

Славчо Иванов

ПРЕОБРАЖЕНИЯ У ЛИРИЧЕСКИЯ ЧОВЕК В  
ПОЕЗИЯТА НА НОВА БЪЛГАРИЯ

В студията от “Зора” на Г. З-ч, по страниците на “Мисъл” и в самата поезия през двете десетилетия до началото на века се дискутират проблемите за “временно” и “извънременно” в литературното творчество. Може би тъкмо с разработването на този проблематика в творчеството на поетите се започва отделяне от мотивите, характерни за възрожденската поетическа традиция. Това “отделяне” и постепенно отдалечаване от “колективното” начало започва да се експонира с налагащия се в цялата ни поезия мотив за свободата на човешкия дух (не вече като социално-политически феномен). Едва ли има писател, който още в първите години след края на Руско-турската война да не е подчертавал, че 3 март не открива страница на духовната свобода на личността. Примерът на свободна и цивилизоваща се Европа също не е заразителен за българския писател. Идеалите за “правда, братство, обич едни са басни тук”, предупреждава Вазов с “Векът” още в 1876 г. Даже през 1872 г., когато Величков и Михайловски още не са разтворили страниците от творческата си биография, Вазов е този, който обобщава, че видимият свят е “гроб”, че всяка надежда за бряг и оазис е илюзия<sup>1</sup>. През целия си творчески път народният поет се занимава със свободата на Духа, свобода, която изравнява човешкия индивид с Бога и го прави велик заради неговите устреми към

красота, хармония и добро. За Михайловски свободата не бива да създава такива условия, че мулето да стане “лев”, а охлювът да стига там, където летят орли. Погазената идея за разкрепостения дух прави от Михайловски ярък сатирик, а Величков се затваря при горчилките на мировата меланхолия. Самата борба за свобода започва да изглежда по-велика от извоюваната свобода. Така е в “Епопея на забравените”. С гръмкия си изобличителен патос трибунът Михайловски е готов да взриви цялата вселена, открил я единствено в негациите ѝ.

В най-голяма степен Вазов се откроява със своя оптимизъм – особено в “Не се гаси туй, що не гасне!”. Величковият лирически аз е останал без вяра в доброто и страда дълбоко дори в новогодишната нощ, доволен от това, че няма да плаче пред жалката тълпа<sup>2</sup>. Партизанските амбиции и апетити за власт у ония, които “с много думи” казват “малко нещо” (Вазов<sup>3</sup>), пораждат (макар и нетрайни) песимистични настроения у поета, както и първите (като патетика) изрази за възхищение от личности, носители на “великата мисъл”. Чувството на преклонение достига своята кулминация, когато Вазов дори само споменава нейните носители – от Христос до Ян Хус, Галилей, Коперник. Величков се прекланя пред творческия свободололюбив гений на Тасо, Данте, Петрарка, Сервантес. Погледът на поета романтик увековечава подвига на индивида, откъснат от масата. Обезсмъртена е личността, която се е противопоставила на властниците в обществото, за да утвърди великата си идея. В “Цариградски сонети” на Величков липсват социални и битови извори на тъгата. Безличието на рутинната маса е дълбокият извор на болката у поета. Той е обезверен, че може да открие път за разкрепостяване на масата и за това, че в нейните недра се множат борците срещу всякакви окови на духа. Едва в някои от късните поеми на Пенчо Славейков можем да открием мотивите за свободния, независим от обстоятелствата дух на творческата личност и на човека като една свободна вселена.

Космическата мащабност на мисълта и волята у великите предтечи, претворена от западноевропейските романтици, още повече задължава нашия поет да отдръпва своя персонаж от общността, от “тълпата лумпениинтелигенти” и “фасулковци

в ума” (П. П. Славейков). Такова отделяне означава оразличаване от поетиката на предците. Тя вече се оказва в една или друга степен ограничителна за новите мащаби на поетическата мисъл. Всички набиращи скорост промени говорят за едно творческо съзнание, което (макар и в зародиша си) търси възраждането на духа у българина за повече човечност и красота. По-късно и Пенчо Славейков подчертава, че само в свободен дух може да се внася “съзнанието за човещина, с което оръжие той ще има да се бори в битвите на бъдещето”<sup>4</sup>.

За обособяващия се интелigent с романтичен дух на мечтател (Величков), за романтиците, борци за красота и истина (Вазов, Михайловски) старата поетическа система (като подход за “вместване на индивида в “големия свят” на неканонизираната мисъл) се оказва в една или друга степен непригодна. У Величков, както и в някои Вазови стихотворения след “Гусла” (1881), откриваме първи и интересни прояви на импресионистичното възприятие или на асоциативната поетика, които започват да тушират застаряващото вече антитетично реторично мислене като основа на художествено обобщение. Такъв подход откриваме и в стихотворенията на Вазов и Величков за природата. Но новият европейстичен модерен стил на художествено мислене се утвърждава като основополагащ у Яворов. У Величков има първите заприхования на подобен стил. Успехите не са значителни, тъй като по отношение на стихотворната техника при него има доста грапавини. Негацията на обкръжаващия свят, внушенията на френския романтизъм, пълното откъсване от фолклорния мироглед – това са все индикатори на недостатъчната психологическа нюансировка, за пределно откритата концептуалност и в крайна сметка за нефикционалността на стила в много произведения на Михайловски. За него водещо мислене – дори в най-зрелите му творчески години – си остава антитетичното (характерно за някои Вазови творби, твърде популярно у френските романтици Юго, Ламартин, Мюсе).

\* \* \*

Още преди да има фиксиран голям град върху географската карта на България след 1878 г., далеч преди Лилиев

да го отрече заради крещящите несъответствия с романтичния дух у индивида, първите поети на новата българска държава започват да го отбягват, водени също от нравствени подбуди. За тях той е мястото на карнавалната показност и на порока, където интелигентният индивид се чувства самотен, неразбран и сърцето му остава пусто<sup>5</sup>. Там има преди всичко помпозност, фойерверки, похот (Вазов)<sup>6</sup>. Интелигентът в големия град престава да бъде личностен индивид на Вселената, той се размива сред масата и сам започва да се вижда като чудак или като несретник<sup>7</sup> – такъв, какъвто по-сетне у Яворов и у поетите след него ще се открие с многото си душевни дисхармонии. Нито у Вазов, нито у Величков и Михайловски ги има градските реалии – булеварди, паркове, алеи, каменни стени, – срещани в европейските литератури. У тях по-скоро градът е състояние на градския човек, на самотния и нежен “лист отбрулен”. Макар много рядко, но все пак избликва и чувството за призрачно-нереалното в някои стихотворения на Вазов и Величков – още един извор на тъгата, още една враждебна нравствена стихия, каквато е винаги градът за народниците.

Променено е и отношението на поета към “родното”, на което вече започва да се гледа според неговото нравствено излъчване. В града вече я няма красотата, която да възражда индивида, връщайки го към спомен за нещо, което (колкото и безвъзвратно да е останало в миналото) все пак трябва да съхрани днес духа силен и ведър. Родното огнище и хората край него у Величков будят горест и печал. Едно “тъжно родно” и родово затвърждава горчивото прозрение за безсмислието на човешкия живот, намерило сполучлив израз в метафорично изказания извод: “Небето е празно!”<sup>8</sup> Твърде често у Вазов се срещаме с изводи за мрака в човешката душа.

Песимистичните настроения охлаждат помислите у двамата поети да бъдат рицари на справедливостта. У Величков твърде често пулсира мотивът. “Честит в скръбта”, по-късно любим за някои поети в “Мисъл” (особено за Славейков и Яворов, както и за “поета в прозата” П. Ю. Тодоров). Величков сякаш е първият поет, който под тъжните зари на вечерната тъга е склонен да се любува и на собственото

си страдание и горест, да изпитва дори някакво удовлетворение от честите си срещи с тях. Подобни настроения за духа излъчват и “българските цветя” в поетическия свят на Трифон Кунев.

Така започват да се наслагват първите семантични пластове от новия поетически модел на мотива за тъгата като “извор на радост” у Пенчо Славейков, за страданието, което и руши и създава (Яворов, П. Ю. Тодоров, Тр. Кунев) – за мъката като неизменен спътник на човека в земните му дни. Още за Величков душевната болка е нещо съдбовно, а самата съдба става “тъкачка на зла мъка и тегло”. Душевният смут у човека с градска чувствителност у Величков ражда и първото пренасяне на душата в “нирвана”, първото чувство за откъсване от света и за удовлетворение от прекъснатите нишки с него, с миналото и с настоящето. Този мотив малко по-късно също се разработва от Славейков и Яворов, като при тях той има още по-дълбока философско-интелектуална и психологическа интерпретация. Чувството за отделяне от видимото у Величков ражда първото усещане за самозабрава, която опиянява духа:

Ни жал, ни скръб сърцето не терзай,  
кат роб след своето освобождение  
в мечти от радости и наслаждение,  
то носи се, трепери и сияй.  
О, тоз вълшебен час на мир, забвение  
да би могъл да няма нивга край!<sup>9</sup>

Пак у Величков най-напред в поезията ни се появява и мотивът за съня като висша реалност. Единствено в съня у него дом, роден край, братя – всички сакрални пространства изместват обвеяните в мрак реалии на бита и карат аза да се чувствува величествен, едва ли не някакъв владетел на космоса:

Из цялата вселена равен с мене  
по щастъе има ли във този час.  
Душата ми вълнува една страст,  
страст пламенна и прошка за забвение  
и мълчаливо благославям аз  
могъщия бог и цялото творение”.<sup>10</sup>

Нощта, по традиция време за отдик на патриархалния човек след трудовия ден, попада в поетическата бленда на Вазов и Величков и започва да изглежда като кошмар. Такова озвучаване на мотива у Вазов се среща по време на изгнанието му в Одеса, както и в някои пасажии от "В царството на самодивите". За Величков подобни състояния са още по-чести и са в още по-монолитна хармония със състоянието на неговия меланхоличен аз. Целият му живот сякаш представлява един сън – блян за красота (особено с идеализацията на неуловимото "безплътно", с вкуса му за тайнственото).

Разработването на тези мотиви говори за постоянно нарушаване на онази монолитност и хармония в поетическия образ, характерни за поезията ни от късното Възраждане (като изключим Ботев!). Изграждането на сложния образ на мисловната личност, на раздвоенния човек, разкъсан от безуспешни опити да търси еднозначен отговор на вековечни въпроси, става също без прякото въздействие на европейските литератури, а съобразно с конкретните социално-политически и естетически реалности у нас, в годините от началото на века, с развитието на литературата в самата себе си. Уловимо е как постепенно душата на поета започва да се затваря за останалите от "масата". Това затваряне е следствие от традиционното "движение по хоризонтала", от конкретно-видимото към бленуването по бряг, към хармонията и "пътя без път". Асоциативното поетическо мислене обаче си остава задача на поетите след Яворов. В началото на новата литература поетическата инвенция най-често тръгва от конкретно-видимото, от реалните състояния и от зафиксиранията впечатления от предмета. То пък отвежда към мига, който се оказва, че единствено е в състояние да спаси индивида, да го възроди нравствено. Това ярко е изразено в лирическият "пътепис" на Вазов "Италия", в поемата "В царството на самодивите", както и в редица сонети на Величков. У двамата мигът се превръща в безкрайно щастливо настояще. В мига вече започва да се "включва смисълът на живота" С. Хаджикосев)<sup>11</sup>. Лиризмът на мига у Вазов и Величков, първите интерпретации на философско-интелектуални мотиви и на библейски митологеми у Михайловски представляват момент

от болезненото екзистенциалистично откъсване на индивида от колективната общност и неговото патриархално съзнание — всъщност от възрожденския тип нефикционалност в литературата (Н. Георгиев). Всичко това свързваме с естественото и закономерно превъзможване на традиционните исторически и битови реалии през целия път от развитието на българската поезия, а и на литературата ни.

\*\*\*

Регистърът на проблематиката в поезията започва да се обогатява с нови мотиви и образи, като, разбира се, по-бавно се изгражда многопластовият характер на поетическото слово като метафорична смислова единица. Това означава, че захванатото от Славейков и Ботев отбелязва свой нов момент особено с разработването на мотивите за живота и смъртта, за любовта и природата, както и с по-увереното “настаняване” на категорията “смешно” в поезията. Нови моменти отбелязват и междусистемните връзки на поезията с фолклора, което е предпоставка за поява на явления и в знаковата ситуация на поетическото творчество, произтичащи от взаимодействията между поетическите системи на реализма и романтизма.

Интересно е развитието на мотива за битието, за смъртта и безсмъртието, като се има предвид, че връзките с възрожденската традиция вече започват да се видоизменят. Докато през Възраждането проблематиката около смъртта и безсмъртието изцяло е подчинена на национално-патриотичния модел, сега вече за екзистенциалните въпроси, свързани с Бога и със задгробния свят, започва да се говори в по-мощен план, като се навлиза по-целенасочено в библейско-религиозната проблематика. Стремелът спрямо реципиента не е познавателен, нито път е стимулиран от преки въздействия на европейски поети. Въпросът се отнася до едно “бяло поле” във възрожденската литература, което сега трябва да се запълни, като се насити с философско-екзистенциален и етичен товар. Процесът на философско-мирогледно, етично и мисловно-интелектуално осмисляне на библейско-християнски мотиви отбелязва първия си и непознат за българската поезия връх с ранните поеми на Ст. Михайловски: “Поема на злото”,

“Кадрилът на смъртта” и “Euthanasia”. Християнски мотиви срещаме и в немалко стихотворения на Вазов и Величков. Колкото и огромни да са различията в семантичните пластове, откриваме у поетите обединяваща логика в търсенето на ди-ахронни връзки между живота и смъртта (като диалектика).

Мирогледно-естетическите позиции на Михайловски в тези поеми не са трансфер от Мюсе, от Батрас, Милтон или Ламартин, а са следствие от “доминиращия песимизъм”, който (както твърди Г. Цанев) се е превърнал в негово лично, мирогледно начало, а в поетически аспект – в сатирично осмисляне на екзистенциалистичните проблеми на живота и смъртта<sup>12</sup>. У първия тълкувател на екзистенциалната проблематика в литературата на новата българска държава живот и смърт започват да се сливат или взаимно да се обуславят на границите с крайния песимизъм. Пародирани със средствата на антиномиите, страдание и смърт се възприемат и като логични явления на битието – внушения, несрещани в поезията на Михайловски. Всъщност те представляват (пред)етап от философския модел на Яворовия скепсис, свързан с единството между живот, истина и смърт<sup>13</sup>.

У Вазов и Величков религиозните мотиви в по-голяма степен са свързани с тревогите и надеждите на поетическия аз за добро на земята, за природата, родния край и дома, за България. За тях смъртта и безсмъртието на душата, вярата в Бога нямат философско-етична експресивност, каквато е характерна за поемите на Михайловски. Смъртта най-често се вижда като естествен изход от конкретното състояние на човека или като следствие от определена негова дейност. За Вазов например старата икона притежава нравствен заряд, доколкото е ориентир на индивида във фиксирано настояще или бъдеще, в някакво времево измерение. Концептуалността на мотива за иконата у Вазов често се свежда до това, доколкото българинът може достойно да оцени земните си дни, дали живее целесъобразно, в хармония с природата (равнозначна на Бога), и съмнението, че тази хармония е непостижима за човешките общности. Излъчването на иконата обогатява нравственото пространство. Тя отваря вратите на дома за доброто и за човешкото<sup>14</sup>. Затова иконата означава Бог в дома, а



молитвата помага родът да се доближава до божественото, да се сродява с него, а на индивида — да се пречисти:

Аз молеж се жежко към бога велик  
за помощ, утеха в живота ми тежки —  
за мене, за братя, за всеки клетник,  
за всички страждущи род човешки...

И дълго йощ шгълнеха моите уста  
и леко, и светло ставаше на мене.<sup>15</sup>

У народния поет божественото обикновено се конкретизира като дълбоко и искрено човешко, като природа, изградена не само от светлина. Затова именно то сродява “с вечността дълбока”. Най-често на битието той гледа като на единен комплекс, изграден от раждане, идеали, лъжа, мъки и смърт. Социалните катаклизми и песимизмът (съпътстващи човешкото битие явления) отвеждат към желание страданието да се заглуши чрез смъртта забрава — най-вече в лоното на планината.

У К. Величков смъртта и животът са някакво тихо покорство и примирение със съдбата, която се възприема като истински благослов, изпратен от Бога. Така е в немалко негови сонети. И той като Вазов, на кръстопът между идеалите и безветреното време, издига едва ли не в религиозен култ изкуството на великите майстори на словото, съзидатели и на велики идеали. Честото потопяване в неприютната скръб на скитника пилигрим го поставя преди всичко на междата между бляна и текущия живот, но се откроява и “непреходното божествено” у индивида. Размиващите се граници между добро и грях, трудно осъществимата хармония с природата и бога внасят непрекъснато разочарования; разколебава се духът, разполовява се монолитността на човешкия аз. Божественото се обективизира в човешкото, което е равностойно на вечността.

Действително в доста стихотворения и поеми на Вазов и Величков откриваме колебания между живота и смъртта. На тях гледаме като на антитезни щампи, дошли от романтичeskата поезия, лишили индивида от дълбоки психологически изживявания, особено персонажа на Михайловски. В различна степен в поезията долавяме патетиката и декларативността

на реториката, традиционните инверсии, щателно обмисляните готови поанти, контрастите и пр. Но мотивът за преходността на човешкия живот при всички поети е налице, като за никой поет до Яворов обаче смъртта не е въпрос, свързан със свършенството на индивида – колкото и тя да е някакво просветление<sup>16</sup>. Метафората не заличава напълно границата между действителността и надземното. Доминира вещественото, конкретното – водещи в поетическата парадигма до началото на века. Всъщност Пенчо Славейков си остава първият, който заличава тази граница като първосъздател на художествената идея за живот в смъртта (“Псалом на поета”), за смъртта като висша хармония на духа. У Вазов, Михайловски и Величков са фиксирани препятствията между “земно” и “небесно”, без да са намерени нюансирани и взаимно обуславящи се координати на абсолютната хармония. Все пак във “В царството на самодивите”, в редица сонети на Величков, в “Кадрилът на смъртта” и в “Поема на злото” от Михайловски “небесното” е започнало да се експонира в опозицията “тук – там”, като границите между живот и смърт почти се заличават. Едва у П. П. Славейков смъртта се превръща във вечно възраждащо се, творческо начало, а у Яворов се възприема като метафоричен проблем с космическо съдържание. На “земно” и “небесно” Михайловски придава мисловно-рационалистичен – не традиционен и не психологически облик. В “Поема на злото” и “Кадрилът на смъртта” дори преобладават прозаизмите и рационалистическите призивно-декларативни интонации и възклицания. В такъв смисъл и при тримата (Вазов, Величков, Михайловски) говорим за невъзможност да се скъса със земната вещественост. В широк смисъл декадентските идеи у Ст. Михайловски се проявяват като привлекателност към злото и греха, както и в идеята за двойствеността на човешката природа. Най-напред у него грехът се оказва нормално проявление на човешката природа. Зад nihilизма у недоволника Ст. Михайловски стоят позитивистични позиции и концепции, като за него не винаги бъдещето е само апокалиптичен мрак. По-скоро тук долавяме безпокойството, несигурността и потиснатостта – не екзалтичната истерична чувствителност; не и демоничното зло-

радство от контакти с порока и перверзията. Михайловски се интересува винаги от нравствеността – проблема, която не занимава никога Метерлинк, Уайлд, Пшибишевски. У него я няма насладата от самобичуването с болката и удоволствието от порока, както и мегаломана “аз”, владетел на битието, издигнал в непостижим култ смъртта. Обезверяването у Михайловски е следствие от песимизма у един романтик, отчаян от текущия живот, но насочен към субективните проблеми на личността, без те да са мотивирани психологически.

\*\*\*

Обогатяването на естетическия диапазон на българската поезия от 80-те години до “Безсъници” на Яворов свързваме с отношението на Вазов, Величков, Михайловски и К. Христов към пейзажа, към природата (като водещ знаков носител) и към любовта. То говори недвусмислено за настъпващи промени в съизмерването на голямото, космическото битие с “наличния” у индивида свят. Те пораждат промени не само в индивидуалния стил, но и в цялостния поетически модел на епохата, който из основи започва да се прекроява най-напред от “четиримата” в “Мисъл” и от техния все по-разширяващ се кръг.

Природата (главно като пейзаж) през Възраждането е декорация на поетическото действие, особено в стихотворенията с епично-сюжетна основа и в поемата. Най-напред от Вазов пейзажът започва да се възприема като състояние на човешкия индивид, обусловено винаги от конкретни материални и социални явления. Първи романтиците в западноевропейските литератури разбулват тайните на природата. Засилващият се критически патос на отрицанието в цялата ни литература, и респ. у Вазов, саркастичният поетически темперамент на Михайловски, безграничната душевна скръб у Величков – това са предпоставките за задълбочаване погледа на поета към природата в нравствено-философски аспект, за да се търси там аналогия с нравствените терзания на духа. За поетите след 1878 г. природата постепенно се превръща в неповторимо творение на Бога, а човешкият живот – дълбоко свързан със закономерностите ѝ. И ако проблематиката в

“Италия” прави от този “поетически пътепис” една от първите книги, където вече пълнокръвно се свързват проблемите на нашата култура и изкуство с европейските<sup>17</sup>, дял за това имат и Байрон, и Гьоте, и Дьо Мюсе, и Кардучи, които като романтици помагат на нашия поет в типологически аспект да открие неподозирани тайни на природата, вкл. сатиричния патос в “Поля и гори” и “сатанизма” в “Зихра”. Най-вероятно това отношение на Вазов към природата му е дало основание сам да се квалифицира като поет романтик.

Като романтиците четиримата поети на нова България противопоставят човешкото битие на природното, посочвайки конкретни страни от противоречивото им единство. Чувството, породено от такива паралели, е смут и обърканост. Но въпреки това сетивата на Вазов в “Поля и гори”, “Италия” и във “В царството на самодивите” имат нагласа за по-цялостно осмисляне на природата. При поетите “на прехода” на една и съща плоскост започват да се разполагат явления от материален и духовен разред: веществено-предметно и фантастично, конкретно и отвлечено. Но въпреки това и у Вазов, дори у Величков конкретността лежи в основата на поетическото наблюдение, вследствие от което и художествените обобщения в повечето случаи са еднозначни. В сравненията и в редките метафори от сонетите на Величков обикновено се съдържа съпоставка (или поне аналогия) при приравняването на духовния и материалния елемент. Можем да говорим дори за хипертрофия във веществената част на сравнението. Понякога то придобива самостоятелно значение, дори когато център е човекът. В сравнението семантичното намалява смисъла на втората му половина и по този начин поетът по-новому одухотворява вещественото в природата, което добива относително самостоятелен дял. В твърде малко стихотворения на Вазов и Величков откриваме подтекста на метафоричния стил – Яворовата енигматична усложненост. Тук обаче понякога от шума на гората вече може да се роди конкретизиращият образ на песен, съзвучна с определено душевно-психологическо състояние на индивида. Понякога у Величков, К. Христов и Вазов долавяме емоции, дошли от отиващия си миг. Мигът дава сили на аза да се възроди или просто да

оцелее. Тогава природата у Вазов и Христов е най-одухотворена, остава като впечатление за изстрадан миг, вграден в човека, съхраняващ го като личност, като пълнокръвен свят. Поначало у Вазов и Величков идеята а нравствено съвършенство, за близост до хармониите и дисхармониите в природата е водеща. Аналогично е чувството за хармониите на живата, “движеща” се природа и у К. Христов. У Михайловски тя добива сатирично-протестни изрази, достигнали зенита на песимизма. Така е в басните и в ранните поеми на писателя. Зад “лекия” му хумор в “Боян Магесникът” стои трагедията на отхвърления от Бога главатар на богохулниците, който през целия си живот е търсил логиката на социалното и човешко битие, воден от вярата, че “душата” (човешка) и господня едно е естество”.

Усещанията и възприятията на природата като разумно битие у четиримата поети пораждат съмнение в “разума” на човешките общности. Това означава, че критериите за добро и зло започват да се размиват. У Михайловски се раждат мощни контрасти и дисонанси, все в параметрите на монолитния му “аз”. Нарушената хармонична пълнота на битието до крайна степен засилва емоционалните състояния на непримиримост у индивида. Духовните му стремежи се оказват несъвместими с реалиите на битието, поради което поетовият глас на Величков и Вазов съзижда някакъв собствен, автономен свят от илюзии (у Вазов “мир възделен и драг”). Единствено той внася желаниа покой, ражда мига като откъсване от действителността – превръща го в “праг” към Славейковото пълно потопяване в миражите на бленуването. Пътувайки из лабиринтите на битието, поетът в контактите си с всемира открива себе си – сред безпътицата, студен и отчужден от всичко, отдалечен от сакрални пространства. Това забелязваме и у Величков. У него съзнанието в своята раздвоеност винаги предпочита смирението и страданието – при всеки удар на съдбата. Но никой поет не стига до пълна херметизация на своя аз. Същевременно липсва “пейзажът на душата”, у символистите превърнал се в личностен интериор, може би защото продължава да бъде драстично рязка опозицията природно – човешко (следствие на мощния критически патос в литературата през 80-те и 90-те години).

Красотата на пейзажа и драмите в природата (за Вазов и К. Христов предимно планината) не са нито фон, нито само привлекателна за око и душата гледка. Те вече не са видени от същия ъгъл, от който ги представят Ботев, Славейков, Раковски и Каравелов. Логично е Михайловски да не срещнем романтичен и лиричен пейзаж. Величков през 80-те години се домогва до импресионистичната поетика на пейзажа. От отделни състояния и визии на фиксирания предмет в "Цариградски сонети" той извежда впечатлението от него. У Вазов такъв тип наблюдение се среща по-рядко (колкото и двамата с Величков да вместиат в пейзажа и нещо от своята душевност или емоционално изчувствувание на мига). За него най-съществено си остава пейзажът като подстъп за подмладяване на душата, за озониране на духа до степен "сливане с Господа" – особено при срещите с планинските върхове. Митологемите му за Антей, Сизиф, Ксеркс представляват първи сериозен опит в българската поезия да се предостави цялостната координатна система на битието. Вазовият поглед следва не единствено традиционните "движения по хоризонтала", а и непопулярните тогава движения (на духа) "по вертикала"<sup>19</sup>. Гастон Башлар често е подчертавал, че "вертикалата" съдържа активното духовно значение, съпоставена с ширината. За френския литературовед движението само по хоризонтала е пречка да се пренесем в "неопределим по място шепот сред мълвата на битието"<sup>20</sup>.

Вазов е този, който пръв опоетизира планинския връх така, че се достига до религиозно-мистичен екстаз пред цялото битие. То е творение на Бога, в което се е въплътил самият Бог. У него природа, планина, човек, родина, Бог са единно цяло, амалгама на вечността. Дори у Вазов природа и поезия са понякога по яворовски одухотворени, когато са свързани с любовта. Планинският връх и жената могат да носят разочарования и подем на духа. Затова не смятаме, че Вл. Василев е прав, когато говори за "груби акорди" в любовната лирика на Вазов<sup>21</sup>. Безсмъртието, вечността на любовта, нейната непреходност и необозримата природа за Вазов и Величков са в единство. В "Амор" от Ст. Михайловски те са съотнесени към една класическа хармония:

Любов – следа в простора  
на гълъбов полет,  
видение надзвездно  
в съня на млад поет,  
от библия незнайна  
едничък само лист,  
изгубена зарица  
на някой дух лучист!<sup>22</sup>

Без любимата и нейното чувство у Вазов и Величков пейзажът губи от своята прелест (като изключване) и човешкият аз започва да се чувства непълноценен и главно – нехармоничен. Без любимата жена самотата сред планината е най-горчива. И обратно, у Вазов ликуват сърце и планина, когато настъпва единение между тях<sup>23</sup>. В такива мигове (без жената) Вазов е най-потиснат, докато обратно, за Славейков самотата е необходима. Същевременно обаче нарушената хармония между природа и любов в стихотворенията на Вазов “Есен” и “До прозореца” не е страдание. Защото (аналогично на П. П. Славейков) тук тя се превръща в блян посредством синестезията: мирис на цвете и спомен за любима жена. Самотната горест на Величков не му позволява да търси израз на любовта си към определена жена дори когато е в обятията на природата. Любовта у него е порив към “сладки сълзи” и “въздишка” от това, че животът му е преминал без любов.

Става ясно, че макар и в различни посоки и нюанси, пейзаж и природа в поезията до Яворовите “Безсъници” започват да се субективизират. Това е първият момент на един процес, обусловен от мирогледно-естетическия строй на раждация се нов поет, на неговите нови естетически предразположения. След излизането на “Сън за щастие” (1907) на Славейков и на “Безсъници” в същата година (на Яворов) той все повече се превръща в дълбока и многостранна душевност, във философия и психология, а при символистите и постсимволистите – във все по-многозначеща метафора. Сега е все още рано да се говори за семантическа диалектика от художествени пластове, при които природното битие се моделира като ураган, а поетическата реч – в знаци и образи, които да я правят по-фикционална. За Вазов, Величков, Христов и

Михайловски жената демон – унищожителна и съзиждаща духа природна стихия, е непозната и чужда. Но у тях е доловимо поетическото виждане за фаталната обреченост на любовта и за нейната нетленност. Именно в поетическата идея за нещастната любов (по-малко популярна за К. Христов), необусловена от социални фактори, виждаме основните предпоставки за бъдещи промени в поетиката на модерната пейзажна и любовна лирика.

\*\*\*

Патриархален бит, фолклорно-етнографско начало и хумор също се променят. Това говори за настъпващи необратими процеси в отношението към родовото съзнание като цяло. Битово-етнологичните елементи все по-настойчиво търсят човешкото си съдържание, без да са само ценностни страни от нравствената система. Старото патриархално-битово съзнание дълго време е задължавало поета да говори в 1 л. мн. число. Пропукващите се устои на патриархалния морал най-напред в поезията стимулират узаконяването на аз-формата. Това означава и по-активно, и по-завоалирано присъствие на поетовата личност, субективизация на лирическата творба под въздействието на личностния мирогледен и естетически потенциал на художника. Все по-категорично той започва да се разграничава от общността и да се въздига над нея с призиванието си да бъде водач и трибун, както е било през възраждането ни. Тази диференциация най-напред започва при Вазов и Михайловски, в чиито стихотворения, епиграми и сатири азът се извисява над множественото “ние”. Отделянето му от рода, от етноса, представлява една наистина пулсираща десетилетия наред болезнена горест у поета – носталгия, която “доминира и определя цялата музика”<sup>24</sup>. Тъкмо носталгията, затвърждаваща се с дните, убедеността, че нещо скъпо за сърцето безмилостно си отива, субективизират поетовата личност още повече и още по-ярко с налагащите се мрачни прогнози за бъдещето. У Величков се наслояват първите настроенния, породени от такава скръб – че тя е вездесъща и представлява неизменен спътник на човека, който вече е щастлив и дори “честит” с нея. Този мотив, разработен и от Вазов и



Михайловски, става основополагащ в поезията на Славейков, Яворов, Дебелянов, Лилиев, П. Ю. Тодоров. Поетическото прозрение “честит в скръбта” (Вазов) субективизира до краен предел цялата епоха от този ранен ренесанс за българската поезия. Това първо настроение в поезията означава отграничаване както от битовото, така и от фолклорното по посока на един нов лирически аз, който усвоява и синтезира дълбоко в себе си етнофолклорното като нравственост и като устои на българина и въплъщава “общочовешкото”, съдържащо се в националното. В този дух е виждането и на Г. З-ч от “Зора” за Байрон, Гьоте, Шилер, Юго, Мюсе. Нещо повече дори – с това техните творби разбиват границите на своето време (както пише Бахтин) и заживяват в “голямото време”, допълнително обогатявайки се с ново значение, с нов смисъл<sup>25</sup>. Те са достигнали до всички епохи и до всички хоризонти и пак са останали поети на своя народ и на своето време – защото са предали несъзнателно, без да щат, на всичките си творения своята лична и национална индивидуалност<sup>26</sup>. Преди Пенчо Славейков, посредством битовото и националното, нашата поезия започва да се индивидуализира, търсейки нови форми, чрез които да представи душевността на раздвоения, мислещ индивид<sup>27</sup>.

Връзката на поезията с фолклора става все по-далечна и опосредствувана. Това е процес, чието начало отбелязва Вазов<sup>28</sup>. Контактът у Величков и Михайловски също е косвен. Никой поет (освен К. Христов в “Самодивска китка” (1905) не обработва народнопесенни образи и мотиви. И в епохата на конституирането на новата българска държава народната песен следва своите по-специфични пътища, които я отделят от личното творчество. В личното творчество сега, когато душата на поета е “без юзда” и “звезда единствена” (Вазов), когато К. Величков е “честит в скръбта”, когато се възправя величественият “аз” на К. Христов и Славейков, отдалечаването от поетиката на фолклора е нещо закономерно. Отделянето на стихотворението от песента обаче в никакъв случай не означава липса на взаимодействие между тях. Отново Иван Вазов е този, който доказва, че това е така – и то не само в първите си стихосбирки, нито с произведенията,

писани по народни мотиви. Но когато “гледната точка” на автора за текста постепенно започва да се измества от външния свят към автора като неизчерпаема Вселена, самата поетическа творба добива не статична, а динамична структура (която не е аналог на народната песен). Такава е художествено-естетическата динамика при смяната на една епоха с друга и при постепенното обособяване на нова парадигма. Тази логика (както е казал още Г. З-ч) не търси “натиск и директиви”, а протича плавно и съобразно с духа на епохата и художествения светоглед на писателя. Фолклорът в новата българска поезия все повече се обособява като “относително самостоятелна сфера на социалната активност на етноса”<sup>29</sup>. Тази “относителна самостоятелност” на фолклора още в тогавашния исторически момент започва да оказва своето въздействие върху индивидуалното поетическо творчество. Тогава е началото на този процес, който след “Мисъл” вече предизвиква основна промяна в отношението на художника към народното творчество — особено в “българските цветя” на Трифон Кунев. Тогава се стабилизира вярата у Славейков, че истинската поезия е онова, което е “откърмено от народната песен”, че ако е вдъхновена от нея, то тя ще се освободи също от всякакви “катехизиси” и “текета”, които (както учи и Ницше) поставят юзда на творческата личност при нейните естетически дирения. “Относителната самостоятелност” на фолклора помага на Славейков да навлезе в извънвременното, да се освобождава от дидактизма и тенденциозността; защото народният певец винаги гледа на живота (както се изразява той) “през всички прозорци на сърцето и ума..., а не от партийно гледище”<sup>30</sup>.

Постепенното отделяне от фолклорното съзнание, от мотиви и фолклорни размери в първите стихосбирки на Вазов не означава, че като поет той не остава верен на народно-песенния си стил. В най-зрелите му поетически книги личи колко упорито народният поет е търсил лексиката<sup>31</sup>, а и образността на народната песен — нещо, което прави и Пенчо Славейков в поемите си. Но мотивите за възмездието и справедливостта в “Грамада”, съобразени с духа на новото историческо време, не звучат само традиционно. Както подчертава и М. Цанева, Вазов “привежда” мотиви от народната песен,

доколкото трябва да се съобразява с фолклорното естетическо съзнание, както и с духовно-нравствената атмосфера на своя ден<sup>32</sup>. За поета е по-съществен духът на съвременето, вече с лек превес над самото фолклорно съзнание, не на поетиката на песента. Най-голямо творческо постижение в този аспект е поемата “В царството на самодивите”, където е претворена драмата на индивида, “изолирал се” в един романтичен бастион на самодивското царство, за да преоткрие себе си същия, какъвто е бил някога. Той затваря кръга на своите брожения с точката, от която преди е потеглил. Разстроеният, разкъсан от душевни страдания заради изгубената любов поет в началото на поемата, става едва ли не по-щастлив в края, успявайки да преодолее горчивините на съмненията и болката. Това “движение в кръг” представлява модерно осмислено възвръщане на “его”-то към себе си, едно специфично преоткриване на аза, което в типологически аспект предшества “Бойко” на П. Славейков. Затова вярваме, че Вазов не е бил пристрастен с високата оценка, която сам прави на поемата, намирайки я за най-сполучливото нещо в поетическото си творчество, че и “в цялата наша литература”<sup>33</sup>.

Не фолклорното, а народоведско-етнологичното съзнание на Вазов представлява основата, върху която той изгражда “Моята съседка Гмитра (1881) – първата хумористична поема в българската литература. С “Vitzli Putzli” Хайне само е дал повод за написването ѝ. Жалките ситуации, в които изпадат Гмитра и Геро, създават комично настроение, като в изворите на смеха липсва яркият социален елемент. Хумористичен подход към битово-житейски материал срещахме и в някои стихотворения на Дебелянов и Лилиев. А с интелектуалния си хумор “Кихавицата на Салюста” (1884) на Вазов подготвя сатиричните настроения и хумористичните ситуации у артиста бохема на Подвързачов, Дебелянов и Лилиев, където битово-етническото все повече се измества “зад кадър”.

За етнофолклорни или хумористични мотиви у Величков и Михайловски трудно може да се говори (особено за Величков). У тях няма ритмика, лексика и фолклорна образност. Разговорно-битови (и по-рядко фолклорни) моменти откриваме в лексиката и синтаксиса през Възраждането, когато въз-

действието на фолклора върху личното творчество е било много силно. Настъпва моментът на обособяване на индивидуалното творчество със своя поетическа система, по-автономна, където все по-рядко се чувства директното въздействие на народната песен. Това в никакъв случай не изключва възможностите за взаимно проникване през всеки момент от литературното ни развитие — така, както е в редица съвременни литератури, особено в културите на славянските и балканските народи.

\* \* \*

Годините от създаването на новата българска държава до Първата световна война представляват поредно за литературната история преосмисляне на традицията. Тоталното отрицание на новото общество, на новия бит и нрави в “нова България” се съвместява и дори се предполага, че стимулира (както при романтизма) задълбочаването на песимизма и на сатиричния патос — предпоставка за разгръщане на декадентски настроения в най-първия им, примитивен вариант. Макар и не в чист вид, се открояват три стила: сюжетно-повествователен, романсов (с романтично-интимни интонации) и патетично-мелодраматичен. Те обаче не задължават поета коренно да промени отношението си към конкретното, “налично” битие. Това е все още времето, когато “стената” между поета и света не е съвсем “ледена” (Яворов). Нито дори е станала монолитна преграда — колкото и да активизира появата на една “усложнена” личност със своите ребуси от обществено-политически, социални, нравствени и естетически проблеми. Но все пак, оказва се, че са налице първите пропуквания на монолитното “ние”. Те пораждат у поета трайни чувства за дисхармонично битие — социално и духовно. Тази дисхармония наслагва първите промени в цялостната нова концепция за човешката личност, обособяваща се в лириката все повече като самотно поетическо “аз”, отколкото като монолитно “ние” на общността.

Вазово-Величковата епоха подготвя “Мисъл” от началото на века. Но не се идентифицира с нея. Те са в диалог една с друга и “опозицията” между тях в същината си е взаимодействие, което разкрива динамиката на националния литера-

турен развой, диалектиката на автентични, творчески процеси, насочени към личностно осмисляне на универсално-духовното, общочовешкото чрез самобитното национално. Ще се достигне до някаква яснота и по отношение на произволното манипулиране с термина “европеизиране”, ще се открият онези мотиви, чувства, настроения – цялата гама от стилкови явления, които представляват богатството на българската литература и нейното съзнание, че тя е автономна територия на духовната дейност. В траекторията на процесите в опозицията стари – млади не е така полюсно разграничителна. Тя е обединителна, защото се оказва, че “старите” също се вписват в редиците на “младите”. Защото Вазов, Величков, Михайловски, К. Христов са не само даровити поети. Те са поети “в движение”.

#### БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> И. Вазов. Страдающий пътник. – В: И. Вазов. Събр. съч., т. 1. 1974, с. 204.

<sup>2</sup> К. Величков. Избр. произведения, т. 1. С., 1966, с. 48.

<sup>3</sup> И. Вазов. В камарата. – В: И. Вазов. Събр. съч., т. 2. С., 1975, с. 380.

<sup>4</sup> П. П. Славейков. Българската поезия преди и сега. – Мисъл, 1906, № 6–7, с. 374–375.

<sup>5</sup> И. Вазов. Полет. – В: И. Вазов. Събр. съч., т.1. С., 1979, с. 99.

<sup>6</sup> И. Вазов. Българинът в Букурещ. – В: И. Вазов. Събр. съч., т. 1. С., 1974, с. 315–320.

<sup>7</sup> Г. Найденова. Романтическият образ на творческата личност. С., 1968, с. 148.

<sup>8</sup> К. Величков. Избр. произв., т.1. С., 1966, с. 41.

<sup>9</sup> К. Величков. Избр. произв., т. 1. С., 1966, с. 37.

<sup>10</sup> К. Величков. Избр. произв., т. 1. С., 1966, с. 41.

<sup>11</sup> С. Хаджикосев. Сред шедьоврите на западноевропейската литература. С., 1992, с. 153.

<sup>12</sup> Г. Цанев. Развой на жанровете в българската литература. – В: Г. Цанев. Освобождението и българската литература. С., 1980, с. 10.

<sup>13</sup> П. Велчев. Поглед върху поезията. С., 1979, с. 27–40.

<sup>14</sup> Р. Радев. Размисли за иконата в българската литература. В. Търново, 19 2, с. 18–23.

- <sup>15</sup> И. Вазов. В храма. – В: И. Вазов. Събр. съч., т. 3. С., 1975, с. 82.
- <sup>16</sup> П. Велчев. Поглед върху поезията. С., 1979, с. 52–53.
- <sup>17</sup> И. Вазов. Събр. съч., т. 2. С., 1975, с. 512.
- <sup>18</sup> И. Шишманов. Спомени и документи. С., 1976, с. 244.
- <sup>19</sup> С. Хаджикосев. Българският символизъм. С., 1979, с. 132.
- <sup>20</sup> Г. Башлар. Поетика на пространството. С., 1988, с. 289.
- <sup>21</sup> В. Василев. Студии, статии, полемики. С., 1992, с. 135.
- <sup>22</sup> С. Михайловски. Избр. съч., т. 1. С., 1960, с. 264.
- <sup>23</sup> И. Вазов. Събр. съч., т. 3. С., 1975, с. 385, 377–378.
- <sup>24</sup> Т. Жечев. Въведение в изучаването... – Септември, 1988, с. 195.
- <sup>25</sup> М. Бахтин. Естетика словесного творчества. М., 1986, с. 350.
- <sup>26</sup> Г. З-ЧЪ. Осветление ... – Зора, 1885, № 3, с. 131.
- <sup>27</sup> С. Иванов. Пътища за оцеляване. С., 1991, с. 30–35.
- <sup>28</sup> М. Цанева. Поет и общество. С., 1985, с. 198.
- <sup>29</sup> Т. Ив. Живков. Етнокултурно единство и фолклор. С., 1987, с. 102–126.
- <sup>30</sup> П. П. Славейков. Българската поезия преди и сега. – В: П. П. Славейков. Поезия. В. Търново, 1992, с. 99.
- <sup>31</sup> Р. Бернар. За думата “карпа”. – В: Сб. Ив. Вазов. Пловдив, 1976, с. 192–193.
- <sup>32</sup> М. Цанева. Поет и общество. С., 1991, с. 199.
- <sup>33</sup> И. Шишманов. Спомени и документи. С., 1976, с. 259–260.