

РОМАНТИЧЕСКИ МОТИВИ В ЛИРИКАТА НА ИВАН ПЕЙЧЕВ

АНТОН БАЕВ

Съдбата на всеки творец е показателна не толкова с неповторимостта на конкретните житейски факти, съставлящи биографията на автора, колкото с повторимостта в непрестанното им съжителство, съставлящо типа биография. Еднотипността на конкретното е в основата на социално-психологическата установка на личността, от която в значителна степен зависи периметърът на личното творчество. Доминанта в социално-психологическата формация на Иван Пейчев е болезненото усещане за неприобщеност, положението му на „извънстоящ“ спрямо обществената структура или, ако използвам термина на Цветан Стоянов, чувство за „аутсайдрство“, разбираемо като „нарушаване на нормата, поведение, което влиза в конфликт с изискванията на обществената структура“¹. От представителите на поколението на 40-те години най-вече за Пейчев подхожда фрагментът на Киркегор: „Животът на поета започва в конфликт с целия живот.“²

В житейската философия на автора „двумирието“ е основополагащ принцип. Двойственото възприемане на света представя кризиса в съзнанието на индивида като резултат от разделянето на социалния свят, изразяващо се в нарастващото противоречие между личността и обществото. На тази основа се заражда психиката на „извънстоящ“ у Пейчев, чиео перманентно състояние — самотата — е една от фундаменталните категории на романтичката естетика. От друга страна, противопоставянето на индивида на враждебния социум — било то активно или пасивно — предполага неимоверно засилване на субективизма не само като естетически, но преди всичко като житейско-психологически принцип. При Пейчев светът се възприема не просто с очите на отделния и отделен субект, но и ценностите на света се търсят единствено вътре в индивида. Такова субективно светустройство не може да не предопредели отчаяние и песимизъм: цененето на индивида поражда трагичното усещане за относителност на ценностите. Общата романтична насоченост и романтичките мотиви в лириката на Иван Пейчев са следствие от индивидуалистичната романтична формация на поета-романтик.

Двойствеността в съзнанието и самосъзнанието на лиричкия субект предполага обособяването на две групи романтически мотиви: едните, произтичащи и изразяващи кризата в съзнанието на субекта, и другите — компенсационни мотиви — насочени към преодоляването на тази криза. При първите лиричката енергия е центростремителна, насочена навътре — към всеобхватната духовност на субекта; при вторите — центробежна, насочена навън и извън субекта. Към първия цикъл спадат мотивите за съня, бягството, битието като затворено пространство, ужасът като характеристика на битието, овеществяването на индивида, мотивът на „апокалипсиса“ и свързаните с тях поетически визии на града, ескаписта, изгнаника, скитника, сатичния самотник маската,

¹ Ц. Стоянов. Съчинения в два тома. Том II. С., 1988, с. 7.

² Цит. по: И. Паси. Философията на Сьорен Киркегор. — Съвременник, 1986, кн. 3, с. 341.

сънката, както и характерните за поезията на Пейчев романтически категории: здрачът, тъмнината, мракът, есента, залезът, хладината, студът и др. Към втория цикъл отнасям мотивите за детството и природата, мотивът на „блудния син“, компенсационните идеи за свободата, любовта и жената, смъртта като еваназия и свързаните с тях поетически визии на революцията и знамената, символът на морето, екзотичната метафорична серия и др.

Ще започна с анализ на мотива за съня, защото „сънят“ като вариация на индивидуалното е в основата на антитезисното романтическо възприемане на света — въображаем и реален. В перспективата на противостоене на действителността мотивът е разработен в българската поезия от символистите. Точно оттам в своя завършен вид, т. е. като политическа шампа, „сънят“ попада в стиховете на младия Пейчев в своите два най-често срещани варианта: като безметежен пейзаж — „стон разсънва сънната страна“ или горка молба — „Спи тихо принцесо мечтана/спи пролет на сънни вълни.“ Но ако в първите си стихове авторът, придържайки се сляпо към традицията на символизма (Яворов е неговият кумир, а Траянов — литературният му кръстник³), търси осъществяването на субекта в плана на иреалното — илюзията, мечтата, бляна — обобщени в мотива на „съня“, то в следващите си творби Пейчев, разрушавайки сплина, осмисля мотива по друг начин. Показателно в това отношение е стихотворението „Приказка за грош“, писано през 1941 година, където принципно нова за автора е идеята за невъзможността „сънят“ да трае вечно:

Ще стресне с глухо ехо вистрела
задрямалите коридори
и някой ще крещи „полиция“,
ще се изпълни с хора двора.

Но идейната трансформация, настъпила в съзнанието на укрепващия талант, не води до изпадане на мотива за „съня“ от неговата лирика. Напротив: тъкмо по-нататъшната модификация на този, а и на другите романтически мотиви, стои в основата на самостоятелната поетика на зрелия Пейчев: книгите „Лакоично небе“, „Знамената са гневни“, „Сенки на крила“. В тях се появи второто лице на съня в лириката на автора — безсънието. Отношението на поета-романтик към „съня“ е типично двойствено: от една страна — „страха ми от съня“, от друга — „страха“/от мосто пробуждане“. На принципа на антиномията е изразено и отношението му към безсънието като едновременно привличане и отгласване от него. Следователно става въпрос за тъждество между двете субстанции: „сънят“ и „безсънието“ не се превръщат в романтически символи на иреалното, а само в знаков израз на двойственото романтично отношение на автора към реалността. Реалността като сън е тъждествена на реалността като безсъние; безсънието е втората, а не обратната страна на съня. Преходът сън—безсъние—сън осъществява драматичната двойственост в съзнанието на „аза“, в което съжителстват две гледни точки — обективна и субективна — и напрежението между тях е действителната територия, върху която се реализира субектът. Романтичното съзнание не може да възприеме обекта в цялост. Поезията на Пейчев е една огромна антиномия, в която взаимноизключващите се названия на обекта са знаци на разпадащото се субективно самосъзнание. Ето и два примера, които в своето съжителство доказват романтическата естетика на Пейчев, като резултат от романтичната формация на автора⁴:

Страхувам се,
че няма никога да те докосна,
ако изпиеш чашата до дъно,
ако изпиеш моето безсъние.

Само сън,
само сън
подари на очите ми,
то е толкова малък подарък.

³ Вж. Г. М о ш к о в, Романтик и бохема. — Пулс, № 17, 27 април 1982, с. 11.

⁴ В понятието „романтична формация“ включвам всички факти от житейската и творческата биография на Пейчев, които в своето съжителство способстват за формирането на неговия романтичен светоглед и психика, както и конкретните елементи, изграждащи светогледа му.

Страхът от свършека на безсънието и страхът безсънието да трае вечно изразяват дифузната същност на романтичния субект. Дифузията се превръща в един от принципите за строеж на фразата у късния Пейчев, водеща до обикнатата от автора форма на афоризма и парадокса: „Моля те, (дай ми сън,) моля те, (затвори ми очите,) майко моя, (безсъние мое,/България)“. При това „сънят“ тук е тъждествен с успокоението, евтаназията, небитието. Поетът измолва от реалността (безсънието) собствената си реалност (съня), като завършва преходът от „съня“ в неговата символистическа трактовка — през „безсънието“ като второто, но не обратно лице на „съня“ — до „съня“ в неговия реалистичен аспект: сънят-успокоение. Модификациите на мотива за „съня“ в лириката на Пейчев изразяват неговото развитие в индивидуално-творчески план: пулсациите между „съня“ и „безсънието“, както и между двете антиномични трактовки на „съня“ — непроменяемата романтически двойствена същност на единния му лирически герой.

Трактовката на „съня“ като висша реалност е само една от посоките за атака срещу действителността от страна на романтика Пейчев — може би най-философската. Мотивът за града „като център на всичко отрицателно“⁵ не убягва от полезрението на твореца. Атаката срещу града, особено характерна за романтично устроеното съзнание, намира израз още в ранната лирика на автора:

Сега във прах и повторение
света без лирика скърби.
Сърцата висят по антените,
душите в локвите с бензин.

За разлика от младия Пейчев обаче, при когото се усеща влияние от „градската“ поезия на Б. Райнов, зрелият творец не рисува градски пейзажи, в палитрата му няма нюанси на цветовете, няма и повече от един-два цвята естествено от тъмната гама на спектъра. Романтикът не се нуждае от „доказателства“, за да изрази негативното си отношение към града: „Ти се връщаш/ в просташкия град. . .“ Неговите определения имат силата на ултиматум. Отделните накъсани и хаотични образи нямат за цел да шрихират портрета на големия град, а само да внушат на принципа на шоковия ефект констатациите на поета (тук са и „евтиния парфюм“, неизвестно чий, и „пелерината на офицера“, неизвестно кой, и „локвите от кръв“, неизвестно откога). Атаката срещу града романтикът извършва като атака срещу безличието, с което градът белязва хората, като атака срещу отчуждението. В това отношение авторът е сред малкото български поети, своевременно оповестили симптомите на криза на града. „Калната река“, символ на живота в града, с „еднакво безразличие“ отвлича „и смет, и златни кораби“. Улиците на иванпейчевския град имат едно качество — анонимността: „С хиляди улици/ аз съм дружил.“ Обезличаването на човека е оскърбително: „Равнодушно се срещат /в равнодушния ден/ равнодушни тролей/ и хора.“ Чрез знака за равенство между тролейте и хората в мотива за града се разтваря и друг един мотив от лириката на поета — мотивът за овеществяването на човека като трагически резултат от победата на бита над духовността. Впрочем романтичските мотиви в поезията на Пейчев излъчват дифузна енергия: те взаимно се проникват, създавайки цялостната романтична атмосфера на авторовото творчество. Тяхното разделяне носи изкуствеността на анализа и е оправдано само доколкото обособяването им в групи представя цикличната завършеност не само на едно поетическо дело, но и на цяла една романтическа философия.

Очевидно в града творецът вижда деформация на естествения живот; естественият човек е сменен от еснафа: „В коя чанта пазарска/пътува сърцето ти?“ — най-отявленият враг на романтиците. Пейчев направи своите опити за изолация от големия град. В своята индивидуалистична обреченост те изразиха кризата в романтичeskото световещане и съзнание на поета и формираха етичeskото несъгласие като иванпейчевско утвърждаване стойностите на живота⁶.

⁵ Ц. Стоянов. Цит. съчинение, с. 245.

⁶ Вж. Б. Кунчев. Иван Пейчев. С., 1986, с. 120.

Градът като овеществено битие, сънят като копнеж по невещественото са двата контрапункта, между които се реализира глобалната тема за бягството в лириката на автора. Доколкото иванпейчевското бягство е противодействие срещу действителността, но не активно извяване, целящо да промени позицията на субекта към средата, а не самата среда, то притежава чертите на същностна романтическа категория. При Пейчев субектът има съзнание за своето безсилие да измени действителността: силата му е в изразеното етично несъгласие с нея. Затова и бягството му е универсализирано; то е бягство от всичко и всички. При това темата за бягството в поезията на твореца обхваща три взаимосвързани — дифузни — мотива: мотивът за изгнаничеството, мотивът за скитничеството и мотивът за битието като затворено пространство. За включването на последния мотив към темата за романтичното бягство ми дава основание и становището на Ц. Стоянов: „В един по-широк смисъл за бягство може да се приеме всяко романтично настроение — и самотата, и затварянето в стаичката, и отдаването на съновидения и мечти. . . — всяко душевно изолирано“.⁷ Общото и при трите мотива е неизменното присъствие на самотата като основна характеристика на лирически субект. Поетическите визии на изгнаника, скитника и статичния самотник са вариации на романтичния образ на самотника с неговото перманентно психологическо състояние — тъгата. В първите два случая образът на самотника е предаден динамично — чрез движения и странствания, на които обаче често липсва посока, в третия — статично — чрез изолиране в малкото затворено пространство на стаята.

Ще започна анализа си за бягството в лириката на Пейчев тъкмо от този трети вариант на самотника — съзерцателят, инертният мечтател — защото той е най-типичен за творчеството на автора. Този факт има своите основания в психологическото устройство на поета, но нека подчертая, че мотивът за битието като затворено пространство и свързаният с него образ на статичния самотник е най-плодовитата линия в предшестващата Пейчев традиция на символизма у нас, традиция, от която — както вече стана дума, — творецът наследява не само голяма част от образния си реквизит, но и повечето романтически мотиви в поезията си. Впрочем изключение прави компенсационната идея за свободата, която единствена не е плод на школовката при символистите и в ранните творби на автора се явява тема, дошла по-скоро от самия живот.

Мотивът за битието като затворено пространство се налага като основен още в първите стихове на поета:

Като крадец подслушвам през прозореца
шумът на неспокойния площад
и колко чужди ми изглеждат хората,
и колко жалък им се струвам аз. . .

Отново действа механизмът на романтичната антитеза; бездействието, затварянето в себе си се противопоставя на „шума на площада“. При това пасивността се защитава като преимущество на субекта: аз съм, защото съм извън света! Чрез духовния си приоритет страдателният субект изразява и демонстрира реакцията си срещу действителността. Но самият той може да съществува само откъснат от нея: и най-малкият му опит за активна намеса в действителността априорно е обречен на провал: „Излезеш ли, /отвориш ли/вратата, /ще срещнеш само/стълбища /и хора, /нечист паваж.“ Там субектът ще изгуби собствената си духовност, ще се разпадне в множеството — сам множество, без никога да може да идентифицира себе си: „Недей излиза, /не обезлюдявай/огромния си/поглед.“ В противовес на реалистичното, романтичното субективистично съзнание търси и открива другите в себе си, а не себе си в другите. Не „стаята“ затваря пътищата към света, а затворените пътища към света предопределят за романтика стаята, наречена от Пейчев „една неизбежност“. Инфлацията на духовните ценности в действителността предпоставя търсенето на ценностите в себе си. В този смисъл освен чрез „стаята“ мотивът за битието като затворено пространство

⁷ Ц. Стоянов. Цит. съч., с. 436.

се реализира в поезията на автора и чрез любимия за твореца Калофер, видян и осмислен като край на света: „този малък кръг земя, /наречена Калофер“. Калофер е точката на крайното самоизолиране, на пределното затваряне в себе си: „Тук завършва пътя, за да не се превърне в кръстопът.“ Оттук нататък започват въображаемите пътешествия, мисловните изгнания, с други думи — драматичното осъществяване на страдателния субект, на човека, откъснат от света и сам свят⁸.

Вторият компонент от глобалната тема за бягството в лириката на твореца — мотивът за изгнаничеството и свързаните с него поетически визии на изгнаника и чужденеца — за разлика от разгледания вече мотив за битието като затворено пространство и при най-добро желание не може да се тълкува като поетическа интерпретация на факт от биографията на автора. Без да има житейската участ на изгнаник, Пейчев се превръща в духовен изгнаник в собствената си родина⁹. Изгнаничеството на поета е предопределено от чувството му за вина пред родината, от съзнанието за неизпълнен синовен и етичен дълг: „с пронизваща злина /в ношите ми /по хълмовете вие /вълчицата на моята вина“. Разтваряйки — отново на принципа на дифузията — в темата за родината мотива за собствените си духовни изгнания, творецът разработи традиционната „любов към отечеството“ по един своеобразен романтически начин. Двойственият принцип, заложен в структурата на романтичното съзнание, отново предпоставя романтическата антитеза като „изходна база“ за поетическо превъплътяване на мотива. Пейчев поетизираше изгнанията си, непрекъснато отричайки се от тях:

И не съм виновен, и не съм
чужденец, ни гостенин неканен;
може би съм стенал, но насън,
уморен от моите изгнания.

При това както лирическият герой в лириката на твореца се чувства изгнаник, така самият той от своя страна чувства родината като изгнаница: „родината отива във изгнание“. Той ще нарече България „открадната моя“, „прогонена — /в Македония, /в Тракия, /в Добруджа“, прекланяйки се повече пред нейните духовни, отколкото географски, координати. Материалните измерения на родината са само маркери на въздъсщата ѝ духовност. Затова, ако действителността е винаги враждебна за романтика, то родината е най-близо до неговото сърце — тя е самото сърце. Родината е духовен изгнаник в една реалност, където на власт е материята.

Единствен сподвижник на изгнаника в дългото му бягство от света е фигурата на чужденеца, новия за средата. Според романтически устроеното съзнание социумът заплашва съществуването на субекта, следователно чужденецът е този, в когото ще е заложено доброто начало. Иван Пейчев обаче провокира тази семантика на образа. Изолиран от духовните ценности на обществото, неприобщеният губи човешката си същност. Лирическият герой се е уморил да враждува със средата:

Не ме оставяйте на този бряг.
Не искам да съм чужденец
за хората, за корабите, за морето. . .

Мъката от отказаното общение обаче е само едната страна на двойственото отношение на романтика към мотива за изгнаничеството и на двойната смислова функция, с която се натоварва образът на чужденеца. Другата се съдържа във финала на същото стихотворение:

Страхливецо,
това е всичко, от което се нуждаеш
и на което ти си абсолютно чужд.

⁸ Тези процеси в творческата ферментация на Пейчев се извършват по времето на и след култа към личността, тъй че по своята социална установка те представляват едно трагично изстраждане на обществената лъжа и заблуждение чрез очистителната сила на самозатварянето и доброволното изгнаничество.

⁹ В това отношение той напомня яворовата социално-психологическа формация, също романтична в основата си.

Чужденецът е противопоставен на враждебния социум /стремящият се към приобщение е наречен „страхливец“¹⁰), но в същото време творецът сам осъзнава илюзорността на подобно съществуване извън социума. Очевидно фигурата на чужденеца е нужна на Пейчев не само за себе си, а за да изрази чрез двойственото си отношение към нея драматично изстраданияте предупреждения за последиците от настъпващото отчуждение в широк социален диапазон. Зад индивидуално-психологическото състояние на отчуждението в лириката на автора личат симптомите на отчуждението като обективно социално състояние. В драматичната си изповед поетът разкри и опустошението, наложено от настъпването на „последната степен на отчуждението: отчуждението от самия себе си“¹⁰: „Нима не се страхувах, /че си чужд /на всичко /и на всекиго, /дори и сам на себе си.“ Двойната романтическа позиция, стояща в основата на романтичния светоглед на твореца, довежда не само до разцепване на социалния свят, но до разделяне и на субективния вътрешен свят на личността, до загубване на собствената идентичност.

Съзнанието за отчужденост от „всичко и от всекиго“, несвързаността с нищо и с никого поражда и романтическия мотив за скитничеството в лириката на Пейчев. Въпросът „Къде вървя?“ в зрялата му поезия е най-често срещаният. Стихийното движение, движението от никъде и към никъде изразява психологията на скитника — „несвързаност с мястото, пространствено разпадащият се“¹¹: „Нямаш къде да отидеш, /но си тръгваш ти.“ Ако при чужденеца наблюдаваме разпадане на вътрешните — духовните — координати на човека в резултат на отчуждението, то при скитника ерозията се проявява в разпадането на неговите опорни — пространствени — измерения. Романтическото разделяне на света на вътрешен и външен неизбежно води до разрушаването поотделно както на вътрешния, така и на външния свят. Крахът е пълен: „Аз непрекъснато очаквах някого, бях чужд на някого, /сбогувах се със някого.“ Безличният „някого“ изразява, от една страна, социално-психологическата несвързаност на скитника с нищо, от друга — отчуждението на чужденеца от всичко. В мотива за скитничеството отново проличава двойственият романтичен мироглед на автора, за когото е важно движението само по себе си, хаотичното кръжене: „Ще тръгна /много уморен /и жалък, /без никой да ми каже: „Остани“, но в същото време настойчив е стремежът за целеве осмисляне на движението: „Къде да отида, /обясни ми, /къде да отида?“ Нещо повече: на романтичното пътешествие липсва както насоченост в пространството, така и маркираност във времето. Принцип на такова пътешествие е неговата безкрайност, която обаче не е свободна, а наказание за субекта: „Представи си /безкрайното си /пътешествие, /безкрайната си самота /в безкрайността /на гарите.“ Изгубило пространствените си и времеви координати, пътешествието е акт на откъсване от социума, без обаче да се осмисля от романтика като стремеж за общение с непознати светове. Естествено е в такъв случай Пейчев да достигне и до отрицание на самото пътешествие като илюзорен начин за себеосъществяване на субекта: „Самотните ми /тъжни пътешествия /сломиха моя кораб, /те сломиха неутолимата ми /жажда /към света, /наричан /пътешествие.“ Извън социума беглецът губи собствените си нравствено-психологически измерения. Неизбежен е неговият трагичен край: „Нито едно пристанище не ще те приюти.“

Завършвайки прехода от статичния самотник към изгнаника и скитника, авторът очертава релефно фигурата на ескаписта в цялост, чийто крах е обусловен от позицията му на „извънстоящ“ спрямо каквато и да било система. Шрихирайки обаче диаграмата на неговия отказ от общение: „тръгни отникъде, /безкрайно несъгласен /и обречен /да бъдеш без пристанища“, Иван Пейчев утвърди — под формата на етично несъгласие с корупцията — валидните за цялото общество духовни ценности. Романтическата илюзия, че ценностите са само отвътре, бе разрушена; романтическите мотиви — подчинени на реалистична цел.

¹⁰ Ц. Стоянов. Цит. съч., с. 210.

¹¹ Пак там, с. 366.

Лирическият герой в поезията на твореца — „извънстоящият“, откъснатият от обществото както всички романтически герои, притежава една психологическа доминанта — неудовлетвореността, проявяваща се в постоянното му състояние на тъга, скръб и страх от собствената самота. Тъгата създава основната миньорно-носталгична гама на неговите творби. В тях, от една страна, тъгуват лирическите персонажи („Сърцето ми тъгува на брегът“), от друга, самата тъга е лирически персонаж („Не отивай/далече, /не отивай, тъга.“). В много от стиховете му преобладават екстремните състояния на романтичния дух: страхът, омразата, ужасът. „Страх“ се нарича още първата творба, с която авторът открива дебютната си сбирка. В зрялата лирика на Пейчев „страхът“ отново става проводник на двойствения му светоглед: „страхът“ е амбивалентен — от една страна: „страхът от грозотата/удължаваше/ношта ни“, от друга: „Страхът обезобразяваше/реката.“ С други думи, в първия случай грозотата е страшна, във втория — страхът е грозен. Подобно е и отношението му към „ужаса“: също персонафициран в поезията му: „не може да се съществува в оная територия на ужаса, създаден от теб“. Поетът уверява себе си в невъзможността на собственения си екзистенциален избор. Творецът създава „територията на ужаса“, за да се отрече от нея: романтическият двойствен принцип е достигнал зенит. Отново жизнеутвърждаването се проявява под формата на лично несъгласие. Банализирането на ужаса е типологическа особеност на лириката на автора. Абсурдът е в нормалното съществуване, абсурдно е самото ежедневие и тъкмо това е „страшния смисъл на всеки абсурд“. Затова и този стремеж да се надмогне нормалното, да се разрушат границите на баналното като характеристика на битието. Ето я великолепната поетическа визия на абсурдиста: „Продава кестени/под кестените на Париж/летищия холандец.“ Това е „баналната трагика“ на живота, размиваща границата между съществуване и несъществуване, между битие и небитието. Пейчев отрича смъртта като „жальк ритуал/на моето познание“, но романтикът няма друго познание за света — неговата сила е силата на заявеното етично отрицание.

Поради двойствения романтичен мироглед на поета един от основните проблеми на зрялото му творчество е проблемът за „идентификацията“, и то в романтическия план на противопоставяне вътрешната самоличност на външния банализиран ужас на битието. Но точно тук романтикът чувства разделянето на собствения си характер, невъзможността да свърже неговите разпаднали се части. Така се появява романтическият мотив за двойничеството, намерил материален израз в стиховете на автора предимно чрез вариативния символ на сянката, превърнал се в „ключов“ символ в последната посмъртно издадена стихосбирка на Пейчев — „Сенки на крила“. Но „сянката“ е обикнат символ и в ранните творби на поета, където попада под влияние на символистичната поезия, в която тя като знак на нематериалното изразява прехода от материя в дух: „Сянката на плачуща царкня/Прелетя над тихите води.“ В зрялата лирика на автора „сянката“ е знак на втората половина от разделеното на две човешко същество, при което едната част е основна, а другата — подчинена и следователно — само наподобяваща действителното. Така „сянката“ на родината „пада върху кея на вечното бягство“ на лирическия герой, който не може „да стъпи с крачка на беглец връз нея“ (сянката). По този начин родината се превръща изцяло в предмет на духа, от друга страна, се засилва усещането за изгнаничеството на героя, чийто сетива са откъснати от материалните очертания на родината. Сянката като символ на нематериалното се явява и знак на въображаемото, на онова, което става само в съзнанието на героя, а не се извършва в действителност: „Покорно сенките ни удължени/подават си ръце.“

В посочените случаи обаче „сянката“ не изразява негативни стойности: тя е символ на душата или духовните крушения на героя. По-нататъшното „задълбаване“ в тези крушения натоваарва „сянката“ и с обратни стойности. Без духовната връзка можеш „да станеш сянка на човек/в атомна лава отразена,/обречена на векове/обезумявашо безвремие“. „Сянката“ от символ на безплътността се е превърнала в знак на „вкамнената нежност“, на мъртвата форма. Човекът е духовността, сянката е неговата вещественост, материалност. В тази си трактовка „сянката“ е разменила под-

чиненото си място спрямо действителното тяло: сянката е равностойна на тялото, сянката е тяло. Дългата война между тялото и сянката завършва с унищожение: „сянката“ от знак на духовността се превръща в отчуждена човешка същност. Без своя носител тя е „обречена на векове/обезумяващо безвремие“, но и човекът без сянката не съществува: „Отнася сенките потока. . .“

Оттук нататък „сянката“ се превръща в знак на болезненото усещане на разпада, на изгубването на възможността за себеидентифициране. Реалното е нерéalно, битието — небитието: „Винаги в живота/ми е съществувал/този миг/с/с сенки на крила,/с/с сенки на вълни,/с/с сенки на разделящи/се устни.“ Битието отрича нашата идентичност. Остава романтичната илюзия да я открием в небитието — илюзията да открием нашата единственост и цялостност: „Позволи ми да не бъда/сянка. Позволи ми/да си отида,/както съм дошъл-/с/свсем самотен/ и с/свсем самичък.“

Непостигнатата хармония на идентичността засилва у Пейчев амбивалентното пристрастие към дисхармоничното. След като сянката е тяло, остава тялото да се обезличи напълно, да се превърне в предмет. Крахът на духовността, чийто носител е субектът, се внушава, от една страна, чрез овеществяването на духа: „Остана само маската. Къде си ти?“, от друга, чрез одухотворяването на предмета на фона на овеществяването на духа: „Капитанската шапка скърби“, „непритежавана от никого“. Названата вещь и неназовимата личност („О, ти си вече никой,) ти си никъде.“ — ето двата крайни продукта от разцепването на света на външен и вътрешен; от разпада на самия вътрешен свят на субекта. На алтернативата на външния свят „Свикни със грозотата на света“ поетът противопостави самозатварянето като път към абсолюта: „Свикни да бъдеш сам/и ти не ще долавяш тая грозота/и твоите констатации/за грозотата/ше са с/свсем наивни.“ Фиаското на тази романтическа представа обаче не намалява с нищо нейния етичен заряд.

Подвластен на двойствената си романтическа представа, Иван Пейчев има трагическо усещане както за живота като цяло, така и за отделните мигове от веригата на живота. Крайно изостреното чувство за разпадане на веригата, характерно за всяко субективистично съзнание, довежда поета и до мотива на „апокалипсиса“, който впрочем осъществява спойката между разгледаните вече романтически мотиви, привнасяйки във всеки от тях мрачното предчувствие за гибел, за непредотвратимост на злото. Почти всички интимни творби на автора внушават това чувство за катастрофа в един дълбоко личен план. В стихотворението „Нощи“ обаче творецът създава и типичната картина на апокалипсиса във вселенски мащаби, зловещо предричайки тоталната победа на смъртта:

Няма вече пространство, открития, време,
няма вече добро или зло, красиво и грозно.
Има само една безгранична и вечна вселена,
във която единствено само смъртта е възможна.
И тогава телото, желано от мене, ще бъде излишно,
тези форми, които са мрак и море, и небе, ще са
мъртва представа
и в целувките дълги верижният ужас ще диша
и ще бъдем ний сенки в атомната лава.

Небитието не е изход от тежобата на битието, а крахът на самото битие. Изчезването на граничния свят, носещ страдание за героя, не само, че не освобождава героя от страданието, но го изпълва с още по-голямо отчаяние — отчаянието от безграничността и безвремие, в които са невъзможни нравствените и естетическите критерии на субекта, защото няма спрямо какво да бъдат съизмерени. Етиктът и естетикът са еднакво „мъртва представа“. Абсолютът — голямата романтична мечта — рухва. В есхатологичните символи Пейчев внася атомната бомба, „верижния ужас“ (страхът от разпада на веригата!), края на човечеството. Кръгът се затваря. Мотивите, изразяващи кризиса в съзнанието на индивида, са комплектувани. Границата на съществуването е

премината: битието е небитието или обратното — все едно. За романтика всички Оди-сеи завършват трагично. Вечността на вселената означава смърт за индивида. Субектът губи борбата с обекта. Първият цикъл е приключен.

„Думирието“ като основополагащ принцип в светогледа на Иван Пейчев предопределя обособяването на втори мотивен цикъл в лириката му, изразяващ обратните сили — търсенето на позитивни стойности — които да бъдат противопоставени на мотивите, свързани с кризата в съзнанието на субекта. Разделям тази мотивна група на две основни подгрупи, една от които ще нарека кръга от мотиви, изразяващи романтичната идея за „връщане назад“, а другата — кръга от мотиви, свързани с идеята за „небивало бъдеще“ — също с романтически характер.

От идеята за „връщане назад“ произтичат мотивите за „реставриране“ света на детството в един интимно-личен план; в по-широк аспект — тъгата по миналото въобще. Към тази идея бих отнесъл и мотива за разтварянето в природата като „връщане“ към естеството на битието и естествения човек. Кондензация на тези мотиви се явява характерният романтически мотив на „блудния син“. От друга страна, към идеята за „небивало бъдеще“ се отнасят мотивите за свободата, любовта и жената, както и смъртта трактувана като успокоение, преход към небитието, евтаназия. При това почти всички мотиви от компенсационния цикъл получават двойствена смислова функция в лириката на автора, гравитирайки между двете глобални романтически идеи. Така например мотивът за любовта като „път към абсолютното“ се отнася към идеята за „небивало бъдеще“, но трактовката му като „символ на невъзможната връзка“¹² го отвежда в сферата на мотивите, групирани около идеята за „връщане назад“. Подобна двойствена трактовка получава и мотивът за природата. Това изразява нестабилността на романтическите опити за спасение от кризата на индивидуалистичното съзнание, оказващи се в последна сметка лъжеизходи, псевдокомпенсации на кризата. Най-общо преходът между различните мотиви и техните модификации и в този цикъл може да се представи като затворен кръг по следния начин: „връщане назад“ — „небивало бъдеще“ — „небивало, но и невъзможно бъдеще“ — „връщане назад“¹³. Романтическите опити на Пейчев за намиране на изход са обречени на провал в лабиринта на неговия романтичен светоглед. Те, по израза на поета, отвеждат към „двойно по-голяма неизвестност“.

Ще започна с анализ на мотива за детството като символ на отдавна миналото време на хармонията. Пътуването към детството е връщане към изконното, естествено, онова, което сме загубили в досега си с обществената деформация. При Иван Пейчев мотивът за детството е разработен предимно като спомен за „отдавна миналото“, а не като „начин за възприемане на битието“,¹⁴ каквато трактовка срещаме в поезията на В. Петров. Още в ранните творби на поета откриваме „детството“ като спасителен спомен:

Спомних си, ей така без да искам, за нашата круша
и за клона извит, дето вързвахме люлка си спомних
и погали свеж дъх на разцъфнал шибой моите устни
и забравих, че съм много тъжен и много виновен.

Авторът визира картината на „някогашното“ на фона на „сегашното“, без да откъдства „някога“ със „сега“. Подобно Дебелянов, той има ясно съзнание за невъзвратимостта на хармонията; дори перифразира романтичния поет: „Прошумяха край мен и отминаха дните предишни.“

¹² Ц. Стоянов. Цит. съч., с. 440 и с. 453.

¹³ В едно от стихотворенията си авторът оприличава познанието си за света на „затворен кръг“, което недвусмислено показва, че самият той е имал представа — интуитивна или не — за илюзорността на опитите си за изход от кризата.

¹⁴ Ц. Стоянов. Цит. съч., с. 410.

В зрялото творчество на Пейчев мотивът за детството се разтваря в патриотичната тема, придавайки ѝ особена иванпейчевска романтика. В „Земя“ драматичната изповед пред родината започва така:

Не си ли есенната равнина
със пътища далечни и разкаляни,
с дървета със напуснати гнезда,
в които съм надничал като малък?

Авторът търси ненакърненото общение с родината в далечното детство — света на естественото възприятие — изгубено в годините на възрастта, носещо забрава:

Забравил съм как пари на дланта
изпръхналата пръст без капка влага
и как скрибуцат старите кола,
и колко е корав и сладък хляба ти.

Детството като неосквернена човешка памет е типична дезалиенационна идея, която обаче в основата си е чисто романтическа, защото не изисква активност от страна на субекта, а тъкмо обратното — безволево отдаване на спомена — доведен брат на мечтите. Нейната чисто субективна установка е причина за бързото ѝ рухване: светът на детството се оказва илюзорен:

Извинете ме, прише,
вий сте жертва на известна граматика.
В нея няма фантастични гори. . .
.
В нея дишат Кремиковци,
задъхано дишат язовири, заводи и тепове.

„Връщането“ в детството не може да възстанови изгубената половина от разделеното на две човешко същество. Най-многого, до което може да достигне романтикът, е да вярва, че някъде тази половина съществува в идеалните пространства на духа:

Но вий не тъгувайте, прише.
Винаги съществува
един бряг, който е фантастичен.

Вместо хармония между материя и дух кризата от разпада на света на външен и вътрешен се задълбочава.

Мотивът за детството, разработен в плана на романтично противостоене на реалността, предопределя наличието на фантастично-приказни елементи в лириката на твореца. Откриваме ги още в заглавията на юношеските му творби: „Русалка“, „Приказка за водната царкиня“ и др. Но ако в тях подобни образи са повече реквизит, взет направо от поезията на символизма, то в зрялото творчество на автора интересът към екзотичното става израз на романтичната му формация. Екзотиката, пътешествието на фантазията в последна сметка е бягство от реалното, един атактичен копнеж по иреалното, по света на „вкамени тайни и поверия“, по далечната вселена на детството и природната хармония. Така стават обясними характерните иванпейчеви структури като:

С метална неподвижност се изриваха
високи палми в зноя,
гасяха бури пламъка спокоен на южните звезди,
в безумна луиност тънеха лагуни,
колибри светеха
и трепкаха с хриле върху палубата
сребристи влажни риби.

Затвореният път към детството открива стремлението за влизане в непознатото, необикновеното,¹⁵ поривът, към което осмисля собственото ни съществуване. Разликата между детето и възрастния приема нова модификация: географската разлика; по-далеч от света на възрастния, по-далеч от реалния свят!

И така: детството — светът на хармонията — е безвъзвратно изгубено. От една страна, романтичното съзнание на поета търси идентификацията на личността си чрез и в спомените за „отдавна миналото“, от друга, „връщането“ в детството и на детството е невъзможно — светът на детството също има своите кошмари. Остава романтичната илюзия, че брегът на детството, на целостта на собствената личност все пак съществува. Но постижим единствено във въображението. Поривът към екзотичното като контрапункт на съществуващото в действителност отрича възможността за отъждествяване света на детето със света на възрастния. Следователно преходът от „детството“ като „връщане назад“ към екзотичното като „небивало, но и невъзможно бъдеще“ затваря кръга на модификациите на мотива, връщайки го в началната му точка — романтичната идея за „връщането назад“. Мотивът за детството в своята романтическа интерпретация е лъжеизход от кризата на индивидуалистичното съзнание.

Друг особено натрапчив мотив в лириката на Пейчев е мотивът за природата в своята романтическа трактовка като символ на връзката с отвъдното битие. Той също получава двойствена разработка: чисто сетивното възприятие на природата маркира гравитацията на мотива около идеята за „връщане назад“, а интерпретацията му като връзка с отвъдното битие около идеята за „небивало бъдеще“.

Природата в поезията на автора е психична, тя е основен лирически персонаж в много от творбите му. Поетът съзнателно търси одухотворяването на пейзажа: „Пейзажът за мен е действие. Той не може да бъде статика, както го разбират някои. Моят пейзаж е винаги в движение“.¹⁶ Класически пример за иванпейчевски пейзаж с стихотворението „Есен на брега“, в което картината на спускащия се „дъждовен студен полумрак“ изразява романтичното благоговееие на твореца пред природата. Акварелно-пейзажните стихове, в които основна е пантеистичната идея за единството на света и взаимозависимостта на неговите елементи, обаче се броят на пръсти. За Пейчев природата преди всичко е контрапункт на вещния свят и „връщането“ към нея е форма на бягство от действителността. При това природата в лириката му има едно измерение — морето. Планините и полята не привличат романтичното въображение на твореца навярно и поради факта, че за „изкачване по билото“ е нужна волева активност, неприемлива за романтичния пасивен иванпейчевски герой. Като свят-символ морето има различна функция в различните творби на автора. Най-често го срещаме като символ на вечността и безкрайността на битието, като символ на миналото, като символ на романтичната илюзорност и двойственост на съзнанието на субекта. Различната и често противоположна семантика на морето като символ е резултат на двойствения романтичен мироглед на поета. В „Чайлд Харолд“ Байрон под формата на сентенция изрази отношението си към природата в знаменателния стих: „Аз обичам човека не по-малко, но природата — повече.“ В стихотворението „Далечно плаване“ неговият духовен събрат Иван Пейчев пише: „Морето те обичаше, но ти — / ти повече обичаше морето“, материализирайки романтичното си почитание към природата като единствено убежище на естествения човек. От друга страна обаче, творецът има болезнено усещане за враждебното в природата. В този смисъл морето на автора получава и една нова трактовка — символ на притаената опасност, на скритата смърт:

Тази утрин на морския бряг,
знай, морето от пяна гъмжи,
знай, морето сърдито ръмжи.
знай, морето задъхано диша. . .

¹⁵ Това е и семантиката на думата „екзотика“.

¹⁶ И в. Пейчев. Далечно плаване. С., 1986, с. 328.

Двойственото тълкуване на природата от поета по същество означава, че връщането с „голи ръце“ към нея като бягство от кошмарите на делника е изключено. Така за Пейчев морето става и „символ на категоричното му разбиране, че не всичко е в границите на човешките възможности“¹⁷ — разбираме, което доказва нестабилността на романтичния опит за изход от кризата на индивидуализма чрез „връщане“ към природата. Оттук и антиномичното звучене на мотива за „морето“ в лириката на твореца — като „скъпо, измислено, нежно море“, от една страна, и, от друга — като „моя сияйна враждебност“.

Материализирането на романтичната идея за „връщане назад“ било към детството като индивидуално битие, било към природата като осмислено социално битие, съюзени в общ контрапункт на цивилизацията, достига своята кулминация в мотива на блудния син — глобалната метафора за човека, връщащ се към изворите на естествения живот. Мотивът в поезията на автора има многобройни вариации поради разваряването му в различни тематични ядра: общофилософското, патриотично-гражданското, лирично-интимното. Дифузният му в цялостната лирика на поета предопределя и специфичното романтично звучене на отделните теми. При Пейчев завръщането е винаги фиктивно: то се осъществява или в сферата на спомена, или в сферата на романтичната мечта. При това за романтика границата между мечта и спомен е незначителна поради априорното съзнание за неосъществимост на мечните. Затова завръщането не носи радост, а печал за героя. От позицията на разкайващия се „върнал се“ син творецът прави своите „виновни“ признания пред родината. В тях романтичната екзалтация от сливането с родното („Със бавни крачки по браздите пресни/аз ще потъна в родния покой. . .“) е обрадала въображението му. Това обаче е само едната — позитивната — трактовка, която получава мотивът в поезията на автора. Другата, изразяваща обратните сили, силите на разпада, оповестява краха на тази поредна романтична мечта: „Завръщането в повечето/случаи означава ужас.“ Жадването от блудния син опрощение няма да дойде, защото „градът не съществува/и тъжните реки/на твоите спомени/са мъртви“. Шрихирайки сполучливо неговия парадоксален образ на „моряк/без море/и без кораб“, който „с безнадеждно/упорство“ желае „последната/среща/с морето и кораба“, поетът отново превръща битието в абсурд: завръщащият се съществува, но не съществува мястото, където да се върне. Субектът няма алтернатива: той е хаотичен атом, неспособен да се свърже с молекула. Проумял фиктивността на своето завръщане, отчаянието на лирическият герой — блуден син — преминава в песимистично примирение с „участта да бъдем сломен и ограбени“: „Може би всички пътища на света/са белязани/с някаква среща,/с раздяла,/с тъга,/от която започват/всички пътища на света.“ Няма път към дома, защото в началото на всеки път стои раздялата. Блудният син е обречен да бъде вечен скитник, скитникът-евреин Ахасфер. Романтичната идея за „връщане назад“ рухва. Мотивите за детството, природата и „блудния син“ като опити за компенсация на кризата в съзнанието на субекта образуват затворен кръг, доказващ тяхната романтическа неосъществимост.

Ако при първия цикъл мотиви доминанта в психологическото състояние на лирическият герой бе повече или по-малко тъгата, то при псевдокомпозиционния цикъл вече не тъгата, а чувството на безкрайна умора става характеристика на героя, разбрал илюзорността на търсените изходи в романтичен план. Нещо повече: умората изразява и отказа на романтичния герой от търсенето на други реални пътища за спасение, на неверието му в съществуването на такива. При това умората в късната лирика на Пейчев е не физическо, а духовно измерение: тя е крайният и окончателен резултат от опитите на романтичното съзнание да намери изход от кризата на индивидуализма със средствата на индивидуализма: „О, как съм уморен!/О, как мечтая/да се завърна/някъде/при някого.“ Творецът обаче бе разбрал трагичната обреченост на тази своя последна мечта: „Не се достигат/с уморени крачки/гневът на твоите/знамена/и гневната увереност/на свободата.“

¹⁷ Б. Кунчев, Иван Пейчев, С., 1986, с. 81.

Романтичката идея за „небивало бъдеше“ — втората основна идея в компенсационния мотивен цикъл — изразява позитивната тенденция към активизация на субекта, но активизация романтичката, чиято най-честа проява е индивидуалният протест, романтичният бунт: повече отрицание, отколкото изменение. Иванпейчевият протест е протест в името на отделната, при това необикновена личност, а не в името на цялото общество; неговата връзка с обществото е вторична. Тъкмо на тази основа се поражда мотивът за свободата в зрялата лирика на твореца, където тя/свободата/не само, че не е „осъзната необходимост“, но в своята романтическа трактовка на индивидуална, личностна свобода — а не колективна — понякога влиза в противоречие с необходимостта за

Двойственият принцип в светогледа на автора е причина за противоречивия образ на свободата в творчеството му. В стихотворението „Свобода“ поетът освобождава¹⁸ „свободата“ от каквито и да било времеви измерения. Чрез романтически хиперболизираните пространствени координати „свободата“ е представена като изначална сила: прасноава на света: „От далечните хребети слизаш ти/и край тебе лавини се срутват със грохот. . .“ Тази концепция обаче, характерна за ранното творчество на Пейчев, по-късно се видоизменя: свободата губи сетивно-зримите си очертания като лирически персонаж и се превръща изцяло в категория на духа; свободата е самият дух¹⁸. Този поврат се бележи от стихосбирката „Знамената са гневни“, където свободата до такава степен е спиритуализирана, че творецът се нуждае от неин „веществен“ символ, какъвто се явяват знамената: „не мога/да живея/без гневните/големи знамена,/без страшния/и гневен монолог/за свободата“. Именно под формата на монолог, т. е. като изповед пред себе си, авторът осъществява мотива за свободата в зрялата си лирика. При това отношението на поета е типично двойствено: съжителстват чувството на страх от свободата и нейните императиви („О, как не мога,/с колко много срам/живея между/хората, останали/случайно живи“/ и тържеството от осъществяването ѝ в духа на романтика/„за такава като/нас/остава смърт,/ракия и море,/и свобода,/недоживяна от мнозина“). Разговорът със свободата завършва романтически: „Запитай какво/не си губил,/само гневните/знамена,/зовящи далече от теб,/не си губил.“ Свободата е сливане на несвободната същност на човека с неговата свободна—идеална половина. Такава „трансцендентална“ свобода е осъществима само при скъсяване с „вещния“ свят и отправяне „далече от теб“ към царството на духа. Прилагателното „гневни“ като определение на знамената — атрибут на свободата — е опит да се изрази драматичната борба в лирическия герой между неговата материална и идеална половина. Превръщайки бъдещето в изцяло субективна категория, мотивът за свободата като израз на идеята за „небивало бъдеше“ се трансформира в „небивало, но и невъзможно бъдеше“. Свободата като висша субективизация бележи апогея на романтическите модификации на мотива, преминал през трите фази — революция—еволуция—дух — в лириката на Иван Пейчев¹⁹.

Вторият мотив от компенсационната идея за „небивало бъдеше“, който също е израз на стремежа за активизация на субекта, е поривът към любовта. В поезията на автора любовта като „път към абсолюта“ е едната — позитивната — посока на разработване на мотива. Свързаното с любимия човек е космически акт, сливане на човека с космоса, дори превръщането на човека в космос: „сърцето ми не ще се вледени/в студеното дихание на бездната“. Любовта е и преодоляване на смъртта, на деградацията на живота. Мъжът, символ на тленното, търси опора в жената като символ на вечността: „О, сложи на челото ми длан. Отклони острието насочено/дето пропасть жестока/между мен и живота дълбай.“ Двойствеността като принцип на романтичкия мироглед обаче предопределя и втората посока на разработка на мотива — коренно противоположна на първата. При нея любовта се интерпретира като „символ на невъзможната връзка“, на отказаното общение, а в един философски план на смъртта и

¹⁸ Тази модификация на мотива има и своето социално-историческо обяснение — коренно различната обществена обстановка през 40-те и в края на 60-те и 70-те години.

¹⁹ Това развитие очертава и диаграмата на духовния спад след народната победа по времето на култа и застоя през 70-те години.

разрухата на живота. В този аспект любовта, задълбочавайки кризата в съзнанието на индивида, отделен от колективните ценности, се явява проводник на идеята за „небивало, но и невъзможно бъдеще“. Тази посока мотивът получава още в първите публикации на поета, където стихове като „Щастието вечно е разлъка/Любовта ми — пътя към смъртта“ са символистическа шампа на преексплоатираната тема за нещастната любов. По-късно обаче мотивът получава и оригинална трактовка, в която любовта, вместо да се противопоставя на битието, е символ на самото кошмарно битие — царството на веществествеността: „Любовта е жестокия ден безразличен.“ Замразена в делника, който има отрицателни стойности за романтика, любовта от копнеж се превръща в кошмар. Постигнатата любов е краят на любовта. Ева не е Дева Мария! По-добре неосъществената връзка, отколкото връзка, която не приобщава отделния субект. Оттук нататък — от бездните на романтичното любовно познание — няма пречки докрай да бъде осъществен именно мотивът за невъзможната любов, но вече не в сантименталния смисъл на „нещастната любов“, а като акт на чистото въображение, като обетована земя, към която романтикът се стреми, без да иска да я достигне в действителност. Докато в позитивната интерпретация на мотива — любовта като „път към абсолюта“ — лирическият герой уверено заявява: „ако път ни разделя, /ще премина /и пътя, /и самата разделя /ще премина със тебе, /мъничка моя“, то сега крушението е пълно: „Аз не мога да стигна /до тебе, /единствена моя, /аз не мога /да стигна брега.“ Принципът на антиномията и романтическата антитеза действа безотказно в двойната интерпретация и на този мотив. Финалната му модификация е романтичната надежда за среща в смъртта, утехата на небитието: „Утре, само утре /ние можем да бъдем /с тебе“, но „не питай /защо няма днес, /защо ний /не се срещаме никога.“ И този романтически „изход“ се оказва илюзорен. В едно интервю Пейчев сам признава: „Любовта в моите стихотворения е почти еднаква по недостижимост с морето и може би затова аз непрекъснато се движа в две огромни измислици: морето и любовта.“²⁰ Романтикът няма събседници извън собствената си душа.

Образът на жената в лириката на твореца варира според трактовката на мотива за любовта. Любовта като „път към абсолюта“ предполага извисяването на жената до символ на материалната женственост, чрез която се реализира кръговрата на живота. Като свят-символ обаче жената е пределно идеализирана и обезпльтена в творчеството на автора. Отделни нейни шрихи на физическа плътност откриваме в цикъла „Признание“ от стихосбирката „Далечно плаване“ (С., 1962) Далеч по-застъпена е обратната тенденция — въздигането на жената в култов символ на нематериалното, на духовната женственост — знак на непостижимия абсолют.

Първоначално процесът започва с отгласването от жената, която вече не е връзка с космоса, а напротив — откъсва мъжа от космоса, превръща го в обикновен смъртен:

Аз не мога да бъда винаги с теб
под студените звездни пространства.
Толкоз слаби са твоите нежни ръце
спрямо тяхната сила гигантска.

Те ме викат, те властно и нежно зоват
с чистота необятна, която
буди в мен първобитния мъж на лова
и аз бягам от твоите обятия.

Жената от „път към абсолюта“ се оказва пречка по пътя. По същество тук е разколебана идеята за жената като първозданна сила на живота. При все това жената е запазила своите „материални“ очертания, макар и не като символи на животворящото начало. Следващата модификация на мотива е обезпльтняването на жената до превръщането ѝ в отрицанието на телесното: „Ти никого /не си обичала /и никого /не ще

²⁰ И в. Пейчев. Далечно плаване. С., 1986, с. 329.

обичаш. "Ева е Дева Мария! Жената е тъждествена с идеята за жената и следователно непостижима в света на реалното: „Всъщност/непритежаваното/не се губи,/единствена,/величествена,/нежна моя,/непритежавана/от никого.“ Вместо символ на живота, тя става символ на небитието: „Със какво да те/върна в големия мрак,/станал/отдавна измислица,/със какво,/несъществуваща/моя,/да докажа/големия мрак/и твоето/съществуване.“ Романтичката интерпретация на мотива за любовта и жената е причина интимните стихове на поета да се характеризират с миньорна, а не с мажорна тоналност; те са повече томление по любовта в света на отчуждението, отколкото опиянение от любовния зов на единака.

Преживял краха на всичките си илюзии, Иван Пейчев достига в края на своя жизнен и творчески път до нова интерпретация на мотива за смъртта в лириката си. Ако в мотива на „апокалипсиса“, на тоталната победа на смъртта, той я нарече „студено и жестоко познание“, отричайки нейния безграничен и вечен свят, то сега постъпва я приема като успокоение и евтаназия. Амбивалентното отношение на твореца към смъртта като символ на злото, на всичко, което противостои на естествения живот, от една страна, и като примиряване на крайностите, разпъвали романтично устроеното му съзнание — от друга, за пореден път доказва двойствения му романтически мироглед. Смъртта като вечност („Във тази неприятна вечер/едничка вечността/е измерение“), вечността като утешение е последен упокой за „хората,/погубили светът си,/за хората, погубили/тъй малкото си/утешение/да бъдат живи/и да мразят/другите“. Ако някога безсилието на индивидуалистичното съзнание на младия автор изригваше в тоновете на омразата, то сега същото това безсилие се размива в палитрата на примирението. Драматичната изповед на отчуждения субект, мечтаещ да се завърне към „тревожните и шумни веселби“ на естествения живот е заменена от идеята за пълно скъсване с живота: „Добре е да/изчезнеш/и твоето съществуване/да се превърне/в пръст/или трева. Добре е никой/да не помни/твоят име/и никой никога/да не скърби/за теб.“

Компенсационният мотивен цикъл е завършен. Псевдокомпенсациите на кризата завършват и романтичeskия мотивен кръг в лириката на Иван Пейчев, придавайки му характеристиките на затворен кръг — кръг, от който няма изход:

Аз мразя всеки лъч на вечността, проникнал
в затворения кръг на моето познание. . .