

## ЗА ЛИРИЧЕСКАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

*(Етюд върху химна „Към самотата“ от Н. Лилиев)*

РУМЕН ШИВАЧЕВ

В поезията на Н. Лилиев, където преходът „автор — лирически говорител — лирически герой — лирическо „аз“<sup>1</sup> се извършва подчертано меко и често някои от тези категории са функционално натоварени и с други, тоест сливат се и добиват двузначност, тризначност, а нерядко и четиризначност, основният проблем на лирическия човек е осъществяването на любовта в нейната многопластовост, насоченост и значимост. У Лилиев кондицията на лирическия човек в лирическото време и пространство е спрямо едно крайно (но незавършено) чувство и една висша (но неигнорираща другите и сама за себе си) потребност, както и техните взаимоотношения и свързани или отделни, екстравертни или интравертни развои — любовта като духовно-психологически връх в сложната структура на човешкото битие, като дилема и като алтернатива на съществуването. Те добиват екзистенциално значение за лирическия човек, ксето определя необходимостта или, по-скоро, предпоставеността на такава кондиция и нейните проявления. Въз основа на последните се изгражда лирическата действителност. Тя битува, организирана и представена от лирическия факт. Темпорално той е изразен чрез времената на глаголите и чрез миналите и сегашните (много рядко) причастия. Другият израз на лирическия факт е пространствено-характеристичен и в лирическата творба този израз влиза в дълбоки и многопосочни взаимоотношения с темпоралността, като също може да притежава функциите и особеностите на причастните форми (напр.: „разкаян“, „смирено“, „отхвърлен“ и др. в химна на Лилиев „Към самотата“). Тоест лирическият факт, представян обикновено от говорителя, има две основни свойства: темпоралност и пространствена характеристичност. В „Към самотата“ те са представени със сложно преплитане ги яснота още в началото (впрочем в кое да е стихотворение от нашата или световната поезия те изпълкват веднага и, струва ни се, анализаторът би трябвало да започва винаги оттам, колкото и податливи на субективни отклонения да са при разшифроването на смислите и значенията):

Тъмен, разкаян при тебе се връщам,  
 майко далечна, светà самота!  
 Твоята тайна смирено прегръщам,  
 твоята тайна е моя мечта.

Темпоралните лирически факти тук са връщането и прегръщането, а пространствено-характеристичните са и „тъмен“, и „разкаян“ (с темпорален нюанс), и „майко далечна, светà самота“ като цялостно съчетание, но и демон-

<sup>1</sup> Н. Георгиев. Анализ на лирическата творба. С., 1985, с. 33.

тирано на отделните му елементи, и тъй до края на строфата. В това структурно анализиране се разкрива цялата многообемна и многозначна атмосфера от началото, че и до последния стих на химна, където всеки факт, пронизан от значения, влиза в единство с другите и създава линията на лирическата действителност. Особеното в цитираното четиристишие е в пространствено-характеристичния лирически факт „майко далечна“. Той влиза в темпорална съотнесеност със сегашното действие „се връщам“. „Майко далечна“ е представена със значението на нещо рождено и минало, но живо, което същевременно е и духовна родина за лирическия човек; което е у него, откак той се помни и което той временно е напуснал. Тя е натоварена и със смисъла на интимен дом, където лирическият герой-„аз“ (категориите тук са се слели) е свободен да изповяда далеч от всякакъв друг слух, освен предназначения, съкровеността на своята несрета. В тази несрета ни въвеждат не толкова „тъмен“ и „разкаян“, колкото последващите в химна лирически факти. Изборът, как да се осъществи конкретната изповед, контактът и комуникацията, как да се представят лирическите ситуации влиза вече във функциите на лирическия говорител. При други стихотворения на Лилиев ситуационно-изповедната комуникация не е насочена към временно напуснатата духовна родина, но засяга същия проблем. Така лирическият говорител е осъществил своята свобода на избор и е проявил автономията си като отделна категория, изразявайки в детайлите на различните лирически ситуации духовно-изповедната воля на лирическия човек — героя, „аз“-а, че и на самия автор. Но да се върнем пак при „Към самотата“. Цялото първо двустишие разкрива състоянието и незначителността на героя- „аз“ в определено метафизично и абстрактно пространство, представено чрез един конкретен факт-обръщение, чрез един реалистичен образ и в крайна сметка — израз: „майко“. Метафоричното пренасяне на „самота“ върху „майко“ потвърждава тази незначителност на героя и определява, визира абстрактния смисъл на самотата, както и този на нейния син като „непорасъл“ човек, който обаче е осъзнал и възприел духовното си родство с вселената ѝ. Но освен че потвърждава незначителността на героя пред такава вселена, визирането на самотата в конкретен образ — „майко“ — приглушава и омекотява несъответствието и дистанцията, които остават между героя и нея, изпълва първия с мащабността на същата тая вселена.

Игнорирайки известния у Лилиев „жест на смирение“, тъй като това обобщено определение, макар и вярно, се е формирало и наложило като една от аксиомите на цялата му поезия благодарение именно на индивидуалното му (на жеста) лирико-ситуационно проявление, натрупано в съдържанията на Лилиевите стихотворения, характеристичният факт „смирено“, съотнесен към темпоралния „прегръщам“, ни връща към въпроса за същността и значимостта на тайната във второто двустишие. В поезията на Лилиев тайната е свързана с любовта, но тук (и не само тук) тя има и друга обвързаност. Това потвърждава самият „жест на смирение“, самият подход към нея — прегръщане, единение, сливане в интимна заедност. Повторението „твоята тайна“ оставя впечатление, че и в двата случая тя има еднакво съдържание и един и същи смисъл. Но такава впечатление е непълно и не е съвсем така. Смирението прегръщане на тайната не е осъществяване на мечтата — гайната си остава тайна, а сливането с нея открива пред героя- „аз“ нова тайна (като мечтата), но тайна на същата „света самота“; тайна, която за лирическия момент е неосъществена. Тук се касае за две тайни, чийто произход е общ — самотата-майка — и който е засилен чрез повторението на притежателното местоимение „твоята“. В първия случай прегръщането е проникване в тайната, но смиреният му характер е продукуван от тежестта на определена и осъзната

иманентна истина, чиято действителност тегне в душата на героя и която всъщност е в органиката на самата тайна. Така той се връща към нейната изначална същност, към естеството ѝ, за да промени стойността и съдържанието им, започвайки от самото рождено начало. След което във втория случай единението се прекратява, тайната се отдалечава, превръщайки се в мечта и по този начин добива вече друг смисъл и друга значимост, решавайки проблема в първата тайна. Тази рефлексия свидетелствува, че е ставало въпрос не за една и съща тайна, а за две, които са силно свързани помежду си и са взаимно зависими, както бе отбелязано по-горе от общия си генезис, и които вече го разрушават чрез раздвояващо го нюансиране (именно зад „преливането и нюанса. . . е заключен целият негов драматизъм“<sup>2</sup> — на Лилиев, б. м.) и обособяване на отделни смисли, засилващи амбивалентността на чувствата при съприкосновението с общия произход на тайните. Първата тайна е тайната на истината за самотата и носи на героя-„аз“ съзнанието за нейната реална, трайна и съдбовна присъственост в духовното му битие, затова тя, както и втората тайна, е натоварена със смисъла „майко“ (подтекстуално посредством обръщението и повторението „твоята“), към чието начало той смирено се връща. Животът на тази тайна е известен само на него, още преди той да предприеме връщането си към нея. В следващия миг обаче е отразено настъпилото отдалечаване от тайната (поради тегнещата ѝ скрита и вътрешно присъща, иманентна действителност) и тя метаморфозира в друга, защото само по този начин истината за самотата (първата тайна) ще бъде променена, и то по волята на героя-„аз“ — в мечта, в тайна с друга действителност. Така втората тайна трансформира първата, обособявайки в себе си нов смисъл и я преобразява, без да я отрича, променяйки вътрешното ѝ съдържание (томителната истина за самотата), като принася свое ново такова. При това раздалечаване на тайните единният им произход остава запазен — и двете се развиват като рожби на самотата-майка. Но видно е, че в първата тайна живее една действителност, към която героят пристъпва смирено и която е известна само нему, а във втората — друга действителност-проекция (на мечтата), чрез която той се стреми да превъзмогне тежестта на първата, внасяйки в нея различно, неемпиризирано съдържание: друга действителност, която не му е така известна, както първата, поради специфичния и краен характер на мечтата. Първата тайна е покорена и позната, а втората е непостигната и за лирически момент — неосъществена, неприкосновена; първата тайна съдържа емпирически момент, а втората — идеален.

В този смисъл отново сме изправени (вече по-косвено) пред първоначалното на неизменния конфликт „действителност-блян“, характерен не само за символизма, а още далеч преди, пък и след, него. Този конфликт обаче е вътрешен, остротата му е максимално омекотена и е сведен единствено до различие в съдържанието на тайните; различие, продиктувано от разчупването на единния им произход. В него първата тайна се свързва с критериите и познанията (опита) на героя за външната действителност и мястото на тайната в условията вън от него, т. е. — споделена, а втората тайна се свързва с представата за превъзможване на първата посредством изнасянето ѝ сред човешкото множество, което не би отчуждило героя от себе си, нито би го отхвърлило, а би го разбрало и би го приобщило към своето цяло (идеалният, най-добрият възможен изход, тъждествен само с мечтата), т. е. — представата за положителен резултат след изповедта пред света, след споделянето с множеството. И тук, както навсякъде у Лилиев, тая вътрешна диспозиционност — корен на скрити конфликти — се проявява при ясно осъзнаване могъщата диалектика на живота на всички равнища, при стремеж към балансиране на присъ-

<sup>2</sup> Р. Ш и в а ч е в. Любовта у Лилиев. — Лит. мисъл, 1990, кн. 3, с. 112.

щите му противоречия, към омекотяване остротата им и което е по-важното — у него тази психологическа предпоставка за вътрешен конфликт е изведена в минимална текстова територия, което пък от своя страна доказва реалистичната ориентация на автора към природата на заобикалящата го действителност, мястото му в нейните катаклизми, както и свършената му способност за максимално прецизиран и концентриран синтез, зад който се крие драматизиращата всъщност амбивалентност на чувствата и преживяванията. Нека си спомним и от известното стихотворение „Не зная тоя път“ за „утехата да бъдеш сам и ужасът да бъдеш девствен“, в които два кратки стиха само е фокусирана внушителната диалектическа връзка между две крайни, полюсни самоти, едновременно присъстващи в голямата самота на героя.

В химна „Към самотата“ лирическата действителост обаче засяга преди всичко първата тайна; към нея героят се връща и с нея той се слива, а това само по себе си говори, че втората тайна — тайната на мечтата — е разбита, макар и не крайно, както се вижда и от самия финал. Нещо повече, в първото четиристишие е заключена своеобразна лирическа експозиция, при все че терминът „експозиция“ се отнася изключително за епоса и драмата. Тази експозиция обаче „тече“ обратно — лирическият герой-„аз“ се връща „тъмен“ и „разкаян“ в лоното на самотата-майка, с която са обвързани двете му тайни и в която прецизно и синтетично е нюансирана тяхната противопоставеност. Поради което след това този цялостен епизод от лирическата действителност е пояснен посредством миналото свършено време във втората строфа. В нея миналите действия се явяват всъщност повод за сегашните от първата строфа — миналите лирически факти са предпоставка и касаят сегашните — настоящото завръщане на обиденото дете на самотата, но не като блуден, а като прогонен син, както ще видим:

Те ме раниха с безименни думи  
— чуждите, майко, на твоя земя —  
те вледениха със своите глуми  
моята песен и тя онемя.

Кои са „те“ за нас в случая е толкова важно, колкото да установим присъствието на едно множество от хора, противостоящо на „аз“-а, един изникнал пред тайната на мечтата конфликт, завършил с поражение за героя, който смирено прегръща първата тайна — на тегнещата му истина за самотата — сякаш, за да опази съкровеността на смисъла и съдържанието ѝ, при все че тази истина му носи и горест, и смирение. Ясно е, че тук става въпрос за осъществена среща между лирическите „аз“ и „те“ на една и съща територия — неговата — „чуждите, майко, на твоя земя“. Разгръщането на метафората „самота-майка“ и в „земя“ засилва конкретизацията на абстрактния образ на самотата, внася в неговата безплътност и понятийност („майка“) вещественост и по тоя начин допълнителната реалистичност засилва убедителността на внушението за автентично усещане на метафизичен затвор, чиято мащабност и сила често сме склонни да наричаме „мирова скръб“, влагайки в това определение голяма доза отрицание и нерядко незаслужено дискредитирайки нейния носител, в т. ч. и Лилиев — отказ от задълбочаване в проблемите, които я пораждат. Но този въпрос не е обект на настоящата работа, а и тук не се касае за „мирова скръб“, макар засиленото трагическо присъствие на „аз“-а да навява подобни мисли. И така — противопоставянето на „чуждите“ на „твоя“ чрез посредничеството на синовното обръщение „майка“ носи смислоторвна двузначност, в която „самотата-майка-земя“ е едновременно и тяхна родна, от която са се отчуждили, оставяйки

го сам в нея, и поначало чужда за тях. Контрастната семантика в първото двустишие на втората строфа (оксиморонността на „безименни думи“, а също и „чуждите, майко, на твоя земя“) обаче представя общия смисъл, че „те“ като множество не принадлежат на тази негова рождена земя-самота, та дори някога да са ѝ принадлежали. Последната възможност не касае сегашната лирическа действителност, още повече, че по темпоралност лирическите факти във втората строфа са изцяло противопоставени на темпоралността на всички останали в химна — минала свършена срещу сегашна. Макар лирическият говорител да не ни запознава с историята и особеностите на „те“ и да не дава никаква информация за тях — това е съвсем обяснимо именно поради спецификата на лириката като отделен литературен род, — изявената лирическа действителност тук позволява да се заключи, че героят-„аз“, най-малкото се е опитал да сподели съкровеността на святата си самота (друг е въпросът, макар и немаловажен, защо той ѝ вдъхва святост), да въведе „те“ и да ги приобщи към нейните тайни, които са всъщност негови, въпреки тяхната скрита диспозиционност в духовния му мир. В ответ обаче „те“ са вледенили с глумите си неговата песенна изповед и тази песен отново не е намерила свой адресат, отново е прокътяла в глухите стени на изолационността, за да отрази отхвърлеността на героя-„аз“ и затвореното пространство, в което тя звучи — „и тя онемя“.

Ако от омекотената противопоставеност на двете тайни в първата строфа установихме скрития вътрешен конфликт „действителност-блян“, ограничаващ се в нюансираната диспозиционност на тайните, то тук, във втората, конфликтът е вече изведен, изострен и персонифициран, разкрил се е като конфликт между „аз“ и „те“, между единицата и множеството. Често този персонифициран конфликт е само една от чертите на общия конфликт „действителност-блян“ както у Лилиев, тъй и у останалите поети от първите десетилетия на века. Така представените композиционно от говорителя лирически факти обаче свидетелствуват, че вътрешната конфликтно-носеща диспозиционност на тайните, в която е смекчена остротата на психологическия конфликт, разчупвайки само единността на произхода им, като внася във всяка различно съдържание и смисъл, е всъщност отглас и следствие от изведението на преден план конфликт, от сблъсъка на героя-„аз“ с „те“. Този сблъсък се проявява в същността на нереализирано разбирателство между тях, което е наранило героя дотам, че, както отбелязахме, той смирено прегръща истината за самотата, опазвайки незасегнатата нейната съкровеност, а след това съзира в нея мечта, чието идеално съдържание би разрешило външния конфликт и би довело до търсените от Лилиев в цялата му поезия хармония и баланс в духовния си свят (за конкретната лирическа ситуация — във вътрешната конфликтна диспозиционност на тайните). След цялата тази катастрофа обаче започва обобщаващата равносметка на героя-„аз“, описанието и директната изповед пред светата майка; идват емоционалното осъзнаване и равносметъчните прозрения, съвсем логично засилващи символиката:

Аз съм отхвърлен, забравен, оставен,  
с тиха наслада безшумно руша  
сънните стради на минала слава,  
нявга огряла безумна душа.  
Сенки изгубени никнат сред мрака,  
погледи влюбени там не следят,  
моята мачта разбита не чака  
стяг на спасение в тъмния път.

Известната мисъл, че там, където свършва разумът, започва музиката, има своя аналогия и при поетическата реч, а и изобщо при поезията. Там, където се „изчерпва“ речта на говорителя, но лирическият герой не се е „изчерпал“, започва символът; там, където „свършва“ синтезът от елементи на поетическата лексика, включващ и символа, започва изключително силната концентрация на символистичността; там, където „свършва“ логиката на лирическата действителност, започва логиката на друга такава — действителност, привидно алогична на изведената. Тя не е в единство с досегашната, но това само потвърждава, че „лирическата специфика не е в „алогичните“ противоречия, а в съчетанието им с логически издържани и непротиворечиви отрязъци“<sup>3</sup>. Още от средата на третата строфа навлизаме в един такъв отрязък на друга лирическа действителност, която, колкото и откъсната от вече установената, има своя логическа обосновааност, свързана със същата от предните строфи. По какво се различава новата лирическа действителност, в която тъй внезапно сме въведени? Постепенно героят-„аз“ излиза от полезрението и при все че впечатлението за присъствието му в този съвсем различен отрязък не изчезва съвсем (поради споменаването „моята мечта“ от говорителя), чувстваме той да ни се изплъзва, да ни оставя в друго пространство — на самотата или на духа — наситено с видения и звуци (по-скоро призрачна тишина), с визии и алитерации, идентифициращи единствено мрака на отрицанието и силата на чувството. Така или иначе, той сменя своята позиция и ъгъла си; от действащо лице се превръща в съзерцател. Обектът, към който бе отправен монологът (самотата-майка), също се е изплъзнал, променяйки измеренията си — навлизаме сами в една мрачна картина без рамки и сякаш без пространство. Макар и сегашни, темпоралните лирически факти силно се различават от тези в първата строфа и началото на третата. Неопределеността взема връх и те преминава към безкрайност, поради налагането на глаголите от несвършен вид. Пространствено-характеристичните лирически факти са изключително дематериализирани, при все че и преди това не са се отличавали с особена материалност (да не забравяме обаче, че такъв е самият стил на Лилиев). Дори материалните „сгради“ и „мечта“ са разтворили своята вещественост (въпреки функцията си на символи, а може би и тъкмо поради това) и са преминали в общата безплътност, проникната от атмосферата на едно-единствено чувство — покрусата. Логическите връзки между тези два отрязъка са много. След конфликта логично е настъпил един тягостен мир; героят-„аз“ се връща не само външно в самотата, обявявайки това в обръщението от първата строфа, но той осъществява това връщане в четвъртата, чиято мотивация е не само в конфликта, а и в заключението „аз съм отхвърлен, забравен, оставен“. Така излизането му от предиен план логически се обосновава с навлизането му в живота на тази самота, където владее призрачност. След катастрофата съвсем логично той се превръща от активно лице в съзерцател на разрушенията ѝ. Диспозиционността на тайните е изтрита и това е логически издържано — тъй или иначе, героят-„аз“ отново потъва в тяхното единно начало, в техния общ произход. След като „се връщам“ и „прегръщам“ поради това, че „те ме раниха“ и „те вледениха“, логически закономерно идва и резултативният самоопределящ извод: „аз съм“, „руша“; засилва се чувството, чийто най-верен и естествен израз е символът.

Тези два споени отрязъка от лирическата действителност обаче не остават незавършени и сами за себе си, постигайки единствено съчетанието на своите противоречия. Те обобщават това съчетание — отново в минимална текстова територия — чрез финала:

<sup>3</sup> Н. Георгиев. Анализ на лирическата творба. С., 1985, с. 70.

В моята мисъл надежда не блика,  
в моята химна любов не трепти,  
ала аз зная, че, майко велика,  
пак ще ме срещнеш усмихната ти!

Героят-„аз“ не се отрича от светлата „майка-самота“ и това е също логически обосновано в повторителността на „пак“. Превъзможването на покрусата и горестта, на безнадеждността и отчуждението, осенили го след поражението, е постигнато именно в условията на самотата — там тайните за нейните истини се раждат, живеят, преобразяват; там катастрофичността на драматизма е приглушена, конфликтността е омокотена; там героят-„аз“ утвърждава себе си и стойностите си, себепознава се и изяснява съкровените си истини, тайни и възжелания, позиции и обоснования; подготвя се, за да излезе сред множеството и да търси своето място като негов член, да намери съгласие и реализация. Повторителността на „пак“ логически потвърждава „зная“ (а не примерно „вярвам“), но също така разкрива, че всичко вече се е случвало и единствено самотата го е посрещала „усмихната“ — жест за духовно единение, символ на съгласие и хармония между двамата, на съществуващ вечно готов изповедник, верен на тайната на изповедта, но и стародавен. Поради всичко това героят-„аз“ ѝ вдъхва святост, приема я като майка. Ето защо обаче светлината в тая самота е миньорна, а посвещението — миньорен химн.

Отбелязаните дотук движения и контакти на лирическият герой-„аз“ са само част от общата лирическа действителност, без да се спираме подробно и на пространствено-характеристичните лирически факти, с каквито изобилствува стихотворението. Задачата тук бе да се вникне в лирическата действителност, да се маркират по-важните ѝ особености на основата на анализа, при все че този химн е само един елемент от структурата на цялостната лирическа действителност в поезията на Лилиев, определяща кондицията на неговия герой и нейните проявления. Нещо повече, от химна отсъствува особен тип лирически факти, белязани с отрицателната частица „не“, с които са наситени и „Птици в нощта“, и „Лунни петна“, и „Стихотворения“ (1931) — „несънувания сън“, „нероден копнеж“, „ненавистена и незнаян душа“, „неотронен зов“, „дни неживени“ и още много, много други. Тези лирически НЕ-факти са особено характерни за Лилиев и в никакъв случай не са отрицание на определена действителност (нито на индивида, нито на социума, който той обитава, нито на света), а напротив. Те са утвърждаване и подчертаване на изградената действителност като окончателно (поне за лирическият момент) неизпълнила се възможност, реалия на неосъщественото, и то не от аспект на проецираща се възможност, а като реалия, съществуваща наред с останалите, но която е органически различна от тях. Лирическите НЕ-факти са важни елементи на лирическата действителност у Лилиев, а и в поезията ни (макар в нея да са изключителна рядкост), и внасят успоредна, допълваща я характеристичност. Затова те са споени в темпорално и пространствено-характеристично единство посредством миналите причастни форми, а използвани от лирическият говорител, внасят подчертана категоричност, определеност и емоционална обогатеност в лирическата действителност. Въпреки своеобразната центричност, която притежават, въпреки своя вътрешно устойчив характер, лирическите НЕ-факти никога не са водещи. Но тъй като в „Към самотата“ не попаднахме на такива и те не бяха обект на по-пространно разглеждане, можем да обобщим, изхождайки преди всичко от химна, че темпоралните и пространствено-характеристичните лирически факти определят лирическата ситуационност, а оттам и линията на лирическата

та действителност, чиято гъвкавост внася непрекъснато изменения в нея и я подсилва с контрастната семантичност на постоянно отричащите и допълващите се лирически факти. Именно те я правят динамична, насочена и обхващаща широк спектър от обекти — били те абстрактни или конкретни, материални или нематериални, екстравертни или интравертни и т. н.

И накрая — вникването и разглеждането на лирическата действителност както в една лирическа творба, така и в поредица или в цялостно творчество позволява да се избегне каквото и да било преднамерено социологизуване или идеологизиране, а също и да не се допуска сухо олитературяване, засилващо центробежната инерция на и без това консервативната и канализирана критико-оценъчна терминология.