

## ПОЕТИКА НА СТИХОСБИРКАТА „ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР“

АЛЕКСАНДЪР КЪОСЕВ

Фурнаджиев винаги е амбицирал тълкувателите: в поезията му се сплитат неопикновената сила на емоционалното внушение и някаква неподвластност на неговия поетичен свят на мерките на здравия разум, той е завладяващ, стихиеен, от една страна, и труден до неразбираемост, от друга. Вероятно това странно сплитане е двигател на нестихващия през годините интерес на критиката към него, на създаването на все нови и нови тълкувания. Иван Мешеков<sup>1</sup>, Георги Цанев<sup>2</sup>, Георги Бакалов<sup>3</sup>, Людмил Стоянов<sup>4</sup>, Пантелей Зарев<sup>5</sup>, Здравко Петров<sup>6</sup>, Тончо Жечев<sup>7</sup>, Розалия Ликова<sup>8</sup>, Милена Цанева<sup>9</sup>, Радосвет Коларов<sup>10</sup>, Лидия Велева<sup>11</sup>, Жельо Авджиев<sup>12</sup>, Здравко Чолаков<sup>13</sup> — тази непълна верига от имена, която достига до представителите на най-младото критическо поколение<sup>14, 15</sup>, удостоверява жизнеността на този интерес, а и малко плаши онзи, който застане с интерпретаторски амбиции пред „Пролетен вятър“: какво друго, какво ново и различно би могъл да каже той? Още повече, че в тълкуванията и оценките сякаш са изчерпани възможните мнения и дори крайности — от високата оценка на Ив. Мешеков и Мл. Иванов (Г. Цанев) до унищожителните статии на Людмил Стоянов и Константин Гълъбов<sup>16</sup>. . . Заедно с това онзи, който поне бегло е прегледал критическата рецепция на „Пролетен вятър“, неминуемо е забелязал — въпреки субективната пьстрота на мненията и оценките — две устой-

<sup>1</sup> Ив. Мешеков. Пролетен вятър. — Нов път, г. I, 1924, кн. 10.

<sup>2</sup> Г. Цанев. Пролетен вятър. — Нови дни, 1924, бр. 7; също и в: Г. Цанев. Никола Фурнаджиев. Литературнокритически очерк. С., 1983.

<sup>3</sup> Г. Бакалов. Литературата върху събитията. — Звезда, 1933, кн. 3.

<sup>4</sup> Л. Стоянов. Пролетен вятър. — Хиперион, 1925, кн. 4.

<sup>5</sup> П. Зарев. Никола Фурнаджиев. — В: П. Зарев. Избрани произведения. Т. II. С., 1972.

<sup>6</sup> З. Петров. Никола Фурнаджиев. — В: З. Петров. Избрано. С., 1978.

<sup>7</sup> Т. Жечев. Никола Фурнаджиев. — В: Т. Жечев. История и литература. С., 1979; вж. и статията му „Революционните септемврийски традиции и съвременната българска култура“ в сборника „Септемврийското въстание в българската литература“, С., 1983.

<sup>8</sup> Р. Ликова. Никола Фурнаджиев. — В: История на българската литература, т. III — „Поети на 20-те години“; вж. и статията ѝ „Художественото и естетическо новаторство на септемврийската поезия“ в сборника „Септемврийското въстание в българската литература“, С., 1983.

<sup>9</sup> М. Цанева. Никола Фурнаджиев. — В: Септемврийското въстание в българската литература. С., 1983.

<sup>10</sup> Р. Коларов. Баладичното в стихотворението на Никола Фурнаджиев „Конници“. — Литературна мисъл, 1971, кн. 1.

<sup>11</sup> Л. Велева. Фурнаджиевото откритие на света. — Септември, 1978, кн. 5.

<sup>12</sup> Ж. Авджиев. Поезия и борба. С., 1981.

<sup>13</sup> З. Чолаков. Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия. С., 1975.

<sup>14</sup> Хр. Балабанова. Поетическа образност и новаторство. Незвал, Есенин, Фурнаджиев. — Език и литература, 1977, кн. 3.

<sup>15</sup> Е. Сугарев. Художественото новаторство на Никола Фурнаджиев. — Литературна мисъл, 1983, кн. 5.

<sup>16</sup> К. Гълъбов. На един златорожки сътрудник. — Изток, г. I, 1926, бр. 24.

чиво повтарящи се линии на тълкуване на Фурнаджиевата стихосбирка, които сякаш влизат в диаметрално противоречие една с друга. Според едната поетичният свят на „Пролетен вятър“ е „хаосен“ (Мешеков), „апокалиптично объркан“ (Бакалов), поетическото мислене на Фурнаджиев се характеризира с модерно „експериментаторство“ (Хр. Радевски<sup>17</sup>), „фрагментарност“ (Р. Ликова), „словесна, образна и стилова анархия“ (Л. Стоянов), с „алогични, драстични образи“ (Здр. Петров), с „разбъркване на привичните елементи на съществуващото“ (М. Цанева). Или, обобщено казано, според тази линия на тълкуване поезията на Фурнаджиев се характеризира с фрагментарно-асоциативни връзки, провокация на усещането за достоверност, сетивна свръхнапрегнатост и хаотична неподреденост — черти, които я правят типологично сходна с авангардната поезия от 20-те години на ХХ век.

Според другата линия на тълкуване Фурнаджиев е „подчинил всичко на някакъв своеобразен ред“ (Здр. Петров), постигнал е „хармонията между човек и космос“, „чувство за живота като цяло“ (Р. Ликова), той вижда „драматично-обобщения пейзаж на земята ни“ (П. Зарев), действителността при него е „категориално обобщена“ (Хр. Балабанова). Очевидно е, че тук преобладават противоположните определители — не хаос, а космос, не фрагментарност, а цялостност и обобщеност, не анархия, а ред, хармония, категориална организираност на света.

Осъзнаването на тази противоречивост на общите характеристики, които критиката дава на „Пролетен вятър“, е основа (и основание) за ново тълкуване. Острото поставяне на въпроса — по какъв начин художественият свят на Фурнаджиев може да бъде едновременно и цялостен, и фрагментарен, и асоциативно-хаотичен, и категориален\* — би могло да бъде път не само към поетиката на Фурнаджиевата стихосбирка, но и към по-общи художествени процеси, характерни за 20-те години. И така: как се съчетават хаотично-кошмарното и устойчиво-организираното, как е възможно темпоралните и пространствените ориентири да бъдат едновременно и тотално объркани, и да се налагат на читателското съзнание със силата на очевидности. . . и пр., и пр.

За да се опитаме да отговорим на тези въпроси, нека първо погледнем през едната критическа призма — тази на фрагментарността, кошмарната асоциативност, алогичните образи, а после през другата — на цялостността, космичността, обобщеното изживяване на света, живота и човека. Крайната ни цел ще бъде разрешаването на проблема за съчетаемостта на тези „две поетики“ в единството на стихосбирката „Пролетен вятър“.

\* \* \*

Вероятно онова, което прави най-силно впечатление и приковава най-силно вниманието в процеса на първото четене на „Пролетен вятър“, са именно отделни зловещи образни фрагменти, напомнящи халюцинаторни видения. Необяснени и необясними, изрази като „кръвта гори, блести от снощи“, „с поглед тъп лежи, огрян от бездните /неподвижен чер и мъртъв бивол“, или „виждах с жълта кръв облени копия/ дълги от небето до земята“ въздействуват върху читателя почти хипнотично. За подобни езиково-образни фрагменти Здравко Чолаков е намерил сполучливото название „образ-шок“. Те наистина имат шок ефект върху читателя — в една синтагма на поетическия текст съсредоточават много високо смислово, емоционално, стилистично и сетивно напрежение. По този начин отначало читателското възприятие се фрагментаризира — вниманието се ангажира и непрекъснато се концентрира върху отделни отрязъци от текста, докато други се превръщат в сравнително неутрален, неизискващ уснатието на възприемателя фон. Немотивираната поява и немотивираното изчезване на подобни „образи-шокове“ е обща закономерност за

<sup>17</sup> Хр. Радевски. Слово за поетите. С., 1970.

\* При това трябва да се посочи, че много от тези противоречиви определения съжителствуват често в едно критическо тълкуване.

всички стихотворения от „Пролетен вятър“\*. Откъде се вземат и защо не се появяват нито веднъж повече „люспите в кръв“ (в стихотворението „Дъжд“), „неподвижният чер и мъртъв бивол“ („Гибел“), „изровеният мъртвец“ („В нивята“), „тъмното копие. . . оплiskanо с кръв“ („Конници“)? Тези образи се появяват, откъснати от всяка предметно-обстоятелствена мотивираност, неучастващи в развитието на някакви лирически мотиви и в композиционно-тематичното разгръщане на стихотворението — те именно „блясват“ като зловещи видения и изчезват, предизвиквайки не само емоционално, но и интелектуално напрежение у читателя, който напразно се мъчи да си ги обясни — да ги включи в разбираем лирически текст или разбираем епически свят\*\*.

Тези шокови образи са генератори на напрежение дори и на сетивно равнище — обикновено те изискват от читателя да активизира „максимума“ на вътрешните си сетива поради това, че се движат на ръба на своята невъзможност. Обикновено словесно са посочени пределно интензивни по своето сетивно въздействие обекти, които са изградени от „горене“, „пищене“, „тътнене“, резки цветове и сетивно-физиологични контрасти от типа на „кърваво олово“. Всичко това е своеобразна „атака“ срещу вътрешните сетива. Дори „бялото“ — цвят, който в поезията има традиционен сетивен ореол, включващ нюансите „успокоеност“, „ненапрегнатост“, — у Фурнаджиев е изтеглено към свръхнапрегнати емоционални и сетивни същности: „бяла и огнена брадва“, „ракията е бяла като гибел“.

Изключително високо напрежение, граничещо с невъзможност на вътрешните сетива на читателя да произведат сетивен образ, се поражда и от „сетивните абсурди“ (които и сами по себе си генерират усещане за кошмарност и нереалност), така характерни за поезията на Фурнаджиев. Освен очевидно абсурдните цветове съчетания от типа на „жълта кръв“, „пламък сив“, „черна зелена вода“ тук трябва да се отнесе и фактът, че в света на „Пролетен вятър“ вещта няма ясен контур, определеност на формата и обема, както и привично положение в пространството. В случая не става дума само за превръщането на битовата вещ в нереално движение („и голямата страшна кобила, и човека със брадвата раснат“), нито пък само за създаване на зловещ ореол около привични предмети („черната кола“, „черните гнезда“, „в мойто кандило свети кръв вместо божие масло“), но и за това, че „лирическият поглед“ не може да се фиксира върху вещта и да я види в нейната детайлизирана конкретност\*\*\*. Така например в стихотворението „Пред пролет“ битовите предмети са, от една страна, рязко изтеглени към зловещото („пътните врати се страшно хлопат“, „кладенеца скърца като съвест“), но са и в имплицитна съпоставеност с другите пространствени единици в стихотворението: „господ“ (= небе, горе), „над земята“, „нивята“, „потъват“. Аналогично в „Бежанци“ „сърпът“ (показателно е единственото число) е в пространствена съотнесеност с „веселите ниви“, „черните кърпи“ — със „слънцето“, „колата“ — с летящия над равнината вятър. Подобно бясно пулсиране на пространствената гледна точка между едър и общ план на изображението води до своеобразна пространствена метафора — върху битовата вещ се пренасят признаци на пространствената необятност, реалните контури започват да стават неопределени, тя започва да се съотнася с границите на огромното художествено пространство.

\* Съществуват два основни типа „мотивиране“ на появата на един словесен или образен фрагмент в един художествен текст — лирически (основан на смисловата функция на фрагмента и най-често свързан с повтарянето-развитие на мотиви в лирическата творба) и епически (основан на обвързаността на фрагмента-детайл с основните характеристики на епическия фикционален свят — относително конкретизирана социална и предметна среда, идентичност на персонажи и вещи, произтичаща от тяхната определеност във времето, пространството и казуалността). Начинът, по който някои от фрагментите в „Пролетен вятър“ се появяват и изчезват от художествения текст и от художествения свят, не отговаря нито на епическото, нито на лирическото „мотивиране“.

\*\* За разлика от други образни и словесни фрагменти, за чието натрапливо повторение ще стане дума по-нататък.

\*\*\* Сrv. у някои стихотворения на Далчев от приблизително същия период („Стаята“, „Вратите“) диаметрално противоположения подход.

Но цялостното впечатление за фрагментарност, ужас, кошмарна хаотичност на света в „Пролетен вятър“ се създава не само от това, което е „изобразено“ в него — от зловещите образи-шокове, но и от начина на изображение — т. е. от структурата на лирическия изказ, който се отласква от всякаква обстоятелствена, привична мотивирана свързаност и съсредоточаване на описанието върху един обект. За почти всички стихотворения от „Пролетен вятър“ е характерен отказът от конвенционално разгръщане на тематичната линия, преходите — от тези между синтагмите до тези между най-едриите композиционни цялости — са обикновено неочаквани и скокообразни. На всички равнища на разгъване на поетичния текст по синтагматичната ос закономерно властвува паратактичното свързване — налепване на словесни цялости, образи, ситуации, между които често има огромни смислово-тематични празнини. Това налепване се оказва художествен похват, стилизиращ движението на една хаотична, неуправляемо асоциираща мисъл. Често пъти синтактичните присъединителни връзки обединяват неща, които не могат да бъдат обединени — получава се очевидно противоречие: лирическият аз е в състояние да се обърне към пролетта със странното съчетание „моя майко и моя кръщелнице“; в стихотворението „Гибел“ след глагола „виждах“, задаващ сетивния модус, се получава следният парадокс: „виждах... копия... и... глъхнещия ропот“.

Дори когато е привидно хваната в граматическа подреденост, мисълта на лирическият аз скача, не може да свърже в достатъчна степен своите фрагменти. Тази асоциативна свобода обаче, както и асоциативно-скокообразното свързване на смисловите единици, няма нищо общо с, да речем, свободното реене на ироничната романтическа фантазия\*. Напротив, лирическият сюжет на повечето от творбите в „Пролетен вятър“ настойчиво се връща към точките на смъртта, кръвта, ужаса, зловещата непонятна беда. Асоциативната разкъсаност и фрагментарност водят всъщност не към свобода, а към тотална несвобода на хода на мисълта — стихотворенията от „Пролетен вятър“ създават един условен, художествено стилизиран образ на такава състояние на лирическия аз, което психиатрите биха определили като „натрапливост“ — непрекъснато изплуване в съзнанието и в словото на еднотипни мърчителни образи и преживявания.

Изключително показателна в това отношение е структурата на Фурнаджиевото сравнение. Независимо от характера на *comparan-dum-a*, онази част от сравнението, която реториката определя като *simile* (онова, с което се сравнява), винаги гравитира около сферата на смъртта, ужаса, кърваво-зловещото. Няколко примера: „Марица свети като смърт“, „в гърдите пари като смърт куршума“, „като мрачен пожар, като кръв, като вик на смъртта“, „зеления мухъл, облепил като ужас стената“. Семантичната и емоционално-стилистична сфера на зловещото, ужасното и кървавото играе ролята на генерално *simile* за поетичния свят на „Пролетен вятър“: всяко желание да сравнява неизбежно довежда мисълта на лирическия аз до натрапливо-зловещо видение от този кръг — дори се пренебрегват древни конвенции на сравнението — да се сравняват предметно, пространствено съпоставими неща: предметни реални като „ракля“, „мухъл“, „куршум“ чрез сравнението се свързват директно с недостатъчно артикулирани и еднотипни същности — „ужас“, „смърт“, „гибел“. В светлината на казаното дотук относно „натрапливостта“ и заглавията на доста от стихотворенията в стихосбирката придобиват значение на подобни натрапливи акценти — „Мъка“, „Ужас“, „Вълци“, „Гибел“, „Бежанци“.

В стилизирането на тази кошмарно-фрагментарна и несвободна мисъл на лирическият аз Фурнаджиев има силни поетически находки — такава е например следната строфа от стихотворението „Ужас“:

\* Ето как изглежда тази свободна фантазия в текстовете на самите романтици: „Разкази без вътрешна връзка, но с асоциации, като сънища. Стихове, които само са благозвучни и съставени от прекрасни думи, но без всякакво съдържание и вътрешна връзка — така, че само отделни строфи са понятни — подобно на свършени отломки от съвсем различни неща.“ (Н о в а л с. Фрагмент. — В: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 106.)

Той ме гледа с очи зачервени  
и със бравдата огнена маха,  
сякаш иска да мине над мене,  
както нявга те тука умряха.

Очевидно тук между *сmparandum* и *simile* има само граматическа връзка, смисловата връзка напълно се е разпаднала. Мисълта рязко е откъсната от своя конкретен обект (впрочем той самият е зловецко неясен — желанието на страшния човек с черната кобила да мине над лирическия герой) и е притеглена от натрапливия спомен за някогашната смърт и беда, които нямат никаква конкретна връзка с този конкретен обект. Натрапливите представи са разрушили всяка свързаност: „сякаш иска да мине над мене“ и „както нявга те тука умряха“ са два несъединими смислови фрагмента.

И така — начинът, по който се води лирическият изказ, създава стилизирания образ на едно кошмарно накъсано и натрапливо мислене, кръжашо около ужаса, смъртта, кръвта, зловецката беда. На моменти онова, което е изразено структурно, се експлицира пряко:

О, каква беда бе то за всички ни!

Или:

То беше с ужас пълен ден. . .

Или:

. . . той спомня туй, което вчера имах  
и туй, което днес е кървав спомен.

Невъзможно е светът, изобразен в „Пролетен вятър“, да бъде изтълкуван и обяснен задоволително чрез категориите на „здравия разум“. Всеки подобен опит поражда хаотично кълбо от въпроси, огромен сноп от възможни тълкувания и обяснения, който с всеки ход на лирическия сюжет става все по-сложен и противоречив. Недостигът на „практическа информация“ в художественото съобщение е белег на всички творби в „Пролетен вятър“. Кой и защо бяга в „Бежанци“? Защо в стихотворението „Пролетен вятър“ „падат, стават и хора, и улици“? Защо на лирическия Аз в стихотворението „Пред пролет“ му е „тежко на душата“, защо моли за прошка? Количеството на подобни въпроси може чудовищно да нарасне, а невъзможността да им се отговори създава общото енигматично излъчване на художествения свят в „Пролетен вятър“. Но „информационната недостатъчност“ е само предусловие за художествената сила, с която въздействуват неяснотата и енигматичността във Фураджиевата творба. Във всички стихотворения от „Пролетен вятър“ благодарение на доминиращия слест и емоционален контекст неяснотата и загадъчността се свързват със смислово-естетическата сфера на зловецката тайнственост; объркват се и се разрушават най-древни нагледи на човешкото мислене, чрез които човек постига елементарна ориентация във времето и пространството — „минало-настояще-бъдеще“, „тук-там“, „горе-долу“, „близо-далеч“, „голямо-малко“ и пр. Разклатени са първичните пространствени и темпорални ориентири, първични категориални схеми на предметите. Няколко примера:

При изобразяване на вътрешното време на фикционалния поетически свят темпоралното протичане може да носи в себе си точки, в които то парадоксално не протича — точки на спрялост, застиналост (незавършващото „идване“ на конниците, литналото, застинало копие в „Конници“, непресекащото „пускане“ на вълците в стихотворението „Вълци“).

В друг случай е възможно да се преплитат настояще и бъдеще (започнал ли е или не дъждът в стихотворението „Дъжд“?), настояще и минало (в стихотворението „В нивята“). Понякога се объркват повторителност-множественост и единична кон-

\* Искам да напомня, че поради особеното отнасяне на „Пролетен вятър“ към септемврийските исторически събития подобни въпроси не могат да получат отговор чрез школки обяснения от типа: „Бягат селяните, защото са подгонени от шпицкомандаджие.“

кретност на събитията (такъв е преходът в стихотворението „Ужас“ — от „вечер някой на черна кобила/ ме спохожда и кани на сватба“, при което повторителното сегашно време на глагола „спохожда“ изразява многократно повторимост на действието, към „той ме гледа с очи зачервени“, при което сетивната и пространствено-темпоралната конкретизираност на действието го изтеглят към единичното, а не към повторителното).

Заедно с това „темпоралната компетентност“ на лирическият Аз — т. е. способността му да обгръща с мисълта си по-големи или по-малки периоди от времето, от миналото и бъдещето, е съвсем стеснена. Мисълта на лирическият Аз рядко достига по-далече по оста на времето от „вчера“ и „утре“, в стихосбирката на Фурнаджиев са невъзможни каквито и да било исторически дълбочини на времето или пък футурологични визии (както, да речем, в „Септември“ на Гео Милев). Основната темпорална категория е точката на катастрофата, погромът, чиято времева определеност обаче е разколебана — най-често тя е „снощи“, но може да бъде и „нявга“ („Ужас“) или в един минал, зловец, неопределен ден („В нивята“). Ужасът и катастрофата могат да се окажат перманентно състояние на художествения свят.

По подобен начин в стихосбирката „Пролетен вятър“ стоят нещата и с изобразеното пространство. Объркани са основни пространствени ориентир като „там“ и „тук“ („там“, и „тук“ могат да станат топоси на страшната кървава беда — сравни в „Конници“: (Там изгоряха селата. . .“ и в „Ужас“: „както нявга те тука умряха“), често те преплитат значенията си в рамките на един лирически сюжет (характерно в това отношение е редуването на глаголите „вървя“ и „ида“ в стихотворението „Любов“, които имат диаметрално различни пресопозиции относно посоката на движение между точките „тук“ и „там“). Аналогично са разколебани елементарните пространствени отношения „близо-далеч“, „малко-голямо“ (сравни разсъжденията по-горе за „разширяването“ на битовата вещь, за превръщането ѝ в огромна пространственост), „подвижно-неподвижно“ (в стихосбирката на Фурнаджиев се раздвигват изконно неподвижни неща — дървета, камъни, къщи, гробища и пр.). Особено интересни са пространствените парадокси на следния стих в „Конници“ — „де сме, о, мое просторно и равно поле“, — при които прекият смисъл на въпроса внушава, че лирическият Аз търси в пространството не само родното поле (?), но и сам себе си — парадоксално противопоставяйки се на основната пространствена пресопозиция на личното местоимение „аз“ — „аз“ — тук“. Заедно с това въпросът „Де съм?“ внушава усещане за откъснатост от всяка привична ситуация, често се свързва с представата за сън, кошмар, зловеща нереална атмосфера.

Нека обобщим. Зловещи образи-шокове, фрагментарност, енигматична неяснота, разколебаване на всяка конкретна ориентация във времето и пространството, мотивът за зловещата беда. Всичко това създава надредния образ на един свят, преживял и продължаващ да бъде в състояние на апокалиптична катастрофа, която го е разтърсила до най-дълбоките му основи: определеността на предметите, времето и пространството, причинно-следствената връзка, моралната и емоционалната оцененост на събитията (възторг или ужас?). В този свят властвуват стихии на огъня, мрака, кръвта, смъртта — той внушава едновременно опиянение, устрем, ужас, зловеща несигурност и мъка (според сполучливата метафора на Тончо Жечев — това е един бясно завъртян, деформиран български космос<sup>18</sup>). Нормалната човешка нагласа изисква подобно страхотно и апокалиптично състояние на света да има и своята ужасна, не по-малко „апокалиптична“ причина, която го е породила. За тази причина обаче стихотворенията от „Пролетен вятър“ мълчат, нито за миг не допускат нейното назоваване — сякаш по силата на забрани, сходни с митологическото табу към ужасното и страшното. Безсилието на „затвореното четене“ да се пребори с енигматичността на тези стихотворения се паралелизира с безсилието на лирическият Аз и на лирическите персонажи от отделните стихотворения — безсилни морално, инте-

<sup>18</sup> Вж. сборника „Септемврийското въстание в българската литература“, С., 1983, с. 82.

лектуално и физическо. За голяма част от творбите в стихосбирката (може да се каже — за първата ѝ половина — стихотворенията като „Мъка“, „Ужас“, „Гибел“, „Бежанци“, „Пред пролет“) усещането за ужас и безсилие е основното смислово-емоционално внушение. В тези творби лирическият Аз не може да осмисли в морално и интелектуално отношение ставащото — въпроси като:

Дали ще ми бъде простено  
на кого и как да се помоля?

(стих. „Пред пролет“)

„Нима ще трябва в къщи да се връщам  
и с горестна молитва да мълчим?

(стих. „Утро“)

„Страшна смърт ли беше то за всички ни —  
кой в мъглите мечът им пречупи?

(стих. „Гибел“)

— остават без отговор. Но това не са традиционните за лириката реторични въпроси, които не се нуждаят от отговор — напротив, нуждата да им се отговори е мъчителна. По този начин те са още едно средство за създаване на усещането за напрегната енигматична неяснота на света и тотално безсилие на лирическият Аз. Той не може да обхване и разбере света дори на най-елементарно равнище — в нормалната му подреденост във времето и пространството, в елементарните му причинно-следствени връзки. Апокалиптично-враждебното състояние на този свят предизвиква у лирическият Аз усещане за вина, съдбоносна предопределеност, молба за прошка:

Боже господи светъл, прости!

(стих. „Мъка“)

... с колко много мъка се отплащам. . .

(стих. „Пред пролет“)

О, каква бе мойта страшна орис,  
мойта мъка, господи, войнишка?

Дали ще ми бъде пак простено. . .

(стих. „Пред пролет“)

Неспособността му за морално и интелектуално дистанциране от собствената му болезнена гледна точка (т. е. неговата потопеност, завладяност от кървавата беда) го кара да осмисли катастрофата и деформациите на света, който го заобикаля, в лични категории — орис, вина, прошка. . . Подобно на митологичното съзнание на първобитния човек той е безсилен да види света като независим, несъотнесен с него — и го тълкува през своя ужас, мъка и отчаяние.

Катастрофата е смазала човека в тази първа половина от стихотворенията в „Пролетен вятър“ — той е неспособен на духовна активност, разрушени са първичните му време-пространствени нагledi, мисълта му натрапливо се върти около зловещи видения. Той живее с непосредствената даденост на сетивното — през ужаса и безнадеждността вниманието му хипнотично се концентрира върху кръв, трупове, мрак и блясък. Фурнаджиев създава образа на един безсилен, бездуховен, деградирал човек сред един враждебен свят — свят на ужас и апокалипсис.

Както може би стана ясно, дотук анализът беше съзнателно едностранчив — той гледаше на стихосбирката на Фурнаджиев през призмата на онова критическо тълкуване, което вижда в поезията на нашия поет експресивна хаотичност, фрагментарност и алогичност. Освен че потвърди правомерността на подобен прочит, анализът посочи, че тези особености на Фурнаджиевата поетика създават като надреден художествен резултат особен образ на света, човека и човешката психика. Също като деструкцията на смисъла, властвуването на фрагмента, вкуса към забраненото (кръв, смърт, грозота), сетивните и пространствени парадокси този образ на деформиран свят и на човек, разпаднал се до овладяно от натрапливости, кошмарно съз-

вание, е част от типологичната структура на модерната лирика<sup>19</sup>. В това отношение Фурнаджиев е авангарден творец, участващ в общоевропейската авангардистка вълна на 20-те години.

Но в по-нататъшното изследване е необходимо да се интерпретира стихосбирката „Пролетен вятър“ и през другата критическа призма — тази на „цялостността“, „особения ред“, „хармонията“.

\* \* \*

И така — тук тълкуването като че ли се изправя пред неразрешим проблем. По какъв начин то може да обясни тази изключително съществена страна на внушението на стихосбирката „Пролетен вятър“ — впечатлението за космична цялостност и единство на един свят, без да изключи другата, не по-малко реална линия на художествено внушение — на кошмарна фрагментарност, обърканост, енигматичност? По какъв начин хаосът, деструкцията, парадоксите и зловещата неяснота могат да се обърнат в своята противоположност, без да престанат да бъдат самите те?

Ключът към преодоляването на този „неразрешим“ проблем, който искам да предложа тук, е следният: двете противоположни страни на художественото внушение се реализират на различни равнища на художествения текст и всяка от тях доминира в различни композиционни дялове на стихосбирката. В акта на непосредственото възприемане, при синтагматичното разгръщане на текста и при движението на „лирически обектив“ през света на „Пролетен вятър“ доминира внушението за немотивирани преходи, скокове, фрагментарност и кошмарна неяснота. Във финалното цялостно впечатление на стихосбирката, когато ретроспективният читателски или анализаторски поглед постига парадигмата на художествения език на Фурнаджиев и категориалността на неговия поетически свят — властва усещането за цялостност, космическа подреденост, простота на елементите, от които е съставен този свят. В някакъв смисъл и композицията на стихосбирката съответства на това — в началото (когато читателят е завладян от първия си допир със света на Фурнаджиев, когато напрегнато следи хаотично сменящите се образни фрагменти, сетивните „удари“, немотивирано появяващите се и изчезващи зловещи персонажи и видения) са струпани стихотворения като „Мъка“, „Пред пролет“, „Ужас“, „Вълци“, „Гибел“, „В нивята“, „В кръчмата“, „Бежанци“ (случаит с началното стихотворение „Конници“ е малко по-особен — то има специална смислово-композиционна функция). В тях читателят не само е потопен в една „модерна“ кошмарна асоциативност и алогичност, но е и завладян от определено емоционално излъчване — ужас, безсилие, усещане за незнайна вина: може да се твърди, че по отношение на обобщената си тематика тази част от стихосбирката гравитира около неназования пряко мотив за септемврийския погром. Във втората част от стихосбирката — съставена от стихотворения като „Пролетен вятър“, „Дъжд“, „Утро“, „Любов“, „Жътва“, поемата „Сватба“ — стихосбирката на Фурнаджиев не само си е създала вече достатъчен собствен контекст (благодарение на който читателят започва вече да прозира парадигматиката, повтаряемата структура на Фурнаджиевия поетичен език и Фурнаджиевия поетичен свят), но и променя тематичния си кръг и доминиращото емоционално излъчване: възторгът, екстатичните състояния, радостта доминират над ужаса и скръбта, мотивът за сватбата-революция и бъдещото празнично „утре“ надделява над натрапливите видения на миналата кървата беда. Разбира се, тук не бива да се пропуска фактът, че става дума за *доминиране* на противоположни композиционни равнища, емоционални състояния и тематични кръгове в първата и съответно във втората част на стихосбирката на две различни и противоположни части. И в първия композиционен дял на „Пролетен вятър“ (погледнато ретроспективно, от позициите на цялостното художествено впечатление, което остава стихосбирката) съществува и оказва въз-

<sup>19</sup> Вж. Н. Friedrich. Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1985.

действие едната категориална структура на поетичния свят и там могат да се намерят мотивите за радостта, обновлението, революционния гняв — да си припомним лирическия Аз от стихотворението „Мъка“, който „весело“ върви по пътя, или „топлия вятър“ от „Пред пролет“. И особено „страшното веселие“ от „Конници“. От друга страна, във втората част на стихосбирката също има фрагментарност, немотивирана асоциативност, обръкване на основните пространствено-темпорални ориентери — в нея също „греят люспи във кръв“, „горят големи и червени ниви“, „огънят трепери кървав над сърцата“. Т. е. разделянето между проспективно и ретроспективно четене, между синтагматика и парадигматика на текста, между конкретен лирически сюжет и поетически свят на стихосбирката като цяло — и в крайна сметка разделяние между първия и втория композиционен дял на стихосбирката — не е абсолютно, а относително; по-скоро става въпрос за плавно преливане, при което в различни части на стихосбирката доминира едно от двете противоположни начала, докато другото присъствава, без да е доминиращо.

Но нека се вгледаме по-подробно как става всичко това — на първо място кое прави възможно внушението за стихийна космична цялостност и, на второ — как става „превключването“ от кошмарния, хаотичен ужас към екстатичното сливане на Аз-а със сватбата-революция и огромната, космична природност. Да започнем с най-фундаменталното — с това, как в цялостното впечатление от „Пролетен вятър“ „просветва“ единна логическа и онтологическа структура на света (на художествения свят). Или, казано иначе — как ретроспективното четене открива, че атомарните логически единици (субектите, предикатите и техните комбинации) и елементарните онтологически единици (обектите, състоянията-действия и техните комбинации) в стихосбирката „Пролетен вятър“ се обединяват в ясна типология.

Още в статията на Людмил Стоянов<sup>20</sup> става въпрос за една характерна „бедност на езика“ и за езикови повторения в стихосбирката „Пролетен вятър“. Но поетическият противник на Фурнаджиев не се опита да види този факт от гледната точка на особената поетика на „Пролетен вятър“, не се опита да отговори на въпроса, каква е художествената функция на повторението на метафорични глаголи и епитети, образни единици, лексика, синтактични и ритмови схеми.

Какво създава впечатлението за „бедност на езика“ в поезията на Фурнаджиев? На едно първо равнище на изследване това безспорно е свързано с твърде голямата честота на думи като „земя“, „тъмен“, „поле“, „пламък“, „кръв“, „слънце“, „пръст“, „пея“, „страшно“, „весело“ и пр. В стихосбирката „Пролетен вятър“ обаче тези думи не са само често — те са *ключови* думи, върху които винаги пада смислов и композиционен акцент: тъй като са винаги в тясно контекстуално съседство, обикновено са активизирани смисловите им връзки (те непрекъснато се съчетават в метафори, оксиморони и антитези — „гори пръстта“, „страшно и весело“, „пее. . . смъртта“). Т. е. впечатлението за „бедност на езика“ се създава не само от честотата, но и от композиционната акцентуваност на тези лексикални единици, поради която те се „появяват“ повече.

Това ги превръща в централни лексеми за няколко големи синонимни комплекси, които естествено се обособяват в лексикалния фонд на стихосбирката „Пролетен вятър“. Семантическият инвариант на първия от тях би могъл да се определи като „родно, равно селско пространство“: „земя“ — „родина“ — „поле“ — „ниви“ — „равнини“ — „поляни“ — „пустини“. . . Други подобни синонимни комплекси:

„небе“ — „простори“ — „свод“ — „лазури“  
„пламък“ — „огън“ — „зной“ — „блясък“  
„бездни“ — „пропасти“ — „преизподни“  
„пръст“ — „угари“ — „глина“ — „камъни“

<sup>20</sup> Вж. Л. Стоянов. Цит. рецензия.

\* Трябва да поясним в какъв смисъл ще използваме израза „синонимен комплекс“. В други езикови контекстове думи като „преизподни“ и „пропасти“, като „угари“ и „глина“, разбира се, не влизат в синонимни отношения — за една земеделска ситуация например разликата между

Тук трябва да се посочат и ключовите думи „път“ и „вятър“, при които липсва синонимно изразяване.

Съвременната българска критика е отбелязала факта, че повторенията и синонимните комплекси създават няколко особени фурнаджиевски „първоелемента“ на света. Милена Цанева говори за „няколко изконни първични сили“, Тончо Жечев — за „елементи, които съставят съвременната земя, въздух и небе на българина“, Христина Балабанова — за единна „категориална структура“ на света. Тук обаче трябва да се добави, че на тези първични елементи — равнини, пръст и небе, вятър и слънце, огън и мрак, животинските персонажи и обобщения човешки колектив — съответствуват няколко първични действия, състояния и качества:

- радост-ужас — синонимен комплекс
  - „страшно“ — „зловещо“ — „черен“
  - „весело“ — „лудо“ — „радост“
- плач-песен — синонимен комплекс
  - „плаче“ — „стене“ — „пищи“
  - „пее“ — „свири“ — „звъни“
- горене-греене — синонимен комплекс
  - „гори“ — „грее“ — „свети“
- стремително движение — синонимен комплекс
  - „върви“ — „тича“ — „лети“
  - „иде“ — „препуска“
- тътен-звън — синонимен комплекс
  - „тъне“ — „гърми“ —
  - „къти“ — „звъни“
- тъмно-черно — синонимен комплекс
  - „тъмен“ — „черен“ — „мрачен“
- червено-кръваво — синонимен комплекс
  - „червен“ — „тъмночервен“
  - „кръвав“ — „ален“

Очевидно е, че и само по себе си наличието на подобни първоелементи и първо-състояния създава дълбинно единство на изобразявания поетически свят: той се оказва с единна, твърда структура; той има свой вътрешен закон. Но поетическият свят на Фурнаджиев в „Пролетен вятър“ не просто е „единен“ и „цялостен“ — той е единен по особен начин, който можем да разберем, ако се вгледаме по-отблизо в посочените синонимни комплекси и в особения закон, по който се съчетават първо-елементите и първо-състоянията.

На първо място, синонимният комплекс „земя“-„родина“-„поле“-„ниви“-„равнини“-„поляни“-„пустини“ например не е със строги граници: чрез думата „земя“ той се свързва с друго синонимно единство — „пръст“-„глина“-„камъни“ и пр. Т. е. тъй като в развитието на отделните стихотворения стихосбирката „Пролетен вятър“ отново и отново кръжи около семантически инвариант на „родното, равно селско пространство“, то оказва се, че по този начин се създава една разклоняваща се верига от думи, синоними в разни отношения и кръжачи около ключови в композиционно, смислово или идеологическо отношение лексеми като „земя“, „родина“, „пръст“. „Земя“ притегля синоними като „поле“, „равнини“, „поляни“, но заедно с това и „пръст“. В една друга посока „земя“ се асоциира с „родина“, „майка“, „земя-бунтовница“. От своя страна „пръст“ се свързва метонимично-синонимно с „глина“, „камъни“, „угари“ и пр. По този начин отворените, незавършени синонимни единства, които се създават на парадигматично равнище, се оказват в състояние да произвеждат най-неочаквани синоними: чрез синонимната мрежа в синонимни отношения могат да попаднат „родина“ и „камъни“, „майко“ и „пръст“. В случая става дума за потенциални смислови свързвания, които са допустими от поетиката на „Пролетен вятър“,

оставените за угар земи и глинестата почва вероятно е толкова голяма, че думите „угар“ и „глина“ никога не биха могли да бъдат употребени като синоними. Целият въпрос е в това, че в „Пролетен вятър“ никъде не се активизират смисловите и стилистичните различия между подобни думи — те функционират по еднотипен начин в еднотипни лирически контексте и по този начин се оказват контекстуални синоними — и образуват синонимни комплекси само в границите на стихосбирката.

макар и да не са реализирани в текста на някое конкретно стихотворение. Т. е. подобни смислови връзки се усещат като „възможни в света на Фурнаджиев. В отделни случаи обаче са и реализирани: така е в стихотворението „Дъжд“, където асоциацията „земя-жена“ (с древен митологически произход) се оказва свързана с метонимичната двойка „земя-пръст“, откъдето се ражда изключително силната фурнаджиевска метафора за космическото обладаване на земята-жена-пръст.

Казаното дотук ни навежда на един особено важен извод. Създаването на парадигматическите първоелементи и първосъстояния не само задава твърдата структура на поетическия свят, но обединява в една цялост и елементи с различна модалност\*. Възлови национални ценности като „родина“ се съединяват с материално-сетивни категории като „пръст“, с митологически представи като „преизподни“. Т. е. в синонимните комплекси се оказват обединени и слети в една цялост такива разнородни модалности на битието като идеологическото и материалното, митологичното и политическото актуалното. . . Механизъмът на „езиковата бедност“, повтorenиата, ключовите думи и синонимните наслагвания произвежда специфични фурнаджиевски цялостности, в които абстрактното и конкретното, символното и буквалното, духовното и материалното имат еднаква степен на материално-сетивно битие. Това се подкрепя и от факта, че елементи с различна модалност могат да се свържат с едно и също качество, действие или състояние — „пее“ и пръстта, и родната земя“, „пее сърцето. . . в бездънните жита“. На различни субекти се дава един и същ предикат, с което различие между субектите се потиска: в някакво отношение те се оказват части от една цялост.

Това ни отвежда към принципа, по който се комбинират субектите и предметите (първоелементите и първосъстоянията) в „Пролетен вятър“. Както може да се види от изложеното по-горе, повечето от елементите и състоянията на света в стихосбирката на Фурнаджиев образуват полюсни двойки: „земя-небе“, „огън-мрак“, „плач-песен“, „страшно-весело“, „сватба-смърт“, „кретане-бягане“ и пр. Чрез тези антиномни вече се създава поетически космос, напоянящ митологическата картина на света. Те създават внушение за подреденост и цялостност не само чрез образуването на една полюсна пространствена, емоционална, ценностна и сетивна „координатна система“ на света, но и чрез факта, че правят разгъването на един отделен лирически текст от „Пролетен вятър“ до известна степен *предсказуемо*. Т. е. „шоковите образи“, скоковете, внезапните преходи, неочакваните фурнаджиевски метафори и оксиморони се подчиняват на общата категориална структура на неговия свят и с това престават да бъдат толкова абсурдни и неочаквани — това, че „пее смъртта“, не е чудно в един свят, където пее просто всичко.

Тук трябва да генерализираме нещо, което беше посочено като частен случай по-горе. В стихосбирката на Фурнаджиев съществува тенденцията всеки един от първоелементите да се комбинира с всяко едно от първосъстоянията (това, разбира се, е само тенденция, а не абсолютен закон). Ето с какви предикати се свързват основните субекти:

- земя — черна, тъмна, кървава, родна, топла, горяща
- поле — пее, плаче, стене, радва се, гори, умира, кънти, звъни, бяга, потъва
- небе — червено, оплискано с кръв, пламнало, родно
- слънце — блести, грее, гори, гърми, потъва (в прах)  
/„ . . в пламналото слънце/ гори любов, гори и пей смъртта.“  
„пламват лазурите/ — като мрачен пожар, като кръв, като вик на смъртта.“
- вятър — стене, иде, лети, развява, вее, топъл, черен, луд,  
весел и черен/, „и в вятъра. . . гори любов, гори и пей смъртта“
- кръв — гори, блести, свети, черна, жълта, синонимия  
между „като кръв“ и „като вик“

\* В случая „модалност“ е употребено в смисъл на „тип съществуване“, „битийна област“.

Както се вижда, семантичните полета на предикатите, които получават основните субекти, съвпадат в значителна степен; казано иначе, действия, състояния или свойства като „гори“, „свети“, „пее“, „черно“, „кръваво“, „родно“ се отнасят до *всичко* в света на Фурнаджиев. По този начин полюсите противоположности започват парадоксално да се отъждествяват — те получават еднотипни предикати. „Небето“ в „Пролетен вятър“ не е чак толкова различно от „земята“, след като и за двете може да се каже, че „горят“, че „леят“, „тътнат“, „гърмят“, че са „кръвави“ и „родни“. Оказва се, че първоелементите на Фурнаджиевата вселена не само са полюсни, но и се преливат един в друг. Впрочем същото до известна степен важи и за първосъстоянията и основните качества: смъртта в „Конници“ *едновременно* и „плаче“, и „пее“, и „иде“, житата в „Жътва“ са *едновременно* „черни“ и „червени“; вятърът в „Сватба“ е „весел и черен“, сладкият мед по устните в стихотворението „Любов“ „гори и пей“. Т. е. смисловите граници между основните предикати също не са абсолютни — те също се преливат един в друг.

Това се подкрепя от факта, че макар поетическият свят да е изграден от елементи и състояния, които в традиционни контекстове са полюсно противоположни („земя-небе“, „огън-мрак“, „плач-песен“), в контекста на самата Фурнаджиева стихосбирка почти липсват експлицитни противопоставяния на тези полюси: напротив, синтагматично те се подреждат един до друг, без да се противопоставят (скритата семантика на подобно подреждане е, че те не са противоположни и взаимноизключващи се, а са съвместими и съществуващи). Така например, докато за Ботев „пътят е страшен, *но* славен“, за Фурнаджиев идването на вятъра-смърт-бунт е „страшно *и* весело“ — противопоставителната връзка е заменена с присъединителна. Аналогично — „пей *и* ридае“, „веселата, знойна моя смърт“, „сватба *и* смърт“.

Какво внушение в художественото цяло има това преливане между полюсните първоелементи и първосъстояния на Фурнаджиевия поетичен свят? Той придобива цялостност и единство от друг тип — единството на един свят, изграден не от обособености, а от стихии. „Синонимните мрежи“, за които стана дума, съединяват пространства, емоции, сетивни дадености, напрегнати действия и състояния в един цялостен, стихийен, духовно-материален космос, раздвоен и единен в своя ужас-възторг, погром-победа, смърт-живеене, кръв-пламък, мрак-светлина и пр.

Една от основните характеристики на този поетически космос е неговото единно пространство. В първата част на настоящата статия се твърдеше, че характерно за стихосбирката на Фурнаджиев е объркването и разколебането на основни пространствени ориентири от типа на „тук-там“, „близо-далеч“, „малко-голямо“ и пр. Сега трябва да се вгледаме в обратната тенденция — как от хаотичната, неопределена, кошмарно-ужасна пространственост на отделните стихотворения изръства едно цялостно, космически организирано пространство, което се свързва с другата емоционална и идейна линия на стихосбирката — не с ужасите на погрома, а с екстатичния революционен възторг, не с покрусата, а с вярата в бунтовното „утре“, не с безсилнето и човешкото разпадане, а с усещането за грандиозна природна и социална сила.

На първо място трябва да се посочи, че въпреки своята космичност и необозримост („безкрайните стари земи“, „необгледните жита“, „земята зарадвана“, „пустините“, „ой, голямо златно слънце над света“ и пр.) пространството в стихосбирката „Пролетен вятър“ съвпада с родината: то е единствено и само *родно пространство*. Това е един от характерните фурнаджиевски парадокси — в своята „родност“ пространството на неговия поетичен свят е необозримо-обозримо, носи едновременната визия на цялата родина и заедно с това е огромно, безкрайно. Така в „Пролетен вятър“ огромният космос се оказва родина; родината се оказва огромен космос\*. Този специфичен ефект на фурнаджиевското внушение се постига не само с рамки-

\* В случая Фурнаджиев „парадоксализира“ традиционния литературен образ на България, характерен за лириката, а в немалка степен — и въобще за културата на Възраждането.

рация композицията на цялата стихосбирка мотив „родна земя“ (срв. в стихотворението „Конници“ — „моя родино и пламнало родно небе“, — и във финалните творби „жътва“ и „Сватба“ — „моя родна майко, кървава земя“, „земята родна“, „родни, дълбоки зори“). Този мотив-рамка внушава, че родната земя съдържа в себе си различни пространствени необятности — пустини, преизподни, необгледни жита, равнини, дъбрави, клисури. . . Но той успява да постигне това внушение само в единство с други особености на Фурнаджиевия свят и най-вече благодарение на това, че в този свят няма (и според законите на поетиката му — принципно не може да има) никакви чужди, неродни персонажи, предмети или събития. Цялата космическа стихийност на поетическия свят е изградена само и единствено от родни селски реални — биволи, каруци, сърпове, кучета, овце, кобили, изгорели села, бесилки, кръчми, запалени купи, буйни сватби с гайди, свирки и тълани. Пространството — въпреки своята безкрайност — е „пълно“ с български селски предмети; с кървави ужаси, напомнящи актуални национално-политически събития.

Т. е. въпреки че в отделните лирически сюжети, в преходите от строфа към строфа, от стих към стих пространствените отношения са объркани и неясни, пространството на „Пролетен вятър“ се обединява в цялостта на родината, която от своя страна става „наддостоверна“, в своята огромност и безкрайност започва да напомня митологическа космогония.

В тази посока — тълкуването на родното като пространствено-космическа, обединяваща цялост — въздейства и преливането на синонимните комплекси, за което говорих по-горе. На пръв поглед може да се твърди, че пространствените единици, от които се изгражда баладичният свят на „Конници“, принадлежат към различни светове (модалности) — в баладата се преплитат пространства-символи („родина“, „земя-бунтовница“, „земя-родилка“), сетивно възприемаеми селски пространства („изгоряха селата“, „пусти ниви“, „равно поле“), митологически пространствени представи („свод. . . очите на божия алена стръв“, „бездни“, „преизподни“). В контекста на цялата стихосбирка обаче — включени в разклоняващата се мрежа от парадигматични синоними — синонимни се оказват и тези различни пространствени: пламналото родно небе и митологическият злокобен свод, земята-родилка и печалното пусто поле. В известен смисъл това се постига (по-скоро като тенденция, отколкото реализирано докрай) и в рамките на самата балада: чрез присъединителна връзка са свързани „родина“ и „небе“, което се тълкува като вариант на противопоставянето „земя“-„небе“. По този начин в смисловото съдържание на „родина“ се активизират пространствените значения — и „родина“ лесно се свързва асоциативно с достоверните селски пространства — „пустите ниви“, „селата“, „просторното равно поле“ — още повече, че и те като нея „леят и умират“.

На няколко пъти стана дума за нещо, което тук трябва да подчертаем по-ясно. Обединяващата роля на пространството в стихосбирката „Пролетен вятър“ се постига най-вече чрез системата от пространствени опозиции: „небе-земя-преизподни“, „широко-дълбоко-високо“. За света на Фурнаджиев това е една „едра схема“ от пространствени полюси, която (независимо от пространствените обърквания в микроконтекста) „побира“ абсолютно всичко и която именно придава космично-митологическите измерения на родното пространство. Това характерно фурнаджиевско „размахване на погледа“ между пределите е проявено по много начини в стихосбирката. Нека дадем няколко примера:

Виждах с жълта кръв облени копия  
дълги от небето до земята

(„Гибел“)

. . . . . над бездни надвесени  
моя родино и пламнало родно небе

. . . . . просторното равно поле!

(„Конници“)

Ах, гърмят на небето . . . . .  
равнините горят, и високо . . . . .

И дълбоко звънят равнините . . . . .  
буейни сватби гърмят над злочестата стара земя.  
Небето гори и земята е в кръви окъпана?

(„Сватба“)

Тези основни пространствени противопоставяния се реализират на всички равнища в произведенията на септемврийския поет: в рамките на един израз („дълбоки зори“, „потъват просторите“); в рамките на един лирически сюжет — като редица от пространствени противопоставяния (например в стихотворението „В нивята“ от строфа към строфа има следното редуване на пространствени единици: „полянните“ — „звездите“ — „водите“ — „нивята“ — „свода озарен“ — „звезди зелени капят“ — „нивята“ — „път“ — т. е. непрекъснато композиционно пулсиране между горе и долу, земя и небе).

Цялостта на поетическото пространство се засилва и от един факт — светът на Фурнаджиев е свят на стихните. Вятърът, мъглата, дъждът, огънят, кръвта, стремителното движение са космически процеси и състояния, обхващащи цялото поетическо пространство. Пролетният вятър от едноименното стихотворение е движение едновременно на дърветата, хората, улиците, той е идентифициран с „безспирния бег на земята“, с лудото яздене на лирическия Аз. По подобен начин и митологическият дъжд няма никаква пространствена локализация — той е над цялата жена-родна земя (както видяхме по-горе, за поетическата логика на Фурнаджиевия свят това означава, че е над целия космос). По този начин митологическите, символните, достоверните пространства в стихосбирката „Пролетен вятър“ се обединяват не само на словесно равнище — чрез синонимните механизми, за които стана дума по-горе. Вятърът, мъглата, дъждът, пътят, мракът се оказват също обединители на пространството: характерно свойство на тези така често срещани в „Пролетен вятър“ „природни персонажи“ е, че те не могат да се мислят иначе освен като разпрострени в пространството — и по този начин внушават, че това пространство е *обемно* и *непрекъснато*. Искам да подчертая, че тази пространствено-обединяваща функция на въпросните „природни персонажи“ се реализира не толкова в рамките на отделното стихотворение (макар че има и такива случаи — в „Бежанци“ вятърът лети и над урвите, и над сламените къщи, и над нивите), колкото чрез тяхната многократна поява от стихотворение в стихотворение. Вятърът, който лети, бие, плющи, лудува, се появява в десет от 18-те стихотворения на стихосбирката, пътят — в девет, мъглиците — в четири. Поради факта, че в контекста на цялата стихосбирка отделните стихотворения не се възприемат като отделни, обособени поетически светове, а като фрагменти от стихийния, материално-духовен, роден свят (чийто образ се създава на парадигматично равнище от цялата стихосбирка), „природните персонажи“ получават трансекстуална идентичност: казано по-простиичко, вятърът в „Сватба“ се възприема като *един* и *същ* с вятъра в „Пролетен вятър“, „Бежанци“, „В кръчмата“, „Пред пролет“, „Конници“, *един* и *същ* път прекосява „В нивята“, „Гибел“, „Вълци“, „Мъка“, „Сватба“ и „Конници“. Така отделните контекстуални особености на Фурнаджиевата стихосбирка се осмислят във взаимен резонанс — устойчивата парадигматична структура (единството) на поетическия свят създава усещането за идентичност на определени персонажи и образи от стихотворение в стихотворение — тази идентичност (понеже тези образи — вятър, дъжд, път, мъгли — са пространствени същности) засилва внушението за единност и непрекъснатост на художественото пространство и по този начин от своя страна засилва внушението за устойчива цялостност на поетическия свят. Единността на художественото пространство в рамките на цялата стихосбирка е и следствие от единството на поетическия свят, а заедно с това и една от причините за това единство.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Според Ернст Касилер пространството е такава „символна форма“, която осъществява обединяването на света в първобитното съзнание. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. II, Berlin, 1925.

Ролята на художественото фикционално пространство за внушаване на единството на Фуриаджиевия поетически свят трябва да се търси и в една друга посока. В известен смисъл единството на поетическия свят просто съвпада с единството на фикционалното пространство — защото в „Пролетен вятър“ отсъствуват непространствени същности. Или, казано по-точно — всички смислови единици, които в традиционни контекстове са лишени от пространствени определители, в контекста на Фуриаджиевата стихосбирка получават някакво пространствено определяне. В традиционни контекстове едно от основните свойства на психическите („вътрешни“) състояния е, че те са непространствени. В стиховете на септемврийския поет обаче се оказва, че основните емоционални състояния на поетическите персонажи са поместени в пространството на родината — космос, съотнесени са не толкова с човека, който ги изпитва, колкото директно със стихините и пространствените образи на поетическата вселена. Така например усещането за „страшно и весело“ не е прикрепено към някакъв конкретен човек и субект (на кого е „страшно и весело“ — на конниците?, на някакъв неизвестен персонаж?, на лирическия субект, който се обръща към майката?). За сметка на това изразът „страшно и весело“ е включен в едно изброяване между два пространствени образа — „вятъра иде“ и „пей и умира просторното равно поле“. Като се има предвид, че в баладата „Конници“ пространствени образи непрекъснато се свързват с емоционални състояния (бесилките пеят, земята плаче, полето е печално, вятърът стене), може да се твърди, че „страшно и весело“ престава да бъде преживяване на някакъв отделен човешки субект — благодарение на непосредственото си обкръжение и на общата закономерност на баладата това състояние сякаш се „разлива“ сред пространството, престава да бъде чисто психическо (т. е. „вътрешно“, нуждаещо се от конкретна човешка душа, която да го преживява) и се приравнява до останалите пространствено-материални същности, от които е изграден поетическият свят на „Пролетен вятър“. „Страшно и весело“ става състояние на света, а не на конкретен човешки субект.

Могат да се дадат още много примери: свързването на психическо и материално пространство в структурата на сравнението („с нокти къртя зеления мухъл, облепил като ужас стената“), директно посочване на пространствено-местоположение на чисто психическа същност („и в вятъра, и в пламналото слънце, гори любов. . .“) и пр. Може би най-показателно е обаче актуализирането на пространствените значения на най-традиционната и клиширана метонимия на човешките чувства — сърцето:

... и пее и потъва, лудо погнато,  
сърцето ми в бездънните жита.

(„Любов“)

огният треperi кървав над сърцата  
и гори *отдолу* пламнала пръста.

(„Жътва“)

Тук давам примери директно с поместване във „всепоглъщащото“ поетическо пространство на непротяжни психически състояния, но същото важи и за други непространствени същности — гибелта, смъртта, вечността. Особено важно обаче за тази „задължителна пространственост на всичко“ в поетическия свят на „Пролетен вятър“ е почти пълното отсъствие на абстрактни мисли, традиционни културни символи и алузии, идеологически понятия — т. е. на всичко онова, което не може да има непосредствено сетивно-пространствено битие и по някакъв начин би трансцендирало границите на Фуриаджиевия пространствен свят. Както казах по-горе, това е един свят, в който всичко е парадоксално пространствено-обозримо — свят на стихийна Фуриаджиева визия.

Нека обобщим наблюденията си върху художественото пространство в стихосбирката „Пролетен вятър“. Неговата цялостност е парадоксална. От една страна, в микроконтекста (в прехода от стих към стих, от строфа към строфа, в рамките на едно стихотворение) пространствените отношения са объркани и неясни, разколебани са основни пространствени ориентири. От друга страна, в макроконтекста

(стихосбирката като цяло) се създава отчетлива и ясна пространствена парадигма: пространството е затворено между родно-космическите небе и земя, обхващащи абсолютно всичко: то е цялостно, непрекъснато и хомогенно. Парадоксална е и гледната точка, от която се наблюдава това пространство — поради объркването на основни категории от типа „там-тук“, „близо-далеч“, „малко-голямо“ въобще не може да се говори за конкретна гледна точка (т. е. определена позиция на лирическия аз в пространството, от която той го наблюдава). Напротив, поради непрекъснатия стремеж към необятното и поради факта, че въпреки тази необятност пространството на „Пролетен вятър“ се намира винаги в полето на една непосредствено-сетивна визия (безкрайността в него е парадоксално обозрима), би могло с известно насилие върху българския език да се твърди, че в стихосбирката си Фурнаджиев изобразява своята кърваво-революционна родина-космос не от някаква гледна точка, а по-скоро от едно гледно цяло — гледната точка е навсякъде. Или пространството на „Пролетен вятър“ е една стилизирано-родна сетивно възприемаема цялост, която е определена и подредена само в своите прагови, космически измерения — иначе вътре в тези граници то е разбъркано и условно, граничещо с кошмара и халюцинацията.

Без да се впусква в така подробен анализ, мога да отбележа, че художественото време в стихосбирката „Пролетен вятър“ има подобна парадоксална структура. То е едновременно и объркано, и ясно, политически конкретно и митологическо, непосредствено обозримо и потъващо в древни дълбочини. В първата част на настоящата статия посочихме много примери за объркване на темпоралната организираност — примери за „застинало време“, „кръгово време“, прелитане на настояще и минало и пр. Но и в този случай цялостният контекст на стихосбирката на парадигматично равнище „подреджда“ художественото време в една организирана цялост, която осмисля по особен начин септемврийския „подем и погром“, превръщайки ужаса във възторг, „вчера“ в „утре“, кръвта от кланетата в сакрално очистване с кръв за бъдещата сватба-революция. Тази подредена цялостност на художественото време се създава най-вече чрез ясното очертаване на неговите граници, вътре в които съществува апокалиптично-възторженият свят (както в пространствено отношение той е заключен между родно-космическите земя и небе). Тези граници са създадени чрез акцент върху привично-житийските начини за мислене на времето в един роден, селски свят. Това са няколко наслагващи се един върху друг битови цикъла на времето: дневният („снощи“, „по ранина“, „пладнята“, „вечер“, „ясна нощ“ и пр.), няколкодневният или седмичният цикъл („вчера“, „днес“, „утре“, „в неделя“), цикълът на сезонните селски работи („пред пролет“, „ровене на нивята“, „тръгването на двата безценни сиви вола“, „посеви в мъглите сиви спят“, „необгледните жита“, „веселата жътва в нивите препуска“, „вятърът развява моите снопи“). Т. е. макар времето да е объркано и неясно в своята конкретност, то е ясно в своите родни, селско-битови граници — и нито едно събитие, изобразено в стихосбирката, не излиза отвъд тези граници.

Битовите граници на художественото време внушават, че то аналогично на художественото пространство е непосредствено обозримо. Това внушение се подкрепя и от факта, че в много стихотворения минало, настояще и бъдеще не се противопоставят особено. Техните емоционални, събитийни, предметни съдържания са много сходни (мрак, ужас, кръв, огън, възторг, стремително движение) и по този начин те се преливат в едно обозримо парадоксално „сега“ — времето сякаш се обхваща чрез сетивна визия. На неговата кошмарна обвързаност се противопоставя неговата непосредствена, сякаш сетивна даденост.

Но с това парадоксите на художественото време в „Пролетен вятър“ не се изчерпват. Едновременно със своята битова, сетивно-непосредствена обозримост по някакъв начин е и космическо, древно, митологическо правреме. Образът на времето, който създава цялостния контекст на „Пролетен вятър“, задължително се представя като време на раждане и смърт („Конници“), космически полов акт („Дъжд“); война между земята и небето („виждах в жълта кръв облени копия/ дълги

от небето до земята“, „тъмното копие, литнало там във просторите,/ свети под слънцето, днеска оплискано с кръв“/, празник, който обхваща не само селския колектив, но разтърсва устоите на самата природа („Сватба“). Т. е. в някакъв смисъл онова непосредствено „сега“, за което говорих по-горе, е едновременно митологически архетип на родното време: времето на апокалипсиса и новораждането на родината-космос\*.

Особена проява на непосредствената цялостност на поетическия свят в „Пролетен вятър“ (онова, което по-горе нарекохме „цялостен, стихийен, духовно-материален космос“) е тенденцията към сливане на художественото време и художественото пространство. Тук става дума не само за аналогии между парадоксалните структури на едното и другото, макар че такива има много, а за директно обръкване, смесване и преливане на темпорални и пространствени категории в отделни стихотворения, а и в стихосбирката като цяло. Така например в стихотворението „Бежанци“ времето и пространството се смесват чрез цял комплекс от художествени похвати. Нека сравним първата и втората строфа:

Издигна се огромен месец снощи,  
като свиня нощта се черна тръшна,  
и вятърът лети и бие още  
над урвите и сламените къщи.

Запалени, купите страшно светят,  
назад е мрак и неотменна гибел  
и тъмните, бездънните полета  
в прегрътките си черни ни приемат.

На първо място трябва да се отбележи строфичният паралелизъм: онова композиционно място, заето в първата строфа от темпорални категории, във втората е заето от пространствени образи, което скрито внушава тяхната тъждественост<sup>24</sup>. Между „снощи“ и „къщи“ има очевидна звукова (а това в цялостта на лирическата творба означава — и смислова) връзка. Но най-важното свързване-отъждествяване на време и пространство се дължи на факта, че темпорални и пространствени образи имат общи качества — „нощта“ е „черна“, „полетата“ са тъмни. Така се получава една художествено-функционална амфиболия: наречието „назад“ (което в българския език може да означава и „назад във времето“) се оказва раздвоено между пространственото и темпоралното си тълкуване — как трябва да се разбира „назад е мрак“ — зад нас, там, където купните светят, или напред, в нашето вчера, в ужасно-черното „снощи“? Това преливане на време и пространство се засилва и от структурата на сравнението „като свиня нощта се черна тръшна“, където нощта е превърната в пространствен зооморфен образ.

Това време-пространствено сливане присъства и в други стихотворения. Противно на конвенционалното редуване „там... тук“, Фурнаджиев редува „там-сега“.

Там изгоряха селата и пеят бесидките,  
вятърът сгее над пустите ниви сега...

Тъмното копие, литнало там във просторите,  
свети под слънцето, днеска оплискано с кръв...

Така тенденцията за сливане на време и пространство участва в изграждането на митологично цялостния, слят в един сетивно-духовно-материален, стихийно-субстанционален хронотроп, изразяващ фурнаджиевския образ на света.

\* От тази гледна точка са показателни някои критически тълкувания на „Пролетен вятър“: Иван Мешеков<sup>22</sup> говори за „първоздатни сили“, Георги Цанев<sup>23</sup> — за „нововътворяване“ и пр.

<sup>22</sup> Ив. Мешеков. Цит. рецензия.

<sup>23</sup> Г. Цанев. Цит. рецензия.

<sup>24</sup> В. Жирмунски й. Композиция лирических стихотворений. — В: В. Жирмунски й. Теория стиха. Л., 1975.

Образът на човека в стихосбирката „Пролетен вятър“ също се оказва вплетен в противоречивото преливане между ужаса от погрома и оптимистичния революционен възторг, между хаотичната фрагментарност на художествения свят и неговата космическа стихийност-цялостност. Но докато цялостта на художественото време и пространство в стихосбирката на Фурнаджиев се изгражда, както бе показано, чрез парадигматичните отношения вътре в текста — т. е. чрез типологията на повтарящите се субекти, предикати, времеви и пространствени отношения, диалектичността на човешкия образ, който създават творбите на Фурнаджиев, се изгражда главно чрез композиционния строеж на стихосбирката. В движението от първата към втората част на стихосбирката постепенно се променя начинът, по който Фурнаджиев художествено осмисля човека, променят се не само емоционалните състояния, които изпитват неговите герои, но и начинът, по който те са поместени в родното пространство и време, отношенията им с предметния, природния и човешки свят, собствената им духовно-физическа енергия.

В първата част на стихосбирката — в стихотворения като „Мъка“, „Ужас“, „Гибел“, „Бежанци“, „В нивята“ и пр. — беше създадено едно множество от безсилни, ужасни хора, със съзнание, обладано от натрапливи и кошмарни видения, потопено във враждебен, апокалиптичен свят. Доминиращата емоционална гама в тези стихотворения се изграждаше от ужаса, злоещата вцепененост, кошмарността, разпадането на човешката енергия и способности, усещането за незнайна вина — в тези творби всичко е „страшно и глухо“, на душата е „тежко“, вятърът „стене“, чувствата на персонажите сякаш са се материализирали в „неподвижен, чер и мъртъв бивол“. Във втората част на стихосбирката — в творби като „Пролетен вятър“, „Дъжд“, „Утро“, „Любов“ и особено в „Сватба“ започва отчетливо да доминира друга емоционална линия — лирическият Аз на тези стихотворения вече изпитва „нежна любов“, „лудува“, усеща „веселата радост на пръстта“, по устните му „сладък мед гори и пей“... Очевидно е навлизането на една по-светла и топла емоционална гама\*. Свързано с това е и навлизането на друг тип сетивни изживявания на персонажите във втората част на стихосбирката. Доминиращите тъмни, „нощни“ тонове от първата част („Ужас“, „Гибел“, „В нивята“, „Бежанци“) са заменени от светлина, топлина, зной, жажда („на пладната запалените гриви“, „къпините и нивите кипят“, „ой, голямо златно слънце над света“, „тук ще изгорим“, „във пръстта корава впивам жадни устни“). И което е особено важно — в две възлови стихотворения — в „Дъжд“ и във финалната поема „Сватба“ лирическият Аз се изживява не като безсилен, захвърлен сред кръта и ужаса, а като преизпълнен с огромна космическа сила, съединил в себе си природни, биологични и социални енергии. Тази сила се изразява на първо място в дълбоката емоционална съпричастност на лирическият Аз към грандиозните, екстремни състояния на природата — той вече не е отчужден и безсилен срещу враждебните космически енергии, в някакъв смисъл той се идентифицира с тях: кънти, пее, гори във вечността именно *неговата* родна земя, *неговата* „радост запалена“ („Дъжд“), *негови* са и гърмящите, гътнещи земи-тъпани („Сватба“), гърмящите земи са *негова* „тъмна съдба“. Лирическият Аз сякаш добива огромните измерения на митологически прагерои. Това внушение се подкрепя от пространствената съизмеримост между лирическият Аз и родината-космос. Тук трябва да припомним „разлятостта“ на психическите състояния в природното и материалното, както и „гледното цяло“, за които стана дума по-горе. Това са особености на поетиката на „Пролетен вятър“, които създават характерна за стила на Фурнаджиев словослава амбивалентност — те, от една страна, внушават „митологическо“ персонифициране на природата, от друга обаче, издигат човешкото до ранг на космическа инстанция. В тази посока

\* Отново искам да напомня, че става дума за *доминиране* на емоционална тоналност. Всъщност „светли“ и „топли“ емоционални състояния има и в първата част — „веселостта“ в „Мъка“, „любовта“ във „Вълци“. Респективно — тъмни и злоещи изживявания има и в стихотворенията от втората композиционна част. Но *водещата* емоционална линия в двете части е контрастно противоположна.

действуват и „връзките па съседство“ между състояние на лирическия Аз и природно състояние:

„Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват  
лазурите. . .“

(„Сватба“)

„мечът ми остър и страшен блести“

„вятърът черен и весел плющи. . .“

(„Сватба“)

„утре и аз ще се женя“

„свети незнайното слънце в нощта“

(„Сватба“)

Внушението за огромност и сила на лирическия Аз се засилва и от начина, по който лирическият Аз е поместен в предметния свят. Докато в първата част на стихосбирката той беше заобиколен от грамадни и заплашителни предмети — „тъмното копие. . . оплискано с кръв“, „бяла и огнена брадва“, „съсьди“, пълни с „черна кръв“, „черни каруци“, то във втората част на стихосбирката художественото пространство сякаш е по-„изчистено“ от предмети: „пейзажът“ е изграден от необятности и стихии — „пламнали угари“, „потоци от мрак“, „горящи ниви“, „пропасти бездънни“, „бездънни жита“ и пр. Сякаш окоето на лирическия Аз не може да забележи отделни предметности, тъй като е настроено да възприема космическите мащаби на стихните и пространството като цяло. Дори когато във фокуса на лирическото възприятие попадат отделни предмети, те са включени в стихийното природно движение:

„танцуват дървета и камъни“

(„Дъжд“)

„Падат, стават и хора, и улици,  
и дървета, и гробища черни. . .“

(„Пролетен вятър“)

„ще хукнат дърветата. . .“

(„Сватба“)

Но лирическият Аз не само е слят с космическите енергии на бунтовната родина; той е Аз-колектив, Аз-ние. Във втората част на стихосбирката има два варианта на образа на лирическия Аз. Единият го представя като огромен космически герой — „тъмен жених“, който кани на своята сватба не само „своите братя“, „акраните“ и „сватбарите“, но и цялата родна природа — земя и небе, лазури и пръст, вятър и слънце. Другият вариант смесва единичното с множественото, колективното човешко битие. Това смесване-объркване на „аз“ и „ние“ личи най-ясно в граматически неправилното редуване на единствено и множествено число на глаголната форма; в немотивиранията замяна на местоимения:

нима ще трябва в къщи да се връщам  
и с горестна молитва да мълчим.

(„Утро“)

утре и аз ще се женя. . .

гледаме: тегнат огромни мъгли. . .

аз съм луд и аз яздя през нивите. . .

(„Сватба“)

ний със всяко дръвче се прегръщаме. . .

(„Пролетен вятър“)

вървиме и пред нас е синьо утро. . .

веселата знойна моя смърт. . .

(„Утро“)

Посочените примери показват, че в рамките на един лирически сюжет „Аз“ и „ние“ се оказват взаимно заменими — между личността и колектива не съществува граница. При това мащабите на човешкия колектив във втората част на стихосбирката са съвсем различни от начина, по който той се представя от стихотворения като „Гибел“, „В кръчмата“, „В нивята“ в първата ѝ част. Там човешкото множество беше сведено до абсурдното съчетание „аз и моята баба“ или до очакваните „бате и чичо“, „жените с черни кърпи“ — т. е. там човекът беше самотен или обграден от останките на своя селски род, тъгуващ за братята си, преминали във „страшни преизподни“. Във втората част от стихосбирката започват да доминират изрази като „хора“, „всички“, лирическият герой е заобиколен от „братя“, „акрани и старци“, „кумове“, „сватбари“ — около него сякаш е целият патриархален род, художественото пространство се „насища“ с човешки персонажи. Но това не е достатъчно — човешкият колектив излиза извън границите на рода и на патриархалното време — освен отблъдствяването на майката с родната земя Фурнаджиев осъществява още едно странно превращение на родово-патриархалното — неговият лирически герой се обръща не към своя „баща“, а към своите „бащи“, които почиват във родната пръст: родовото се разтваря в национално-митологическото време („скъпите кости на моите буйни деди“), родът — запазвайки внушението за семейна близост и интимност — се превръща в народ. Неслучайно именно в последното стихотворение („Сватба-IV“) се появява мотивът за „големия черен народ“, който вика от радост — така мотивът за родината и народа се оказва рамкиращ за цялата стихосбирка (да си припомним в „Конници“ — „де е народа и де е земята бунтовница“).

По такъв начин втората композиционна част на стихосбирката „Пролетен вятър“ изгражда един „образ на човека“, който е диаметрално противоположен на безсилното, смазано същество, обладано от кошмари и ужас. Този втори образ на човека е парадоксално раздвоен между героическата индивидуалност и колективното, между битовото и космическото: той ту се концентрира във величествена митологическа фигура, ту се мултиплицира в социално-активното множество на „големия черен народ“, енергията му на пръв поглед се излива в традиционните форми на селската сватба и заедно с това е социална революция и смърт — ново раждане на целия природен свят.

Особено показателен в това отношение е мотивът за „вървенето“, който преминава през цялата стихосбирка. В стихотворението „В нивята“ например „вървенето“ на героите („по пътя крета мойта баба/ пиян до нея аз вървя“) е израз на пълно безсилие — то е вървене-кретане, безсмислено механично движение, изпразнено от всякакво духовно съдържание, неспособност да се реагира на кървавия апокалипсис по човешки смислен начин. Във втората част на стихосбирката „вървенето“ на лирическите персонажи е свързано с други емоционални и духовни съдържания. На първо място, променя се емоционалната му гама:

вървиме и пред нас е синьо утро  
и веселата радост на пръстта.

(„Утро“)

Променя се и „енергията“ на това „вървене“ — то вече не е „кретане“, а е често „тичане“, „лудуване“, „тандуване“ (при това не само на човешките, но и на природните „персонажи“ — „тича тъмен дъждът“, „ще хукнат дърветата“, „огнени потоци в тъмните пустини идат. . .“). Но най-важното е, че докато в първата част „вървенето“ може да бъде изтълкувано като бягство („Бежанци“) или като безсмислено, механично действие („В нивята“), то във втората част на Фурнаджиевата стихосбирка мотивът за „вървенето“ се свързва с представата за някаква цел и човешки смисъл:

„И аз вървя и търся те загубена. . .“

(„Любов“)

... във земята родна жъна и вървя. . .“

(„Жътва“)

„Аз тръгнах по пътя да ходя, да каня за сватбата. . .“

(„Сватба“)

Т. е. тук „вървенето“ е част от осмисленото, целенасочено поведение на персонажите от различните стихотворения. Развитието на този мотив се оказва от тази гледна точка симптоматично за най-съществената промяна в образа на човека от първата към втората част на стихосбирката — промяната му не само от физическо безсилие към владеене на национални, природни и космически енергии, но и от морално-интелектуалното безсилие и емоционалната „вцепененост“ към свръхнажежени, екстатични преживявания и свръхотговорни морални и социални актове. На първо място, тук трябва да се посочат такива състояния на лирическият Аз, които са невъзможни в първата част на стихосбирката — например способността му да вярва, да призовава, да хвърля сред света своята покана-революционен призив:

„И вярвам, и вярвам. . .“

„Хей, мои сватбари, хей, гайди, и свирки, и тъпани,

на сватба, на сватба — в неделя — на сватба и смърт.“

„Аз издигам ръка и ви каня със пьстрата бълкиня. . .“

Срещу безсилните молитви от първата част на стихосбирката тук се изправя способността на лирическият Аз за грандиозна социална и морална активност, а специфичният метафорично-фантастичен начин на изображение превръща тази способност и в нещо повече: в способност да се предизвикват грандиозни природни катаклизми: „сватбата“, на която лирическият герой кани, е не само сватба-революция, сватба-смърт — тя е и „пламване на лазурите“, „вик на смъртта“, „стенание на земята“, „пожар на небесата“ и „кръвава очистителна баня на земята“. Т. е. лирическият Аз на Фурнаджиевите стихотворения е не само субект на важни морални и социални действия, той има магическа власт над природата — може да предизвика митологическото пораждаване на света. Така тоталното безсилие на лирическият Аз в първата част на стихосбирката се е превърнало в тотална, магическа сила над света в нейната втора част, а враждебната обособеност на света от него — в подчинение и космическо откликване на неговия призив.

\* \* \*

Нека резюмираме изводите си за поетиката на стихосбирката „Пролетен вятър“. Въпросът, който беше принципно важен за нас, се отнасяше до общия принцип на тълкуване на Фурнаджиевата стихосбирка — как е възможно тя да създава художествен свят, който да е едновременно цялостен и фрагментарен, хаотичен и космичен, експресивен и монотонен; по какъв начин се съчетават ужасът и революционният възторг, кошмарът и екстатичната визия. Отговорът насочи вниманието ни на тълкуватели към отношението между проспективно и ретроспективно четене, към особената композиция на стихосбирката „Пролетен вятър“ и към особените начини, по които тя си създава собствен смислово-емоционален контекст. Именно двата аспекта на четенето и композиционните особености на стихосбирката осъществяват това преливане на двата противоположни Фурнаджиеви свята един в друг. В композиционно отношение стихосбирката разпределя в своята първа и в своята втора част различни (дори противоположни) тематични, емоционални и сетивни мотиви, изменя темпоралния акцент от „вчера“ към „утре“, трансформира образа на човека от безсилно, смазано същество към владетел на огромни социални и природни сили. На едно друго равнище преливането на двата свята се оказва резултат от преместване на центъра на художественото възприятие от проспективното проследяване на синтагматичното разгъване на текста към ретроспективното схващане на парадигматиката на Фурнаджиевия поетически език, от непосредствено протичащия лирически сюжет на отделно стихотворение към типологията на Фурнаджиевия поетически свят като цяло. В първата част на стихосбирката — когато читателят все още не си е създал усет за парадигмата (категориалността на Фурнаджиевата вселена), той следи протичането

на текста (неговата синтагматика) и развитието на отделното стихотворение (лирически сюжет). Тук той се сблъсква не само със зловецо-ужасна емоционална гама, но трябва да преодолява шокови образи, асоциативни скокове, накъсаност на мислата, кошмарни видения, объркване на темпоралните и пространствените отношения. Когато обаче читателят достатъчно е навлязъл в света на Фурнаджиев, той започва да усеща неговата цялост като повтаряща се структура от предмети, пространства, състояния, действия — пред него се разкрива твърдата категориална структура на този свят; той вече не толкова „следи“ отделното стихотворение, колкото преживява своята цялостна визия на Фурнаджиевата вселена. Така да се каже, той започва да преживява Фурнаджиевия свят именно като свят, цялост-хармония, повторяема структура — през хаотичността просветва космически закон, зловещите образи се оказват част от единен фантастичен свят, кошмарните преживявания се оказват вместени в една странна, но по своему хармонична емоционалност, експресивните „удари“ на образно и сетивно равнище започват да клонят към монотонна повторителност, особено фурнаджиевски метафори започват да стават предсказуеми. . . Тази читателска визия на цялостния родно-космически фурнаджиевски космос е в съответствие с тематично-композиционното развитие на стихосбирката: в момента, в който дисонансите са се превърнали в хармония, зазвучава мотивът за революционното „утре“, чувството достига до екстатични кулминации, появяват се и финалните стихове, в които „окъпането на земята в кръв“ е не само силен, парадоксален образ, но е едновременно и политическа алегория, и боравене с митологически архетип. Създаден е парадоксалният образ на септемврийска България, в който се сплитат кошмарни видения, актуални политически алузии и национално-митологически дълбочини.

По този начин стихосбирката „Пролетен вятър“ активно участва в напрегнатия политически и културен контекст на септемврийското време — и заедно с това внася в този контекст обобщаваща гледна точка, достъпна единствено на поезията.