецесионът* като може би дублираща или допълваща, проявяваща декоративизма художествена практика, и от Светлана Стойчева в нейното първо изследване, посветено на Николай Райнов (Стойчева 1995: 15, 228).

Прелом в боравенето с термина *сецесион* внася Бойко Пенчев (1998: 11; 2003: 115-169) с провокативния анализ на Яворовото стихотворение „Теменуги“ (1906). Макар да въвежда едно разбиране на сецесиона през Валтер Бенямин, изцяло несъответно и несъвпадащо с постулираното и възвестеното от самите сецесионисти в Мюнхен и във Виена, анализът на Б. Пенчев, прераснал по-сетне в ключова монография за българския

3 Мисля, че в определени контексти синонимичната употреба на двете названия е уместна и оправдана, въпреки тяхното последователно възникване – първо в Мюнхен (Jugendstil, 1892), а след това във Виена (Sezession, 1897), именно заради надпреварата, съперничеството между творците от Германия и Австрия да изразят патоса на обновлението, младостта, съзиданието.

4 Поне аз успях да установя това споменаване като най-ранно. Хаджикосев 1974: 233. Вж. Кръстев 1974: 26.

модернизъм, не само подтиква редица изследователи да се вгледат в направата на Яворовите „Теменуги“, но и определено пороци, задвижи, разгърна една „сецесионистка“ линия на издирване, конципиране, пренаписване, преосмисляне на поезията на българския символизъм. Още повече, че изследователят бе използвал в текста си за „Теменуги“ израза „сецесионно клише“ в смисъла на пренасита от преекспонирането на сходни образи в поезията от началото на XX век⁵. Признавам, и аз тогава, през втората половина на 90-те години, се предохрих на поставения от анализатора етикет, както и на възприемането на сецесиона като болно, меланхолично изкуство на отчленяването на Аза от самия себе си, на умъртвяването на природното, и устремно затърсих първообраза на *бледните, болни теменуги* в ранното творчество на Яворов. В това набавяне на генеалогия поне попаднах на важна находка – на първия вариант от поемата „Калиопа“ (1900), приключващ с недвусмислен песимистичен финал, чието образно ядро е *скръбната роза*, навярно протообраз на сецесионните *теменуги* – финал, от който поетът впоследствие се отказва, превръщайки творението си във ведро вариативно игрословие по мотива „несбъдната любов“. Тук е важно да се отбележи, че след публикациите на Б. Пенчев, които наистина остойностиха сецесиона като нов и актуален термин, в писането за символистичната ни поезия той се превърна в почти модно изследователско клише. В зададената от Б. Пенчев негова морбидно-меланхолична версия започнаха да се издирват и изнамират генеалогии в по-близки или по-отдалечени периоди, т.е. българският литературен сецесион се оказа предсимволистичен, откриваем в стилизираните драми на П. Ю. Тодоров (Иванова-Гиргинова 2010: 214-241), или предусещан, предначертан, зададен дори в романа „Под игото“ на Ив. Вазов (Антов 2015: 3-45).⁶

Изследователските наблюдения под егидата на морно-скръбния сецесион, който нерядко бе мислен в режима на декадентството, довеждаха до ненадейни резултати, до припознаване чертите на модерно светоусещане в предмодерната литература и всъщност до нейното внимателно и продуктивно изчитане. За обновителния патос на сецесиона, за неговия афинитет към пролетното възраждане и пречистването от порочните томления на плътта, за пораждането на фигури със символни измерения чрез безкрайно лъкатушещата сецесионна линия, за предпочитанието на ранния сецесион към низшите организми от морското дъно и преоткритата красота на техните форми по Ернст Хекел – въобще тази автентична „аура“ на сецесиона сякаш не намери достатъчно привърженици в българското литературознание. (Навярно защото патосът по обнова и съзидание, излъчван априори от сецесиона, бе принципно непривлекателен и безинтересен?) Признавам, че самата аз се докоснах до същинския сецесион (така както е прокламиран от неговите идеолози във виенското списание „Ver Sacrum“, излизало в периода 1898-1903 година) сравнително късно. През 2003 година имах възможност да се запозная както с източниците на сецесиона, така и с вече конципирани антологични издания на *югендстил*, където той настойчиво бе

⁵ А дали това не е отглас от откровено-подценяващото отношение към сецесиона (респ. към Яворовата книга „Безсънници“), което проявява Атанас Далчев в един от известните си фрагменти: „всички тези „вампири“, „чудовища“ и „чудовищни деца“, целия този сецесион на „Безсънници“. Тази част от поезията на Яворов е разрушена, и то безвъзвратно – от времето.“ (Далчев 1945).

⁶ Антов борави с понятието, преднамерено отклонявайки се от „примордиалния виенски сецесион“, залагайки на разбирането за декадентското като „регрес от култура към природа“ и няколко години преди това, за да достигне до идеята за „сецесионен декаданс“ (Антов 2009: 229, 234).

оразличаван от декаданса и където поривисто се пледираше за изкуство на духовната възмога и за органично сливане с природата. Където извитата линия – зигзагообразна, лабиринтно-съзиждаща – изграждаше светове и миогледи. Това закъсняло проглеждане за философската платформа на сецесиона ми разкри нов подстъп към поезията на Ем. Попдимитров, помагайки ми да съзря вегетативния, органичен орнамент в неговите текстове, задал фините, издължени фигури на ангели-деви, на андрогенни същества в поезията му от 1910 до 1920 година.

Запознаването ми отблизо с историята и себесъзнаването на сецесиона промени и визиите ми за поезията на Т. Траянов от периода 1909-1929 година. Залагайки на наблюдението за преломяване на неговото ярко декадентско светоусещане, характерно за началния етап от творчеството му между 1905 и 1909 година, към изчистен монументален стил и разомагьосана реалност, внушавана чрез екстатично-ведри призови, не бях забелязала своеобразното боравене с типични сецесионни нагледи у този автор. Всъщност поетологическият развой на смятания за неотстъпен символист Траянов би могъл да бъде описан и през отличителните фази на сецесиона:

1. сецесионни мотиви в синкретична необистреност, потопени в мрачната атмосфера на декаданса (изумителни са тези съчленявания в завладяващата поезия на Траянов от алманаха „Южни цветове“, 1907);

2. сецесионни нагледи, свързани с низшеорганизмовото и с еротизиранияте цветя, специфични за книгата „Regina mortua“ (1909), както и изстъплени повици към приземяване, пробуда на сетивата, възвестяване на Lebensphilosophie в ницшеанско-вакханален дух;

3. изчистени сецесионни визии, жрческо-екстатично надмогване на декадентски греховното (тук особено продуктивно би било съотнасянето на Траянови текстове от книгата „Химни и балади“, съставена в годините между 1909-1911 към изображенията на Фердинанд Ходлер, нерядко вдъхновявани от мотива за ритуалното слънцепоклонничество). Повече от знаменателно е, че за финал на тази стихосбирка е избрано посланието в експресионистичен изказ „Маршът на варварите“ – радикално преобръщане, апостроф на предходните изчистени, хармонични визии в югендстил. (Тук бих искала да обърна внимание на свръхлюбопитния факт, че Николай-Лилиевата книга „Птици в нощта“ от 1919 година приключва с поемата „Градът“, в която също е вклинен експресионистичен фрагмент, тематизиращ *тълпите*. А светът на тази първа поетическа книга на Лилиев е открит с благозвучното „Светло утро, ти прокуди...“). Навярно не е случайно съвпадението в срещупологането на различни поетически езици, както не без значение е и фактът, че Николай-Лилиевата поема е създадена през същата 1911 година?

4. Най-сетне е постигнат монументализираният сецесион в антологията „Освободеният човек“ (1929) на Т. Траянов, където вегетативно-хищното, декадентски-морбидното, понякога дори некрофилското, бива обезсилено чрез замени, рефрени, радикални промени в образността, за да бъде изградена наистина една внушителна монолитна поетика, предвидимо монотонна, до голяма степен обезличена, със заклинателно-вещателен патос – тази вездесъща поетика на *грядущето*, където съкровено-личното ще бъде снето и подменено от героично удрените, деемоционирани фигури на *Пилигрима* и *Приснодевата*.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамов 1993: *Аврамов, Д.* Диалог между две изкуства. София: Български писател.
- Ангелов 1977: *Ангелов, В.* Влиянието на сецесиона в България. - Изкуство, кн. 3.
- Ангелов 2000: *Ангелов, В.* Речник на термините по естетика. София: Булвест.
- Ангелов 2016: *Ангелов, В.* Сецесионът в България. София: Труд.
- Андрейчин 1911: *Андрейчин, Ив. Ст.* „Пол и характер“ на Ото Вайнингер. -В - Бисери, кн. 2, 55.
- Ангов 2009: *Ангов, Пл.* Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика. София: Просвета.
- Ангов 2018: *Ангов, Пл.* „Под игото“ – тоталният български роман. Случаят Кандов: към началата на българския декаданс/сецесион. - Литературна мисъл, кн. 1, 3-45.
- Влашки 2017: *Влашки, Мл.* Млада Виена в Млада България. Драматургията на „Млада Виена“ и нейните театрални и литературни проекции. София: Хермес.
- Георгиева 2008: *Георгиева, Цв.* Unio mystica и българският символизъм. София: „За буквите – О писменехъ“.
- Грозев 1922: *Грозев, Ив.* Семела. Драматическа поема. - Хиперион, г. I (1922), кн. 4–5, 214–241.
- Дакова 2007: *Дакова, Б.* Орнамент и визия в ранната поезия на Емануил Попдимитров. В: Емануил Попдимитров – критически прочити. Сборник по случай 120 години от рождението на твореца. Съст. д-р Ноemi Стоичкова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 141–149.
- Дакова 2018: *Дакова, Б.* Заземявания и възходи. Щрих към началата на сп. „Хиперион“. Свят и смисъл. -В: Сборник в чест на проф. Валери Стефанов. Съст. Б. Пенчев, Н. Папучиев, Н. Стоичкова, Б. Борисова, К. Йорданова, Н. Стефанова, С. Данова. София: УИ „Свети Кл. Охридски“, 228–237.
- Далчев 1945: *Далчев, Ат.* - Литературен фронт, г. I, бр. 17, (7 февруари 1945), 3.
- Дебелянов 1923: *Дебелянов, Д.* „Кръстопът на бъдещето“, „Златна пепел“, „Пролетно утро“. В: Хиперион, г. II (1923), кн. 4-5, 204-205; „Станси“, „Пролет“. Хиперион, кн. 6-7, 292-293.
- Иванова-Гиргинова 2010: *Иванова-Гиргинова, М.* Блянове по модерна драма. Драматическият проект на Петко Тодоров. София: ИЦ „Боян Пенев“.
- Илиев 1981: *Илиев, Ст.* Пътищата на българските символисти. София: Наука и изкуство.
- Кръстев 1974: *Кръстев, К.* Сирак Скитник – човекът, поетът, художникът, критикът. София: Български художник.
- Ликова 1985: *Ликова, Р.* Проблеми на българския символизъм. София: Български писател.
- Пенчев 1998 : *Пенчев, Б.* „Теменуги“ на Яворов и женската самоизпълненост или как мъжете изобретиха и си присвоиха чуждата сексуалност, за да я превърнат в алегория на Душата си. В: Теменуги. Другият роман на Яворов. Съст. М. Николчина. София: Литературен вестник.
- Пенчев 2003: *Пенчев, Б.* Българският модернизъм: моделирането на Аза. София: УИ „Свети Климент Охридски“.

- Попдимитров 1923: *Попдимитров, Ем.* Чернозем. - Хиперион, г. II (1923), кн. 6-7, 292-293.
- Радославов 1925: *Радославов, Ив.* Българският символизъм. Основи – същност – изгледи. - Хиперион, г. IV (1925), кн. 1-2, 3-27.
- Радославов 2007: *Радославов, Ив.* Българска литература 1880-1930. София: Захарий Стоянов.
- Райнов 1920: *Райнов, Н.* Символ и стил. (<https://liternet.bg/publish4/nrainov/simbol.htm>)
- Русева 2014: *Русева, В.* Български символизъм: модуси на различимост. Велико Търново: „Св. св. Кирил и Методий“.
- Стойчева 1995: *Стойчева, Св.* Приказките на Николай Райнов. Между магиката и декорацията. София: УИ „Свети Климент Охридски“.
- Стоянов 1923: *Стоянов, Л.* Земя. Романтическа поема. - Хиперион, г. II (1923), кн. 4-5, 238-251.
- Траянов 1906: *Траянов, Т.* Дебют на един български артист. - Художник, г. II (1906), кн. 17-18, 31.
- Траянов 1909: *Траянов, Т.* Regina mortua. Стихотворения. София: Т. Паскалев, Б.
- Траянов 1922: *Траянов, Т.* Пролетни химни. - Хиперион, г. I (1922), кн. 8, 462-468.
- Хаджикосев 1974: *Хаджикосев, С.* Български символизъм и европейски модернизъм. София: Български писател.
- Цочева: *Цочева, Н.* Подир сенките на облаците, знаците, ароматите. (https://bgmodernism.com/our_modernism/nadya_cocheva)
- Ясенов 1911: *Ясенов, Хр.* Пан (К. Щъркелову). - Наш живот, г. II (1911), кн. 1, 14-15.
- Angelov 1984: *Angelov, V.* Einflüsse der Sezession in Bulgarien. -In: Die Ästhetik, das tägliche Leben und die Künste. Hrsg. G. Wolandt. Bonn: Verlag Herbert Grundmann, 260-262.
- Nietzsche 1984: *Nietzsche, Fr.* Vom Lesen und Schreiben; Vom neuen Götzen; Das Tanzlied. Theorie des literarischen Jugendstils. Hrsg. Jürg Mathes. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 41-48.