

СПОМЕННОТО НАЧАЛО В ЕДНА БЪЛГАРСКА СТИХОСБИРКА

ГАЛИН ТИХАНОВ

„Жертвени кладни“ е първата цялостна стихосбирка на септемврийската поезия. Тя е и първата от трите дебютни книги на младите писатели около „Нов път“. Излязла през април 1924 г. под духовния патронаж на Георги Бакалов, книгата започва разпространението си през месец май на същата година, след отменянето на първоначално наложената полицейска забрана.

Заглавието „Жертвени кладни“ има своя история. В избора му елементът на спонтанност е сведен до минимум. Като словосъчетание то вече се е появявало в публицистичната статия „Нашият празник“¹, а малко по-късно (20. IX. 1922) ще бъде употребено и в послеслова на Разцветников към „една ученическа тетрадка стихове на Камен Зидаров“. Още в първия брой на „Нов път“ (1. XII. 1923), вероятно по инициатива на самия Разцветников, с това заглавие е омасловен общ стихотворен цикъл на Фурнаджиев, Разцветников и Караличев. Най-сетне самата стихосбирка „Жертвени кладни“ е заглавие и на един от двата обособени в нея цикъла.

Привеждам тези известни на литературната ни история факти, за да аргументирам чрез тях два извода. Първо, образът-словосъчетание „жертвени кладни“ се е наложил в творческото самосъзнание на поета още преди съставянето на стихосбирката, показвайки своята жизненост в употреби, засвидетелствани в различни контекстове: публицистичен, литературнокритически, поетически. Второ, литературното самосъзнание на Разцветников, търсейки заглавие за една дебютна книга — обстоятелство с културно-историческа и социална тежест, — решава да се позове на траен, наложил се вече образ, а не да търси нов. То предпочита да си „спомни“ едно утвърдило се словосъчетание, да реализира неговите изразни възможности. Това предпочитание говори за високата активност на споменното начало при озаглавяването, а следователно и при самото концепиране на сбирката. „Спомнянето“ тук е проява на една специфична културна памет, която е несъотносима с повторението. Несъотносима, доколкото в първата книга на Разцветников явлението „вътрешно самоцитиране“ изобщо не е застъпено на равнището на по-големи лексикални цялости (изключенията — „Молитва“, „Сред запустение“ и „Полски стрели“ — се свеждат до композиционно повторени или варирани строфи, респ. части от строфи).

Иерархизирането на съчетанието „жертвени кладни“, извеждането му от контекстуалната словоупотреба и възцаряването му в заглавие е резултат от неговото всестранно осмисляне, от оценката на съдържателните му акценти. Те отправят не само в зона на повишена емоционалност и романтична представност, но и в пространството на възможните библейски аналогии. Дължа да посоча още тук, че библейските отправки, и това е добре известно, не са случайност нито в рамките на Разцветниковото творчество, нито в рамките на септемврийската поезия. Следователно в определението „жертвени“ е напълно допустимо да разчетем и едно съотнасяне с жертвеността като каче-

¹ Червен смях, г. II, бр. 17 от 1 май 1921 г.

ство на редица библейски персонажи. Другата съставка на заглавието — „клади“ — влиза в оразличителна връзка с предходната съставка, тъй като не носи предметното значение на стандартното в тази верига определяемо „кръст“. Определяемото „клада“ съдържа един исторически актуализиран смислов пласт. То е „подръчна“ за тогавашната революционна журналистика дума. Подобна негова употреба в поетическия език добре се демонстрира от ранното стихотворение на Разцветников „Унгария“, подтикнато от съвсем конкретно събитие на деня — разгрома на Унгарската съветска република. В неговата първа част ще срещнем съчетанието „гигантска клада“, ясно сочещо възможността съществуването „клада“ да се употребява и без връзка с прилагателни, „осигуряващи“ преки библейски отпратки. Така в самото заглавие на стихосбирката „Жертвени клади“ откриваме действието на един двуединен процес: възкресяването на древността, в случая библейската, чрез нейното актуализиране. Тази противоречива двуединност е патос на цялата Разцветникова стихосбирка, тя е същината на споменното начало в нея.

Отдавна не е новост, че Разцветников е поет на спомена. Факт е обаче също тъй, че мястото на спомена в неговата поетика, многостранното му съдържание не са изследвани и конкретизирани². Нашата теза може да се сведе накратко до следното: споменът у Разцветников е двулик Янус; той е субективен път за личностното усвояване на непосредственото минало, но той е и извънсубективно, надличностно спомняне на онова, което е било, без участие и сведетелство, на праминалото. В тези свои основни облици споменът, възкресяващ и актуализиращ миналото, търпи различни вариации и става закономерен фундамент на баладичното в Разцветниковата стихосбирка.

Не е случайност, че още в първото, програмно стихотворение на „Жертвени клади“, което е и композиционно отделено чрез невключването му в цикличната подялба, организиращ принцип е именно връщането към отминалото. Тук то е субективно-обозримото минало на човешкия индивид, достижимата далечност назад във времето, докосването до която гарантира единството на лирическия „Аз“. Без него е невъзможно „посвещението“, осъзнаването на саможертвата като потребност. Проникването в близкото минало е стъпало към тъмните „пази“ на родовото, на праминалото. Познанието, извлечено оттам, не подкрепя индивидуалистичната самоидентификация — настоящето и бъдещето ще трябва да приемат лирическия „Аз“ като „син безимен и забравен“, „като незнаен редник във безброя“.

Съзнанието за родова свързаност, за древност на произхода е многократно изявено и в „Ний“, при това подчертано чрез анафоричната си позиция: „Ний идем. . .“. В представата за възраст — „нашата младост“ — също са преплетени определители за отдавна изтекло време, които имат подчертано еднозначен, неиносказателен характер: „вековнонабрана омраза и вековнолелеяна любов“. Безименността пред погледа на бъдещето, без да е пряко назовавана, се усеща в колективно-безличното „ний“. Самоосъзнатост чрез миналото и анонимност пред грядущето ще доловим и в „След погребението“, пак чрез еднозначно употребени лексеми:

... през много години
телата си мълком настиламе ний —
и нашите братя по нас ще преминат
през черните бездни и горди стени.

Кръгът на примерите може да бъде разширен, но това не е необходимо. Материалът, приведен дотук, сочи гравитирането на споменното начало към лично-споменното „аз“, което свидетелства най-вече за биографичното минало („Посвещение“), или към безлично-споменното „ние“ („Ний“), търсещо според традициите на пролетарската поезия абстрактното, необживяно от личностен дух минало. Нека добавим, че в случая става дума за стихотворения, писани преди Септемврийското въстание.

² Отделни най-общи споменавания по този въпрос се срещат у Р. Ликова, З. Петров, Л. Стаматов и др. По-подробно с него се занимава В. Николова в „Духовна биография на Асен Разцветников“, но разсъжденията ѝ са по-скоро обзорно-критически, отколкото литературоведски.

Нещата се изменят в творбите, съставляващи същинската септемврийска поезия на Разцветников. Онова, което нарекохме „праминало“, т. е. субективно-необозримо то минало, тук не се изразява пряко, то се загатва, символизира се от отделни образи³. В „Сред запустение“, тази тъй ефирна и тягостна творба, деликатно прозвънва отвеждащата далеч назад верига на мъртвите:

Самин сред ледена пустиня,
като пчела по цветен злак,
аз диря всеки брат загинал
и всеки спасен кървав знак.

Лирическият герой прави своеобразен опит да проникне в дълбоката паст на праминалото и неговият опит е толкова по-драматичен, колкото по-спокойно е представен. В това хармонично четиристишие всъщност е будно едно типично Разцветниково съперничество между ужаса и благодатта, между опустошението и цвета. Първият и вторият стих се противопоставят по смисловия признак „жизненост/безжизненост“, вторият и четвъртият са цветово маркирани. Тези съпоставки ще бъдат запазени и във финалната строфа, за да потвърдят неотменната философия на търсенето — едновременно и инстинктивно-непринудено, и упорито-неотвратимо. В „Безсмъртни“, стихотворението, което най-малко от цялата стихосбирка е било подлагано на редакции и поправки, идеята за праминалото се носи от едно-единствено атрибутивно словосъчетание: „ний *забранения* плод ще откъснем“. То просветва в перспективата на бъдещето и отново чрез библейските асоциации, без да спира устрема напред, актуализира древното, внася го в настоящето и бъдещето. По синтетичен път се раздвоява темпоралната линия, като в граматически единното бъдеще време се представя и семантиката на миналото.

Споменното начало е силно раздвоено в съставения от две части цикъл „Полски стрели“. Обособената графично и композиционно първа част „си спомня“ едно отдавна отминало, необозримо от лирическият субект време. Това спомняне не е дело на лирическият герой. То е надличностно въвеждане на далечното „преди“, постигнато и тук, за разлика от предсептемврийските стихотворения, чрез индиректно образно внушение. Едно светло митическо същество оживява във втората строфа:

Но кой пристигна с лък през рамо,
накитен с пресен розов цвят?
От ноздрите му блика пламък,
слънца в очите му горят.

Показателно е, че непосредствено след Девети септември, докоснат от всеобщото увлечение да се поправят, или по-скоро нагаждат собствените творби, Разцветников в ръкописа си (1949) за книга с избрани стихотворения въвежда поправката: „Но кой пристигна с пушка тамо / накитен с пресен ален цвят?“. Благодарение на тази, за радост неприета от издателите, ако и да е последна авторска воля, корекция можем да усетим неопределената отдалеченост назад във времето, постигната в първия вариант. Легендарно-митическото се засилва от фолклорните стилизации в трети и четвърти стих.

Но „спомнянето“ в тази първа част се простира не само върху равнището на образа, а и върху равнището на граматическите значения. В третата строфа един от стиховете — третият — недвусмислено свидетелства за това. Вместо очакваното при съвременната книжовна употреба изразяване на категорията „определеност“ намираме изразена категорията „неопределеност“, придружена от изпускане на спомагателния глагол:

Другарите му са пияни,
сам той — от всички най-пиян,
уста му — алена камбана —
зове за горда светла бран.

³ Не се наемам да посоча всички причини за това. Извъниндивидуалните основания на явлението, в частност необходимостта септемврийската поезия да използва художествения модел на сравнението, анализира Ал. Кюсов в работата си „Идеята за родното...“ (ЛМ, 1983).

Оформеното по този начин елиптично словосъчетание стилизира един сравнително чест синтактичен модел от фолклора и по този начин въвежда код, различен от кодo-вата система на произведението, който отпраща в други времеви координати.

Върху трето, познато ни вече от „Безсмъртни“, равнище се реализира възкресяването на пряко недостижимото „преди“:

Но вярваме — незнайно чудо
пред нас ковчези ще разкрий.

Тук надличностното спомняне отново се крепи върху отделна конкретна лексема, извикваща в съзнанието библейски асоциации. Така в първата част на „Полски стрели“ са осъществени три различни начина за надсубектно възкресяване на миналото: чрез цялостен образ, чрез изразяване на специфични граматически значения и чрез отделна лексема.

Бих искал да обърна внимание и върху тънката нюансировка в употребата на едно трикратно срещащо се в тази част съществително. Във втората строфа, четвърти стих, четем формата „слънца“, редовно нечленувано множествено число на „слънце“ в едно от преносните му значения. В пета строфа, стих трети, имаме вече членувана форма в пряко значение — „слънцето“. Във втория стих на последната строфа значението отново е пряко, но формата е нечленувана: „ний ново слънце ще запалим“. Тук, както и в „Сред запустение“, се натъкваме на вътрешна реплика към Ботевото „Хаджи Димитър“. Преминало от своята генерично членувана форма — „слънцето“, — носеща значението на всемогъщото и извънвременно небесно тяло, което в безсмъртната балада „спряло, сърдито пече“, в края на частта съществителното събужда представата за нещо ново (граматическото значение „новост“, „неопределеност“ тук е подсилено от самото определение), което по изящната и причудлива логика на Разцветниковия стих става зависимо от човешката активност, възможно е само като неин плод. Неусетно в края на тази строфа се набелязва преходът от пасивната свързаност с времето и пространството („пред нас ковчези ще разкрий“) към активността на колективното „ние“, действащо в тях („ще идем“, „ново слънце ще запалим“).

Във втората част на цикъла наблюдаваме преместване напред по темпоралната ос. Споменът е вече не спомен за праминало, а за субективно изживяното време. Той е дори непосредствено сигнализиран: „... вихъра бездомен / с мокри устни / шпне / тъжен, тъжен спомен“. Срещу пълното отсъствие на наречия за време в първата част във втората откриваме съчетанието „дни и нощи“ и наречието „презнощ“, които уточняват темпоралните контури, превръщат Хронос от безлик силует в приближена, разпознаваща се фигура. Подобно развитие претърпява и множественото „ние“, което се преобразува в интимно-конкретното „твойте двама сина“. Така вътрешната концепция на цикъла, изразена на равнището на видимостта чрез композицията, се синтезира в актуализирането, в доближаването и очовечаването на бездънното минало.

Може би вече е направило впечатление, че дотук никъде не се коментират Разцветниковите балади, без които проникването в същността на споменното е немислимо. Без да повтарям писаното преди мен, държа да изтъкна, изпреварвайки аргументацията, че те, макар да са действително сред най-зрелите творби в „Жертвени клади“ (а и не само там), не представляват особена „степен“ в творчеството на Разцветников, не са екзотични цветя, попаднали неизвестно откъде, за да променят тутакси аромата на цялата градина.

Тук е необходимо едно кратко отклонение. В „Дебелянов лист“ от 1946 г. Разцветников сам пише: „Смятам, че общението ми с поезията на Дебелянов засили и укрепи вкуса ми към стихотворенията с фабула, т. е. стихотворения, които съдържат, както се казва, една повест в себе си.“ Още преди това авторско свидетелство Фурнаджиев забелязва известна родственоост между Разцветников и Дебелянов: „Неговият образ е многоцветен и ярък, стиховете му пълнозвучни, преживяванията интензивни и широки. В това отношение той напomnia твърде много Димчо Дебелянов.“⁴ Ако оставим настрана

⁴ Нов път, г. I, кн. 13 от I, VI. 1924 г.

неизбежната в такива случаи неизбистреност в оценката на един съвременник, ще забележим, че Фурнаджиев изрично не отбелязва сред приликите между двамата „баладичния дух“, който безспорно му е направил впечатление у Разцветников, след като говори за него на друго място в тази рецензия. Това едва ли е случайно. Именно този „баладичен дух“ се надсгроява върху споменното начало у Разцветников в някои от стихотворенията му, за да придаде на поезията му самобитен, отличаващ ги от Дебеляновата поезия привкус, който Фурнаджиев не е могъл да не усети.

Баладата у Разцветников не е чисто септемврийска „иновация“. „Предтечи 1918“, с по-ранно заглавие „Новата Голгота“ — стихотворение, единодушно и с основание смятано за първата по-определена проява на Разцветниковото дарование, също е издържано в баладичен ключ. Още тук се откроява основната връзка между споменното и баладично. Баладичното е възможно там, където се „спомня“ случка, или, както се изразява Разцветников, „една повест в себе си“. Тази потвърдена в „Каин“ и „Удавници“ закономерност произтича от самата същност на баладния жанр. Разбира се, общата формула е недостатъчна, за да се проникне в многообразието на баладното у Разцветников. Неговите балади си „спомнят“ едни и същи неща по твърде различен начин. „Предтечи. 1918“, „Каин“ и „Удавници“ са все балади за насилствена смърт. И в „Предтечи. . .“, и в „Каин“ баладичното се носи от ясно обособени баладични персонажи, вплътяващи споменния подтекст на библиейското начало. В „Предтечи. . .“ Христос се появява с ритмична последователност в първата, четвъртата — средишната, и седмата — последна, строфа на стихотворението, изигравайки структурно-организираща роля по отношение на художественото цяло. Той не е образът, чрез който се търси изненада. Действията му — и при появата, и във финала — не повлияват ни най-малко фабулното ядро. По-определена въздействена сила притежава „сянката Христова“ — съзирайки я, „черния свещеник. . . / . . . трепна и свалил ръка отново / стъписа се уплашено назад“. Тайнствено-баладичното извира не просто от образа на библиейския Христос, а от раздвояването му, от разцепването му между физически действащ персонаж, който обаче е изолиран от същинската фабула, и нетелесно присъствие, сянка, въздействаща по-пряко върху участниците в случващото се. Баладичната атмосфера се доизгражда от одухотворените реакции на природата, засвидетелствани в пета строфа.

Пак в пета строфа на също седемстрофната балада „Каин“ е изобразена одухотворената природа:

И неочаквано нейде в полята
вятър изхвъркна със писък и стон,
гръмок и злобно завиха листата,
мракът пришпори крилатий си кон. . .

Природната картина тук е само загатване на баладната картина. Нейното окончателно сътворяване е резултат от въвеждането в последната строфа на друг библиейски персонаж — Каин. В случая той, появявайки се едва в края, е натоварен със значенията на непредвиденост, на изненада. Тази негова функция, ако отчитаме и условията му контакт с „двамата мрачни и морни солдати“, го прави пряк източник на баладичното. Независимо от различията, и тук, и в „Предтечи. . .“ баладичното става възможно чрез включването на фикционалния спомен за едно конкретно събитие във веригата от спомени за други, отдавна отминали събития. Убийци са „двамата мрачни и морни солдати“, но убийци е имало и преди, убиец е бил и самият Каин. Предтечите от 1918 г. са жертви, но жертви е имало и преди, жертва е бил и сам Христос. Верно е, че в „Предтечи. . .“ се апелира към човешкото милосърдие, а в „Каин“ се отрича демоничното зло. Но не по-малко верно е, че тези две творби внушават истината за прастарите, изконните корени и на милосърдието, и на злото. В баладния свят те присъстват с различен правствен знак, но с еднаква жилавост и устойчивост.

Ако обърнем поглед към „Удавници“, всепризнатия шедьовър на Разцветников в „Жертвени клади“, ще разпознаем една значително по-сложна структура на баладичното. В нейната сърцевина е заложена непозната до момента смяна на гледните точки.

Динамичността на тази смяна я кара да се конституира извън успоредяването с графичното и строфично обособяване. В първите четири куплета началното и крайното четиристишие изразяват гледището на един, нека го наречем, актуален лирически герой, който възвестява случването на неща „сега“ и „тук“. Особено категорично изпълнява тази функция първото четиристишие: в една строфа с великолепен звукопис ни се съобщава за умирането на златния ден. Второто и третото четиристишие въвеждат вече друга гледна точка — не на актуалния лирически герой, натоварен с вестителски задачи, а на актуалния лирически субект, включен в протичащото действие. Лексикалната промяна е показателна — вместо семантично нееднозначния определител за цвят от първото четиристишие, „златен“, сега се появява недвусмисленото „черен“, при това и в двата си възможни морфонетични варианта — „чер“ и „черен“. Усеещането за конкретност в гледната точка на лирическия субект нараства от включването на предметни реалии, за които са употребени атрибутивни словосъчетания, освободени от звукописни функции и по този начин самосъсредоточаващи се върху изразяването на предметността: „воден мъх“, „светналия град“, „стихналия бряг“. Сравнението със словосъчетанията в първа строфа не е трудно:

Зад тъмните върби умира златен ден,
прижда вечерта на милващи вълни.
Гърмеж подир гърмеж заглъбва уморен
и звездния звънар за мирен сън звъни.

Разбира се, противопоставянето не е абсолютно. Във втора и трета строфа ще открием и атрибутивни словосъчетания с изявен звукопис. Те говорят за вътрешната приемственост на гледните точки, за нереалната възможност напълно да се обособят и за реалната възможност да преходят една в друга. Тъкмо такъв преход сигнализира многоточието в края на трета строфа преди връщането към гледната точка на актуалния лирически герой. Противопоставителният съюз насочва към промяната. Определеността в хроматичния спектър е заменена този път от абстрактно-многозначното „цветна“. Сливат се и се претопяват противоречиви модуси на пространството — подвижност и концентрираност, хоризонтална широта и подводна дълбочина. Отново сме изправени пред меките очертания на един по-скоро загатнат, отколкото нарисован пейзаж, гледан не с близостта на участника, а с необходимата на художника перспектива на отдалеченост:

А тихата река разтваря цветна длан
и приказно блестят подводни широти —
о, кой ли тая нощ ранен и изтерзан
кат падаща звезда натам ще полети?

След редуването в първата графически обозначена цялост между гледните точки на актуалния лирически герой и актуалния лирически субект, втората графически обозначена цялост продължава гледната точка на актуалния лирически герой. Но тя звучи кратко, само в първото четиристишие, където отново със средствата на сегашното граматическо време се пресъздава природна картина. Именно „в тая утрин плаха“, когато е настъпил *новият ден*, е време да се разкаже за *отминалото*, за вече случилото се. Лирическият герой-вестител е изместен от свой епически двойник, сегашното време — от минало свършено. При това разказът не е просто осведомяване, а драматично обръщение, добиващо ролята на „узнаване“, с което античният хор състрадаващо дарява търсещите герои на трагедията. Разказаното е не личностен спомен на участник, а надличностен спомен на свидетел, който е почерпал своите „безутешни тайни“ от неведома и недостъпна бездна. Дублирането на лирическия герой, който описва общоизвестни и видими неща — спускането на вечерта, разтварянето на утрото — с епическия герой, запомнил и осведомил за неизвестното никому, е ярка баладична черта, която по-нататък намира естественото си продължение. Нека припомним само, че баладичното и тук, и след това се проявява в рамките на седемстрофни цялостности.

За да характеризираме пълно баладичното в тази балада, за нас, разбира се, е важен не само фактът на надличностното разказване, но и самото съдържание на този разказ. Оказва се, че епическият герой „помни“ много повече от самата смърт на „ранените глави“. Той разказва за русалките, „с таен знак събрани“, за синия „подводен полумрак“. Припомня ни все тайнствени неща, зад които тлее напрежението между видимия и невидимия свят, между безплътността, в която дори ледът е бистър, и веществеността, в която ковчегът е огромен. Отново пред очите ни се описва свободна игра с пространството. Но докато в случая с лирическият герой това беше съчленяване на противоположни пространствени модуси, сега епическият му двойник повествува за преобразования, при които изчезват различията между пространствените субстанции и дълбочината прелива не в *подводната* шир, а някъде „вдън земя“. Зримото и миражното, телесното и духовното са готови с лекота да разменят своите места, да преминават едно в друго, да свидетелстват едно за друго, изграждайки магичната картина на баладния свят.

В първа и втора част на „Удавници“ времето е обективирано и видимо разположено: настъпващата вечер и нощта са време на тайнственото действие, утрото — време за разказ, за изясняване на случващото се нощем. Това разделение се сменя в третата, последна част на баладата. Епическият герой тук на свой ред е изтласкан. Появява се епическият субект, в чийто монолог са изразени личностното познание за събитията, личностният спомен за тях и дял в тях. Наречията за обичайност и продължителност „ден“ и „вечер“ представят една зрителна точка, хармонизираща различните темпорални плоскости на субективното действие. Но това хармонизиране не означава отстраняване на границите между минало, настояще и бъдеще. Намесват се отново библейски символи (венците от подводни бодили, находката на незнания рибари), които се актуализират чрез съпоставката със спомени за близковременни реални („битка... в стария Лом“, „последната схватка зад някакво село“) или чрез привнасянето на утвърдили се съчетания от революционния речник на епохата („червена и ясна звезда“, „слънце, простор, свобода“). Така баладичното в „Удавници“ е с подчертано разтворена структура, поемаща в себе си елементи, противостоящи на тайнственото, на неопределеното, и елементи, отправящи в далечното праначало на библейско-митологичното. Раздвояването между лирически и епически герой, от една страна, и между лирически и епически субект, от друга, прави тази творба същностно многогласна, откроява драматичното в баладното.

Наблюденията дотук, надявам се, вече дават основания да смятаме, че споменното начало с една или друга своя вариация, с естественото си продължение в баладичното е твърде характерно, базисно за поетиката на „Жертвени клади“. В по-нататъшната поетическа биография на Разцветников то няма да заглъхне, ще укрепва и ще се модифицира, ще го увенчае, редом с Дебелянов, като най-изтънчения самодържец на спомена в българската поезия. Трансформирайки обективното време, в заредилите се години на изпитания споменът ще отмества назад ужаса на настоящето, ще прояснява всевечните черти на човешкото, ще провижда плахо в бъдещето.