

Славчо Иванов

## КИРИЛ ХРИСТОВ И СИМВОЛИЗМЪТ

Оригиналният, „бисерният“ лирик Кирил Христов, популярен за читателя и за литературната критика преди всичко с онова, което го представя като певец на „нещата, които носят радост на сетивата“<sup>1</sup>, без съмнение е такъв. Но само до редактирането и издаването на своите „Избрани стихотворения“ (1903). Този поет е „певец на своя живот“ (Кр. Куюмджиев) главно в началния етап от своето развитие. Следва отрезвяване след пиянството от „лудите младини“, засилен интерес към модерните естетически явления в немскоезичните литератури и краткотрайно школуване при символистите с цикъла „Intermezzo“. Тенденцията в ранните стихосбирки на поета — да изгражда човешка личност, несъобразена с „възрожденските социални и нравствени формулировки“<sup>2</sup> — продължава да бъде водеща и след „Интермецо“, само че с по-други параметри. Необузданият, суров субективизъм, виталният егоцентризъм и индивидуализъм отделят Христов от учителя Вазов. И по отношение на стиха, и по мотиви — пише литературният критик Стефан Минчев, поетът „повече се „доближава до Пенчо Славейкова, отколкото до Вазова“<sup>3</sup>, завладян и той от идеята за европеизиране на българската литература. Още в 1898 т. той се е вслушвал в съвета на д-р Кръстев, осмисляйки естетическото верую на кръга „Мисъл“:

Ти трябва да страдаш! Не роптай!  
 Нек болката с сърцето ти се бори!  
 Страдањето е благодат! Страдай!

(„Епиникия“)

Самият К. Христов е мотивирал необходимостта от нова критическа оценка за по-късната си лирика след „Интермецо“ (1906)<sup>4</sup>. Паралелно с амбицията му да съперничи на Яворов и Славейков<sup>5</sup> битува и желанието му да се освобождава от всичко, което носи нещо от „печата на времето“ (Пенчо Славейков) и от стихията на чувството. Главно върху почвата на модернистичните мотиви за самотата, безродността, отчуждението, бездомността, имайки предвид новата теза за творческата личност<sup>6</sup> и опъл-

чвайки се срещу традицията (фактически и да я конституира), той работи върху този цикъл стихотворения. Те представляват етап от поетическия развой на К. Христов, защото „Интермецо“ откроява междата в едно отдалечаване от енергичността, пламенността, от очарователната обстоятелственост и непосредственост в ранните му стихосбирки. С тези пет стихотворения лирикът сам е търсил завой и ново стъпало в развитието си като творец. Той проникновено забелязва, че благодарение на тях се е домогнал до нови хоризонти за своя творчески гений — особено с „Царски сонети“ и „Тихи песни“:

„В ранни години, не ще съмнение, главните струни, от които съм изтръгвал звукове, са били струните на пола. Обаче аз далеч не смятам, подобно на мнозина наши критици, които е занимавало моето изкуство, че това са — и то именно в оня им ю н о ш е с к и вид — моите най-ценни стихотворения. За жалост повечето от тях не чинат нищо и са отдавна парясани. По-късно същите тия мотиви можех да дам в една несравнено по-префинена форма, като с и м в о л и н а с т р о е н и е. Обаче тези неща (голяма част от „Тихи песни“, после и „Царски сонети“) съвсем не са забелязани от критиката“ (разр. мои — С. И.)<sup>7</sup>. Реалистично-символистичните и импресионистични настроения, образи и картини в „Царски сонети“<sup>8</sup> той вижда като своеобразно ехо от „Интермецо“. Същевременно сподвижникът на Вазов държи и на „старите форми“, предпазвайки се от „прекаленостите на модернизма“.

През 1905 — 1906 г. при Ницше и Ибсен К. Христов забелязва мощното утвърждаване на личностния аз, силно се впечатлява и от презрението към еснафството и към тълпата. Когато е в Берлин през 1906 г., той чете Р. Демел, Ст. Георг, Бодлер, Верлен, Маларме и у него все повече крепне убеждението, че тези автори могат да бъдат перспектива за обновление на собственото му творчество. В „Интермецо“ той желае да докаже, че „със средствата на една дива школа може да се направи нещо“<sup>9</sup>. Все в 1906 г., когато в „Художник“ е отпечатал петте си символистични стихотворения, той се възхищава от „Regina mortna“, „Новий ден“ за него е откровение и „дивен химн“, а неговият създател е квалифициран като „българския Демел“<sup>10</sup>.

Същевременно К. Христов не приема безрезервно символизма, нито максимата за грубата действителност като недостойна за изкуство. Както Вазов в предговора си към „Легенди при Царевец“ (1910), така и К. Христов в своя предговор към „Победни песни“ (1916) говори срещу „кроежа на стихове“ при Траянов и Райнов. В този предговор се срещаме и с непрецизирани, но в стила на непостоянния в позициите си К. Христов квалификации за символизма (макар и изпитал неговото въздействие):

„Няма нужда да споменавам, че тая епидемия биде пренесена от Запад, и то главно чрез Русия. Но ако подобни литературни бълнувания са

напълно у дома си в старите книжници..., в България те са доказателство, че в младите общества хората приличат повече на маймуни, отколкото на хора“.

Интересът на поета към символизма е датиран твърде отрано — нещо, което забелязва и д-р Кръстев. По повод на „На кръстопът“ (1910) критикът подчертава, че в поезията на К. Христов „не се възпяват природни хубости, а символизации на чувства“<sup>11</sup>. По-късно самият автор на тази стихосбирка твърди, че стихотворенията му са с „чисто символистични и импресионистични мотиви, дето класическите форми на места се пукат под вътрешен напор на нещо ново, още недостатъчно съзнателно, почти интуитивно“<sup>12</sup>. Той говори, че в редица негови творби (преди „Интермецо“) „не картината е обърнала вниманието и породила мисълта и чувството, а мисълта и чувството е избрало образа“<sup>13</sup>.

Двуетичието между традиция и модернизъм влиза в характеристиката на всяка епоха. В диаграмата на такава епоха се вписва и К. Христов с индивидуалистично-егоцентричните си и хедонистични настроения, със символистичните си търсения в „Интермецо“ и с естетическите си постижения в „Царски сонети“ и „Тихи песни“. Макар цикълът „Интермецо“ да се появява почти едновременно с Яворовите „Безсъници“, с „Regina mortna“ на Траянов и „Сън за щастие“ на П. П. Славейков, К. Христов не става „баща на модерната литература“<sup>14</sup>. За нас по-съществено е това, че след „Интермецо“ лирикът — без да изменя напълно на създаденото преди — утвърждава по-убедително аза като космос — начало, сила, свят със своя автономия. В този цикъл стихотворения поетът е по-близо до загадката на фикцията и метафората, отколкото до мистиката „по вертикала“ и абсолютната херметизация на индивида. Той повече е до смирението и размисъла (като душевно състояние и като излъчване), отколкото до Бога индивидуалист. След 1906 г. за поета може да се говори, че постига повече хармония между интуиция и съзнание, че се домогва до по-голяма дълбочина в осмислянето на спонтанното, вследствие от което настроението става по-нюансирано, не така антитезно-пълносно и обстоятелствено изведено, а образът на лирическия аз — по-релефен.

\* \* \*

Още в периода 1903 — 1905 г., когато Яворов съзрява за „Песен на песента ми“, К. Христов издава четири „едноактни драми в стихове“ (М. Арнаудов). Тази драматизирана лироепика подготвя „Интермецо“ и представява методологическа основа, която осъществява смяната на екстравертния с интровертния „ъгъл“, на житейското правдоподобие<sup>15</sup>, което притежава нова „литературност“ — с индивидуалистично-хуманистична насоченост. Сменя се концепцията за твореца и за художествената литература. Доскорошният поет на България и на националните ни идеали

започва повече да внушава, отколкото да описва, да воюва за своя автономия, конфронтирайки се особено драстично с „катадневието“, с „тълпата“ и с текущото време. В нашата литература постепенно се налага епохата на субективизма. Чрез психологическата проблематика на всяка от четирите драматически поеми се извеждат и нишките на теоретичните виждания за изкуството и неговия създател.

Човекът на изкуството за К. Христов е преди всичко г е н и я т, който стои близко единствено до Природата, освободен от всякакви ограничения и условности. Той е призван да извършва висши дела и в тях — не в думи (те са за дребните таланти) — да реализира себе си. Той трябва да се въздигне над тях („Зевкис и Паразий“). Гениалният не се побира в текущото, не се съобразява с него, защото самият той е светът и светът е в него самия. Тук са основните параметри на неговата изключителност („Леонардо да Винчи“). Затова Лоренцо е свръхчовек от Ибсенов тип, особено със своята ненавист към тълпата. И в четирите поеми дистанцията гений — тълпа е голяма. На поета тя е необходима, за да съхрани себе си и самият той да представлява една самостоятелна държава на Духа („Джанина“). Човекът на изкуството трябва преди всичко да се е освободил от всякакви земни окови, да бъде напълно разкрепостен както Леонардо да Винчи — инак той погубва и себе си като творческа личност, и онези, които го обичат („Джанина“, „Леонардо да Винчи“). Като горд и самотен индивидуалист той помита всичко край себе си, отнася се с презрение и погнуса към „тълпата“ и „сганта“ („за идол жадна“). Това чувство е характерно за всички драматични поеми на К. Христов. То му е нужно, за да почувствува и разбере стойностите на недостижимия аз, който в едноименното „Аз“ през 1909 г. възкликва:

„Аз цялост съм! Богатство без предел!“

Новото естетическо кредо на познатия „певец на своя живот“ означава сега отдалечаване от лумпенизираната и безлична маса, за да намери творецът гения у себе си, за да добие самочувствието на единия сред хиляди (каквото търси и в „Призраци“). Той трябва да се освободи от сетивното като представа, да го абсорбира в себе си творчески, без да контактува директно с него („Джанина“). Самото докосване на гениалната творческа личност до вечността у себе си преставлява само единствен миг, „пред който вечността е безконечно къса“ („Лучия“). Този миг е свят и такава ситуация „цял ад в душата му да е — твори ли, /той бог е и пред неговия трон /не би се преклонил тоз само, кой/ не е подирил още бога...“.

Четирите драматични поеми, представящи „темата за душата на твореца и нейната разноликост и непрестанна изменчивост, в нейната неприспособимост към делничния живот и към логиката на делничните хора“<sup>16</sup>, са предшествувани от поемата „Хоро“ (1900). Тя се отделя от „Коледари“ на П. П. Славейков главно с мотива за човека на изкуството и

неговата съдба. Типологическа близост може да се търси по-скоро с „Луд гидия“, защото и тук майсторът на цафарата е **самотникът**, призван (както при П. Ю. Тодоров) да весели само другите. Той „под вежди“ момите изглежда, но ги весели безотказно. Беден и богат с дарбата си, човекът на изкуството си остава винаги **сам**, при това по волята на собственото си сърце. Може да усети единствено **полъха** на любовното щастие, без да го изживее, без да се стопли на огнището му. Задявките на невестата отшумяват, не той ще е погаленият, колкото и дълбоко с душата си да желае това. Безименният човек на изкуството в „Хоро“ си остава докрай един тъжен самотник „със свъсени вежди“, с участ да радва другите и да забрави за своите тегоби. Безименният свирец ще си бъде един „захласнат кавалджия“, чийто свят трябва да си остане само изкуството.

Реалистичните преживявания на обикновените хора също интересуват художника и той не може напълно да се въздигне над тях („Джанина“). Но не единствено онова, което улавят сетивата, е значимо. Творчеството е вътре, в душата на художника, то си е негова „държава в държавата“ („Леонардо да Винчи“).

С тези свои концептуални теоретични построения за човека на изкуството и за художественото творчество К. Христов е подготвен след 1905 г. (издал пет поеми за изкуството: „Хоро“ (1900); „Зевкис и Паразий“ (1903); „Джанина“ (1905) и „Лучия“ (1905) — да навлезе и в енигмите на символизма, да пристъпи към значими редакции на вече сътвореното и да издаде „Царски сонети“ и „Тихи песни“. Готов е да сътвори ония свои произведения, които намира за най-добри в лириката си. Това не означава, че след „Слънчогледи“ (1911) К. Христов не е свързан с обществената действителност. Напротив — дори в „Последни пожари“ (1944) не са малко стихотворенията с граждански мотиви, чиято поетика недвусмислено говори за съжителство в границите на едно художествено творчество между правдоподобие, традицията и фикционалната художественост. В нашата поезия (и литература) след началото на века традиция и модерно се успоредяват, допълват се интравертно — без да се противопоставят.

\* \* \*

„Скрижали на възделението“ е първата от петте композиции на „Интермеццо“. Програмният ѝ характер е заложен още в заглавието, още оттам се долавя стремежът у поета да постига максимално внушение, не описателност. Някакво неопределено, но неудържимо желание добива израз на „възделение“, оказало се не толкова съкровено търсене, колкото нещо неподвластно на разума, на границите с канона и непреходните закономерности на битието. То е мощно, неудържимо чувство, полюсно като диаграма на емоционалните движения, генератор на сила и вдъхновение. На единия полюс стои „тук“ и „сега“, а на другия — неудържимото

възжеление, на границите с мечтата и бляна. Противоречивият сблъсък между идеал и действителност, контрастът, антитезата като метод на конструиране на мисълта и неин инструмент — това са контактите, допирните амплитудни точки на аза с абстрактното и с реалността. Заглавието насочва към някаква изконна святост и библейска изначалност, към представа за неподвластността на време и пространство, като предметът не се именува, посоката на бъдещите асоциации остава нефокусирана.

Първата част от „Скрижалите“ (композицията е от седем части) идейно и тематично се свързва с философския мотив за непрестанния ход на времето като кръговрат от живот и смърт. Тези две „противоположности“ като диалектика драматично се срещат още в първата строфа — пролетта, символ на вечното, обновително начало в живота, е изправена пред откриващите се гробове („в забвение“), олицетворяващи една всевластна смърт, оставяща следи „във всеки атом от безкрайността“. И пролетта като годишен сезон, и смъртта като преддверие или край на битието неминуемо се сменят, осъществявайки кръговрата. Както при Яворов, тези „противоположности“ се сливат в едно, дори са обединени в една строфа, като породилото се потенциално напрежение избликва в антитезна емоция във втората строфа:

Как сладко е на семената  
във плодоносните недра!

Още в първата част на „Скрижали“ антитезата и силното чувство добиват характер на водеща страна в поетиката на целия цикъл. Широка е гамата от противопоставени емоции, образи и чувства: радост — „пропасти от скърби неродени (всичко „в него“!); надежда — безнадеждност от унесения „мъртъв поток на вековечните беди“; знание — незнание, родено от „тайниците тъмни“ на собствената му душа. Кулминациите на тези драматични състояния са претворени в импресионистично-символистични образи и картини в „Буря“. Но докато антитезите на Дебелянов, Лилиев и Попдимитров често отразяват страни от меланхолно-безволеви настроения, при К. Христов те са необуздаеми и драстично мощни — както при Яворов. Най-малко тук липсват внушения за самотност, за болка и страдание — дори за ужас. Но по-често се срещат състояния от рода на:

ела и виж смеха  
на всяка моя рана.

Лирическият аз на К. Христов в „Интермецо“ излъчва много голяма жизненост, отколкото слабост — манталитет и състояние, обусловени от патоса на предишните му стихосбирки. Доказателство за драматизма на силни чувства и преживявания са както потокът от неримувани стихове, така и редуването им с римувани в III — VI част от „Скрижали“, в моменти от „Светъл страж“ и в „Буря“. За драматизъм говори и цветовата гама. Доминира червеният цвят и асоциативно свързаните с

него: „пурпурна“, „тъмнокръвав рубин“, „кръвавочервено“, „червено вино“, „пламък“. Те внушават чувството за потенциално напрежение, за болка и за силни страсти, както е при редица европейски романтици. Спектърът се допълва предимно от синьо, зелено и златно. Черното се споменава пряко само веднъж — и то вместено в поройния поток на чувствата и образите от „Буря“, за да насочи по-категорично погледа към вертикално-пространствената координация в неоромантически аспект. А неоромантизмът, твърди С. Хаджикосев, постепенно прераства в символизъм<sup>17</sup>. Далеч по-често в цикъла се среща: „тъмен“ с неговите вариации в опозицията ден — нощ — една здрава типологична връзка с поетиката на символистите, със съответствията им „по вертикала“<sup>18</sup>. Тази цветова гама намира израз в творчеството на Стефан Георге, но по-скоро за да изрази естетическия му подход при пресъздаването на красотата. Според него „красотата не е в началото или в края, тя е кулминация“ („За поезията“, 1894). Наситена цветова тоналност откриваме в стихотворението „След беритбата“, включено в стихосбирката: „Годината на душата“ (1897):

Ненадейното синьо на чистите облаци  
осветлява езерата на пъстрите пътеки...  
Вземи там тъмножълтото, пухкавото сиво  
от брезите и чимшира. Вятърът е възтопъл...  
Не забравяй тези последни астри  
пурпура около клончетата на буйните лози  
и това, което остава от земния живот,  
вплети го в лицето на есента.

(прев. М. Станишева)

Или пък във „В парка“ от стихосбирката „Килимът на живота“ (1900), където символ за целостта на живота е килимът:

Рубинени перли красят фонтаните,  
всеки лъч царски ги разпръсква към земята  
в килим от копринено зелени кичури...

В „Интермецо“ редом с яворовския драстичен ужас в „Светъл страж“ и „Буря“ опозицията се свързва и с непознатото и чуждото. Тайнственото и енигматичното като родствени с мистиката и неяснотите от движението в отвъдното, в мистично-неясното, запълват значителна част от човешкия и интелектуално-философския модел, характерен за символистите — до Платоновия идеализъм. При К. Христов неясното, тъмното са обективирани („Пълзят тъми като че от години / навън невидимо ръми“) и субективизирани:

пристъпваш ти по тайниците тъмни  
на моята душа.

Често във фокус е крайно енигмичното от рода на: „Сънуваме ний

пак / своя недосъзвучаващ сън чудни“, което свързва също „Интермецо“ с немския символизъм.

В цикъла се откриват и нови асоциативни връзки между субект и обект, търси се синтезът на символистичен образ, на изгубеното равновесие в релативацията на морално-етични теми и понятия, макар и без интериора на класическите за символизма замъци, кули, звезди, луни, царкини. Липсва също Яворовият и Лилиевият образ на родината. В това отношение К. Христов сякаш в по-висша степен се доближава до космополитните души на Бодлер, Маларме и Рембо. Но и от тях българският поет се отделя, особено с липсващия образ на града, който за Ив. Радославов „лъха на парфюм и измества вече здравеца и кокичето“<sup>19</sup>. Без да го има като интериор, той се е наложил, но като индиректен носител на болни душевни състояния — като зачинател на „болните деца на нощта“ (К. Константинов). Прежното опиянение от живота и от радостите му секва, без той да бяга от него и като Бодлер да го вижда само като отвратителен. Нещо от преклонението пред мъглявото и нестройното, към неорганизираното (характерно за Бодлер, а дошло и при Яворов) се среща често в „Скрижали“ и в „Литургия“. Но мотивите за самотата, отчуждението и раздялата не са **болезнено** извисени така, както това се вижда в поезията на Яворов, Дебелянов и Лилиев.

Неоспорими са драматичните акорди в този цикъл. Христов се доближава до Яворовия лирически аз, до неговата умозрителност и душевен драматизъм. В „Интермецо“ драматичните тласъци на внушенията за самотата, страданието, смъртта, за пределите на човешкото познание се закотвят към философския регистър на чувства и асоциации. „Скрижали на възжелението“ е една приказка за това, как силният копнеж (копнежът само като Идея) постепенно и неизбежно се потушава от реалността и азът търси съхранението му в други измерения:

Изтръгнат е пределний камен  
и бляска в сетните лучи —  
покитен  
във безпределността.

Възторгът от „отвъдното“, носител на покоя, светлината и надеждата в „светнали от радост очи“, в терцината от VII част на „Скрижали“ се сменя изведнъж драматично от студенината, изливана от същото „отвъдно“, оттласнало сетния лъч надежда „в безпределността“. Трансценденталният порив, характерен за Яворов, е реакция срещу враждебността на видимия свят спрямо субекта.

Вселената  
е цяла върху мене,  
притиска ме  
и дишам аз едвам.



В типологичен аспект приликата между тази, VI част от „Скрижалите“, и началото на „Нощ“ от Яворов е несъмнена:

И струва ми се, че долавам  
изпод небесни широти  
от някаква зловеща песен  
сподавен тътен да ехти.  
И чак в душата ми прониква  
настръхнал в кръговете мрак.  
Аз чезна и се сливам  
с мъгли страхотни — задушливи,  
на ада сякаш из недрата  
стихийно блъвнали едвам.

Още по-доловима е приликата с „Буря“ — творба алегория на душевната драма на движението въобще, изведено като закон на битието (при Яворов „един и същ на битието с урагана“). Но за разлика от автора на „Безсъници“, Кирил-Христовият лирически аз няма болезнено усещане за безпътицата. Дори в „Светъл страж“, където ужасът от мрака и непознатото е пряко изразен, липсва проява на слабост. Чувство за безизходност и самотност не се постига дори след смяната на наблюдателната гледна точка в началото и последния аз-изказ в 1 л. ед. число. Налице е наречието „сякаш“, което размива състоянието. Мракът, нощта, тъмното привличат със своята тайна, разпознаването на която е достойна цел и космизиращ ориентир. Този копнеж възжеление не случайно е със „светла кожа“, макар че „по тъмни пътища търчи“. В „Литургия на спомена и на есенната вечер“ той е „тъмний схимник“, „жаден вампир“, който сънува обаче „съня недосънуваний сън чудни“, вследствие на който:

премрежват се очите  
на вечерта, от утринна наслада,  
и тиха нощ във руйно вино пада.

В четвъртата част от „Скрижалите“ липсва говорител в 1 л. ед. число; там герой е самото възжеление, представено в динамично и необозримо движение, като израз на драма и емоция с изключителна мощ („търчи“, „лети“). Възжелението е отъждествено с „бял кръст във модри висоти“. Този „бял кръст“ се налага като ключов образ на страдание, на страдание сурово, студено, пречистващо Бяло от нищшенски тип. И звучи почти по яворовски:

Все туй копнение в духът  
все туй скиталчество из път...  
И с поглед вечно устремен  
напред.

(„Копнение“)

Всички тези настроения не звучат „по символистически“ (както се изразяват в „Звено“: „А сега накъде — и по-бързо — уморени сме!). Кирил-Христовият лирически аз притежава забележителна устойчивост на духа от балкански тип. Това го сродява преди всичко с Пенчо Славейков, с Вазов и П. Ю. Тодоров — с пионерите на модернизма (на парнаизма), които обаче не са скъсали съвсем с „бащите“: с П. Р. Славейков, с Ботев и с Вазов.

Но релацията аз — ние има друга естетическа динамика, свои лирически и епически доминанти, свой описващ и осмислящ план. Интересно е да се види особено присъствието на женския образ. Жената продължава да се среща в „Интермецо“, но вече в по-обобщена интимна и ценностна версия. Представлява множественото Тя в „Литургия на спомена и на есенната вечер“, притежава обобщено-лични имена в интимно-ценностната версия на Другия — като фикция, блян — не като реалност. Така жената е маркирана като „ти“ в трета строфа от „Скрижали на възделението“ — тя пристъпва „по тайниците тъмни“ на душата, без да намери двери към поетовия аз. Макар за него Тя да е всичко. Нейната ценностна същност остава абстрактно генерализирана като „трънен венец на „кротък бог“. Подобен е образът на жената при Ст. Георге. Тя е онова „ти“, което съпътствува Поета:

Ела в обявения за мъртъв парк

и виж...

Вземи!... не забравяй.

(„В парка“ — прев. М. Станишева)

В „Литургия“ откриваме в осмислящ аспект типично Яворовото „Ела!“, отъждествяването на „нея“ с живота, но виталният порив не осъществява нито диалог, нито контакт. Напротив, азът остава по яворовски демоничен, цялата прежна естетическа динамика на чувства не представя нещо друго освен един самотник, о б р е ч е н на страдания:

Ела при тъмний схимник,

при жадния за твоя дъх вампир.

В Кирил-Христовото „Интермецо“ ги няма майката, домът, споменът — това, което „окървява“ поезията на нашите символисти. Тези липси при него са зависими от перманентно наличната, едва ли не генетично заложена болка. Отчуждението, самотата, страданието, пилигримията са личностни състояния на един скитник, чийто извор и корен поетът не търси в житейските реалии. Такива състояния са едно загатване, алегория:

А звук самотен

от песен непозната

залутан блъска се и като плач

във безутешност глъхне.

Далеко планината  
пребуля теменужен здрач.

Именно в тази иносказателност и висока концентрация на метафори е разликата между К. Христов и Яворов. Поетът харамия е модерната душа, разкъсвана драматично от мощни и директни „Защо?“, „Как?“, „Къде?“ в неумолимото търсене на отговор върху ония въпроси, „които никои век не разреши“. Поетът не пита, резултата от болезнените си състояния той представя само в резюме и като готов резултат:

Изтръгнат е пределний камен  
и бляска в сетните лучи  
покитен  
във бекрайността.

С тази своя енергичност, неяснота и аморфност на смисъла К. Христов като че ли най-плътно се доближава до символистите от рода на Траянов, изпитали немскоезично влияние. При Ст. Георге поетът като лирически аз търси самотата като източник на вдъхновение:

Поетът, когото птиците безстрашно приближават,  
мечтае усамотен в голяма сенчеста зала.

(„В парка“ — прев. М. Станишева)

В „Интермецо“ можем да открием немалко символичен импресионизъм, както и типични за немскоезичните символисти настроения, прозрения и тежнения. Но при К. Христов философските съждения и дълбочината остават на по-задан план, залага се главно на внушението чрез верижните асоциации. В това отношение „Буря“ е най-красноречивият пример и не случайно следва да квалифицираме тази творба като истинска кулминация на целия цикъл. Невероятно силната степен на субективност, осъществена преди всичко чрез метафори, символи и по импресионистично-символистичен модел, маркира стремежа на лирическия герой към херметизъм и солипсизъм. Личностният аз на индивидуалиста К. Христов почти не води диалог с някого (освен с Нея във II и III част на „Скрижали“ и „Литургия“). И тук, както в ранната лирика, гордият индивидуалист стига обаче до едно от най-типичните прозрения на символистите:

О, пропасти и скърби неродени!

Не сте ли вие всички в м е н е!

(разр. моя — Сл. И.)

\* \* \*

Стихотворението „Аз“ открива цикъла „Царски сонети“, поместено е и в Антологията на българската поезия на Дебелянов и Подвързачов (1910). И няма да е пресилена констатацията, че по популярност то съперничи на „скандално-емблематичното“: „Жени и вино! Вино и жени!“.

Тази творба, най-напред появила се в „Художник“ (1909), влиза дори в юбилейния лист за поета от 1938 г. Тук авторът все като индивидуалист сякаш отново и отново изживява сътворението, потапя се изцяло в собствения си креативен акт, в стихията, която напълно го отваря за света и за личностното му „его“. Индивидуализмът, себеобожествяването екстатично се идентифицират с едно гордо аз, което представлява монолитна двойственост: „прахолинка светлина, без цел / залутана и слънце необятно“. Азът живее сам за себе си, по ясеновски слънчев, възвисен и жизнелюбив, истинска вселена — от начало и безначалие, от живот и смърт, от светлина, сила и мрак. В полюсната си раздвоеност лирическият аз е кохерентен, цялостен, а като възвишеност и като стихийна мощ се родее с личностния аз от „Скрижали на възделението“ и „Светъл страж“ от „Интермецо“. Близостта също е в драматичните и екстазно изразени родства с божественото, с демиурга:

Във мене са небесните простори,  
слънцата им, денят им и нощта.

Онази диалектика на живот и смърт от „Интермецо“ е и тук, траверсирана обаче в лицето на един Аз — Бог, истинско богатство на вселената. Невидимата „струя от вечност млада“ („Скрижали на възделението“), убедеността в „мълчаливата безпределност“ на света („Светъл страж“), всесилното Божество (всички заглавия са подчинени на тази идея: „скрижали“, „възделение“, „пасха“, „литургия“ и пр.) в програмното „Аз“ от „Царски сонети“ намират по-обобщен и целенасочен текстов израз, звучат по-конкретно и убедително. И в целия цикъл сонети (на които поетът сякаш най-много държи!) се долавя ехото от вековечните мотиви на модерната поезия, свързани с божественото и непреходното. Това е видимо още от някои заглавия: „Вечна мъка“, „Нероден живот“, „Среща с гробища“, „Силният“.

В „Царски сонети“ индивидуалистичната концепция на К. Христов се обогатява и емоционалният спектър става по-богат с пъстрата, божествена цветова гама. При визиите на сътворението тя е по-монолитна, дори да носи нещо от високия градус на емоциите в „Скрижали“. Там и тъмните цветове не са омекотени и ако понякога са топли, то е следствие от спокойния ритъм. В „Буря“ — в потопа — откриваме „диаманти, смарагди, сапфири“; те и там излъчват висша и дълбинна светлина. Цветовете в „Царски сонети“ са по-избистрени и нежни, сякаш азът, изживял най-сетне в себе си сътворението и минал през катаклизмите, напомнящи за Стария завет, получава и „цветово просветление“ и познание. Цветовете, цялото сияние са озонирани от „дъжд очистителен“ и стават мраморни и прозрачни:

И като стоманени пръти — прави  
и светли — във земя и вода  
забиват се струите на дъжда.

И в „Царски сонети“ поетът се лута от утрото до вечерта, продължавайки да търси и мисли, както в „Литургия“; пътува от минало в бъдеще, от светло в тъмно, но е вече по-целестременин — поради което неговият аз става по-личностен и цялостен и в разполовеността си. Семенцето е успяло да се превърне в цвят („който се отвори“).

И в двата цикъла почти отсъствува образът на родината. Но макар и рядко, както в „Запустяла къща“, в емоционален аспект е представен един етнотопос, който, макар и пуст, с окъртени стени, с „паяжини вред“, „по пода гъби, текло от тавана“, излъчва положителни емоции заради живота н я к о г а там независимо от сегашния моментен душевен смут.

Освобождаването на К. Христов от предишния индивидуализъм с фокус властта на пола и либидото върху личност и дела, етап от което е и „Интермецо“, в „Царски сонети“ дава н о в и плодове. Забелязваме лирически емоционални инвенции, чрез които по-уверено се навлиза в дълбинни процеси, като лирическата творба често се превръща в една разгъната метафора, без толкова алогизми. Така мотивът за разпъването и семето (на библейска основа) след „Интермецо“ намира свое по-богато и лирично-експресивно развитие в „Царски сонети“. Азът е опиянен от уютата, той пак е херметизиран, само че в едно б л а ж е н о затворено пространство, въвн от което не съществува нищо. Опиянението от сладката дрямка в тъмнината остава и при първото проглеждане. Но тогава се появява кървавочервеният, драматичен цвят на истината, на мисленето. Едва прогледнал Цветът (като метафора), се забелязват „златните люлки“, символ на възраждащия се живот и на младостта. Те са в опозиция със „затъпканите гробове“ преди Пробуждането (също метафора). Ключът на самите тайни обаче е останал в „библия незнайна“ („Интермецо“) и сега.

Още в „Аз“ цветеът се о т в а р я и азът не само приема света, но и се открива пред него с цялата си светлина и неизтощимост. Мотивът за цъфтенето се разгръща и в лишеното (на пръв поглед!) от метафори „Строител“. Там камбаните гърмят, топли душите Огънят в словото на Твореца. И уханията на пролетта също са съзвучни със „самотата“ на освобождения от всякакви вериги на ограниченията тъжен, но и горд аз:

Горещо бликат звуци в тъмнината —  
и тъй ми е мен сладко на душата!

И тъй широк и хубав е света!

(„Вечна мъка“)

Цветята в „Лятна буря призори“ не носят настроенята, характерни за импресионизма, а пораждат мисловни асоциации и състояния. Те са вече други, „окупани“, възродени през природата и хармонията, завладя-

ла всичко, променила видимия свят и човека. Докато в „Литургия“ от „Интермецо“ той носи и предвещава нещо библейско жестоко и зловещо („ден в дъжда“) или се превръща в ураганен потоп („Буря“), в сонетите е пречистваща от дребното сила — самият той светъл, топъл, „прав“, предвещаващ слънце.

Промени откриваме в самия характер на антитезността: самота — единство в множествеността (монолитност); от мъка — към радост (втората терцина почти винаги носи в себе си позитивния елемент). От тъмно — към светло, от нощ — към ден, от „долу“ духът все се възвзема към възвишеното. Категорично в цикъла се налагат положителните, жизнеутвърждаващи настроения и съждения за света и за личността на индивида, яснотата на погледа. От пълната липса на спомени за миналото („Скрижали на възжелението“) се върви към неговото спорадично призоваване в настоящето („Вас нявга моето юнашко племе...“ — „Адултери“).

Редом с това настъпват промени и в женския образ. Докато в символистичния цикъл Тя е обобщено и абстрактно вид ние, „Тя“ в „Царски сонети“ вече става отново жена, същество, което люби. Раздялата с нея поражда дълбоки размисли. Тя се превръща отново в човешко същество, близко до ранната поезия на К. Христов, като от това и азът в „Царски сонети“ става по-обемен в движенията си от директна интимност към един свой по-сложен и обременен интимен свят:

...И статуя не ща във техний дом,  
нито тълпи край нейното подножье!  
Там идол да внесат на просек хром.

И няма да прошепна плахо: „Боже,  
допусна ли, намери ли, как може  
да се загуби и един атом?“

(„Силният“)

Макар и повече подмолно, в „Царски сонети“ продължават да вълнуват самотата, страданието от тежестта на „вековечните проблеми“ на битието, като и сега диалогът със себе си и с околния свят липсва. В монолозите изповеди (както в „Интермецо“) въпроси н я м а, изнасят се на преден план констативните изводи с удивителен знак в края на поетическата фраза — белег на екстазно осмисляне на скрити драматични душевни състояния. Този начин на изразяване срещаме и в поезията на Ст. Георге, например в стихотворението му „Покана“:

Погледни! Нагоре към върха,  
където върху напукания камък  
се извисяват млади борове...  
Да изкачим хълма!  
Бързо! Отрупаните с цвят клони  
ще ни дадат бели крила.

Да отдъхнем! Елате за малко!  
Тревата е още влажна, бързо  
нататък ръка за ръка!

Мистиката от „Интермецо“ сега отива на по-заден план. Поетът завинаги сменя посоката: към един връх — живота д н е с, в момента, в мига. Бездиханието от „Скрижали на възжелението“ глъхне, налице е вече Спасителят, Силният („вечно да се носи в небесата“). Дори заглавието „Ц а р с к и с о н е т и“ говори повече за власт и сигурност; пътят върви от божественото пространство към „достъпното висше“ — з е м н о т о:

Със младостта на втора младост сяйни,  
от гробове на мъртъвци незнайни  
ще тръгнем ний с нов блясък във очи!

(„Среща в гробище“)

Съпоставени с „Интермецо“, „Царски сонети“ в много по-голяма степен и по-целенасочено абсорбират копнежа и жаждата за живот, за „усвояване“ на мига, за баланс между незнание и истина, между тишина и вихър, между слънце, кротък дъжд и буря — космоса, от който може да се черпи радост и спокойствие.

В „Царски сонети“ няма и следа от вакханалията на чувствените наслади и от волностите на моряшкия бит, познати от „Песни и въздишки“, от „Трепети“ и „Вечерни сенки“. След като се чувствава изчерпан, „на кръстопът“, след краткотрайното си школуване при символизма в „Интермецо“, след трайните си срещи с поетическия фолклор, в „Царски сонети“ и „Химни на зората“ започва да преосмисля из основи трансцендентния свят (от цикъла „Интермецо“), мотивите за самотата, отвъдното, раздялата, за нощта и деня. Неговият индивидуализъм става много многоаспектен и хуманистичен вследствие от разгръщането на човешкия аз и „по вертикала“, както и чрез инвенциите на импресионизма, насочващи към по-голяма кохерентност, дълбочина и лирични емоции и състояния. Под въздействието на символизма след „Интермецо“ К. Христов все повече разчита не само на синтактичната структура, а и на образа, както и на субективните внушения. „Интермецо“ е минутното просветление, за да започне поетът отново и начисто; за да бъде по-ясен в съжденията си за човека и света. На този модернистичен цикъл следва да се гледа като на един от стимулаторите за преориентация от екстравертната към интровертната художествена оптика, от жизненото правдоподобие към индивидуалистично-хуманистична посока, към нов тип фикционална поетика.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> К. Куюмджиев. Критически делници. С., 1972, с. 179.

<sup>2</sup> В. Василев. От пет години насам. — Владимир Василев. БП, С., 1992.

<sup>3</sup> Демократически преглед, 17 март 1904.

<sup>4</sup> Цикълът от пет стихотворения: „Скрижали на възделението“, „Литургия на спомена и на есенната вечер“, „Светъл страж“, „Буря“, „Пасха“, най-напред е отпечатан в сп. „Художник“, I, 1906, кн. 17 — 18, а после в „Слънчогледи“ като „Интермецо“.

<sup>5</sup> П. Зарев. Панорама на българската литература, т. 1, ч. II. С., 1967, с. 440 — 448.

<sup>6</sup> Г. Цанев. Избр. съчинения, т. 3. С., 1975, с. 40 — 43.

<sup>7</sup> М. Арнаудов. Как създава Кирил Христов. — Лит. мисъл, 1965, № 2, с. 98.

<sup>8</sup> И по-късно К. Христов високо цени „Царски сонети“, виждайки ги като резултат от „ценните уроци на „Интермецо“. — М. Арнаудов. Кирил Христов. С., 1967, с. 269.

<sup>9</sup> Пак там, с. 274.

<sup>10</sup> Ден, 11 ян. 1906.

<sup>11</sup> Мисъл, 1901, кн. 10, с. 652.

<sup>12</sup> К. Христов. Време и съвременници, т. 4, с. 60.

<sup>13</sup> Пак там, т. 2. с. 5.

<sup>14</sup> С. Игов. История на българската литература 1878 — 1944. С., 1990, с. 168 — 169.

<sup>15</sup> С. Иванов. Поезията между две епохи. 1878 — 1900. С., 1994, с. 3 — 6.

<sup>16</sup> М. Кирова. Българската поема от Освобождението до Първата световна война. С., 1988, с. 162.

<sup>17</sup> С. Хаджикосев. Българският символизъм. С., 1979, с. 46.

<sup>18</sup> Р. Ликова. Художествени насоки на българския символизъм. С., 1988, с. 88 — 96.

<sup>19</sup> И. Радославов. Книга от мои страници. С., 1968, с. 248 — 260.