

ЛИРИЧЕСКОТО НАЧАЛО В РОМАНИТЕ НА АНТОН СТРАШИМИРОВ

КАЛИНА ЛУКОВА

Прозата на А. Страшимиров като динамично жанрово-стилово образуване се свързва с типични тенденции в жанровата литературна картина на XX век: взаимопроникване и трансформации на жанрови структури. Нарушаването на жанровите схеми е присъщо за „историческия път на литературата“, когато „социалният материал бурно си пробива път през стиловите бариери“¹.

Художественото произведение като сложна система съчетава епически, лирически и драматически елементи в динамично съотношение помежду им. Многообразните връзки между различните жанрови структури практически се реализират чрез средствата на стила. Това поражда проблема за жанрово-стиловата поетика в индивидуалното творчество.

Лирическите елементи в прозата на Страшимиров са функционален белег на жанрово-стилово развитие. Динамичната импулсивност на чувствата активизира творческата фантазия на художника в създаването на многослойни по своята структура представи за живота (понякога те съчетават материално-конкретното със символно многозначното). Така се реализира лирическо внушение вместо епически разказ.

Изследването на жанровата стилистика в рамките на разказа и новелата при Страшимиров се свързва с промени в жанровите структури. Поетиката на лирическите стилове в тяхното движение от импресивен към експресивен се реализира в особена, междинна жанрова конструкция — „поемата в проза“ („Рамаданбегови сарай“, „Изповед“, „Срам“). При относителното запазване на жанровия модел („Сура бир“, „Змей“) устойчивостта на прозаическата структура се провокира от присъствието на лирическото в неговите жанрово-стилистични елементи. В резултат на това настъпват трансформации в традиционния епически тип повествование.

Жанрово-стиловото разнообразие на разказа и новелата (по-кратки прозаични форми) е подготвително спрямо романината форма в творчеството на Страшимиров. Особеностите на импресивния тип поетика („Рамаданбегови сарай“, „Смях и сълзи“) се разгръщат специфично в цялостната лирическа система на романа „Есенни дни“. Лирико-екстатическият стил на новелата „Сура бир“ се развива в романа „Роби“ като основа на жанрови модификации. Лирическите прози „Изповед“ и „Срам“ тясно се свързват с романа „Хоро“ по отношение „структуропроменящите“ (С. Янев) функции на експресивния лиризм.

Лирическата проза на Страшимиров от края на XIX и първото десетилетие на XX в. се свързва с т. нар. традиционни форми на лиризм, за които е типичен импресивно-лирическият стил. Особености на този стил, но специфично пречупени през художествения темперамент на Страшимиров, се откриват в романа му „Есенни дни“ (1902 г.).

¹ Вж. Л. Гинзбург. За структурата на литературния персонаж. — ЛИК, 1974, кн. 23.

Той е достойно оценен от критиката (Ст. Минчев, Вл. Василев, Д. Б. Митов, М. Николов) като едно от най-издържаните в художествено отношение произведения в битовата белетристика на писателя. Пресъздавайки наблюденията си върху селската действителност, Страшимиров показва уменията си да композира, да бъде преди всичко „художник-романист“, който извайва пластично-възприемаеми образи (С. Попов). Интересно доказателство за взаимодействието между различни жанрови форми (което се свързва и с тяхната стилистика) е, че битовите сцени „Пристануша“, „На извора“ развиват отделни моменти от сюжета на романа „Есенни дни“. Този сюжет е и в основата на битовата драма „Сватбата в Болярово“, представена през 1900 г.

В селската действителност, която рисува в сурови реалистични картини, писателят открива любовта като романтична стихия: естествено, първично витално чувство, но и неударима, буйна страст на свободолюбиви, волеви, силни натури. Вътрешният свят (светът на субективното преживяване) среща противодействие отвън — от света на социалните противоречия, предрасъдъци, вражди. Конфликтната пресечна точка на тези художествени реалности е борбата. Страшимиров лиризира любовното чувство не като застинало идилично състояние, а в динамичното му себеосъществяване. Оттук и особеностите на лирико-импресивния стил в романа. Лирическото навлиза дълбоко в прозаическите структури, за да постигне специфичното за природата си внушение в рамките на цялото. Любовта между Джонко и Ангелина е своеобразен лирически център не само защото е „поетическа“ сама по себе си, но и защото е романтична борба сама за себе си (неслучайно героите са „луди-млади“). Тя е и сюжетен център, защото събира, дублира или отдалечава сюжетните линии. В романа се открива повторение на сходни, но не еднакви сюжетни схеми чрез съпоставяне на минало и настояще. В миналото остава трагично неосъществената любов на Николица (леялята на Ангелина) и на Жельо (чичото на Джонко), но тя съдбовно променя живота им, обричайки ги на самота. В настоящето този спомен функционира като сходен сюжетен мотив, който активизира действието към друго сюжетно решение. В напрегнати мигове зад Ангелина и Джонко застават Николица и Жельо (сходни по съдба герои). Така романистът създава модуляции и като елемент на музикалност, на специфичен вътрешен ритъм — белег на лирическото.

Повествованието запазва причинното и временното придвижване на сюжета в рамките на прозата, хронологическата определеност на композицията, но се реализира и лирически — чрез нюансите в преживяванията на героите (и на автора). В това сложно взаимодействие на епичността и лиризма е залегнал основният принцип на импресивните стилове — принципът на конкретно предаване на впечатления и наблюдения от биетието.

Художественото преживяване на света е лирико-импресивно по своята същност, защото е процес на чувствено отражение на действителността и емоционално отношение към нея. Авторът като лирически повествовател рисува картини от селския живот в материалното им богатство и те съобщават за настроенията и емоциите на героите. Според изискванията на импресивната поезика чувството се детайлизира, като се показва непосредствено (в любовните разговори и песни) или описателно се възпроизвежда в редица битови сцени: хора, седенки, срещи на извора. Идиличното настроение, което блика непосредствено от самата същност на битовите отношения, не се опоектизира самоцелно, а се подчинява на цялостното лирическо изображение.

Чувството — страст на героя се представя паралелно чрез субективните преживявания и размисли, диалога, лирическите отстъпления (коментар на автора), чрез портретната и пейзажната живопис.

Красиви са влюбените герои на Страшимиров — Джонко и Ангелина, най-личните в селото момък и девойка. Физическата им красота е одухотворена от преживяваното чувство. Функция на портрета е не само естетизацията на непосредственото физическо впечатление (като лирическа, декоративна живопис), но и пряката чувствена характеристика. Пред влюбения замъглен поглед на Джонко Ангелина стои като „треперлива

топола², крие „под извитите си и тънко склучени черни вежди светлите очи на „плаха сърна“, навежда „хубавото си божур лице“².

По-красив отвсякога е Джонко, когато върви пред селския пандурин и е готов на всичко за любовта си. Дори кметът Болярски, забравил за миг родствената вражда, се любува на този левент, „висок, с пристегнат от пояса кръст, наперил ония широки рамене. . . изправил врат, накрехнал калпак над вежди“.

Страшимиров преосмисля използването на стилизирани народнопесенни образи в цялостната лирическа система, търсейки не само живописно-изобразителната, но и пластично-изразителната им функция. Любовната лексика на героите е пропита от нежната галовност на умалителните имена („милинка“), на сравненията („гълъбка“, „треперушка“), бликнали от искреността и чистотата на чувствата.

Любовният диалог често приема стихотворния ритъм на народнопоетичната реч: „очите ѝ като черни черешки: в чаша да ги изпиеш!“, „Страх ме е мене, боя се за теб!“, „... през море ще бягат, на смърт ще вървят, но свои ще бъдат“. Любовта на Ангелина и Джонко е цялостна, всеобхватна, тя е привличане на душата и плътта. Любовната стихия е борба на свян и желание, тя се реализира в осезаеми представи, но с лирическо въздействие. Това внушение идва по посока на природния детайл — конкретен и едновременно символичен като носител на основния емоционален тон: „А люлякът над тях се пробуди, разпери клоне, разпусна листе и закри замилвалите се млади от придиричавата луна.“

След любовното прегрешение остава опиянението. Джонко и Ангелина отново преживяват случилото се, възкресявайки го с копнежа и тревогата на непокарените сърца. Паралелното представяне на сходните емоционални състояния на героите е индивидуализирано и същевременно еднотипно като постройка на лирическия монолог. Той е особена синтетична форма, в която чувствата на героите се изразяват чрез непосредственото отношение на автора към тях. „Превъплъщаването“ на Страшимиров в персонажите му е „превъплъщаване“ на неговата мисъл и език в размислите и речта на героите му.

В късната нощ сред мъртвата тишина Ангелина не може да заспи. Въображението отново я връща там — „из цветята под люляка“, там — „низ шибоя, гергините и безлистните вече гюлове“. Народността фантазия на девойката претворява поетически реалността като „вид магия“ — цветята се превръщат в любовни знаци, сигнали — символи на любовното чудо в неговото начало и в неговата вечност. А лирическият възглас на автора обобщава: „Това беше сън, омая, детство у прегрешилата вече млада душа.“

В същото „лирическо“ време на героите, регистриращо тяхната емоционална импулсивност, Джонко препуска като цар към горите. Той не може да укроти огъня на буйната си кръв, отприщената от чудния дъх на Ангелина мъжка сила, която кара и жребеца му да лети като вятър. Екстазното състояние на Джонко се внушава чрез динамизацията на импресивни художествени образи. Субективното въздействие на автора прелива неударимо в настроението на героя, защото: „... победа беше! Победа над враговете, над всички врагове!“

Паралелно се представя преживяването не само на любовната радост, но и на любовната мъка. Това лирическо преливане на мотиви е в основата на музикалното звучене на романа.

Чувството-страдание се изразява директно или чрез стилизирани метафорични образи („сърцето му се късаше“, „лудата кръв кипеше“, „очите му светнаха — искри пушат“), които се редуват в своеобразна лирическа експресивност. Често емоционалното състояние се внушава асоциативно чрез използването на природния детайл в конкретно-сетивните му измерения. Любовта на Джонко нахлува в тъмницата като „лятна вечер в гора“, „прохладна морска вълна“, „вечерен лъх из балканска усоя“.

Любовното страдание не се изживява като пасивно съзерцание. То отключва неподозирани душевни сили на непримиримост и бунтарство, което призовава и смъртта

² Всички цитати са по: А. Страшимиров. Съчинения. Т. IV. С., 1963.

в отстояването на чувството. Предпочитането на Страшимиров като художник е към романтично-борбените натури. Той пресъздава душевните възнесения на Ангелина в нощта преди нежеланата ѝ сватба със сядата на своеобразен лирически психологизъм. Психологическото се проявява във външното, то се разгръща като физическа динамика на жестове, движения, постъпки. Ангелина ту скача на нозе и трелери, ту сядя пак на чергата, везе, „плач я дави“, премрежват ѝ се очите, пее. (Трябва да се отбележи, че в цялостното лирическо изображение песните на героите са постоянен ритмико-мелодичен акцент, който лирически откроява движението на чувството, влитайки неговите нюанси в специфични образи.) Пътят на вътрешното чувство се отгатва по начина на възприемане на действителността, като се следват опорните детайли на това възприемане: отвореният прозорец — бягството като изход; иконата съвът в ъгъла — молитва за болката; везмото — невъзможно утешение; вратата — не могат да влязат при нея, ако е заключено. Този външен израз на душевно възнесение се дублира с обратен знак във вътрешния монолог на героинята. Като постройка той е своеобразно нехомогенен: разсичат го хаотични въпроси и несигурни отговори, впитат се думите на различни герои, неосъзнато нахлува реалността (шепот на чардака, шум от много стъпки), а мисълта болезнено се гърчи на границата на халюцинацията. . . и след всичко това Ангелина на ръба на съзнателното и подсъзнателното хуква към леля си Николица, а после към реката.

Напрегнатото емоционално преживяване се моделира в сложна художествена форма, която носи отпечатъка на авторската субективност. Тази субективност се проявява и във функционирането на пейзажа като елемент на лирическата система в романа. Обикновено пейзажът е импресивна картина, той създава лирическата атмосфера, в която се разгръщат чувствата, и предизвиква емоционални асоциации. Но понякога пейзажното в цялата му конкретна зримост „не се вижда“, не се възприема и преживява емоционално от героя. Избягал от селото, попаднал сред чудната хубост на есенната гора, Джонко не забелязва есенната измама — цветята цъфтят като на пролет; не усеща мириса на здравеца. Отчуждаването от природата като най-близка реалност за селския човек (противоположно на „сливането“ с нейната емоционална тоналност), затварянето на субекта в чувството е своеобразно средство за акцентирването му.

От особено значение е музикално-смыслева натовареност на пейзажа. Като референ преминава през романа образът-символ на „тъжната есенна прелест“, която носят „милите, хубави и мъчни есенни дни“, и се разгръща в лирическия финал. Макар че сюжетните развързки вече са дадени: разкъсан е старият възел на родова вражда, сватбата на Джонко и Ангелина е извоювано щастие, а не идиличен „финал“, разрешен е и спорът за чифлика, Страшимиров се нуждае от лирическо обобщение — синтез на основните внушения на повествованието. По форма това е ритмичноорганизирана проза, изпълнена с лирически възгласи като непосредствен израз на субективното отношение на автора („... ах, тая черна мъка по тия видими и невидими неслоди!“). Пейзажният образ (хубавите и тежки есенни дни) се преосмисля като съгъстена поетическа метафора на конфликтно разгърналите се сюжетни линии: „разплата с бляновете на сърцето“ и „възмездие за човешката слепота, бездушне и коравина“.

Лирическият завършек затваря лирическата система в романа. Тя се реализира чрез особеностите на индивидуално-субективния стил, който динамизира импресивния детайл. Идиличното (разбрано като отношение в бита) е пропито от романтично-емоционалната импулсивност на Страшимировите герои и се внушава чрез средствата на лирическата експресивност. Метафоричната образност като елемент на импресивната (изобразителната) поетика същевременно разгръща енергията на експресивния ритъм. Това вътрешно-стилистично разнообразие на романа се свързва и с неговата жанрова специфика. Лирическото навлиза дълбоко в художествената тъкан като нейна органическа съставка, влияе върху сюжетнокомпозиционните връзки, изпълнява характерологични функции, внася ритмичномелодични елементи. В жанровия модел на романа „Есенни дни“ сложно и специфично се преплитат лирически и епически структури.

Лирическата проза от годините на Първата световна война и след нея се характеризира със специфични особености: обективната картина на действителността израства като резултат на субективни представи за нея, на засилено личностно-субективно начало. По това време се появява документалният очерк като разновидност на лирическата проза. Като жанр той надхвърля равнището на военната документалистика и се издига до истинска художествена проза. Пример в това отношение са очерците и разказите на Й. Йовков: „Наблюдател“, „Пръстен“, „Песента на Солвейг“.

Повестта на Г. Райчев „Мъничък свят“ (1916 г.) концентрира много от това, което е присъщо на лирическата проза от 20-те години. Документално-личностното тук е обективизирано в повествование с характерни сюжетнокомпозиционни и стилистични особености. В прозаическата структура органично са вплетени като нейни елементи дневниковите записки, епистоларните откъси, очерковите фрагменти. Документът е художествен образ-обобщение³.

Документално-художествена картина на войната като „особена“ действителност е романът на А. Страшимиров „Вихър“ (1922 г.). Той отразява непосредствените наблюдения на писателя като доброволец в Балканската война и участник в боевете за Люлебургас. Субективно преживяната реалност, която търси художествено превъплъщение, определя жанровото своеобразие на творбата. При отпечатването ѝ Страшимиров отбелязва, че „съчинението е роман без интрига — страшният роман на войната“. По-късно той нарича „Вихър“ роман-хроника или роман-хронология⁴. В него са залегнали и моменти от книгата на Страшимиров „Воини и освобожение“ (1916 г.). Документалната основа на романа (военният поход срещу Турция) изгражда сюжетно-хронологическата последователност на действието. Но истинската художествена форма не е описанието на действителността, а нейното преживяване. Страшимиров не само участва във войната, той живее, гори в нея; пише с „кръв и сълзи, с дълбоко проникване в събитията и народната съдба“ (Г. Райчев). Разказът за събитията се пречупва през личното възприемане на героя Големан, зад който лесно се разпознава авторът. Страшимиров търси нови форми, за да улови динамиката на действителността, но чрез своето отношение към нея. Така в романа се съчетават различни способности на субективно виждане: героят — размишляващ повествовател, в него е и разказвач, възпроизвеждащ хода на събитията (историк-хроникьор), и публицист, политически коментатор, народопсихолог, есеист (особеността на лирическия роман на XX век). Повествованието вярства в субективната изповед, сплита се с лирическия монолог, с лирическото отстъпление, спонтанната емоционална реакция — възглас, афористичния коментар, съновиденията, писмата. Тази постоянна субективно-лирическа линия, която се осъществява извън рамките на романичното действие, не е произволна. Тя се реализира така, че да отрази отношението на автора към основния проблем — войната и народа.

Художественият образ на войната се изгражда в метафоричен план: тя е „зловещ плач“, сблъсък на „гигантски вълни, обхванали се взаимно и се понесли из бърда и долища в ужасен кървав вихър“, тя е „рев, вик, бездна от свирепост“, „вълча стихия в човека. . . едно безумие“⁵. Тази метафорична образност се пресича с конкретно-реалистични, дори натуралистични военни картини. Страшимиров — хуманистът — търси всички форми на въздействие, за да отрече войната в самата ѝ античовешка природа.

„Как е разпната човешката душа в ужасите на войната. . .“ Този възглас е емоционален синтез на постоянно вълнение за съдбата на народа — страдалец и герой. Стремещт на Страшимиров е да разкрие „тайниците на народната душа“. За това са му нужни не само документално-обстоятелствените описания на войнишкия бит, народопсихологическите отстъпления, а и лирическите характеристики и обобщения. В тях патриотичният патос на автора намира най-адекватна форма за проявление. Големан — Страшимиров следи с безумна любов прехода на незнайните полкове. Те „вървят без сянка

³ Вж. В. Д. Андреев. Развитие на реализма в българската проза. С., 1986, с. 93.

⁴ А. Страшимиров. Творчество и живот. С., 1931, с. 58, 78.

⁵ Цитатите са по: А. Страшимиров. Съчинения. Т. IV. С., 1963.

в очите под сянката на високо надвисналата смърт“. Героиката предизвиква и бурния субективен взторг: „Видиш ли тези българи. . . Тях можеш изби, но не можеш разби.“

Величието на народа се издига до символ, като се използват алегоричните функции на съновидението — в него отново израстват хиляди мълчаливи мъже, а над тях „лъщят знамена със златни левове“.

Преклонението пред патриотичния подем на народните маси, както и дълбокото съчувствие към индивидуалната човешка съдба е израз на субективно-лирическото в романа. Неговият финал не е типичен за военната хроника, той не е апотеоз на победата, а плач за мъртвите. За Страшимиров не е достатъчно да завърши повествованието с релефно очертаната фигура на Големан, коленичил пред труповете, изплакващ болката си. Писателят отново напуска рамките на романното действие, за да превърне финалното лирическо отстъпление в хуманистично послание — завет към бъдещето:

„Навярно поколенията някога ще постигнат сълзите, горещите сълзи на стария български писател, пролени сред осяеното с трупове люлебургаско полесражение във вечерната позлата на 21 октомври 1912 година.“

Лирическото начало в романа „Вихър“ като реализация на субективната позиция на автора изпълнява и жанрови функции, защото се свързва с развитието на епическата форма. Лиризирането на прозата през 20-те години води до трансформационни жанрови процеси. „Новите тенденции на взаимовлияние и взаимопроникване между лириката и епоса, нарушаването на техните естетически канони и взаимосвързването им са явления, вече теоретически обосновани от естетическите търсения на писателите-септемврийци.“⁶ Лирико-експресивният стил в септемврийската проза на А. Каралийчев и А. Страшимиров е израз на субективната връзка между художественото произведение и критичната обществена ситуация (Септемврийското въстание). Народно-митологичното мислене, обръщането към естетиката и поетиката на фолклора в разказите от сборника „Ръж“ са езиково-стилистична и жанрова реализация на субективно-творческата концепция за действителността. Лирическото начало в романа „Хоро“ на А. Страшимиров е не само стилов белег, но и жанрова специфика, която предизвиква асоциации със септемврийската лирическа поезия. Лиризирането води до промени в романовия жанр, свързани с творческата природа на писателя. Страшимиров предпочита възможностите на експресивния (дори експресионистичен) стил, който дава субективно-емоционална оценка за човека и обществото и е в по-голяма степен „форма на преживяването“, отколкото „форма на изкуството“⁷. Той носи в себе си свършено особен лирически елемент, свързващ експресионистичната естетика с някои особености на сюрреализма, екзистенциализма, изкуството на абсурда. Абсурдната реалност, която претворява Страшимиров в романа, налага максималната изразителност на художествените средства, организирани около два принципа: интензивност и гротескност. Експресивната гротеска разрушава традиционни представи за естетическа форма. Нелогичната връзка между събитията (сватба и смърт) внушава идеята за алогизма (абсурда) на света в неговите хаотично-тревожни, фантастични очертания. Гротеската е ту трагически абсурдна (разлюляната в хоро около труповете фигура на Капанката), ту сатирическа (като средство за социална типизация на народните врагове — полковник Гнойнишки, полицейския началник Иванов, целия ескукутив, подписал протокола за убийство), но винаги лирическа. Тя е израз на творчески чувствени импулси, на непосредствено-субективни представи за реалността. Стилизирането на формите до максимална гротескност е същевременно стремеж да се разгадае действителността и да се отрече, а не да се избяга от нея. Сънищата, митовете, халюцинациите, асоциациите са част от реалността и ключ за нейното постигане. Героите в романа, освободени от епическа пълнота, притежават острото субективно въздействие на деформираната психика — символ на социална трагедийност. Ужасът преживян и преживяван от Мичето не може да се опише, той трябва да се внуши в болезнените извикви на разпадащото се съзнание.

⁶ Б. Шайкевич. Жанрово своеобразие на романа „Хоро“ от А. Страшимиров. — Език и литература, 1983, кн. 3, с. 74.

⁷ Н. Андреева-Попова. Поезията на немския експресионизъм. С., 1983, с. 7.

То ражда изкривени, алогични представи: месва образи на живи и мъртви; преплита временни пластове със силата на кошмар. Но кошмарът е художествен знак на една реалност, абсурдна в същността си. Страшимировият психологизъм е в неограничените асоциации като път към човешката душа. Раждането на асоциативните изисква напрежение на цялата човешка природа и раздвижва дълбоко вътрешния, духовния живот. А такова раздвижване — „от дъно, без милост и пощада“⁸, е крайната цел на писателя-изобличител.

В този роман без разгърнато епическо повествование действието също се организира асоциативно. Асоциативните възможности на художествената форма са неограничени, защото като композиция тя претворява необичайни алогични отношения. Страшимиров не се стреми към изобразителни обобщения, характерни за символистите, нито търси „впечатлението на мига“ в импресионистичен план. Той превръща в център на творбата експресивния детайл, притежаващ изключителна изразителна сила. Експресивността се проявява като търсене на единство (синтез) и фрагментарност. Писателят се интересува от външното на цялото, обхванато изведнъж и едновременно. Синтезът се постига на принципа на асоциативния монтаж. Монтират се едновременно сцени-фрагменти: сватбата в дома на Карабелюви и пристигането на Иско и Дългокосия в сенника на Капанови; сватбената трапеза в салона (горе) и смъртта в покоите на старата Карабелица (долу). Това пространствено и временно построение сближава изображението в романа с модерната живопис като друг род изкуство. В „Хоро“ е постигната органическа неразделност на художествения израз от съдържанието, спонтанна творческа адекватност на мисъл и форма. Системата от художествени средства, които характеризират експресивната поезика, е сложна, многостепенна, съдържа нови, модерни структури⁹. Важно място сред тях заемат цветовете и звуците като елементи на лиризация. Много от героите в романа са индивидуализирани в постоянни цветове: полишеиският началник е в мораво; полковникът — в зелено, прокурорът — в жълто-зелено. Автономизирането на цвета засилва неговите характерологични функции, превръща го в носител на идеята за определен човешки тип. Цветовите съчетания предизвикват асоциации: слънчевите отблясъци, пречупени през „пъстростъклените“¹⁰ прозорци на черквата, са „морави, златисти и кървавочервени“. В болното въображение на Мичето това са цветовете на смъртта: тя идва с мораво слънце, оранжеви дворове, потънали в кървавочервено къщи.

„Белите септемврийски нощи“ като пейзажен образ-символ са лирически център в романа. Той съчетава въздействието на „цветовия“ лиризм с мелодично-емоционалните акценти на рефрена. Бялата нощ е съвсем бяла и силе „сребърна светлина“, а после помръква, нажежава се до червено или жълтее. Успоредно с това тя „глъхне тревожно“, затаява се, примигва, замира или се люшка, начупва, „тресе се“, настръхва. „Цветовата“ динамика на постоянния пейзажен образ не само композиционно обединява фрагментите, но и ритмически откроява кулминационните моменти в субективното своеобразие на действието.

Художествената идея, прониквайки в микроструктурата на романа, се „снима“ и в цветовите контрасти: „бяла нощ“ — „черна година“, „бяла нощ“ — „черна земя“.

Бялата нощ, сребърните петна на месечината като природни детайли изграждат пейзажния образ. Според изискванията на експресивната поезика, той е изчистен от подробностите на индивидуалносетивното възприемане, за да се превърне в самостоятелна метафора. Градският пейзаж в романа е също лаконично-изразителен: безлюдни, слепи улички, секнала глъчка на скрити жени и деца. Атмосферата на застиналост, безжизненост внушава усещането за ужас и смърт като основен мотив в творбата.

⁸ Н. Андреева-Попова. Цит. съж., с. 20.

⁹ За особеностите на експресивната поезика вж. Н. Андреева-Попова. Цит. съж., 131—140.

¹⁰ Цитатите са по: А. Страшимиров. Съчинения. Т. IV. С., 1963.

Светът на „Хоро“ е свят на деформация, деградация, разпадане и унищожение на човешкото под въздействието на гибелни социални сили (фашизъм). Оттук и тенденциите на дехуманизация и интерес към вещите, реализирани художествено чрез метонимията като поетическо изразно средство. „Страшно, до полуда страшно“ е в този абсурден свят, в който стаята онемява, масата се люлее от смях, а после също немее, защото по нея „заходи перото“; из овошката се мярка сива широкопола шапка, каскети ограждат завързаните; занграват камшици, люлее се завеса със зацапани фигури. Природата също оживява: „небето настръхва“, нощта „затаи“ дъх. В своята изначалност и вечност тя е наблюдател и обвинител.

Словесната експресивност, ритмизирането на разказа са лирически форми на активната емоционална намеса на автора. Ритмическата реч се свързва с „езиковото явление“ на художника, с неговото емоционално състояние и настроение, с вътрешния му живот. Страшимиров постига такова въздействие и съпреживяване, при което писателят и читателят се движат в един ритъм. Ритмическото движение като изразител на художествената идея организира различни речевни сфери в прозаическата структура. Сближаването на ритмическите характеристики на авторската реч и речта на героите е твърде характерно за Страшимиров. Същевременно в диалога се открива индивидуален ритъм за всеки герой. Неговите характерологични и експресивни особености се реализират чрез по-свободно използване на синтактичните връзки. В речта на полицейския началник интимните интонации на умалителната любовна лексика разко преминават в грубите тонове на кратки заповедни изречения с еднотипна постройка и лексикализирани междуметия. Болезнено-разпокъсаните думи на Мичето се движат по емоционалната крива на плача и съчетават контрастни ритмически планове като израз на полюсни душевни състояния. Повелителната форма е типична за речта на полковник Гнойнишки. Лаконичните заповеди, нетърпеливите възкличания, заплашителното разчленяване на думите напомнят абсурдно-жестоките закани на Сотир Иванов, повтарящи се в градацията на безумието:

„Всичко живо ще бъде изтърбушено: да кажат!

Деца в майки ще бъдат разчекнати: да кажат! Градът цял ще бъде съборен и сто педи под земята ще се копае: да кажат!“

Еднотипната ритмо-синтактична постройка на фразите засилва експресивното въздействие (героят сипе с език „нажежени гвоздеи“) и създава индивидуалноспецифични музикални акценти. В романовото многогласие отделните мелодични линии преливат смисловите си и емоционални внушения, изграждайки музикалната структура на творбата. В нея особеностите на народнооразговорната реч (оплакането на мъртвите, клетвите, прокобите, предизвикателствата) действуват като втори ритмически център, който се противопоставя на повелителните интонации. Това вътрешно ритмично противопоставяне присъствува едновременно като синтез във финалната сцена. Финалът синтезира основните идейно-художествени особености на романа и разкрива „своеобразието в използването на лиричното във връзката субект-обект“¹¹. Лирико-експресивният образ на „кървавото хоро“ сплита мотивите за сватба и смърт, типични и за септемврийската поезия. Екстатичното има две взаимопроникващи, но противоположни измерения: нарастването на ужаса от смъртта до безумие е същевременно преодоляване на този ужас, призив към смъртта като отказ от действителността и нейно отричане. Около първото измерение художествено се организират следните елементи: лирико-асоциативният рефрен за „белите ноши“ („бялата нощ жълтееше“); експресивно-натуралистическите детайли („кървите миришеха“); метафорично-символичните представи („и се разрасна грамадата от трупове“); дехуманизирани, ескизните очерчания на убийците деперсонализирани в каскети, камшици, саби; ритмическите характеристики на зловеща тишина, застиналост, мъртвоило, постигнати в семантиката на глаголните

¹¹ Хр. Балабанова. Лиризиране на прозата и жанрови промени. — В: Проблеми на сравнителното литературознание, С., 1978, с. 159.

форми („онемяха“, „замряха“, „стъписа се“). Кулминационен момент в това движение е спонтанната емоционална реакция: „Страшно, до полула страшно!“

Противоположната тенденция се уплътнява в художествени структури с обратен знак: природният детайл се динамизира (небето настръхва), деформираният образ на Капанката („висока, чорлава, окървавена“, „разкряна, снажна“) не означава абсолютно изгубване на физическата човешка характеристика; ритъмът подчертава експресията на звука, на неистовото движение: музиката свири, полковникът разиграва сабята си, а Капанката се люшка, скача, играе, „чупи ръце“, „блъска нозе“. Върхът на тази неистовост, на тази невъзможност да останеш, да бъдеш, да живееш са хороводните викове на Капанката. Те преосмислят народностните представи за черната земя като образ на смъртта. Капанката призовава черната, но сладка земя като единствено възможно място за бягство, за напускане на парадоксално-жестоката действителност. Но същевременно образът на земята като синтез на метафорични значения олицетворява самата реалност и я отрича чрез самата нея, чрез собствената ѝ същност.

Във финала функционират едновременно и в състен вид основните елементи на субективно-условното изображение и този изключителен художествен синтез предизвиква адекватно по сила съпреживяване.

Романът „Хоро“ побира цялото своеобразие на съвременната проза, съчетавайки елементи на различни жанрове: лирика, епос, драма. Жанровата му специфика се обуславя от сложността и нееднозначността на обекта на художественото познание и се свързва в значителна степен с присъствието на лиризмът. Лирическото съдържание има структуропроменящи функции: то трансформира прозаическата структура, придавайки ѝ нови качества, основно от които е синтетичността. Лирическият образ на романа се изгражда с езиковостилистичните особености на експресивната поезика. Като жанрово-стилова модификация „Хоро“ доказва актуалността на лирико-експресивния стил в българската проза през 20-те години.

Избликът на лиризмът при Страшимиров винаги се свързва с начина, по който той емоционално преживява действителността и субективно-творчески я моделира. След като написва романа „Хоро“ (и след спирането на „Ведрина“ през 1927 г.), писателят отдръпва погледа си от съвременния политически живот и търси вдъхновение в романтичната борба на македонските революционери. От гледна точка на лирическото присъствие неговият роман „Роби“ специфично съчетава елементи на импресивния и експресивния стил. Експресивният детайл динамизира импресивната образност. Тази лирическа тенденция не само съчетава посоките на развитие на лирическото в прозата на Страшимиров, но и се свързва с „историческото движение на лирическите стилове към нарастване емоционалност, екстатичност“¹².

За недовършения роман в две части „Роби“ на Антон Страшимиров (1929—1930 г.) е писано сравнително малко в българската литературна критика. Обикновено се посочва неговото документално начало. „Основа на романа „Роби“ са борбите на българския народ от освободените земи и от останалите под робство краища за премахване историческата несправедливост, донесена от Берлинския договор. Затова действието му се развива както в свободното княжество, така и в поробените области. Централните събития в романа са действителни факти — отвлечането на американската мисионерка мис Стоун (в романа мис Агнес) — с цел получаване откуп за въоръжаване на Вътрешната организация, и разтърсилите цяла Европа солунски атентати.“¹³ Действителните събития са динамични и напрегнати, носят в себе си естествена романтика.

Всевластието на авторската субективност превръща документално-историческото съдържание в определена литературна конструкция. Романът е специфична „страшимировска“ художествена структура за представяне на един социален и човешки динамизъм. Своетообразие на сюжета се свързва с необходимостта най-пълно да се разкрие автор-

¹² А. Елъшевич. Лиризм. Експресия. Гротеск. Л., 1975, с. 145.

¹³ Н. Андонова. Документалното начало в романа „Роби“. — Пламък, 1982, кн. 1, с. 161.

ското чувство. Развълнуваната проза на Страшимиров „се издига до високите гребени на вихрена поривност и поетически видения“¹⁴.

Лирическият строй на романа „Роби“ обединява обективното битие на явленията със субективното отношение на твореца. Действителността преминава през впечатленията, чувствата, мислите на писателя. „Епически извършващото се носи на вълните на лирическите подеми, т. е. епическият момент разширява лирическите възможности на произведението.“¹⁵ Това обяснява особената композиция на романа.

„Редът на събитията се осветлява отзад напред; краят обяснява онова, което е станало по-рано или твърде отдавна и как е подготвено. Ключът на връзките между събитията, на тяхната логика лежи в края.“¹⁶ Прекъсване на действието, връщане на миналото, фрагменти от вътрешни монолози, пресичане на временни пластове, по-свободно боравене с повествователното време, асоциативно сцепление на епизоди — всичко това не само активизира аналитическата мисъл на читателя, но и съпоставя различни начини на субективното авторско виждане. Предчувствията за събитията и спомените за тях имат по-голямо значение от самите събития, настроенията — от действията. Споменът за любовта между Ема и Асен Дъмбев, трагично свързана с едно убийство, ритмично се повтаря в различни части на романа. С него започва разказът: „А-а! Хората полудяха: убийство за любов? И улчките около пансиона се задръстиха със свят“.

Със спомена-незабравя живее Ема в своята страст-страдание. Често този спомен приема зримите очертания на видение: „И пред затиснатите ѝ очи оживя видението от чудната някога пресъница на живота ѝ; гимназист — строен и горд... горд като Давид.“

Ритмическата реч се ражда от „езика на вълнението“. Тя е метафоричен образ на субективната оценка на автора.

Вълнението и тревогата не заглъхват и в душата на стария Елиас Бенбасат: „... Не. Онова момче камък би дигнало и пак би убило низамина. Непременно! А това е тем-пе-рамент, Ема! И води той... води в Едикуле!“

Едикуле — това е смъртта. Но чрез смъртта към свободата преминава обреченият път на Асен Дъмбев — „страшният човек“, „мечката-стръвница на робска Македония“. В тази трагична самообреченост, която приема величието на смъртта, раждаща живот (това обяснява „парадокса“ на контрастно-повтарящия се мотив: Да живее смъртта! — Да живее животът!) има и любов: „... Натам е Ема. Не се забравя онова в Солун. То не може да се забрави никога. И не бива.“

Ретроспекциите изграждат лиричското време. Във вътрешния ритъм на романа споменът функционално е пресечната точка на различни временни пластове: минало, настояще, бъдеще. Той носи в себе си това, което се е случило, но и загатва, предказва това, което ще се случи; нахлува в душевния свят на героя, за да го осветли не само в настоящия момент, но и към бъдещето; разгръща идеята, че любовта между Ема и Асен неосъществена в миналото, а може би и неосъществима в бъдещето (романът е назавършен) живее и се бори за себе си. Това е типичната „страшимировска“ трудна любов, упорита и съпротивляваща се. А не е ли това любовта — борба на „робите“, умираща и възкръсваща чрез смъртта, но непрерадаваща се?

Вътрешният ритъм на романа изпълнява сюжетни, композиционни, характерологични, експресивни функции. Съвсем обосновано и В. Днепров определя вътрешния ритъм като важна особеност на лирическата проза¹⁷. Романът „Роби“ като структура на вътрешни връзки представя гъста мрежа от вътрешни съответствия, отзвучи, връщания в тяхното сложно единство. Може да се проследи взаимосцеплението между някои образи, теми, мотиви, образуващи в романа определени идейно-естетически комплекси. В качеството на вътрешна ос, координираща съотношенията на тези комплекси, е чртовидността на живот — смърт, което включва противопоставянията: робство — во-

¹⁴ В. Василев. Антон Страшимиров. — Златорог, 1931, кн. 10, с. 382.

¹⁵ В. Днепров. Черты романа XX века. М., 1965, с. 533.

¹⁶ Г. Цанев. А. Страшимиров и неговият роман „Роби“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 6, с. 112.

¹⁷ Всички цитати са взети по: А. Страшимиров. Съчинения. Т. V. С., 1963.

¹⁸ В. Днепров. Цит. съч., с. 525.

бода; любов—страдание; опиянение—покруса; красота—ужас. Повторението и преосмислянето, противопоставянето и обединяването на ключови думи и образи-символи се превръща в лирическа композиционноорганизираща форма за изразяване на темата за живота (идеята за свободата, любовта като възвисяваща сила, опиянението като патос на борбата, красотата в природата и човека) и темата за смъртта (страданието, покрусата, ужасът) като отказ от робството на умовете и сърцата. Чрез редуването на сходни или контрастни мотиви, образи и ситуации, пейзажни силуети в лиричен ритъм Страшимиров предизвиква у читателя важен в смислово отношение комплекс от асоциации. Той търси и постига не описание, а настроение; не изображение, а внушение. Така образът на робството се внушава чрез лейтмотивното повтаряне на различни похвати, чрез които се постига и структурното единство на творбата. Пространствени и временни символи в романа са Планината (Пирин, Рила) и Градът (постоянният силует на Солун). „А в самия град като тъмни масиви от експресионистична графика извишават снага вековните турски зандани Канликуле и Едикуле.“¹⁸

Образът на робството приема символичните очертания на Едикуле и Канликуле. Техните силуети са символни, но не губят зрителната си конкретност. Канликуле е сравнен с „изправен на задни нози звяр“, а стените на Едикуле са „кухи като тъмните уста на скелет“. „При Страшимиров отделното е носител на обобщение.“¹⁹ От него тръгва той, за да изрази своето отношение чрез пряка авторска намеса. Историческият коментар в този и други случаи е твърде специфичен, защото показва как епическото съдържание се превежда на лирически език и се внушава чрез него. А цитираното описание носи в „снет вид“ основния романов контраст: робство—свобода. (Канликуле и Едикуле издигат своята кървава слава, помрачавайки величието на Олимп и слънцето.) Присъствието на Планината и Града в романа е не само символическо, но и важен конструктивен романов принцип.

Ужасяващите силуети на вековните турски крепости населяват и кошмарите, и предчувствията на Ема: тя се вижда в Едикуле, окована във вериги. Така се засилва ритмичното внушение на кошмарно-абсурдното в образа на робството.

Мотивът за робската мъка асоциативно се повтаря и чрез еквивалентните по същност образи на огньовете, пожари, кръв, (дори стройните калини са яркочервени като кръв), плач.

Народът плаче и в своите песни. Дори когато гласовете ечат горолмно, мелодията звучи меланхолично. Това може да почувствува и обясни чужденецът Марикио ди Торе: „... На какво друго биха могли да свикнат тези хора тук — през страшните векове на своите страдания“. Дори извивките на кавала са „безкрайна робска скръб на дълги векове...“.

Повтарящият се песенен мотив за народния плач внася в епическата структура типичното лирическо начало:

Навръх Шар и Бабуна
отчаян глас се чуи:
Ма-ке-дония плачи!

Темата за робската орис — робска нощ звучи като музикално-смыслов рефрен в романа, създавайки определен повествователен ритъм, свързвайки различни епизоди: „Робска орис, тъжна и безкрайна...“, „Черна робска орисия...“

„Нощ тъмна и страшна: царство на робите“, „... Глуха беше нощта — робската нощ.“

Не е случайно и това, че една от главите се нарича „Черна проклетия“: върхът Черна проклетия, черен като катраника на вековете.

¹⁸ М. Николов. Избрани произведения. С., 1979, с. 172.

¹⁹ Р. Пелёв. Народопсихологичното в художественото творчество на А. Страшимиров. — Език и литература, 1982, кн. 6, с. 60.

„Конструиращ пейзажен образ-символ, който синтезира в себе си образите на цялата творба, често се среща при Страшимиров и говори за неговото предпочитание към музикално-пейзажно изграждане на повествованието.“²⁰ Пейзажът не е описателен, а хиперболизиран и символичен. Символичният образ-рефрен на луната всеки път носи различни художествен полетек, мотивиращ преживяванията на героите.

Когато луната е „подавал рог кървав полумесец“, реакцията на робите е най-естествена:

— Стреляй, Кърсто! Ти орли биеш на полет: свали това чудовище от небето! Стига е мърсило света. . .“

Тя може да бъде далечен и ням свидетел на робската участ: „Пирин е извишил стоманено чело: издига се, ще стигне луната. А тя се е откъснала от звездните простори и стои опулено над черната земя: дочува може би стенания. . .“

(Ритмосинтактичната постройка на цялата картина я приближава до стихотворната организация на речта.)

Но луната може да бъде близка като надеждата за свободата: „Луната е изгряла зад Халкидон — Олимп се надига. И бледнее южното небе, осеяно със звезди. Солун вече спи, излегнат на своя хълм. Зад него се губи, черна като нощта, Македония.“

В първата част на романа има глава, наречена „Епопея на робството“. В нея авторът, едва прикрил се зад своя герой — синьор Николи, заема позата на историк-хроникьор и политически коментатор, за да обясни причините за робството. Тази „публицистична“ форма на субективна авторска намеса предизвиква много по-малко вълнение и съпреживяване у читателя в сравнение с „лирично-патетичния“ израз на непосредствено авторово отношение (когато авторското слово се слива с гласа на поета Цоньо):

„Говори, Сава, разкажи за проклятията. Инак — ще заблъскам с прашка звездите: ей че се готвят да накачат по челата ни, за да осветят срама по тях.“

С такава сила на внушение действа образът на робството, изграден по законите на лирически принципи.

Лирическото начало в романа достига своя връх, превръща се в постична стихия, когато отразява романтичния патос на борбата. Това се свързва с творческия темперамент на писателя, а лирическата проза винаги пресъздава света чрез отношението към него. Страшимиров търси патоса на историческите събития „в изключителното, в онова, което се издига над всекидневното и битовото“²¹.

Пейзажният образ на Планината в своите пространствени и временни измерения е художествен символ на борчески размах и свободна воля, на „безумно смелите пориви към свобода“²², на красота и величие. Оттук — това магнетично привличане и опиянение, този екстаз на робските души в тържествения покой на безднените усои:

„Пред тях сега е Радьова хълбок, извишил се до небето — лепи на темето си звездите. . .“

— Обичам я — дигна той ръка. — Обичам Рила!“

Лирическият изблик е породен от вълнението на роба, попаднал в приказно-фантастичния свят на свободата. Тук всеки става поет. Активизираното поетическо начало слива в метафорично звучене авторовия глас с гласовете на героите:

... Звездите заиграха по самите хребети: скоро четата ще ги лови като светулки. . .

— Тука, поете, се движим само ние и орлите.“

Често, понесено от вълнение авторовото слово звучи в ритмически открити композиционно-речеви единици — лирически отстъпления:

„Да, леко е по вишини. Който не се е губил с дни из планинските върхове, той не е бивал никога достатъчно добър. . . и достатъчно зъл, разбира се. Небето е близо тук, съвсем близо. И сякаш земята се изплъзва под нозете. А е затънало всичко в безмълвие

²⁰ Р. Пелев. Цит. съч., с. 57.

²¹ Г. Цанев. Цит. съч., с. 111.

²² В. Василев. Цит. съч., с. 375.

— странно и чудно: почти небитие! Потърсиш ли се — ще откриеш, че всичкото добро и всичкото зло са се скрили някъде дълбоко в душата ти. И се лебнат.“

Мотивът за красотата в природата като „сън. . . мечта. . . живот и смърт. . . вечност“ ритмично повтаря на микрониво темата за борбата. Героите на Страшимиров имат и очи, но и сърце за красотата, затова я виждат и чувствуват „в образ, в мисъл, във вяра, в дела“.

Но идеята за борбата и готовността за нея бавно узрява в народната душа. Закономерностите на сюжетното движение и на съотношението между различни композиционно-речеви единици води до ритмическото открояване на отделни епизоди. Това не е случайно. В структурната формула на романа, в цялостната му езикова организация, в художествената му концепция (която е и жанрова, и идейна) ритмическото обособяване на главата „Кучка Караман“ има важно значение. Този епизод „снима“ в микроструктурата на творбата художествената идея за народа и неговия водач, за нарастването на народния гняв, на народната сила и ентузиазъм, които раждат величието на борбата. Търсеното поетическо обобщение чрез богатото използване на образно-поетичните, лексикалните и ритмико-синтактичните особености на фолклора (народните предания и песни) създава субективно-лирическо звучене. Ритмическата организация на епизода го превръща в своеобразен ритмически фокус: в него се съединяват контрастиращи ритмически планове, отделните части са вътрешноразчленени и обособени, концентрацията на ритмико-интонационното напрежение възплачва движението на авторската мисъл: „Ечаха черковните клепаля — пръснатите по цялата планина колиби оставаха заключени — заскърцаха тежките дъбови врати: разтвориха се — и снежната лавина растеше — пееше целият Пирин.“ Така контрастното противопоставяне се превръща във важен идейно-тематичен, композиционно-структурен и ритмообразуващ принцип в художественото единство на романа:

Узряването на народната душа за борба не е показано в епическа широта, но е внушено чрез асоциативния ритъм на сходни образи-символи:

„. . . свършено е с гнилата Турция, ха-ха-ха.“

„. . . глави ке падат.“

„. . . Ние сме роби. И ще убиваме. Защото ни убиват. Толкоз.“

„Фурната е напечена — мятай хлябове!“

„Не, Турция, беше изгубена, изгубена. . .“

Заканите, призивите, предчувствията, открити и в звукоинтонационно отношение, са мотивирани в идейно-естетическия комплекс, защото по линията на асоциативния монтаж се свързват с тези части, които разкриват борбата на македонските революционери и на солунските „гемиджии“.

Борбата за свобода също има своите полюси. Ако на Асен Дъмбев и другарите му е нужна Планината с нейните върхове, то на Орце и другарите му е нужен Градът с неговите подземни входи. Многоезичният Солун скрива дълбоко в себе си страшното величие на едно дело, осветено от саможертвата.

Финалните глави на романа, разкривайки трагичната борба на „гемиджиите“, представят в художествен синтез основните теми живот — смърт и корелацията им. Последните епизоди носят заглавия: „Да живее животът!“; „Да живее смъртта!“ . Това е идейно-тематично, композиционно, ритмично противопоставяне — синтез, преминаващо като лайтмотивен рефрен в романа:

„Нима е било някога тъй страшно да се мре, както е страшно да се живее.“

„— Съдбата е възни: на едната паница подскача като опашат дявол смъртта, а на другата стои изправен, с венец на главата, животът. . .“

Атентаторите носят в себе си като едно цяло живота и смъртта. Те приемат смъртта приживе като отказ от робството, като път към свободата, като възможното най-пълно себеотдаване, като търсен жребий. Но когато започват кървавите погроми, образът на смъртта израства в експресивни очертания:

„И човешкото стадо по чаршията се ужаси, то тръгна плахо и безпомощно; разби се и се запиля като яребично ято. . .“

Нош на ужаса, която ни напомня ужаса на „белите септемврийски нощи“. И тук експресивността на езика изразява субективната авторска позиция като тенденция към лиризация. Кошмарно-абсурдната действителност на народния погром се внушава асоциативно и чрез повтарящия се мотив за „клането“ като предчувствие, предсказание: „... всеки час можеше да се почне клане — общо, безогледно турско клане.“

„... Ке се заколя, ако се уплаша!“

„... Ревяха, като че ли ги колят, и бягаха обезумели.“

„Турците ще направят и с вас същото: ще ви изколят! Всинца ви ще изколят!“

В романа като сложна система от вътрешни съответствия и отзвучи темата за смъртта и борбата се пресича с темата за любовта. Отдаденият на Македония Асен Дъмбев признава, че люби Ема като смъртта. Вече бе споменато, че тази „страшимировска“ любов-борба, любов-трагедия продължава да живее, дори когато е неосъществена и неосъществима. Даже Орце не може да скрие от себе си, че е прежалил всичко, всичко... „освен възлюбения обръч!“

Контрапунктът на паралелни сюжетни взаимоотношения (Ема — Асен Дъмбев, Ема — Марикио ди Торе; Асен Дъмбев — Ема, Асен — Марчето; Марчето — Монката; Орце — Одринлиева), дублирането на сходни или противоположни ситуации и лица (Асен — Ема, Орце — Одринлиева, Дъмбев е със своята любима, Орце се прощава със своята любима²³) внася нови ритмични елементи в структурата на творбата.

Важна е сюжетно-композиционната и ритмообразуваща функция на писмата в разгръщането на любовното чувство. Тя засилва субективизацията на повествованието, лирическата струя в него.

Чрез персонафикацията на природата Страшимиров извисява любовта до вечността на естеството, съизмерва нейния ритъм с ритъма на природните стихии. Тръпница в своята „безднена“ любов, Ема се вира в залива, обхванал Олимп. Гигантът ту се сепва и надига „бесен и могъщ“, ту протяга ръце — „ревнив и умоляващ“.

Стихотворното ритмизиране на пейзажа изразява емоцията на преживяването. Осезаема е връзката между жената и природата. Между тях се взаимоотносяват, взаимоотноекват, взаимопроникват копнежи, желания, чувства, страсти, за да затворят вечния кръг — мироздание.

Лирическият образ на любовта се изгражда и чрез авторските лирически отстъпления. („Впрочем няма можеше да се знае какво е в душата на младо момиче, което влиза в живота като наследница на милиони, а е оставило сноп от къдриците на челото си по косматите гърди на незнаен убийца?“)

В нашата литературна критика е отбелязано, че „Страшимиров не обича да изгражда внимателно и методично цялостни характери, нито пък да психологизира“²³.

„Македонските революционери в романа са осенени от романтична изключителност. При тях преобладава хиперболизацията, изпъкналостта на отделни черти вместо реалистичната детайлизация. . . Белетристът заменя всеотрапното изображение на човека с внушението на неговата изключителност.“²⁴

Това неепическо изграждане се доказва от характерологичните функции на ритъма в романа, когато се изследва ритмическата индивидуализация на героите, структурата на портрета и неговия ритъм. Живият индивидуален ритъм се открива в поглед, движение, жест, усмивка, интонация и показва основния тон във философията на образа.

Устойчив портретен признак са очите: стъкленосини — на Асен Дъмбев; маслиненозелени — на Ема; големи, кълиновочерни — на Марикио ди Торе; огнени — на Гоце Делчев; черни, големи, бляскави, с жажда за живот — на Марчето; големи винени — на сестра Богослова; големи тигрови — на генералшата; „вторачени еленови очи, които само светят, но не топят“ — на Аника.

²³ Е. Каранфилов. Цит. съч., с. 177.

²⁴ М. Николов. Цит. съч., с. 170.

Тези портретни лайтмотиви внасят и цетови контрасти в повествованието. Едновременно с речевите лайтмотиви (характерна реплика) те символизират определени човешки качества и представят героите „ефектно едностранчиво“.

Погледът на Асен Дъмбев е „ефектен“ — „стъкленосини очи“, „светли сини очи“, „сините горящи очи“, „стоманенокорав поглед на сини очи“, „свирепо искрящи очи“, „очите му остри като нож“, „метално зъл поглед“, „очите, зловешо вторачени изпод меснати вежди“. Този поглед и характеристиките — впечатления на други герои („Голям човек. . . Почти несравним. . .“, „страшният човек“, „огненият човек“, „Мечката стръвница на робска Македония“), са ориентири за читателя, по които се внушава изключителното в образа — непоколебим, цялостен в мисъл, в чувство, в дела. Типичната негова реплика е: „Знай, ще се явя! Разбира се, ако смъртта не е вече победила живота.“

За Ема Асен е „съпруг по законите на човешкото сърце“. Страстта-стихия на нейното сърце е любовта, от която странните ѝ очи — маслинозелени горят, замрежват се, възпламват. „Всички извивки в нейното поведение, конвулсиите на нейната неуравновесена натура имат една скрита подоснова — всеотдайността ѝ към Асен, единствения избранник, обладал и спечелил завинаги жената в нея.“²⁵ Такава е индивидуализиращата, емоционално-оценъчната функция и на речевия лайтмотив: „Защо са богатство, младост, красота — щом не посрещат съкровеното. . . съкровеното.“

„Всевластието на авторската субективност ограничаваша индивидуалността на героите, замъглява обективната отчетливост на техните образи.“²⁶

Това се постига и чрез ритмически постоянното използване на метонимията (героите се представят чрез някаква част на човешкото тяло или детайл в облеклото). Образът на човешкия свят субективно се стеснява, губи конкретните си очертания, а придобива динамична и асоциативна изразителност, действено впечатление: „лицата просияха“, „лицата бяха тъмни и езиците — свити“; „и се проточиха езиците. Но и веднага се свиха“, „езиците гърмяха, гърлата бяха дрезгави“, „главите често се извъръсшаха назад“, „челата се наведоха“, „и се изопват шиите“, „подадоха се чифт големи руси мустаци“; „масите се заемаха: прииждаха един по друг пъстри лица, бради, носии“; „перонът на гарата е почернял от народ. Все бомбета“, „Каракачанските кеби се снизиха едно след друго“.

Романът е многозвучие на социални гласове, които се преплитат с гласа на автора. Този синтез определя ритмиката и мелодиката на повествованието. Авторското слово прелива в речевия план на героя като композиционно единство. Диалогът и монологът са пронизани от ясно изразеното авторско отношение. Вътрешният монолог открива душевното състояние в неговия истински вид, а авторският глас доразкрива това, което крие от себе си героят:

„Той трябваше да се върне може би! Нали там е Асена Дъмбева и с другите е и Одринлиева. . . Да, Орце сега не трябваше да се срещне с Енка, не! Тя ще може да преживее.“

Скритности на душата. . . Кой млад ги няма? . . .
Ритъмът на идейно-естетическите отношения в романа (противопоставянето робство-свобода) работи вътре в епизода, абзаца, фразата, създава архитектурониката. В ритмическото единство на прозаическото цяло почти всеки епизод започва с ритмично обособени абзаци. В тях се съединяват противоположни ритмически теми, представяйки в „микрообраз“ художествената идея, която постепенно се развива в макроструктурата на творбата.

В романа има и такива ритмически премерени композиционно-речеви единици, които сами за себе си, откъснати от художествения контекст, звучат като стихове. Но това е страшимировска „поезия“, с експресивна образност:

²⁵ М. Николов. Цит. съч., с. 170.

²⁶ Пак там, с. 68.

„Изстрелите спряха — планината онемя. И вслуша се нощта — гороломният глас из бездната ечна пак.“

Функционалното изследване на лирическия пласт в творбата показва сложните съотношения на лирическото и епическото. От тях израства и особената „символичност“ на романа, разбирана като „всички взаимовръзки на това, което е написано в него, с реалния живот“ и творческата индивидуалност на писателя²⁷.

Ярката самобитност на Страшимиров при художественото претворяване на света динамизира лирическото начало (в неговото вътрешно-стилово разнообразие), превръща го в жанров белег. Лиризмът функционално присъства в диалектичната природа на романите със специфичните си родови и жанрови признаци: асоциации, синтез, субективност, фрагментарност, музикалност и т. н. Това води до промени в устойчивите (в традиционен смисъл) литературни модели. Романът „Есенни дни“ като пластично-изразителна, ритмично организирана музикална проза е особена, лирическа форма на традиционния битов роман. Субективно-лирическото моделиране на действителността в романа „Вихър“ сменя жанровите посоки към автобиографичния роман, романа-спомен, романа-портрет, едновременно документален и художествен.

Лирико-експресивното начало е център на жанровия синтез в романа „Хоро“. Около него се обединяват разнородните елементи на публицистичните жанрове, памфлета, психологическата проза в една свободна жанрова конструкция с невероятно художествено въздействие.

В епопеята „Роби“ като жанрова макроструктура лирическите микроструктури внасят редуването на романа-изповед, романа-монолог, лирико-психологическото повествование, епистоларната литература, ритмизираната художествена проза. В резултат на това жанрово преливане епическото съдържание често се разгръща с външението на лирическата образност.

Присъствието на лиризмът в романите се засилва и от това, че те диалектически носят в структурата си като съставящи елементи по-малки жанрови форми със съответна лирическа постика. Така функционират отделни битови епизоди в романа „Есенни дни“; художествено-документални очерци („Воини и освобождение“) в романа „Вихър“; сцени-фрагменти в романа „Хоро“, които асоциативно се свързват с кратките лирически прози „Изповед“ и „Срам“; повествователни компоненти, които в епическата широта на романа „Роби“ повтарят сюжетни елементи от очерка за Кръстю Асенов и ранния роман „Среща“.

Жанрово-стиловото разнообразие в разгледаните романи доказва как функционирането на лирически елементи в тях обновява традиционната епическа структура. Новаторството на Страшимиров се свързва и с интереса му към „драматургичната“ форма на романа, но това е проблем на друго изследване.

²⁷ М. Б ю т о р. Роман как поиск. — В: Судьбы романа. М., 1975, с. 38.