

ПЕЙЗАЖЪТ В ЛИРИКАТА НА ДЕБЕЛЯНОВ

ЦВЕТАНКА АТАНАСОВА

Специфичната динамика на литературния процес у нас през Възраждането и след Освобождението намира израз не само в задъханата и нестройна смяна на литературните направления и течения, в преплитането на разнородни методи и стилове, но и в метаморфозите на литературните видове и подвидове. Тъй нареченото още от д-р Кръстев „форсирано“, а в наши дни от Гачев — „ускорено“ развитие се определява особено отчетливо чрез трансформационните процеси в историята на отделните жанрове. Едва направила първите си прощъпки в областта на редица жанрове, току-що създава свои образци, българската литература трябва да познае и тяхното „снемане“, претопяването им в творческата пещ на поредната нова естетика и поетика, на поредния художествен модел. Особено интензивни са тези процеси в поезията — най-отзивчивото към авангардните тенденции словесно изкуство. Да вземем един само лирически вид — пейзажното стихотворение. Неговата биография е наситена с драматични превращения, с „мутации“, застрашаващи на моменти съществуването на тази сравнително мощна и жизнена издънка от дървото на поезията. Само за 30 години — от Вазов до първите прояви на символизма у нас, българската пейзажна лирика преживява съществени преобразования. Докато при Вазов, К. Христов и дори при П. П. Славейков понятието „пейзажно стихотворение“ запазва изначалния си смисъл, докато на този етап бихме могли да заменим чуждицата с българското ѝ съответствие, а именно: пейзаж — с природоописание, пейзажист — с природописец, то при Яворов, Дебелянов, Лилюев, Траянов тъждеството между българската и чуждата дума е значително разколебано. При поетите символисти пейзажът до голяма степен загубва ролята си на природоописание.

В българската поезия след Освобождението се забелязва движение от натуроподражателно, обективно, реалистично към все по-субективизирано и деформирано изображение. Тази насока достига своята кулминация в модернистичните авангардни течения след Първата световна война, откъдето започва и обратният процес. Миметичният тип художествено изображение е налице в природописите на Вазов и Кирил Христов. В пейзажните стихотворения на тези наши поети личното, субективното, без което всяка лирика е невъзможна, намира предимно непосредствено емоционален изказ — в химничния тон на одата, във ведрото или леко миньорно настроение на лирическата песен. Субективната нагласа не накърнява правдоподобността на образа, нито неговата цялостност. По-панорамен и мажорно приповдигнат при Вазов, по-импресионистично ярък, с подчертани акценти при К. Христов, пейзажът и при двамата е правдив и самостоен.

С Пенчо-Славейковия блян по „другия бряг“, с неговия „сын за щастие“ настъпват съществени промени в пейзажната ни лирика. Възприетата от А. Бейл (Стендал) мисъл: „Един пейзаж — това е едно душевно състояние“, която Славейков поставя като мото на свои стихотворения и която в проекта за повторно издание на „Сын за щастие“ е предназначена за епиграф на цялата стихосбирка¹, е несъмнена интервенция

¹ В личния си екземпляр от „Сын за щастие“, на гърба на титулната страница П. Славейков е записал с молив: „Un paysage c'est un état d'âme“, а под него с мастило: „всяка картина е един paysage d'âme. Бейл“.

в утвърдения от Вазов и К. Христов пейзажен модел. Започва процесът на засилено психологизиране и субективизиране на пейзажа в лириката ни, на преобразуването му от картина на видимата реалност в картина на душата.

В П.-Славейковата лирика обаче са запазени основните особености на класическия пейзаж: изображението е адекватно спрямо нормалните сетивни възприятия на природните дадености; картината, която рисува поетът, съответства на определен отрязък от видимата действителност; детайлите са на обичайното си място и в обичайните си връзки, тяхната художествена организация следва хармоничния строй на естеството, като се стреми към цялостност и завършеност в рамките на определеното художествено пространство. Новото е, че авторът на „Сън за щастие“ натоварва пейзажа с повече алюзии за специфично човешки качества. Той дири „душата“ на пейзажа — проекция на собствената му душа, и отдава изключително значение на н а с т р о е н и е т о в картината. П. Славейков задълбочава онова проникване между предметно и духовно в пейзажа, което е белег на голямата поезия и което у нас познаваме още от Ботев. При автора на „Сън за щастие“ духовното завладява предметния свят „отвътре“, изображението на природата все повече се превръща в израз на духа.

Тази насока подемат и задълбочават българските символисти и следвоенните авангардни поети, възприели някои от принципите на експресионизма, имажинизма и сюрреализма, за да постигнат нов тип пейзаж, в който традиционните стойности са преобрънати с главата надолу. Макар да притежава известни елементи на модернистичното виждане, П. Славейков не скъсва с наподобителното, с правдоподобното изображение. След него процесът на субективизиране и релативизиране на образа се задълбочава и традиционният пейзаж бива доведен до пълна деструкция, до антипейзаж.

Така както модерната живопис замени класическия пейзаж с абстрактната или полу-абстрактна композиция, в която ролята на сюжета (или на мотива) е заменена от субективното съчетаване на линии, багри и форми в картинното пространство, така и модерната поезия се отрече от традиционното природоописание в полза на свободното комбинироване на пейзажни елементи, на тяхното организиране в художествена система, която на пръв поглед няма нищо общо с природата. Модерният поет, както и модерният художник, взема от видимата действителност само отделни детайли и ги сглобява по съвършено своеобразен начин, нарушавайки всякакви правила на елементарната логика. Като разрушава нормалните за човешкия разсъдък причинно-следствени връзки между нещата, той създава нови връзки, открива неподозирани зависимости, подчинени не на логиката, а на свободата на асоциациите. Той подрежда откъслечите в система, в която господства транспозицията, пренасянето на значения и сетивни възприятия във времето и пространството. Трябва да отбележим, че и в най-авангардните си форми словесното изкуство не можа и не би могло да достигне до онази безгранична свобода, която си позволява изобразителното изкуство на 20 век по простата причина, че неговият градивен материал — словото, е органично обвързан както с предметния свят, така и с понятийното, сиреч с логическото мислене. Колкото и да се стреми да излезе от тривиалната употреба на думите и да ги натовари с нови и неочаквани значения или да възкреси стари, затлачени метафори, модерната поезия все пак не може да скъса напълно с пржката називна функция на словото. Иначе би се превърнала в пълна загадка. Все пак в интерпретирането на видимата действителност, в това число и на природните картини, модерната поезия успя да завоюва неподозирана преди свобода, която даде на поета самочувствие на абсолютен демиург.

До тази разкрепостеност в художественото съзнание българската поезия се докосва, макар и плахо, чрез краткотрайния живот на следвоенните модернистични течения през 20-те години на нашия век и чрез опитите на някои от по-младите поети в наши дни. За сметка на това поезията ни преживява доста пълнокръвно стадия на символизма с присъщата за него условност и сюжестивност на природните изображения.

Символистичната ни поезия не познава класическото пейзажно стихотворение, сиреч — лирическото изображение на природен кът. И ако българските символисти са създали редица чудесни пейзажни стихотворения, доближаващи се в някаква степен

до традиционния тип, причината е в хетерогенността на символистичното направление у нас. С други думи, поетите ни символисти са пейзажисти главно тогава, когато се отклоняват от лоното на направлението. Разбира се, в случая маркираме само главната линия, която има редица отклонения. Общо взето, природоописанието не е характерно за символистичната ни лирика. То не съответствува на нейниях удожествен модел, в който преобладава не погледът навън, а погледът навътре. В символистичната система на моделиране заобикалящият ни свят се разкрива не по обичайния път на отражението, а чрез сложна, двойна деформация, при която макрокосмосът е само повод (а понякога и тази роля му е отнета) за навлизане в индивидуалния микрокосмос и за неговото проектиране навън от аза.

След като проследихме, макар и в най-общ план, основната насока в разволя на следосвобожденската ни пейзажна лирика, по-точно бихме могли да намерим мястото на Димчо Дебелянов в нея. При Дебелянов никъде няма да срещнете познатото ни от Вазов и К. Христов наблюдаване, любуване на природен кът. Чиста пейзажна лирика при него няма. Пейзажът заема съществено място в Дебеляновата поезия, но той не е самоцелен, а функционално натоварен: подчинен е на определено идейно или емоционално внушение. Тази е една от най-специфичните, най-характерните черти на Дебеляновия пейзаж. Затова много по-уместно е да говорим за ролята на Дебелянов в развитието на българския лирически пейзаж, отколкото за ролята му в пейзажната ни лирика. Мястото на Дебелянов в разволя на лирическия пейзаж съответствува на мястото му в нашата поезия изобщо. „... поезията на Димчо Дебелянов — пише Стоян Каролев², — която продължава направлението на Пенчо Славейков и кръга „Мисъл“ и има редица допирни точки със символизма и определено символистически изяви, хвърля мост и към реализма на новото време.“ В това изказване са определени координатите на Дебеляновата лирика, подчертано е средичното ѝ положение между модерния реализъм на П. Славейков, символизма и предметния реализъм на 20-те години, като се загатва и за стиловата ѝ нееднородност. Дебеляновият лирически пейзаж, съответно на цялостната художествена система на поета, претърпява развитие от импресионистично-реалистичния „пейзаж на душевното състояние“ от П.-Славейковски тип през импресионистично-символистичния и типично символистичния условен пейзаж до конкретните природни картини във военната му лирика, с които според думите на Далчев „той постави началото на най-новата ни поезия“³. Не става дума за обособени етапи в творчеството на поета, а за взаимно проникващи се, хронологически разположени насоки. С по-голяма самостоятелност се откроява единствено фронтният период от творческата биография на Дебелянов.

В ранните Дебелянови стихотворения („Смърт“, „Брезите сладостно заспали...“ и др.) пейзажът е най-близо до идейно-емоционалния и образния строй на Славейковия „Сън за щастие“. В „Брезите сладостно заспали...“ дори има една строфа, която звучи като перифраза на П.-Славейковия копнеж по „другия бряг“:

И блян ме сладостен люлее
за оня лучезарен край,
де вечно щастие владее,
де вечна красота сияй.

Тази жажда за хармония, за извисяване в серафичните селения на чистия дух е типична за лириката на Димчо Дебелянов. За разлика от Славейков обаче, който е по-спокойно медитативен, Дебелянов е приглушено драматичен и това се чувства особено отчетливо в неговия пейзаж. Права е проф. Ликова, като твърди, че „Дебелянов не рисува статичен пейзаж“⁴. Неговият пейзаж е зареден с подводни течения, с илюзията за отчетливо или едва забележимо движение в пространството. Тази илюзия се съз-

² Стоян Каролев. Близък и непостижим. — В: Димчо Дебелянов. Съчинения в два тома. Т. I. С., БП, 1983, с. 31.

³ Атанас Далчев. Съчинения в два тома. II. Проза. С., БП, 1984, с. 46.

⁴ Розалия Ликова. Проблеми на българския символизъм. С., БП, 1985, с. 343.

дава от присъствието на редица линии в пейзажната композиция. В повечето от Дебеляновите стихотворения пейзажът е линеарно организиран. Той въздейства чрез символичното внушение на една или чрез ритмичното разположение на няколко почти винаги насочени линии. Едва ли Дебелянов е бил осведомен за теоретичните достижения на модерната живопис в лицето на Дьолакроа, Съора, Кандински и др., едва ли е познавал теориите за самостоятелната и експресивна роля на линията, точката и цвета, но неговите словесни картини навярно по интуитивен път, а и чрез уроците на модерната френска поезия, се подчиняват на редица от законите на изобразителното изкуство. Най-често срещано при Дебелянов е движението по вертикала, чиито символичен код не е труден за разгадаване, макар в него да влизат редица антиномии от идеен и емоционален план: полетите и паденията на човешката душа, стремежът към възвишеното и влечението към порока, възторгът и уничиението, вярата и съмнението и т. н. Движението по вертикална линия откриваме и в импресионистично-символистичните картини на „Брезите сладостно заспали...“ и „В предсмъртно блаженство...“ и в условните, абстрактни пейзажи на „Полет“ и „Отдих“.

В „Брезите сладостно заспали“ движението по вертикалната права е двупосочно и внушава диалектиката на преходно и непреходно, на материално и духовно, на реалност и мечта. В първата строфа движението е низходящо и е внушено чрез образа на ронещите се листа — популярен и в нашата, и в европейската поезия символ. Във втората и третата строфа и в първите два стиха на последната движението е насочено нагоре: лирическият субект полита на крилете на своята мечта към звездите, към „оня лучезарен край, / де вечно щастие владее, / де вечна красота сияй“. Последните два стиха, които са поантови, затварят рамката, отворена в първата строфа, като отново пренасочват движението надолу:

От тъмните брези над мене
се ронят златните листа. . .

Сиреч, полетът е невъзможен, той е само една илюзия.

По-сложна линеарна организация откриваме в стихотворението „Утро“. Антирезата между покой и движение, изразена в първите два стиха в по-общ план: „След бури — мир и тишина, / след нощ — безбрежна светлина“, намира отчетлив визуален израз в динамиката на последвалия пейзаж, постигната чрез комбинирането на вертикали и хоризонтали в картинното пространство. Над статичната хоризонтала на „равноширнатия път“ се издига мажорната вертикала на „лучите“, които „вихрен танц въртят“. Динамичната вертикална линия на „лучите“ е заключена отгоре чрез плавна линия, очертана от царствения полет на орела: „Път царствен, царствено поел, / високо плува горд орел.“ Накрая идва и диагоналата, по която се движи лирическият герой — напред и нагоре, през нивята и към слънцето: „повярвал в слънцето, вървя / през буйно зрейнали нивя“. Диагоналата е доминираща. Тя е натоварена с основния оптимистичен идейно-емоционален акцент, който се подкрепя и балансира от контекста на останалите линии.

Дивна пейзажна импресия, завладяваща и с мелодия, и с образи, е „Лунен блясък“:

На лунния блясък вълните
заливат безлюдния път —
край него под бреме превити
върбите стърчат.

Лъх ведър нивята заспали
облъхва след огнений зной —
то сякаш рой ангели бяли
разливат покой.

Звезда към звездата полита
от свода пустинно-дълбок —
далеко ридеа и глъхне
планински поток.

И в блянове смътни увлечен,
аз плувам с безсилни лъчи —
и милват ме в спомен далечен
две тихи очи.

Едно от главните художествени достоинства на това импресионистично-символично стихотворение е майсторски намереното съответствие между визуални и слухови внушения. В тяхната хармония обертоът се пада на музикалната сюжестивност. Чрез плавните вълни на амфибрахия се гонят и застигат два мотива, чисто идейно-емоционално съдържание намира музикален и образен аналог. Първият, основният мотив, подет с първите два стиха на творбата, условно може да бъде преведен чрез понятия, като трепетно спокойствие, тих блян, сладостен унес. Той е свързан с галещите ухото редувания на меките сонори Н и Л: „лунния“, „вълните“, „заливат“, „безлюдния“, „лъх“, „нивята заспали“, „облъхва“, „огнения зной“, „блянове“, „увлечен“, „плувам“, „лъчи“, „милват“. Тези различни по смисъл и по функционална натовареност в стиха думи се вливат в общ семантичен поток, който внушава мекота на формите и движенията. Чрез поетическия синтаксис и чрез мелодиката на стиха те влизат в сложни асоциативни връзки, във взаимоотношения на нежни докосвания и раздалчавания, които създават впечатлението за съвсем плавно движение:

На лунния блясък вълните
заливат безлюдния път —

Вторият мотив, наченат още с третия стих на първата строфа като свособразен контрапункт на първия, внася усещането за тягостно напрежение. Той е подкрепен звуково от драматичното Р, което функционира като слухово съответствие на визуалното усещане, извикано от кривите на превити надолу клони:

край него под бреме превити
върбите стърчат.

Съчетаването на режещото Р със стържещото Ч в „стърчат“, както и внезапното и преждевременно отсичане на стиха създават рязък дисонанс. Да прибавим и напрежението между статика и динамика в семантиката на глагола „стърчат“, както и конфликтното, оксиморонното му свързване с прилагателното „превити“ („превити стърчат“) и ще си обясним донякъде усещането за прекършен полет, за внезапно пропадане.

В началото на стихотворението двата мотива и визуално-музикалните им съответствия са категорично обособени: първите два стиха внушават първия, а вторите два — втория мотив. Във втората строфа пластове се разместват. В хармонията между сетивните възприятия и техните смислови съответствия прозвучава дисонанс: тревожното Р навлиза в противоположния семантичен слой — в сферата на серафичното спокойствие:

то сякаш рой ангели бляи
разливат покой.

Това драматично вклиняване на елементи от единия в другия смислов пласт идва сякаш да подчертае илюзорността и непостижимостта на божественото, както и преливането между противоположни психически състояния.

В третата строфа музикално-визуалните внушения отново се връщат към първоначалните си смислови съответствия, като вторият мотив е застъпен слухово само чрез един, но достатъчно силен акцент — „ридае“:

далеко ридае и глъхне
планински поток.

Това ридание неусетно, но сигурно (чрез междустрофичния паралелизъм и евфонично-семантичните аналогии) се свързва с образа на стърчащите „под бреме превити“ върби и засилва неговия драматизъм.

Ридаещият и глъхнеш поток същевременно е антитеза на движението в небесните сфери, на божествената хармония, на духовния порив към близост, изразени в първите два стиха на същата строфа:

Звезда към звездата полита
от свода пустинно дълбок —
далеко ридае и глъхне
планински поток.

Тоест, грубо преведено на делничен език: човек е безнадежно самотен в земния си път.

В последната, четвърта строфа доминира изцяло първият мотив — душата се отдава на своя сладостен блян:

И в блянове смътни увлечен,
аз плувам с безсилни ръце —

Но... тук е изненадата, която е заключена в поантата: сладостният блян, полетът на душата към небесните селения е подхранен не от бъдещето, а от миналото, от спомена:

и милват ме в спомен далечен
две тихи очи.

В това заключително двустипие се приземяват и си подават ръка два централни за стихотворението мотива: мотивът за извисяването, за отлитането от „мъртвия лик на суетност вседневна“ към вечната красота и нравственост, популярен и при романтиците, и при символистите, и мотивът за самотата, за вечния порив към взаимност. Мотивът за самотата, за мимолетното докосване на душите-звезди в „пустинно-дълбокия“ всемир, който в третата строфа е разгърнат в космически план, се доизяснява в поантата в интимно-психологически план.

Със сравнително по-голямата си конкретност и приземеност поантичният завършек присъединява и контрапунктната линия на мотива за извисяването — прекръшения порив, безнадеждността, риданието на самотната душа. Този мотив, изпълтен (както видяхме) в напрегнатата статика на върбите и в безутешния плач на потока, е защитен чрез най-осезаемите, най-предметните в цялостната картина образи. По този начин той неусетно се свързва с настоящето на лирически субект и чертае скръбното му до безнадеждност състояние. Полетът, поривът са свързани с миналото. Но чрез възкресения спомен те се превръщат в част от настоящето и от бъдещето. Така в художествената тъкан на стихотворението минало, настояще и бъдеще се преплитат в сложно единство.

За разлика от „Лунен блясък“, чието художествено въздействие се основава до голяма степен на майсторски осъществено взаимно проникване между минало, настояще и бъдеще, както и между различните мотиви и съпътстващите ги образни и музикални внушения, елегията „Помниш ли, помниш ли...“ впечатлява с контрастите в пейзажа. В това стихотворение, радващо се на заслужена популярност заради интимната си непосредственост, изповедност и песенност, минало и настояще са категорично разграничени, а темпоралното противопоставяне има и пейзажни съответствия. Възшност в случая си дават среща два пейзажа, които се разграничават и по настроение, и по стилистика. Пейзажът, свързан с миналото, със спомена, е импресионистично ярък, докато картината, изобразяваща настоящето, е почти абстрактна. Двете картини обаче са тясно свързани във функционално отношение: те са иносказателни, символистични. Те са знаци на други, а именно на духовни реалности. Но докато в първия случай имаме знак-образ, във втория налице е знак-понятие. Образният синтез се оказва по-голям от концептуалния. Оттам и художествената съгъстеност на първия пейзаж, почти внезапното му визуално въздействие и значително по-голямата многословност на втория. Само два стиха, само един риторичен въпрос и Дебелянов вече е съумял да ни даде художествено завършен пейзаж:

Тук зрителното внушение е постигнато чрез един-единствен, но достатъчно ярък образ — „белоцветните вишни“. „Белоцветните вишни“ са визуално-смысловата доминанта на цялото стихотворение. „Тихият дом“ и „тихият двор“ — образи без отчетливи контури, създават един матов фон, внушаващ недоизказаност и неопределеност. Нарисуваният по този начин пейзаж се различава от традиционното природоописание. Той е изграден не чрез подробни детайли, а чрез живописен синтез. Но при все това той е природонаподобителен и в този смисъл — реалистичен.

Същевременно още при пръв прочит става ясно, че „белоцветните вишни“ са образ-символ, в който са заключени богати алюзии за духовни същности. Известно е, че всеки опит за дешифрирането на подобни образи малко или повече ги обеднява и принизява, че като ги превеждаме на понятиен език, разрушаваме сюжестивната им магия и очарованието на постепенното им отгатване. Но при все това тълкуването на образите-символи е необходимо и е една от задачите на литературознанието.

Основните иноказателни значения на „белоцветните вишни“ не са трудни за отгатване и вече са посочени от мнозина изследователи. За разлика от „Гората“ — един значително по-завоалиран образ-символ, предизвикващ разнообразни тълкувания, „белоцветните вишни“ (поне на пръв поглед) възплъщават по-прозрачна символика и затова досегашните им логически интерпретации са, общо взето, в една посока. Дори за непосветения е ясно, че „белоцветните вишни“ съответствуват на представите за ангелска непорочност, за девствена чистота и невинност, за нравствено съвършенство и същевременно — за мимолетност. Досега тези представи съвсем логично бяха свързвани с идеята за детството и за неговата невъзвратимост. В подкрепа се привеждаха и спомените на Дебеляновата сестра Мария Дебелянова, която открива първоизточника на изобразената картина в родния копривщенски дом, напуснат уви тъй рано и заключил завинаги всичко светло, чисто и безгрижно.

Нов и неочакван поглед към биографията на стихотворението внасят възпомянатията на Вера Мечкарова, публикувани за пръв път в новото двумно издание на Дебеляновите съчинения под редакцията на Елка Константинова и Надежда Александрова⁵. Съпругата на Дебеляновия приятел Йордан Мечкаров твърди, че в стихотворението е заложен не далечен, а близък спомен — от младостта на поета, когато той е живял в дома на Константин Константинов в София; че Дебелянов е визирал не родната си къща, а къщата на полковник Петрунов, в чиято дъщеря Елена е бил влюбен; че елегията „е вдъхновена“ от „отминала, безнадежно тъжна любов“. В полза на това твърдение свидетелствува и първата редакция на стихотворението: там става дума за „н е й н и я смях в белоцветните вишни“, а на мястото на отвличения и завоалиран стих „моята стража е моят позор“ откриваме значително по-конкретния му първообраз: „М о я т а с т р а с т е м о я п о з о р.“

Напълно допустимо е споменът за драматичните събития, разиграли се в дома на Петрунови, да е послужил като импулс за написването на стихотворението. А тази подробност от творческата биография на елегията внася нов смислов нюанс в нейното тълкуване. „Белоцветните вишни“ се превръщат в символ на една чиста, внезапно прекършена любов, на девическа нежност и святост. Новата насока в тълкуването на символистичния пейзаж обаче съвсем не отрича досегашната, а само я допълва. Тя е още едно свидетелство за неизмеримото смислово богатство и обобщаващата мощ на поетическия образ. Конкретни поводи за написването на елегията несъмнено има. Конкретни първообрази на „белоцветните вишни“ — също. И те едва ли са един и два. Но само чрез излизане от реалните им контури, чрез майсторско хармонизиране на сетивното с духовното е възможно онова богатство на внушенията, което Дебелянов е съумял да постигне.

⁵ Вж.: Димчо Дебелянов. Цит. съч., 301—304.

Бих желала да обърна внимание върху още една характерна черта на пейзажа в „Помниш ли, помниш ли. . .“: в образа на „белоцветните вишни“ има нещо много нашенско, има български аромат и интимитет. „Белоцветните вишни са оригинални и дебеляновски символ, може би най-сполучливият от всичките му индивидуални символи. В него по блестящ начин е осъществена мечтата на поета за съчетаване на чуждото с родното, споделена в забележителното му есе „Писмо от село“. Там Дебелянов призовава своя анонимен събеседник и събрат по перо да напусне „кулата от слонова кост“, откъдето съзерцава „образа на вечната красота“ и да погледне българското село „през очите на един успокоен съзерцател, който е научил много истини от чуждите жреци на художеството“, но трябва да подири „средства и за възгласяването им в наши образи“. „Защото, повярвай, почти никой досега не е направил у нас силна и явна стъпка към този подвиг“ — възкликва авторът на „писмото“. В интерес на истината подобни стъпки са правени в българската литература и преди Дебелянов. Но в лоното на българския символизъм неговата стъпка е една от най-решиелните. И тъкмо в нея е разковничето за особено очарование на Дебеляновите елегии, а сред тях най-вече на „Помниш ли, помниш ли. . .“ и „Да се завърнеш в бащината къща“. До картината на „тихия двор“ с „белоцветните вишни“ се нарежда още една съвсем българска, пестеливо изградена картина, живописвана с меки акварелни тонове: картината на скромната нашенска къща, потънала в сумрака на настъпващата вечер, с два много характерни, възлови детайла — „старата на прага“ и „старата икона“.

И в двете картини има нещо, което кара мъртвата природа да оживее. Това е обозначеното човешко присъствие. В случая нямам предвид „разтварянето“ на определено психическо състояние в пейзажа, насищането му с идеи и чувства или иначе казано — превръщането му в „пейзаж на душата“, макар че тъкмо от този тип са Дебеляновите пейзажи. Става дума за видимите, за реалните белези на очовечената природа — къщите и дворовете, които навлизат в Дебеляновите картини с прекия си житейски смисъл. А това вече говори за приземяване, за сливане от отвлечените сфери на духа до човешкото битие.

Същевременно в такива конкретни микрообрази като „бащината къща“, „старата икона“, „плахи стъпки (. . .) в двора“, „старата на прага“ и др. може да бъде потърсен и иносказателен смисъл. И той ще бъде толкова по-богат, в колкото по-широк контекст ги разглеждаме. Взети сами за себе си, във от цялостното звучене на стихотворението въпросните микрообрази могат да ни се сторят напълно реалистични и еднозначни. Но в рамките на цялата творба придобиват и друг — преносен смисъл. Съжителството им с типични образи-символи от рода на „черната умора“, „безутешни дни“, „последната твоя пристан и заслона“, „морен поглед“, „мирен заник“, „моето слънце своя път изменя“, „скрити воли“, „лечален странник“ и др. ги натоварва с допълнителни значения. Така в рамките на цялото стихотворение конкретните пейзажни елементи заживяват с двойно битие — на реални и на метафорични микрообрази. А тази двойственост се оказва от изключително значение за цялостната оркестрация на лирическата творба. С предметните си значения реалистичните пейзажни изображения балансират чистите образи-символи, като на свой ред им придават частици от своята същност — известно усещане за конкретност. От сложната сила на реалистични и символистични микрообрази, на образни единици с различна степен на конкретност и иносказателност се ражда многогласната хармония на цялото. По този начин — чрез спояване на разнородни елементи, чрез хомогенизиране на две стилистики — реалистичната и символистичната, са изградени редица от най-възбуждащите, най-човечните пейзажи в лириката на Дебелянов. Така са композирани едни от най-хубавите Дебелянови стихотворения: елегията „Да се завърнеш. . .“, „Аз искам да те помня все така“, „Помниш ли, помниш ли. . .“, които се нареждат сред най-високите достижения на българската лирика. Към този кръг реалистично-символистични елегии трябва да причислим и „Спи градът. . .“ с великолепия ѝ, графично изчистен урбанистичен пейзаж:

Спи градът в безшумните тъми.

На нощта неверна верен син,
брода аз бездомен и самин —
а дъждът ръми, ръми, ръми. . .

Трепнали край черните стени,
стъпките размерено кънтят
и след мен невидими вървят
жалби за преминалите дни.

Условни и значително по-слабо въздействащи са пейзажните картини в редица типично символистични Дебелянови стихотворения, като „Черна песен“, „Победен“, „Далеч“, „Слънчогледи“, „Кръстопът“, „Nevermore“, „Отгласи“, „Отдих“, „Полет“, „Непознатата“ и др. Пейзажните елементи, откъснати от реалната им природна среда, са доведени до чисти символи, до чисти знаци на идеи и психически състояния с неизбежното в подобни случаи изсушаване и шаблонизиране. Пейзажът е изцяло психологизиран, душевното състояние на лирическия субект е дифузирано в изобразяваната природа, но това „очовчаване“ е взело такива размери, че усещането за жива природа се губи и остава впечатлението за мъртъв декор. Образите-символи, създаващи илюзия за осезаемост, са отстъпили на понятия-символи, лишени от каквато и да е сетивна непосредственост. Така например вместо изображения на пролетта и зората фигурират понятията пролет и зора, както е в популярното стихотворение „Черна песен“:

За зора огнеструйна копнея,
а слепи ме с лъчите си тя,
в пролетта като в есен аз крея,
в есента като в пролет цъфтя.

При символистите се наблюдават два основни типа пейзажно структуриране: типично символистичен, който тръгва от лирическото аз, от настроението на субекта, за да го обективира в символи, и импресионистично-символистичен, който има за изходна точка впечатлението, субективното усещане, асоциациите, предизвикани от даден природен мотив. При Дебелянов се срещат и двата вида пейзаж. Изграденият по собствено символистичен път, както вече стана дума, обикновено е абстрактен и лишен от жизненост. Той не притежава голяма зрителна сюжестивност, защото активизира повече понятийното, отколкото образното мислене, но за сметка на това предизвиква асоциации по слухов път — неговите внушения са музикални. По-силно въздействие, основаващо се на по-голяма зрителна сюжестивност, притежава оня символистичен пейзаж, в който е съхранена макар и част от предметната значимост на отделни микрообрази. Такъв е пейзажът в Дебеляновите стихотворения „Гора“, „Миг“, в лирическата поема „Легенда за разблудната царкиня“.

Стихотворението „Гора“, една от най-много анализирани Дебелянови творби, е предмет на различни, често противоречиви тълкувания, които се групират около две основни мнения: стихотворението е романтично; стихотворението е символистично. Като си давам сметка за условността на литературоведските квалификации и особено — за многото нишки, свързващи романтизма със символизма, искам все пак да взема страна във възникналия спор. За мен „Гора“ е символистично стихотворение, едно от най-типичните в Дебеляновото творчество.

Дебеляновата „Гора“ е по-новото съответствие на Пенчо-Славейковата творба „На другия бряг“. „На другия бряг“ и „Гора“ са два етапа в развитието на българския модернизъм, те са ключови творби, които дават особено осезателна представа за ролята и различието между двамата поети, за развитието на идеите и на образната система. П.-Славейковата творба е ярко възплъщение на персоналистичната идея, на неоромантичния титанизъм, на схващането за богоизбраната личност-творец, победила и времето, и всичко тленно. В образно отношение „На другия бряг“ е една алегория. Докато Дебеляновата Гора е многозначен и сложен за дешифриране образ-символ, в който

влечението към нирваната, към смъртта е намерило по-хуманен израз. При Дебелянов става дума не за смъртта — безсмъртие на титаничния дух, на индивида от ницшеански тип, а за успокоението на една изстрадала, на една обикновена човешка душа. Социално-философските представи за смъртта в „Гора“ са много по-сродни с друга П.-Славейкова творба — „Псалом на поета“, до която Дебеляновото стихотворение се доближава и чрез интимно-психологическата си тоналност. Но за разлика от директната, съкровено интимна изповед от първо лице на П.-Славейковия „Псалом...“, Дебеляновата „Гора“ носи една завоалирана, универсализирана изповедност.

В композицията на „Гора“ пейзажът има решаващо значение. В известен смисъл бихме могли да кажем, че стихотворението е пейзажно. Но така е само на пръв поглед. Дебеляновата „Гора“ е безкрайно далеч от пейзажа-изображение, както и от пейзажа-импресия. В случая наблюдаваме подчертано символистичен пейзаж, конструиран от три образа-символа: Гората, полето и пътника. В анализа на „Гора“, направен в книгата на Симеон Хаджикосев „Българският символизъм“, авторът отбелязва, че в стихотворението си дават среща статичният образ — символ на Гората, и активният образ — символ на пътника⁶. Бихме уточнили, че „статичните“ образи всъщност са два: на Гората и на полето, и че тяхната статика е съвсем относителна. А динамичният образ на пътника установява връзката помежду им: той символизира движението от полето към Гората.

Успоредни в своята пространствена фиксираност и сравнителна неподвижност, Гората и полето са противопоставени в пейзажната композиция: Гората внушава представата за вертикална линия, тя „виши колони непреклонни“, докато полето е балансиращата, успокояващата хоризонтала. Това линейно движение на погледа сякаш влиза в дисонанс с вложения в образите символичен смисъл и събужда известно недоумение: защо вертикалата на Гората, в която е заложено напрежение, се превръща в символ на желаното успокоение и душевна хармония, на нирванното замиране и сливане с безкрая, докато спокойната и плавна хоризонтала на полето е свързана с представата за делничното движение, за човешката суета, за „безцелния набег“? Впечатлението за привидно несъответствие обаче бързо се разсейва и става ясно, че несъвпадението между символните значения и визуалните им съответствия е моментно и частично, че то е един непълен и внимателен дисонанс в дълбоко мотивирана хармония. Водоравната линия на полето идва да подсказва, че движението в него е външно, привидно, мимолетно; че там липсва глъбинно, духовно движение. Към такова тълкуване ни насочва и понятийното определение „предвечна тлен“, свързано с образа на полето („той вред в полето е настигал следите на предвечна тлен“). Движението в Гората има точно определена посока: то е възходящо, Гората „виши колони непреклонни“. Сиреч, става дума за същото движение нагоре, което наблюдаваме в „Полет“, „Отдых“ и в други Дебелянови стихотворения като знак за духовно извисяване. Между впрочем, идеята за духовно възвисяване намира подобен символичен израз още в предхристиянската религиозно-мистична представа за отделянето на душата от тялото и за нейното възшествие в небесните сфери. Носител на движението в Гората е редкият глагол „виши“, който внушава много повече действеност и същевременно трайност, дълговечност от плавния си събрат „извисява“. Съчетан с монументалната непоклатимост на микрообраза „колони непреклонни“, глаголят „виши“ създава впечатление за обредна тържественост, за свещенодействие.

Следователно към хоризонталния вектор на пътника се прибавя и вертикалният вектор на Гората. С други думи, в пейзажа на „Гора“ се наблюдава и водоравно, и възходящо движение. Първото е по-динамично и символизира бързопреходността на човешкия живот и приближаването към смъртта. Второто се осъществява в един привидно статичен образ и е по-бавно, по-величествено. То подсказва, че желаното успокоение и сливане с майката природа е същевременно духовно възраждане, нравствено възвисяване.

⁶ Симеон Хаджикосев. Българският символизъм. С., БП, 1979, с. 34.

Както видяхме, между визуалното и концептуалното въздействие на образите-символи в „Гора“, от една страна, има противопоставяне, а, от друга — съвпадение. Тази двойственост създава вътрешно напрежение в изображенията и внушава впечатлението за „мъртво вълнение“ в цялостното звучене на творбата. Скритият драматизъм на пейзажната композиция се подсилва и от оксиморонни микрообрази като: „плавно излъчва слънцето стрели“, „тае звънка тишина“, „в набег безцелен устремен“. Структурирането на трите главни символистични образа, както и на допълнителните пейзажни детайли, а също разполагането, съотнасянето им в картинното пространство потвърждават, че става дума наистина за „успокоената“, а не за напълно спокойната Гора, за ниските амплитуди на движението, а не за абсолютна покой, за нирванното сливане с всемира, а не за смъртта като пълен антипод на живота. С други думи, символичното значение на „Гора“ е по-близо до нирваната, до съзерцателното потъване в безкрая, отколкото до смъртта като биологически край. Или, ако приемем, че в многозначната символика на „Гора“ фигурира и идеята за смъртта, че пътникът, „свърнал“ към Гората, символизира подсъзнателното влечение към смъртта, трябва да уточним, че в представите си за смъртта Дебелянов стои много близо до своя учител Пенчо Славейков, че за него, както за автора на „Псалом на поета“, смъртта не е край, а безкрайност, не е покой, а движение. Тя е смърт-живот.

В Дебеляновата „Гора“ има живот и той не е ограничен единствено в символичния план на стихотворението. Живот има в самия пейзаж и той е постигнат не само чрез динамиката в композицията, но и чрез предметното значение на редица микро-макрообрази. Гората е символ, но тя не е лишена и от известна осезаемост. Читателят може да „чуе“ нейната „звънка тишина“, да долови „ромона“ на „тръпните листа“, да се унесе в приспивното ръмолене на потока, да плъзне поглед „низ глънади присои“. Отново виждаме онова сплитане на конкретно и преносно, което познаваме от Дебеляновите елегии. Само че цялостното звучене на „Гора“ е подчертано символистично, докато в „Да се завърнеш...“ и „Помниш ли, помниш ли...“ прякото и иносказателното звучат с приблизително еднаква сила.

Символистичен пейзаж с висока степен на абстракция откриваме в стихотворението „Миг“. Вместо образни атрибути — нравствени и философски понятия и категории от рода на: „град“ — „огрешен и позорен“; „небето“ — „замръзнало в мисъл безумна“; „и нямаше там ни надежда, ни спомен — / и нямаше там ни пространство, ни време...“ Но този абстрактен пейзаж внушава усещане за безнадеждна самота, за катастрофично пропадане, за апокалипсис. Струва ми се, че въздействието му се дължи изключително на два микрообраза, които се открояват с експресивна сила върху общия абстрактен фон:

мъжете там хилави воини бяха,
жените — отвъргнати, неми сирени... .

В тези два парадоксални образа, и по-точно в оксимороните „хилави воини“ и „неми сирени“, е заключена особена експресия.

Винаги съм свързвала изображението на самотника в тълпата от „Миг“ с градските пейзажи на късния Едуард Мунк, в чиято деформация витаят кошмарът на отчуждението и страхът от безликата тъпла.

В редица Дебелянови стихотворения (някои от тях анализирахме в началото на настоящата статия) се наблюдава импресионистичен пейзаж. По същество този тип пейзаж също е „пейзаж на душата“, но поводът за интроспекцията до известна степен е външен или по-точно — сетивен: пряко въздействие или спомен за въздействие на определен обект върху сетивата и търсене на неговия душевен еквивалент. При символистичния пейзаж асоциациите са в обратна посока — от душевното състояние към неговите визуални и музикални съответствия. В зависимост от характера на образите, от по-предметното или по-абстрактното им съдържание, импресионистичният пейзаж може да клони към реалистичния или към символистичния тип изображение. Импресионистично-символистичният пейзаж е не по-малко субективен от чисто символистичния,

тъй като възприятията са силно деформирани в съзвучие с настроението на лирическия субект. Но обикновено (това, разбира се, не е правило) този пейзаж притежава по-голяма жизненост от типично символистичния. Така е и при Дебелянов. Чудесна символистично-импресионистична творба е „Лунен блясък“, за която вече стана дума; по импресивен път е изграден пейзажът в „Утро“, „В предсмъртно блаженство небето се къпе“, „Усмихнати вълни“ и др.

Сред Дебеляновите пейзажни импресии с необичайно за поета мажорно звучене и с твърде приземена образност се откроява стихотворението „Устрем“:

Хими от арфа златострунна,
прозвучала под ръцете
на пробудената пролет,
пълни с радост целий свят;
и сред звуците кристални,
в росни, светнали долини,
минзухари подранили
и кокичета цъфтят.

Въздействието е постигнато предимно по музикален път, като обертона държи звънкото Р, повторено само в първата строфа 12 пъти. В случая обаче поетът разчита не само на косвеното идейно-емоционално въздействие, постигнато чрез внушение и загатване, а и на прякото назоваване на поетическото настроение:

В светлий празник на живота
чезнат скърби и съмнения,
бликват сили спотаени
в жадно чакащи гърди;

Като използва достиженията на символистичната поезика и най-вече блестящо овладяната музикална сюжестивност, Дебелянов в случая е твърде близо до пряката изповедност и конкретната образност на реализма. Затова бих определила пейзажа в това стихотворение като импресионистично-реалистичен. А такъв тип пейзаж е характерен за ранните стихотворения на поета.

Несъмнен интерес представляват пейзажните картини в лирическата поема „Легенда за разблудната царкния“. Ако ги разгледаме извън цялостния контекст на творбата, те придобиват романтичен (част 1, 5) или реалистичен (част 6, 7) облик. Функционално погледнати обаче, те във всички случаи са символистични. Те имат точно определена роля: да внушават „приливите“ и „отливите“ в битието на човешката душа, нейните сложни движения и контрастни състояния, вариращи в широката гама от плахата надежда, копнежа и трепетното очакване до тягостния силин и апатията, от ангелското възнесение до „черните падения“, от възторга до разрушителното изриване на нагоните, от разкаянието и себепрезрението до светлото очищение, от влечението към радостта и живота до влечението към нирваната и смъртта и така — през безкрайните възшествия и падения — до саморазрушението, до духовното тлеене, намерило образно внушение в архаизирания пейзаж на първата част:

... И там, на тоя бряг, на тоя бряг пустинен,
от вечните води и милван, и терзан,
на вярна стража спрял, един чертог старинен,
един чертог зловещ виши безгласен стан.
В градините, мечта несмела замечтани,
трепти на страх и скръб отровната роса
и в мъртвата вода на мъртвите фонтани
оглеждат своя сън безсънни дървеса.
Стени и сводове спокойна тлен прояжда,
мъх, ситни нокти впил, колоните гнети
и никой ведър час там радост не обажда,

че някой сребрен рогам празник не вестн.
Понявга само в снн безсиден лъх повява
и в трепета болав на мигом сепнат стон
просква тъмна жал по девствената слава
на някой овдовял и обезславен трон. . .

„Тоя бряг пустинен, от вечните води и милван, и терзан“ извиква както усещаве за самотност и безнадеждност, така и представа за вечност, за безкрайна повтаряемост. По този начин индивидуално-субективното битие на човешката душа, оприличена на пустеещ древен замък, придобива универсална значимост. Интроспекцията, изповедното саморазголване на лирическото „аз“ надхвърля границите на индивидуален акт и се проецира върху една универсална категория — човешката душа изобщо. Така Димчо Дебелянов съумява да постигне главната цел на символизма, предначертана от Мадарме — разкриването на „всемирната човешка душа“, на „универсалната духовност“.

Смята се, че фронтните стихотворения на Дебелянов бележат поврат от символизма към реализма, че те са предтечите на извършения през 20-те години главоломни скок от кулите от слонова кост към чернозема. Шестте стихотворения на Димчо Дебелянов, писани на фронта, наистина са кръстопътен момент в развитието на българската лирика, в частност — и на пейзажната ни лирика, наистина са начало на нова линия в поезията ни. Но сравнени с някои от предишните стихотворения на поета, например с неговите „Елегии“, те не изглеждат толкова „повратни“. „Аз искам да те помня все така“ и „Да се завърнеш. . .“ са почти толкова реалистични, колкото „Нощ към Солун“ и „Прииждат, връщат се. . .“ По-точно това са произведения на границата между реализма и символизма.

Същевременно шестте стихотворения, писани по време на войната, се отделят от останалите Дебелянови творби както в идейно-тематично, така и в художествено отношение. Затова редакторите и издателите на първата посмъртна стихосбирка на поета съвсем основателно са ги обединили в цикъл. Тези стихотворения са преход не към реализма изобщо, а към точно определен тип реализъм. Очевидно е желанието да се говори за обикновени неща по обикновен начин, да се пречуят големите събития през преживяванията на „малкия човек“. А оттам и стремейт към опростяване на поетическия слог, към известно, макар и плахо, прозаизиране — и в интонационно отношение (например чрез междустрофичен анжамбман: „и дъждът, скърбящ и тих, потраква // по палатките. . .“), и чрез снижаване на поетическата лексика: „б у р е н в знойните лъки расте“.

Вмъкването на географски названия (Солун, Удово, Вардар, Струма и пр.), както редицата конкретни детайли от рода на: „снегът на север почерня безмълвно“, „и в схлупената, обгорена хижа“, „на хълма над стаените землянки“, „бурен в знойните лъки расте“ и др., придават на пейзажа значителна предметност и приземеност.

Същевременно в някои елементи от пейзажа са заложени аналогии от символистичен характер и те го нюансират като „душевен пейзаж“. Така е например в следното четиристишие от „Стария бивак“:

Помня, че през тази нощ на юг
странна скръб вешаеше луната
и при всеки стон и всеки звук
звънка бе и плаха тишината.

В книгата си „Българският символизъм“ С. Хаджикосев отбелязва, че в „лириката на Дебелянов от фронта (. . .) пробивът в естетическата система на символизма се проявява чрез своеобразно редуване на символични образи с чисто реалистични сегменти“⁷. Това наблюдение е много точно и характеризира начина на пейзажното структуриране във фронтните стихотворения на Дебелянов.

⁷ Симеон Хаджикосев. Цит. съч., с. 135.

От направените анализи става ясно, че в лириката на Димчо Дебелянов се наблюдават следните видове пейзаж:

типично символистичен;

импресионистично-символистичен;

реалистично-символистичен;

импресионистично-реалистичен (в ранните стихотворения на поета);

реалистичен с известни символистични акценти (в стихотворенията от фронта).

Преобладаващ е символистичният пейзаж, който по същество е условен — той изцяло е „пейзаж на душата“. При него природните мотиви не са самостоятелни обект на изображение, а илюстрации, визуални съответствия на психическото състояние на лирическия субект. По-голяма въздействена сила в стихотворенията на Дебелянов имат импресионистично-символистичните и реалистично-символистичните картини, в които някои микрообрази са запазили самостоятелността си на обекти. И при тях обаче ударението е поставено върху настроението, върху душевното състояние на лирическото аз. За разлика от типично реалистичния, наподобителния лирически пейзаж, в който настроението е извикано от върно изобразената природна картина, в реалистично-символистичните пейзажи (както е в Дебеляновите „Елегии“) природните мотиви са не причина или повод за определено психическо състояние, а негов резултат. Те са субективни и като подбор, и като интерпретация.

Реалистичните пейзажи от фронтовите стихотворения на Дебелянов са най-предметни и сравнително най-самостоятелни. Но самостоятелността им е относителна. Те са функционално натоварени: те са повод и средство за навлизане в мисловния и емоционалния свят на лирическия субект, а чрез него — в човешката душевност изобщо. С други думи, дори и когато е най-реалистичен, Дебелянов е запазил много от „магическите тайнства“ на символизма, а между тях най-вече умението да вниква в невидимото, в духовното.