

НРАВСТВЕНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАТА ПОЕМА В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ КРАЯ НА XIX ВЕК

МИЛЕНА КИРОВА

В българската поезия от последното десетилетие на миналия век като най-масово разпространен, популярен еднакво сред творци и читателска публика лиро-епически вид се налага битовата поема. Тя представлява явление с изключително широки граници, включва разнообразни произведения от почти всички поети на десетилетието. Масовото ѝ разпространение е неотменна част от незаглъхналият интерес към литературата с битова тематика, пуснала здрави корени в поезията и прозата на Възраждането. Бързото развитие на критическия реализъм също подпомага нейното избуяване: то възпитава у творци и читатели интерес към ежедневието, бит на хората, към реалните, приземени конфликти и проблеми, към реалистично изградените характери. Елементите на народничество, появили се в литературата ни към края на века, оказват ясно изразено влияние върху голяма част от битовите фолклорно-подражателни поеми (творби на Ст. Попов, Ц. Церковски, Ст. Киров, Н. Д. Йорданов, Д. Конаревски и пр.). От голямо значение е и порасналото внимание към фолклора — стремежът за неговото естетическо преоткриване и художествено преосмисляне. Ненапрасно една голяма част от битовите поеми са фолклорно-подражателни. Друга част развива някои нравствени и социални елементи; трета се връща назад към историята и патриотичния патос на възрожденското минало.

Сатиричната и философската поема в края на века са утвърдени, но не разпространени явления. В тяхното създаване има нюанс на известен духовен аристократизъм. Те са привилегия на двама подчертано физиономични автори и твърде рядко друг поет прекрива естетическото статукво. При битовата поема положението е точно обратното — тук пише всеки: и този, който може, и този, който не може. Традиционната жанрова стабилност на вида, възможността да бъдат създадени и безпрепятствено използвани художествени шаблони в него, голямото богатство на фолклора като източник на сюжетна тематика привличат поетите и това води до едно рядко срещано масовизиране на вида, което продължава (поради голямата си инерция и поради художествените си удобства) и през първото десетилетие от новия век. Затова не е чудно, че именно върху здравата жанрова основа на битовата поема в края на XIX век се оформя и обособява едно явление с много по-стеснен, но перспективен характер — нравствено-психологическата поема. Ведната се хвърля в очи фактът, че неговите създатели са най-добрите поети на времето: П. П. Славейков, К. Христов, П. Яворов (липсва само Ив. Вазов, но в този момент той не пише лиро-епика). Много малко са опитите от страна на други автори, например Ст. Попов

(„Мара“) или Ц. Церковски („На румане“). Но у Ц. Церковски психологическите елементи се разпадат в общата фолклорно-поетична атмосфера, а у Ст. Попов дори и самостоятелното им присъствие не е художествено убедително. Нравствено-психологическата поема започва с три творби на Пенчо Славейков — „Коняр“, „Ралица“ и „Бойко“, укрепва на прелома между столетията с „Калиопа“ и „Градушка“ на Пейо Яворов, за да отхвърли окончателно всеки нюанс на епизодичност през първите две-три години на новия век с произведенията на К. Христов „Първа любов“, „Милкана и Рале“, „Младоженци“, „Русалка“, „Гюргя“ и др. Ако се върнем назад, към първото сладосвобожденско десетилетие, ще открием предпоставки за развитие на нравствено-психологически елементи в лиро-епиката още в някои поеми на Вазов — и преди всичко в „Загорка“. Тук народният поет съзнателно се стреми да уплътни психологическата мотивировка на действията, да изгради убедителен и правдив образ на българката, да надникне в нейните духовни преживявания. Но в „Загорка“ психологическият интерес е подчинен на една по-голяма, доминираща в смисловото цяло на творбата идея. Той все още е второстепенен по отношение на обобщаващия националнопатриотичен патос. През 90-те години нравствено-психологическите проблеми затварят кръга около себе си, тяхното разбиране и изразяване се налага като достатъчно значима цел на художественото произведение. Те се утвърждават като първостепенен елемент в смисловата структура на творбите. Сюжетното повествование получава атрибутивни, подчинени идейни функции. То дава материал за художественото изразяване на нравствено-психологическите проблеми, материализира тяхното внушение, крепи поетическото цяло на творбите. Не изборът на тематика и образи определя насоката на художествено мислене, а обратно — предварителната интелектуално-рационална постановка избира съзнателно и отговорно художествените атрибути на своята поетическа изява. Концептуалното мислене властно налага присъщите му права. В нравствено-психологическата поема то е отчетливо изразено. В областта на лиро-епиката от този период биха могли да му съперничат само философските поеми на Пенчо Славейков и някои сатири на Ст. Михайловски.

Въпреки стремежа си към интелектуална еманципация по отношение на образи и тематика нравствено-психологическата поема от края на века се стреми да запази повествователните елементи в своя сюжет. Всички вече споменати творби притежават разклонена събитийна система, предметно и реалистично изградени характери, динамично и целеустремено действие (единственото изключение е „Калиопа“, но тя стои на прехода към нов вид поема). Епичният елемент се реализира чрез повествователни форми, съхранявайки като цяло традиционната си роля в процеса на жанров синтез. Нравствено-психологическата лиро-епика пази здрава връзката си с битовата поема, в чието лоно се появява и утвърждава; тя е не толкова автономно спрямо нея явление, колкото нейна художествена и главно интелектуална еманация в условията на започналото психологизиране и интелектуализиране на българската литература. Сюжетно-тематичният материал на нравствено-психологическата поема е стопроцентово почерпан от огромните запаси на битовата проблематика. Образите, взети във външните си очертания, не блестят с оригиналност, по-скоро са ни добре познати. Новото започва едва под пласта на традиционния битов контур. В това отношение нравствено-психологическата поема като звено в по-цялостния процес на националното поетическо развитие има преходен характер. Тя свързва художествената традиция на нашата фолклорна и индивидуална поезия със светогледа на новата епоха, с динамиката на новото време и с изискванията на модерното естетическо съзнание.

В края на XIX век назряват условията за поява на нов тип психологическа поема. Но конкретна реализация тази необходимост получава едва на прелома между столетията със създаването на „Нощ“. До утвърждаването на модерната психологическа лиро-епика нейни елементи се разпределят между останалите видове на жанра и съществуват компенсаторно върху тяхната художествена основа. В това отношение нравствено-психологическата поема е главният компенсиращ фактор в границата на лиро-епиката. Тя е звеното, което в развитието на българската лиро-епика стои между традиционната битова и лирико-психологическата поема. При това по отношение на типа художествено мислене и мирогледно концептуиране нравствено-психологическата поема е по-тясно свързана с новото, модерното, което се налага с новия век. В някои случаи става въпрос и за произведения от един и същ автор (например Яворов, който е автор едновременно на „Градушка“ и в съвсем кратък хронологически диапазон — и на „Нощ“).

Навлизането на психологически елементи в лиро-епиката на битова основа има и по-общи естетически причини — то е непосредствено свързано с промените в съзнанието на българската интелигенция и представлява част от цялостния процес на интелектуализиране и психологизиране в българската литература. Тук вече става въпрос не за влияние на един вид върху друг, а за по-крупно духовно явление, което рефлектира по специфичен начин вътре във всяка жанрова система. Най-пряк резултат от него в границите на битовата литература е именно възникването на нравствено-психологическата поема. При това новият вид не се появява наведнъж в готов вид. Той се развива сравнително равномерно в недра на традиционната, главно битова поезия. Доказателство за това е творчеството на Пенчо Славейков от началото на 90-те години. „Въстанник“, писана през април 1890 г., показва осезателно интереса на младия автор към нравствено-психологическата страна на познатата патриотична тематика, въпреки че тук тази страна е интерпретирана все още в рамките на романтичното светоусещане и поетика. Драматическата поема „Радоил“, 1893 г., ясно илюстрира стремежа на П. П. Славейков да „напира“ драматическия пулс на човешките преживявания, макар и по чужд образец. „Етър се повръща назад“ е „старопланинска идилия“, а всъщност — разказ в стихове. Интересен момент в него е опитът за психологическа стилизация, който типологически предхожда Йовковите „Старопланински легенди“. През 1893 г. е написана и поемата „Коняр“. Всъщност това е първата нравствено-психологическа поема в нашата поезия, но родилните белези по нея са твърде ясни; тя представлява интерес главно чрез съпоставка по линията „Коняр“ — „Ралица“ — „Бойко“.

Трябва да отбележим, че не всички разновидности в границите на битовата поема от края на века се поддават на психологизиране. Типичен пример е фолклорно-подражателната поема, която целенасочено се съпротивлява срещу навлизането на психологически елементи в нея. Това се дължи на спецификата на фолклорната поетика, която, макар и загубила първичната си оригиналност, стриктно се поддържа. Съпротивата се засилва още повече от създаването на стилизирани шаблони и от тяхното широко разпространение в масовата лиро-епическа фолклорно-подражателна практика. Да се проникне вътре в шаблона е изключително трудно, защото той притежава имунитета на неприкосновената и утвърдена традиция. Битовата фолклорно-подражателна поема се стреми, доколкото това е по силите ѝ в периода на цялостно литературно психологизиране, да откъсне от себе си напора на психологически елементи. Те заплашват да разрушат структурата ѝ, която се крепи върху рутината в художественото мислене. Изключение прави само „Хоро“ на К. Христов, която представлява съзнателен опит за изграждане на литературен герой едновременно по

законите на фолклорната стилизация и на съвременната психологическа мотивировка.

Трите нравствено-психологически поеми на Пенчо Славейков се появяват през 90-те години като олицетворение на центробежни сили в лиро-епическата битова традиционност. „Коняр“ и „Ралица“ са писани през една и съща година в Лайпциг, но между тях съществува значителна разлика. Със спецификата на своя замисъл и художествена реализация „Коняр“ бележи прехода от старата сантиментално-битова към модерната нравствено-психологическа поема. Тази творба напомня с нещо Вазовия „Видул“ — и това нещо не е само в най-общата сюжетна осмисленост или в настроението, създавано от атмосферата на една сантиментално-патриархална обстановка. Близостта се долавя ясно и в начина, по който идейният замисъл разчита на необичайната, психологически ефективна събитийност, за да се осъществи пълноценно, и в сантиментализма на преживяванията, и в патриархалната мисловна едностранчивост на героите. В сравнение с „Ралица“ и „Бойко“ „Коняр“ е идейно по-елементарна, тя напомня художествената праволинейност на възрожденската поема. Нейният смисъл е ясен и без да съществува необходимост от допълнителен подтекстов прочит. Тя е поема за болката по родното място, за здравата привързаност на естествения човек към дом и семейство, към майка и любима. Новото е главно в стремежа да се изобразят нравствените проблеми като център на едно светуосещане, за да се изведе тяхната художествена и мирогледна значимост до степента на отделен свят, неограничаван и неподчинен на други, идейно високи или генерализиращи идеи. Различен от познатите ни лиро-епически герои е и Вълко: той носи черти, присъщи на Ралица и Бойко. Парещата болка Вълко спотаява дълбоко в гърдите си; преживяванията му са дълбоки, но затворени в себе си, чужд им е не само всеки елемент на показност, но и бързият процес на преминаване в действие. Драматизъм на героите в нравствено-психологическите поеми на Пенчо Славейков е тих, затворен в себе си, склонен към мисловна рефлексия. А това говори за нов тип психологизъм, качествено различен от утвърдения до този момент, където за състоянията на героите се съдеше главно по техните действия и постъпки. Събитийната материализация на психологическия драматизъм е момент, характерен за лиро-епическата структура през 90-те години. Но в своя концептуален замисъл героите на П. Славейков не се нуждаят от нея. В поемата до този момент героят съществува в органично единство със своите действия, двата елемента представляваха неразчленимо цяло в процеса на художествено изграждане. За пръв път в нравствено-психологическите и във философските произведения на П. П. Славейков наблюдаваме разпадане на художествената мисъл до две основни звена — интелектуално-рационална концепция и образно-поетическа реализация. Чрез тази своя особеност те се налагат като начало на модерната лиро-епика, показват, че връщането назад е невъзможно и оформят една идейна и жанрова традиция за поемите от новия век.

Развитието на Пенчо Славейков като автор на философска лиро-епика не съвпада с творческото му усъвършенствуване в границите на нравствено-психологическата поема. Има една съществена разлика: при първия вид поетът съзнателно се стреми да засили ролята и значението на рационално-мисловното начало в художествената структура на творбите, да го изведе на преден план и да го наложи като пълноправен елемент на поетическата система. И най-беглият поглед върху поемите от „Фрина“ до „Химни за смъртта на свръхчовека“ ще бъде доказателство в полза на това твърдение. При втория вид развитието върви точно в обратна посока — П. Славейков се стреми да изтласка идейно-организиращия момент извън пределите на художествената структура, да заобиколи опасностите на оголената концептуалност, да заобли всеки ъгъл в конту-

рите на действия и герои. Дефинирано по друг начин — той се опитва да постигне известно ниво на синтетично художествено мислене, вдъхновение за което черпи не толкова от фолклорното творчество, колкото от Петко Славейковата поема „Изворът на Белоногата“.

Нека се опитама да направим известна съпоставка между „Ралица“ и „Бойко“, писани в интервал от четири години. Действеното начало в първото произведение е силно изявено. Всичко, което засяга непосредствено епично-събитийния елемент на творбата, е показано в анфас — конкретно и визуално определено. Контурите на действията са отчетливи, реални и осезаеми. Интересно е, че тук Пенчо Славейков сякаш предпочита да описва не хората, а техните постъпки. Това внася известен момент на драматургичност. От цялостната структура на поемата могат да бъдат обособени отделни картини, които, наредени една до друга, ще наподобяват редуването на отделните актове на сцената. Композицията е подчертано разчленена в съответствие с подредбата на събитийните звена. Това, което обединява и организира отделните картини в едно здраво поетическо цяло, е предварителната рационална концепция. Тя не само определя художествената реализация на мисълта, но присъствува неизменно във всеки момент на творбата, функциите ѝ напомнят ролята на диригент, който, скрит зад завесата, неотклонно направлява оркестъра, чието изпълнение дълго и внимателно е подготвял. А когато изпълнението завърши, диригентът излиза на рампата и се покланя, облян в ослепителна светлина. Точно така става и в „Ралица“. Поемата завършва със стих-поанта, който ударно изразява цялостния нравствен и философски замисъл. Тази поанта-завършек има не само идейно-емоционално, но и чисто композиционно предназначение: затвърждава сцеплението между отделните части, укрепва здравината на поетическото цяло, макар и в обратен ред.

В поемата, създадена четири години по-късно, П. Славейков внася редица принципи художествени промени. Изчезва рязкото композиционно разчленяване, картините вече нямат толкова строги граници, те преливат плавно една в друга. В „Ралица“ търпи развитие единствено повествователното действие. Характерите в края на поемата са точно такива, каквито са били и в началото — настъпилите събития само им помагат да реализират латентно присъщите им качествени особености. В „Бойко“ психологизмът е по-задълбочен и по-скрито тенденциозен. Нравственият прелом е подготвян внимателно, постепенно, художественото внушение е по-деликатно и затова по-убедително. Въпреки поголемия обем творбата не съдържа повече събитийен материал. (Един внимателен композиционен паралел ще покаже значително сходство в повествователната организация на двете поеми.) Разликата от около тридесет стиха е използвана за удължаване на междинните моменти: тези, които са между две възлови сцени и които в „Ралица“ са твърде съкратени, а често и изобщо липсват. Неговата цел вече не е да възбуди в синтезиращ вид идейната концепция на произведението, а да превърне интелектуалното внушение в поетическа атмосфера. Последните шест стиха са призвани да въздействуват върху емоционалните усещания на читателя, те разливат контурите на рационалния замисъл и са подчертано „антитенденциозни“, „антиконцептуални“. „И неслучайно тук авторът се връща към началния лирически мотив на поемата и с далечния звук на цафатата отново прозвучава копнежът по младост и обич. Това засилва и едновременно смекчава, разведрява емоционалната атмосфера. Тъгата става мека, лирична, разтваря се в общия жизнеутвърдителен тон: трагична е съдбата на Бойко, може би тъжно ще свърши и копнежът на оня незнаен „нехайник“, който сега свири в лятната нощ, но животът продължава да тече и в него винаги ще има и младост, и любов, и въпреки всичко те ще бъдат прекрасни.“¹ По този начин

¹ Цанева, М. Черти от образа на Пенчо Славейков. — В: Сб. 100 години Пенчо Славейков. С., 1966, с. 65.

финалът губи откъм интелектуална формулировка, но прави творбата податлива на едно по-асоциативно, по-разностранно възприемане. Тя разхлабва малко пряката си връзка с идейно-мирогледната система на своя автор и за сметка на това се приобщава към безграничния отворен свят на общочовешките асоциативни представи, където всеки образ изглежда така, както е замислен, и в същото време наподобява още много неща — според спецификата на индивидуалното възприемане. Бегло ще добавя и това, че подобен похват ще използва по-късно Й. Йовков в много свои разкази и преди всичко в „Старопланински легенди“.

Художествената структура на поемата „Ралица“ е изградена така, че с окончателното си затваряне да изчерпи принципните възможности, които предварителният интелектуален замисъл може да предвиди. Епическото действие се разгръща в строго очертани нравствено-психологически параметри и достигнатото цялостно изразяване на идеята съвпада с неговото повествователно изчерпване. Финалното смислово обобщение затваря кръга от принципно възможни постъпки на героите. Характерите реализират максимално заложеното в тях идейно съдържание. Каквото и да направи Ралица в бъдеще, то няма да се различава качествено от вече извършеното, няма да надхвърля стриктно очертаните морални и психологически граници на нейния характер. Евентуалното извънтекстово развитие на образа не е заложено в начина, по който той се изгражда.

Краят на „Бойко“ оставя творбата отворена за нови постъпки на героя. На читателя не е наложена една предварителна представа за цялостното оформяне на неговия характер. Не може да предвидим със сигурност дали Бойко, след като проглежда нравствено, ще се възроди, ще преодолее миналото и ще започне нов живот, или обратно — ще потъне още по-дълбоко в своето падение — този път с трагизма на зрящия обречен човек. Не можем да предвидим и бъдещото му отношение към Неда — ще успее ли той да надмогне разрушаващото го чувство, или ще остане в неговия коварен плен. Този път Пенчо Славейков не изпитва необходимост да създаде психологически модел за целия живот на своя герой. Той се интересува от определен момент в него — от драматичния сблъсък на добро и зло в човешката душа и от най-общата възможност „да се превърне звяря в човек“, да се прероди нравствено падналият и да прогледне морално слепият. По този начин концептуалният замисъл на творбата получава една по-обща насоченост, той съзнателно отбягва възможността от категорични конкретни решения и за сметка на това отхвърля от себе си ограниченията на рационалната тенденциозност, включва се в една по-широка система на идейно-емоционално внушение, където поетическата атмосфера, подтекстът и асоциацията имат пълноправни художествени функции.

Стремежът на Пенчо Славейков да надмогне рационално-концептуалното мислене в нравствено-психологическите си поеми обединява по интересен начин две противоположни влияния в неговото творчество. От една страна, много проникателно възприема той спецификата на модерната литература и предусеща опасностите, на които ще я подложи рационалното интелектуализиране. В момент, когато сам налага на един нов начин на световъсещане, П. П. Славейков вече търси пътища за неговото преодоляване — опит, който ще стане характерен едва за втората половина от следващото десетилетие и ще намери конкретна изява в символистичната лирика. По този начин поетът търпи много сложно и разностранно влияние от модерната литература — той я възприема не само като настояща необходимост, но и като естетическа перспектива; наистина невероятно е неговото чувство за отговорност пред бъдещето на националната ни поезия. От друга страна, П. П. Славейков не забравя никога възможностите, които художествената традиция на фолклорното твор-

чество може да му даде за създаването на нравствено обобщени образи. И това второ влияние, едновременно с първото, ще ни обясни неговия стремеж към смекчена концептуалност в нравствено-психологическите му поеми. Събитийното повествование в тях неизменно се осъществява в обстановката на един стилизиран патриархален свят, заобикаля го атмосферата на традиционното българско село. Не само тематични мотиви и стилно-езикови средства черпи Пенчо Славейков от фолклорното творчество. Той се опитва да пренесе и елементи от начина на художествено световъзприемане в него. Там, където тези елементи успяват да се включат органично в постическата тъкан на творбите, те стават източник на настроение и атмосфера. В по-нататъшното си развитие нравствено-психологическата поема губи преди всичко способността да приобщава художествените модели на фолклорното световъзприемане. А по този начин започва да губи и необходимостта от разгръщане на действието в обстановката на патриархален селски бит. Едновременния процес на привличане и отдалечаване от традиционната за нравствено-битовата поема сюжетно-тематична и образна реализация откриваме ясно изразен в лиро-епиката на К. Христов от периода 1902—1903 г. Към нея принадлежат голяма група творби, писани за кратко време — около година и половина. Очевидно е, че моментът, в който са писани поемите, надхвърля границите на последното десетилетие. Но в случая е необходимо да се абстрахираме от изискванията на обективизираното хронологическо дефиниране, защото цялата група произведения е резултат от идейно-художествената инерция, която К. Христов натрупва през 90-те години и много точно възпроизвежда най-характерните особености на нравствено-психологическата поема именно от края на века. През втората половина на 1903 г. сам поетът ще промени чувствително насоката на своето художествено мислене и ще започне с „Леонардо да Винчи“ цял ред творби от съвсем различен сюжетен порядък.

В почти всички поеми, написани през периода 1902—1903 г., К. Христов запазва традиционната обстановка на българското село, но психологическите конфликти, които разгръща в рамките на познатата атмосфера, тук невинаги успяват да се вместят органично и да се самоосъществят пълноценно. В „Рапица“ и „Бойко“ сюжетно-повествователна обстановка и концептуалния замисъл бяха адекватни, между тях имаше не само интелектуална, но и психологическа, и емоционална връзка. В поемите и баладите на К. Христов от началото на века декорът понякога потиска действието, пречи му да се изяви цялостно и да разгърне иманентните си способности. В две от произведенията, при това именно в онези, където жанровото обозначение „идилия“ би трябвало пряко да отвежда към патриархален селски бит, авторът прехвърля повествованието в града („Младоженци“ и „Първа любов“). Промяната става твърде естествено и не води до никакво разместване на пластове в психологическите проблеми. Сякаш нравствено-психологическата поема отдавна е изпитвала необходимост да бъде подновен и обновен нейният декор. Нещо повече, мнозина от съвременниците на К. Христов са били впечатлени именно от свежото разнообразие в тези две произведения, за което несъмнено допринася и смяната на твърде познатата вече традиционна обстановка. П. Тодоров изповядва, че по цели седмици препрочита „Прелестната „Първа любов“, П. Яворов я поставя сред най-доброто, написано от автора ѝ, а Ив. Вазов в писмо до К. Христов пише: „Милата и художествена картина, изрисувана в „Младоженци“, е пълна с прелестна сюжетивност.“

К. Христов изпитва необходимост да разнообрази нравствено-психологическата поема не само по отношение на нейната проблематика и обстановка, но също така и в границите на видовата ѝ форма. Той използва най-разнообразни жанрови обозначения. „Милкана и Рале“ е „романца“, „Първа любов“ и

„Младоженци“ са „идилия“, „Гюргя“ — „легенда“ и пр. Има една група творби: „Роб“, „Разпната“ (по-късно „Борба“), „Оплакан“ („Вампир“) и „Раздяля“ („Майка“), които са назовани „балади“. Веднага трябва да си припомним, че определеното „балада“ е твърде неопределено за българската поезия от края на XIX в. През 90-те години го срещаме в творби на Пенчо Славейков и К. Христов, които по същество са малки поеми и са лишени изцяло от присъствието на баладно начало. За посочените по-горе четири произведения (всички те са от 1903 г.) случаят е идентичен. В тях действието се организира около един централен момент, който с драматичен психологизъм възплъщава определен нравствен проблем. По същество това са поеми с обем, който варира от 52 („Борба“) до 108 („Оплакан“) стиха. Явно е, че типът композиционно изграждане, твърде характерен за баладата, и по-малкият обем са били основна причина за авторското обозначение. Все пак прави впечатление, че във всичките си назовавания, въпреки известна тяхна произволност, К. Христов не напуска границите на лиро-епическите видове, като използва онези от тях, в които е подчертан приоритетът на лирическото начало в жанровия синтез.

Поемите на К. Христов от периода 1902—1903 г. са най-интересни с проблемите, които внасят в проблематиката на нравствено-психологическата поема и в творческия процес на нейното създаване. Сред тях могат да бъдат обособени няколко, които пресъздават нравствените конфликти по общ, твърде специфичен начин. Става дума за „Милкана и Рале“, „Роб“, „Разпната“, „Раздяля“ и „Оплакан“. Сюжетът в тези произведения е така организиран, че поставя личността в кризисни, драматични моменти. Обстоятелствата се стремят да смажат човека, героите са притиснати от външни сили, под чиито удари рухва психическата стабилност на техните характери. Традиционно-битовата обстановка и патриархално-селският декор възплъщават ежедневието на героите, онази повторваемост в живота, която носи някаква стабилност с инертната си традиционност. Но идва миг на рязка промяна, уравниловеният ход на обстоятелствата е взривен, а животът излиза от спокойния си равномерен коловоз. Стръвна глутница вълци напада в полето влюбените Милкана и Рале, бирникът и лихварите вземат последния грош на беден селянин в „Роб“, турци-разбойници нападат хубавата Цвета край кладенеца и я отвлечат в гората. . . Секундите се проточват, субективното време става плътно и наситено, характерите оголват своята същност и нравствените конфликти се нажежават като електрически заряди по време на буря. И в тези върхови моменти на душевно изпитание човекът според К. Христов не притежава достатъчно нравствени сили, за да се противопостави на трагичните обстоятелства. В него заговарят потиснати чувства и инстинкти, които битовата идилличност в литературата и спокойният живот в действителността са прикривали. К. Христов има тънък усет за моментите, които могат да бъдат драматично-преломни в живота на човека, в това отношение той умело избягва рифовите на сантиментализма и наивитета. Нещо повече — К. Христов улавя правдоподобни и реални състояния на човешката душа. Струва ми се, че едностранчиво го тълкуват онези изследователи, които търсят неуспеха на „Милкана и Рале“ в някаква фалшива тенденциозност при изграждането на сюжета и характерите, които обвиняват автора в черногледство и пресиленост. Както ситуацията, така и реакциите на героите в нея са напълно реалистични, човешката душа няма само светли страни, колкото и да си притваряме очите. И все пак като цяло поемата не постига пълноценно художествено внушение и не води читателя до истинско естетическо преживяване. Отначало търсех причината в разминаването на сюжет и проблематика, в противоречието между традиционно-битов декор и модерна психологическа тематика. Подобно противоречие винаги крие опасности, по него всяка драскотина се вижда като през лупа, пукнатините личат дори в класически об-

разци като „Ралица“ и „Бойко“. Но и това не решаваше проблема с тягостната атмосфера и потискащото напрежение, които оставя „Милкана и Рале“ след прочита ѝ. Така стигнах до творческия процес у К. Христов, до неговата непосредствена връзка със сюжет, герои и замисъл. Струва ми се, че обяснението е именно тук. Да си припомним каква е повествователната ситуация във всички творби от тази група: външни сили притискат личността и тя се пропукува под техния смазващ напор. Наличието на подобни ситуации в живота, макар и не в толкова трагично-кризисен мащаб, е в голяма степен субективен, интимно-личностен проблем за самия К. Христов. В живота си той неведнъж показва, че не може да издържа уравновесено житейския натиск, това е негово характерологична особеност. От друга страна, К. Христов е преди всичко лирик — той мисли лирически и преживява лирически дори когато създава лиро-епика. Стихотворният жанр му дава възможност импулсивно да отлее в художествена форма едно чувство, един душевен трепет, едно вълнение. Епическият елемент в поемата изисква повествователна ситуация, която да обгърне и материализира идеята. В процеса на сюжетно разгръщане се засилва постепенно необходимостта от емоционално съпреживяване. В мига, когато повествованието достигне своята кулминация и обстоятелствата се взривят, избухва и емоционалната енергия у К. Христов. Пределно субективен, в напъна да постигне художествена убедителност, поетът неволно се олицетворява със своя герой. В лириката този процес е напълно естествен и необходим, но в лиро-епиката може да затормози равномерното художествено изграждане на сюжета и образите. Авторът не следи внимателно действието, като го контролира и направлява, а го изживява в момента на писане. Като имаме предвид някои характерологични особености на К. Христов, ясно е защо в произведението се промъква нотка на истеричност, на паника пред удара на съдбата. Именно тази нотка пречи за пълноценното психологизиране на творбите. К. Христов не успява да надхвърли собствените си усещания и собствения си евентуален начин на поведение в подобен случай. Той не умее да се дистанцира от субективното изживяване и това вече обременява идейния замисъл на произведенията. Показателно е, че по отношение на цялостното си поетическо внушение „Милкана и Рале“, „Роб“, „Раздяла“ и другите от тази група са сред слабите му лиро-епически творби. В тях липсва именно художественост на внушението и това е резултат от липсата на психологическо равновесие у автора в момента на създаване. И още нещо много важно — няма го в достатъчно изявен вид моментът на естетическо съзерцание от страна на поета. Дистанцията между субективното авторово изживяване и естетико-художественото му реализиране е максимално скъсена, на места двата момента се докосват и тогава взаимно затормозяват изявата си. От липсата на художествена и психологическа дистанция идва тягостното усещане за отприщени инстинкти, за развихрени страсти. От произведенията лъха мрачна, потискаща атмосфера, долавя се острият мирис на нещо жестоко, нездраво. Сюжетът и образната система, при все че не им липсва поетичност, не успяват да облекчат това внушение, не успяват да го извисят естетически, защото общият тон е заложен в момента на творческо създаване. К. Христов олицетворява емоционалната атмосфера на творбата с личностното си изживяване. Пенчо Славейков в „Бойко“ и „Ралица“ се сливаще с нравствено-философската идея на поемите. Подобно явление е твърде абстрактно, лишено от необходимата доза емоционалност за К. Христов. До него е по-близо по манталитет и светоусещане Ст. Михайловски. Поетът изобличител често отъждествява субективните си възгледи с абсолютната истина. Спасява го обществено значимата сатирична насоченост на по-голямата част от лиро-епическите му произведения.

За да конкретизираме нагледно писаното по-горе, ще си послужим с една съпоставка. Първият елемент в нея е вече споменаваната „романца“ „Милкана и Рале“, печатана за пръв път в сп. „Българска сбирка“, 1902 г., кн. 8. Централен сюжетен и концептуален момент в нея е сцената с вълчата глутница, която преследва двамата влюбени. В този върхов драматически миг поетът насочва вниманието си към единия от героите — Милкана — и успява да изгради една сравнително плътна психологическа обосновка на нейното поведение. Може да проследим развитието на усещанията ѝ — от недоумение и страх до бясна злоба и диво презрение. Образът на Рале остава извън прицела на психологическото фокусиране. За неговото душевно състояние подсказва само една фраза — „безумен от ужас“. Рисувайки сцената, К. Христов я съпреживява, отъждествявайки усещанията си именно с възприятията на Рале. В субективната представа на автора постъпката на младия мъж става естествена и закономерна в състояние на „окаменялост от ужас“. И възприел тази своя субективна естественост като логична и за читателя, К. Христов вече не изпитва никаква необходимост да задълбочи рисунъка, да уплътни поведението. Казаното за него е достатъчно, а следователно — и за читателя. Така се получава пукнатина в психологическото изграждане на единия от образите, а постъпките на Рале стават недостатъчно убедителни и правдоподобни.

Вторият елемент от започнатата съпоставка е „идилията“ „Първа любов“ (сп. „Българска сбирка“, 1902 г., кн. 9). В този случай общата атмосфера и емоционалният тон на творбата имат обратен знак. Поемата внушава усещане за нещо спокойно, хармонично, естествено. К. Христов се отпуска в представата и твори равномерно, с лекота; няма го болезненото, способно да стигне до истерия напрежение. Авторът съпреживява действието с младите си герои (в случая дори не е важно с кого от тях в по-голяма степен — двамата чувствуват еднопосочно). В момента на писане той активизира спомени за приятни усещания от собствената си младост, преживява едновременно с творчески акт идилличната радост на първа любов и неговите светли представи оформят творбата като хармонично художествено цяло. Ненапразно именно тук К. Христов е изключително предметен, много живописен, всичко трепти от осезаемост и живот. „Тук е целият К. Христов—където трябва да се рисува, да се изобразява; където трябва око за живописното, многобагреното, за формите и извивките на материалното; където трябва да се създаде атмосфера на чувственост, богатство на усещанията. Стихът е сякаш изпълнен със сокове, плавен и спокоен, доволен, развеселен и сит. Изображението — пишно, ярко, обилно на багри, на цветове.“²

Същият тип естетическо съпреживяване е реализиран и в другата „идилия“ — „Младоженци“. И тук липсва психологическият стрес в усещанията на автора, а това вече става предпоставка за необходимата художествена уравновесеност и оттам — за пълноценна лиро-епическа изява. Светлото, здраво чувство в „Младоженци“ дава основание на Ив. Вазов да говори за „мила и художествена картина... изпълнена с прелестна сюжетивност“. За друга лиро-епическа творба на К. Христов, писана през същата 1902 г. е отпечатана за пръв път в „Избрани стихотворения“, 1903 г., народният поет отбелязва: „Не намирам нищо там (в стихосбирката — б. м., М. К.), което да прави дисонанс в тоя ред хубави песни, ако се не сметне за такъв „Разпната“, песен, която извиква песимистично представление“ (писмо от 12. X. 1902 г., цит. по: К. Христов. Съчинения. Т. II. С., 1966, с. 387). Вазов се ръководи главно от общия емоционален тон на творбата и е силно впечатлен от потискащата, натуралистично-жестока атмосфера на поемата. „Разпната“ има и много други недостатъци — тя е

² К у ю м д ж и е в, Кр. Певец на своя живот. С., 1980, с. 135.

смислово неясна, неизбистрена още в замисъла си творба. Главното в нея е усещането за безизходност, за безпомощност. Наистина удивителна е способността на К. Христов да внуши определено чувство, без то да бъде подкрепено от някаква сериозна интелектуална концепция. Но в „Разпнатата“ има и един интересен момент — това е опитът на личността да се противопостави на външните сили, да се съпротивлява в ситуация, изходът от която е предопределен. Милкана и Рале, селянинът от „Роб“, жената в „Майка“ са повлечени от събитията, в техните действия прозира студената логика на необходимостта. Цвета се бори на живот и смърт със своите похитители. Нейното възпитание и нравствена добродетелност утвърждават силите ѝ, правят за миг спасението възможно. След това обстоятелствата надделяват, грубата сила разбива човешката воля. „Разпнатата“ навярно е шокирала не само Ив. Вазов. Под натиска на общото мнение К. Христов създава нов вариант на творбата, като променя последните три четиристишия — Цвета побеждава тримата яки разбойници, спасението е реално. Така поемата губи единствената си ценност — живото, макар и тягостно внушение — и става пределно елементарна по отношение на концептуалния си замисъл.

В лиро-епическите си творби от първите три години на новия век К. Христов проявява траен интерес към нравствено-психологическата проблематика. Драматическите преживявания той съсредоточава в един конкретен момент от структурата на творбите, а останалото сюжетно повествование допълва идейния замисъл и задълбочава емоционалната атмосфера. Трябва да признаем, че поетът умее да открива възлови психологически проблеми и има усет за тяхната нравствено-актуална интерпретация. Недостатъците идват по-късно — не дори в момента на концептуално обмисляне, а преди всичко в процеса на творческия акт. Така оригинални и сполучливо подбрани теми не намират адекватна художествена реализация. Интересен пример в това отношение е поемата „Роб“ (сп. Просвета“, 1903 г., кн. 7). В нея К. Христов подхваща знаматата и особено наболяла между двата века тема за страданията и онеправданото социално положение на българските селяни. Но авторът вижда проблема твърде различно от Яворов в „Градушка“ и „На нивата“. Той се интересува главно от психологическия елемент в него, рисува го като оголено психодраматично ядро, в което социалното проникновение и хуманното съчувствие не притежават твърде значимо място. Интелектуалните си усилия К. Христов концентрира в една точка — мига, когато робското страдание прелива границите на човешкото търпение, а неволята и страхът могат да родят престъпление. Поетът се домогва до генерализирано психологическо обобщение, което ще изведе като черта от народопсихологията на българина. Нека се абстрахираме за момент от недостатъците на художествената и преди всичко на нравствената интерпретация. Пред нас ще се открие реален проблем, който между XIX и XX в. е имал нужда от съвременно психологическо и естетическо осмисляне. От Освобождението ни дели само четвърт столетие, тежкото духовно наследство от робството започва да пропуква стените на ограниченията и да приема понякога неочаквани форми. Вековното безропотно страдание среща преградата на определен нравствен или социален конфликт. Тогава избухва неподозирана енергия, раздвигват се тъмни пластове в човешката душа. Така се ражда „Роб“, където отчаян селянин убива напашения, беззащитен турчин; така извършва престъплението си Лепо в разказа на Ел. Пелин от същото време, а Горанчо от поемата „Горанчова изповед“ на Ц. Церковски, усетил стихийната сила на развързаната политическа власт, изтезава до смърт сина на сестра си. В романа „Вихър“ от А. Страшимиров има един силен и разтърсващ момент: писателят си спомня епизод от Руско-турската война — в разгара на битката за Плевен български селяни доброволци се хвърлят в атака на нож

срещу непревземаемо укрепление, пред което руските елитни полкове са били безсилни. Не „ура“ и бойни възгласи излизат из устата на селяните, а протяжен вой — вой от плач и вековно безсилие. Заповедта от щаба е да бъдат доставени пленници. В турските укрепления не остава никой жив. Пленници няма.

По-късно, в септемврийската литература, мотивът ще избухне с нова сила, подклаждан от огъня на историческото раздвижване. „Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба“ — започва поемата „Септември“. „Пеят и плачат бесилките“ у Фурнаджиев и в техния страшен глас дочуваме воя на доброволците от Плевен. Разбира се, нравственото обобщение в „Роб“ е по-елементарно, по-еднопосочно. То не притежава свещената сила на дълго потискан народен гняв. Няма го моментът на идейно и емоционално извисяване, на изгаряне в полет. Но по отношение на своя психологически механизъм проблемът си остава същият.

Свое място в нравствено-психологическата лиро-епика на К. Христов от 90-те години и началото на новия век имат и неговите баладични поеми: „Клетвопрестъпник“ (сп. „Мисъл“, 1896 г., кн. 8), „Русалка“ (сп. „Просвета“, 1903 г., кн. 1) и „Гюргя“ („Избрани стихотворения“, 1903 г.). Баладичното начало в тези три произведения е ясно и отчетливо изразено. Тяхната структура надхвърля по-ограниченото композиционно и концептуално изграждане на баладата и приобщава творбите към жанра поема.

Още от пръв поглед прави впечатление общата идейно-нравствена основа на трите произведения. Всички те са изградени по един и същ концептуален модел: нравствено престъпление — душевни терзания — отплата. Постепенната поява на Кирил-Христовите баладични поеми е съпроводена от ясно различим процес на развитие в тях. Действието в „Клетвопрестъпник“ се разгръща в една универсализирана, родово неидентифицирана обстановка. Затова и сам авторът чувства необходимост да поясни, че преданието, залегло в основата на неговата фабула, е заимствувал от разпространени италиански поверия. Капитанът клетвопрестъпник от своя страна няма определен национален облик. Той е субект на психологическото действие изобщо, контурите на неговия образ запазват постоянната си форма не поради вътрешно сцепление, а в резултат на предварителния художествен замисъл. Героят няма своя характерологична тежест, ролята му в баладичния сюжет е функционална, известно психологическо внушение е постигнато чрез постепенно разгръщане на идея, а не чрез саморазвитие на образа. В „Русалка“ и „Гюргя“, писани в разстояние на по-малко от година, повествователната обстановка променя своя характер. В образно-стилистичната фактура на творбите навлизат фолклорни мотиви, действието се осъществява в позната, традиционно-битова среда. К. Христов задържа художественото си внимание върху детайли (описание на Дунав, на седянка и пр.), които придават реалистичност и предметност на обстановката. Всички елементи от нея са конкретизирани, с ясно очертани граници, приземени. В съответствие с промените в декора и атмосферата се изгражда образната система на произведенията. Авторът се стреми не само да изведе определена нравствено-психологическа идея, но и да я внуши чрез характерите и постъпките на героите си. Стремежът към задълбочено психологизиране и индивидуализиране на образите е повече присъщ на „Гюргя“. Героите в „Русалка“ са по-обобщени, нравствено генерализирани, те се възприемат по-скоро като неотделима част от общото идейно и художествено цяло, като негова илюстрация, отколкото като олицетворение на действени автономни характери. Образът на Гюргя от своя страна може да бъде предмет на психологическо тълкуване в по-широки граници, извън пряката си връзка с художествения текст. А Стоичко е сред най-живите, пълнокръвни герои на К. Христов. Може би защото неговото възприемане в голяма степен се подпомага от добре известни

фолклорни примери. Със своето поведение и душевни терзания той ни напомня Бойко; в него фолклорната стилизация и стремежът към психологическа обобщеност не успяват да изместят живото и убедително пресъздаване на реалистичния човешки характер. У Гюргя, от друга страна, откриваме нещо от бяла Неда. Но К. Христов се е стремил да създаде един противоречив, комплициран образ, да избегне фолклорния характеристичен шаблон или най-малкото — да го насочи към една модерна интерпретация. Като резултат в психологическата мотивировка на Гюргя се появяват пукнатини. В „Бойко“ въпреки лаконичните, малко на брой шрихи, с които е изграден образът на бяла Неда, можем да разберем изцяло поведението на героинята, неговите мотиви, причини и цел. А у Кирил-Христовата Гюргя докрай остава неясен, немотиран психологически механизъм на нейната жестокост. Не защото по принцип подобен човешки характер е невъзможен, а защото авторът не предлага никакъв ключ за неговото разбиране и осмисляне. Всъщност К. Христов се опитва да създаде една българска Кармен и с това той продължава линията на Пенчо Славейков да изгражда образи-обобщения на националния ни характер. Гюргя е обзета от истински бяс да унижава момците в селото. В тази нейна страст трепти патологична нотка. Сякаш К. Христов си отмъщава на всички жени, които са му причинили някога отрицателни емоции. Поведението на Гюргя не е психологически невъзможно, то може да съществува и в условията на патриархалния морал, но би било много по-характерно за модерната, комплексирания и раздвоен личност. Само че не е толкова просто или изградено веднъж завинаги, както го представя К. Христов — в реалността зад него би стоял някакъв обременяващ комплекс, някаква психическа травма или болезнено напрежение. Има само един начин, по който бихме могли да си обясним поведението на Гюргя, и този начин всъщност е твърде характерен за мисленето и чувстването на К. Христов. Да се върнем към „Роб“ — потисканите унижения и търпеливото страдание ражда жестокост и насилие. В „Гюргя“ авторът се стреми да обобщи характерологичните черти на българката. Откъде е най-логично да започне той своята психологическа рефлексия — от нейното покорство и безмълвно търпение в годините на патриархалния бит, т. е. оттам, където завършва „Русалка“. Както и в „Роб“, страданието ражда отмъщение, а робската търпеливост — насилие. Момичето русалка е едната страна от характера на българката; Гюргя според К. Христов трябва да бъде другата страна.

В първата баладична поема от 1896 г. — „Клетвопрестъпник“ — моралната отплата става възможна в резултат на външни сили в сюжетното действие. Морската буря олицетворява разбушваната човешка съвест и дава нагледна представа за едно висше възмездие. В „Русалка“ наказанието идва с приказната атмосфера на баладния финал, но то в по-голяма степен обвързва действието и развързка, престъпление и разплата, убиец и жертва. Чувствително намалява елементът на случайност, на шансова вероятност. Момакът потъва в бързите води на Дунав не по стечение на обстоятелствата, а защото тръгва натам, подгонен от неспокойната си съвест и от упрека на околните. В „Гюргя“ окончателно изчезва вероятностният характер на наказанието, то се отърсва от всякакви външни обстоятелства и потъва дълбоко в душевността на героите, получава причинно-следствена връзка. Нещо повече: К. Христов дори съкращава повествователния момент в неговото изобразяване; той със замах свързва началото и края, изчиства нагледните обстоятелства около реализирането на отплатата — неин субект и обект едновременно става виновният. В кулминацията на своята жестокост, когато става причина за смъртта на човек, Гюргя сама загива без намесата на никакви реалистични причини. Именно в тази необясненост на нейната внезапна смърт е съсредоточен и баладният момент в творбата — като цяло той е твърде съкратен, с обеднели художествени функции в сравнение с ролята му в „Клетвопрестъпник“ и „Русалка“.

С постепенното създаване на баладичните си поеми К. Христов засилва и разгръща повествователното начало в тях. Това безспорно има връзка с навлизането на фолклорни елементи в тези произведения, с по-реалистичната и национално конкретизирана обстановка, с начина, по който се търси едновременно нравствена обобщеност и реалистична индивидуалност в изграждането на характерите. Успоредно с промените в баладичните поеми на К. Христов в българската лиро-епика между двата века съществува още една тенденция, и именно тя изразява в най-голяма степен перспективата в развитието на жанра. Материализират я в художествен вид две поеми на П. Яворов — „Калиопа“, 1899 г. и „Градушка“, 1900 г. С посочените произведения на Яворов психологизмът в българската лиро-епика напуска границите на отделната личност, загубва принципната си необходимост от опора в здравите контури на един определен образ. Повествованието се разпада до основни сюжетни елементи, които от своя страна придобиват способността да бъдат прегрупирани и комбинирани в различни композиционни варианти. Процесът на лиризация изцяло се отърсва от епизодичния си, неравномерен характер и става принципен структуроопределящ модел. В границите на лиро-епическото сюжетостроене се налага един художествено-смилов похват, широко разпространен в лирическото творчество от началото на века — цивилизацията. „Калиопа“ и „Градушка“ демонстрират нова стилистика и нова художествена образност — пределно динамични, максимално изразителни и дълбоко субективни. Висок етап в развитието си достига нравствено-психологическата обобщеност: тя прекрачва границите на рационалното генерализиране и обединява мисъл, чувство и художествена експресия в монолитна поетическа символност.

Още с появяването си в кн. 1 от 1900 г. на сп. „Мисъл“ лирическата поема „Калиопа“ прави силно впечатление на критиката и на читателската публика. Тя е истинско откровение за начина, по който един утвърден и добре познат проблем може да бъде смислово актуализиран и художествено модернизирани. Въпреки че се запазват някои повествователни елементи, в основата на сюжета застават емоционалното преживяване и лирическата експресия. Нравствената идея се саморазкрива още в началото на творбата. Следват нейни символни и асоциативни вариации, които под различен ъгъл са насочени към основополагащия мотив. „Отделните ѝ части (на поемата — б. м., М. К.) са така построени, че всяка от тях по нов начин потвърждава основния смисъл на произведението: любовта като непобедима и неизбежна стихия.“³

Архитектониката на „Калиопа“ е осъществена чрез една пределна олекотена, почти въздушна конструкция. В на пръв поглед ефирната постройка сякаш се сблъскват множество разнопосочни сили и цялото се крепи благодарение на спояващата го нравствена идея и на обединяващото монолитно чувство. Такава представа е правдоподобна, но невярна. Защото под леката конструкция се крие един изключително здрав композиционен скелет, нещо повече — един интелектуален художествен скелет. Той е изграден върху мисъл, върху рационална концепция — от предметното изобразяване на конкретния случай да се постигне нравствено-психологическо обобщение с максимално широки граници. Повествователните елементи съдържат идеята на произведението, но те далеч не изчерпват сюжета. Проблемът е поставен още в първата част и оформен — във втората. После чувството и лирико-емоционалната символност започват да разширяват смисъла му и го отварят към една универсална психологическа система. В нея човешките преживявания са на практика неизчерпаеми, защото, колкото и вечни да бъдат проблемите, всяка личност ги изживява по специфично свой, конкретно-индивидуален начин. Така леката, при-

³ Цанев, Г. Пътят на П. К. Яворов. — В: Българската критика за Яворов. С., 1977, с. 224.

рачно-прозрачна сюжетна конструкция се оказва изключително гъвкава и здрава. Тя може да издържи натиска и на най-плътната, смислово натоварена нравствено-психологическа идея. Яворов освобождава интелектуалната лиро-епическа архитектуроника, характерна и за П. П. Славейков, и за Ст. Михайловски, и за К. Христов, от тежестта, която се е смятала за неин неотменим същностен белег — символ на авторитет, на задълбочена сериозност и на смислова многозначност.

Композицията на „Калиопа“ включва звена с разнообразна и богата обрзност. Реалистичната конкретност на атмосферата в ковачницата подготвя баладично-елегичното настроение на втората част („Бог знай вече, де далече. . .“) уравнивесеният поучителен тон на разказвача откроява с още по-голяма непосредственост обобщението „А защо с крила ти, боже, // пеперудите дари?“, емоционалното участие на одушевената природа звучи паралелно с песните-въздишки на двамата влюбени. И всичко това равномерно, постепенно и убедително подготвя идейно-смисловата поанта на творбата, този пределно отворен финал, който по подобие на „Бойко“ на П. П. Славейков и „Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков обръща произведението към неизчерпаемия свят на асоциативните представи:

Две сърца се знойно любят,
старо-харо ги дели:
дали времето си губят,
или бог ще се смили?

Сюжетната динамика в първата поема на 21-годишния П. Яворов има две основни функции: първата от тях е да разнообразява и варира комбинативно повествователния елемент на творбата, а също така да нюансира и обогатява емоционалното преживяване. Втората функция е от интелектуално-концептуален характер — да бъде надмогнат ортодоксалният тип предметно обобщаване и художествената мисъл да достигне степента на синтетична символика.

Първият вариант на творбата, от 1899 г., по-разширен, той включва още една част: „Тиха, весела градина. . . (с продължение „Зайде слънце, нощ дойде“), която напомня много по обрзност и смислова натовареност „Къдрав лих поток се пени. . .“ Конкретен носител на художествената идея тук е тригълникът славей—роза—паяк. При преработката на поемата Яворов съкращава тази символна миниатюра, защото тя само претоварва сюжетната конструкция на произведението, без да внася нов елемент в него. Поетът се стреми към максимална лекота на композицията, към аристократична простота. Разнообразието за него означава художествена организация на необходимото, а привидната разнородност прикрива здрава и рационална мисъл.

В стремежа си да създаде многопластово, емоционално и психологически убедително внушение Яворов използва похват, нетипичен за българската поезия до този момент: разчленяване на зрительния ъгъл в рамките на една творба, единство и противоречие на гледни точки. Читателят последователно „вижда“ проблема с очите на автора-разказвач, на момъка и на девойката. Нещо повече — дори посоката на авторското обяснение не е еднозначна. Тя прави рязък завой от дидактичната нравоучителност на:

лудо-младо, харно знай:
жар безумен
с хлад разумен
обюздай!

до горестната всепращаваща въздишка:

А защо с крила ти, боже,
пеперудите дари?

Така художественото внушение губи традиционната си еднопосочност. То се раздвоява вътре в самото себе си, едната част от него спори с другата, съгласява се с нея или ѝ противоречи. Създава се впечатление за постепенно извеждане на обобщението — един процес, в който читателят не е вече наблюдател, а непосредствен участник. Неговите представи и преживявания нямат време да застинат неподвижни. Те се движат, местят се от една в друга гледна точка, превръщат пасивния зрител в съучастник на творческия акт.

Разчленяването на зрителния ъгъл, от друга страна, води до изключително богатство на емоционалната експресия. Тя е непрекъсната в движение, трепти, прелива в неочаквани багри и образи, грее с променлив блясък и осветява всеки път по различен начин картината на цялото.

Интересно е, че при тази голяма динамика на нравственото и емоционалното внушение Яворов намира време да изгради пълнокръвни и предметно-реалистични образи. Не само на младия ковач и на Калиопа. При тях емоционалното пълноводие малко разлива твърдите контури. Но в образа на лихваря Яворов достига великолепна и реалистична осезаемост. Достатъчни му са две строфи:

Но зората в небесата
заран щом се пукне,
стар нехаря към пазаря
гледаш го, че хукне.

Ше преброди, ще обходи
градските мегдани,
ще се лута да набута
кожи недодрани. . .

Какво повече може да се иска от този образ, пределно конкретен и пределно обобщен едновременно.

Промяната в начина на сюжетоизграждане и на художествено внушение има и друга своя страна — въвеждането на нови изразни средства, които са в състояние да реализират адекватно поетическия замисъл. Ще се спрем само на един момент от тяхната специфика — претопяване на фолклорната поезика в индивидуалното естетическо съзнание. Сега тя окончателно загубва мирогледната си монолитност и се разпада до основни структурни звена. От тях въз основа на субективната си естетическа концепция авторът извайва нови форми и образи. За Яворов е немислимо да пренесе от фолклорното светоусещане цял модел, както това все още можеше да прави на моменти Пенчо Славейков. Но той пази в художественото си съзнание разглобени елементите на фолклорната поезика. И от тях може да черпи точно толкова и точно тогава, когато прецени, че това е уместно. Така чрез пренасянето, прекомбинирането и прекопструирането на фолклорно-поетически елементи в творчеството на Яворов навлиза игровото начало. То присъства именно в онези произведения, които пазят, макар и в различна степен, стилистично-синтактично-лексикалната си връзка с народопесенната традиция (например „Луди-млади“, „Павлета делия и Павлетича млада“, „Калиопа“). Чрез него художествената структура се освобождава от тежестта на концептуалното мислене. Естетическото внушение се завърта в кръг — то става цел на самото себе си. Композицията се разчупва — нейната подредба се извършва с артистична лекота, с живописен размах. Игровият момент извежда фолклорно-поетичната традиция на преден план и едновременно с това я разрушава отвътре като система, взривява нейната уравни-

весена сериозност и отразява всеки път към сантиментално-стилизираната ѝ интерпретация.

Когато завършваме обзора на нравствено-психологическата поема от края на XIX в., трябва да отбележим още една нейна особеност: социално ангажираната проблематика не е типично за проявите ѝ явление. Бегли елементи откриваме в „Ралица“, но там тяхната идейна натовареност се губи в сянката на доминиращата нравствено-психологическа тема. „Роб“ на К. Христов се домогва до някакво обобщение за социалната причина на селското страдание, но не задържа художествения фокус върху нея, а съзнателно го измества към по-тясно психологическото ѝ отреагиране. Единствената творба, в чийто център твърдо стои сюжетно-образна система с подчертана социална ангажираност, е поемата „Градушка“ на П. Яворов.

В сравняването на „Градушка“ с останалите нравствено-психологически поеми от този период бихме могли да потърсим онези нейни особености, които я правят уникално явление в рамките на конкретния литературен вид. Първото, което прави впечатление, е разликата в героите. Всички споменати дотук по един или друг повод нравствено-психологически творби извеждат на преден план един или няколко централни героя. В проявите на тези отделни герои — в техните душевни състояния и реални постъпки — е вложен възелът на конкретната идейно-художествена проблематика.

„Градушка“ няма отделни герои — тя има един герой с пределно разширени граници на нравствено-психологическо обобщение — българските селяни. Наистина в третата част се отделят и самостоятелни гласове, мяркат се характерологично диференцирани образи, но тяхното присъствие няма автономна идейно-художествена тежест. Призиването им е да уплътнят психологическата убеденост на творбата и да засилят конкретно-реалистичната осезаемост на естетическото внушение. Ранобудната невеста, съненият Ваньо, припреният баща са „вписани“ в общата битова картина. Тяхната образна диференцираност не нарушава, а подчертава синтетизма на колективното цяло. Към подобно възприемане насочва и началото на самата трета част:

Додето сила има,

селяк без отдих труд се труди...

В следващите стихове обобщителното име „селяк“ се разслоява, разклонява, отделят се реалистични образи, но всички те остават привързани с невидими емоционални и логически нишки към съществителното-основа. Негова разгърната вариация е и стихът „Навсякъде живот захваща“, който е последен завършващ шрих в нарисуваната жанрова картина и заедно с цитираното начало рамкира нейното идейно и художествено място в проблемния кръг на творбата.

Нравствено-психологическите поеми на Ст. Михайловски, П. Славейков, К. Христов се стремят да „персонализират“ концепцията на автора, да я материализират в личностно обособени образни обобщения. Яворов продължава започнатия процес на психологическо генерализиране, на символно обобщаване и едновременно с това разтваря широко границите на централния образ, надарява го с особеностите на колективното, но не универсализирано, преживяване. Подобен пример в нашата поезия до началото на новия век е стихотворението на Вазов „Елате ни вижте“. В него народният поет съзнателно се приобщава към преживяванията на своя колективен герой и по този начин засилва емоционалното въздействие на творбата. Едно от най-ранните произведения на К. Христов — стихотворението „Върти лопатите, върти“ — пък е интересен пример за това, как лирическият герой слива своите чувства и мисли със социалния колектив, към който сам се приобщава. В тези и в други случаи

(например из творчеството на Полянов) бихме могли да говорим за постъпателен процес в развитието на социално ангажираната поезия, където героите се деперсонализират, образното обобщение разширява границите си и психологическият проблем измества своята доминанта към сферата на колективното преживяване. В рамките на този процес „Градушка“ е възлов момент, защото рязко отграничава етапа на риторично-сентиментално социално съпреживяване от способността за органично сливане на идейна концепция и тясно субективно начало. Новаторството на поемата в посочения аспект е забелязано още от съвременниците на Яворов. Божан Ангелов пише в своя рецензия от 1908 г.: „Г. Яворов пръв ни изнася в художествена форма, без кваса на Вазовия сентиментализъм, мисли и чувства, които вълнуват широката маса и нашия селски свят. Тук се не слуша бабешки плач, няма ох, няма ах, няма никакви риторически цветя, има само художествен реализъм, има жизнена правда, има отчаяние, има резигнация.“⁴

Една от най-характерните особености на българската поема между двата века е склонността да психологизира всеки проблем, който попадне в нейния идеен обсег. Наблюдаваме я открито във философските поеми на Пенчо Славейков, в творбите с нравствена тематика на Ст. Михайловски и К. Христов, а ето че сега П. Яворов реализира по съвършен художествен начин нов момент — социалната проблематика става област на задълбочен психологически анализ. Преживяванията на безименния, безимотен селски труженик поетът превръща в кръстопът на изконни общочовешки въпроси и в същото време откроява в тях нюанси, душевни вълнения, бързопреходни състояния, които ги утвърждават като подчертано индивидуализирана, сложна и многопластова система. В душата на селяните се срещат и преплитат в един върхов емоционален момент вечното и мимолетното, класово характерното и индивидуалното, отминаващото и идващото. Подобна детайлизирана и едновременно обобщена социално-психологическа характеристика на българския селянин срещахме в разказите на Елин Пелин от същото време. Наистина у Елин Пелин многото на брой самостоятелни творби имат възможност да задълбочат и нюансират постиженията на индивидуализирания психологически портрет, но по своята принципна същност подходът на двамата големи автори е общ — органическа обвързаност на социална проблематика и психологически анализ, синтез на конкретното и общо, активно взаимодействие между национално и индивидуално.

Само една година разделя появата на „Градушка“ от отпечатването на поемата „Нощ“, но разликата между двете творби е голяма, особено що се отнася до социалната приобщеност на субективното преживяване. Между двата бряга на идейно-тематичната пропаст обаче съществуват многобройни мостове — живите връзки на един непромислен по същество начин на светоусещане и художествено изразяване. Ще обърнем внимание на един от съществувашите общи моменти: стремежът да се разширяват реалните граници на всяко явление до степен, в която единичното става типична проява на общ, всеобхватен закон, а конкретното — символ на непреходното и вечното. Събитията в „Градушка“ тръгват от една реалистична, лаконична повествователна точка — в горещ летен ден пада краткотрайна градушка. Първоначалната свръххлъпна повествователна основа започва да се разгръща в хода на сюжетоето действие; тя се разтваря в плавни концентрични кръгове и постепенно обхваща: „зима снеговита“, „пролет дъждовита“ и „знойно лято“ — една цяла година на труд и надежди; три последователни тежки и неплодородни години; горчивата участ на българските селяни в следосвобожденската буржоазна държава; страданията на човека в едно общество, където правда и щастие никога не са

⁴ Демократически преглед, г. VI, 1908, кн. 1, с. 22.

съществували. „Единичната конкретност на „трите усилни и паметни години“ е изведена върху широките изменения на трагичната повторителност и художествената многозначност. Така в драматичното напрежение между непосредственост и всеобщност, между единичност и многоплановост, между надеждата и покрусата, между простия природен механизъм на градушката и нейната социална и вселенна апокалиптичност творбата на Яворов постига своята художествена специфика и сила.“⁵ В конкретния художествен текст на поемата последователността в постепенното разширяване на темпоралните кръгове е нарушена. За да постигне динамика на сюжетното действие и убедителност на психологическото въздействие, Яворов размества моментите. Той започва с трите усилни години, връща се към кръг с по-тесен обхват, свива максимално границите на обективното време в кулминационния повествователен момент, за да достигне в последните стихове до едно социално, нравствено и философско обобщение, на което са иманентно неприсъщи всякакви рамки и ограничения. Спомняме си думите на Ат. Далчев: „Само „Градушка“ да беше написал Яворов, той пак щеше да заеме едно от първите места в нашата литература.“⁶

⁵ Н. Георгиев. Пейо Яворов — „Градушка“. — В: Н. Георгиев. Творби и проблеми. Т. I. С., 1983, с. 476.

⁶ Из „Фрагменти“. — В: Ат. Далчев. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1984, с. 32.