

жението му по посока на поетически стилизации, към картини, имащи универсален, общочовешки смисъл.

Тези две гледни точки не са могли да бъдат помирени. Те са породили два самостоятелно действащи творчески центъра, моделиращи по два противоположни начина поетическия сюжет на творбата.

Така в единия случай се оформя един събитийно-конкретен, документално-достоверен пласт, в който по особено експресивен начин (за това ще стане дума малко по-късно) израства колективният образ на въстаници, палачи и жертви и се очертава най-общият ход на бунта. В разрез със спецификата на лирическият род — а „Септември“ носи признаците на лирическа поема — погледът е насочен към улавяне на единичния факт, особеното, видовото в явлението („редовни платени войници/ и разлютена милиция“, „До него палача. Капитана“). Към етнографски, темпорални и пр. конкретизации, „заземяващи“ явлението в неговите национално-исторически измерения („шопи с сопил с пръти/ с копрала/ с търнокопи“. „Септември! Септември! Омесец на кръв!“). Към нефункционални в лириката числени уточнения, лишени от някакво символно или обредно значение („Десет трупа/ от брега/ плъбснаха тежко“). Към внушаващо документална достоверност „цитиране“ — на откъси от националния химн („Шуми Марица. .“/ Окървавена. .); на политически лозунги („Отечеството/ е в опасност!“); на команди („Огън“ — /изтракаха пушки: /Ку /Клъкс Клян —/ „бий!“/ — залп“); на названия на селища и собствени имена {Стара и Нова} Загора/ Чирпан/ Лом/ Фердинанд/ Берковица/Саранбей/ Медковец/(с поп Андрей).

Дотолкова сме свикнали с цялостното възприемане на поемата, с взаимното отрицание и снемане на самостоятелното значение на съставните ѝ части, че не се замисляме над парадоксалността на току-що цитираните стихове. А те са набор от единични понятия, при нулева степен на художествено обобщение! И в добавък — украсени с два вида педантични скоби, прилягащи повече на докладна записка, идващи сякаш и типографски да ни уверят в документалната достоверност на изрежданите обекти.

За това, как тези и подобни на тях стихове функционират и се преобразяват при сблъсъка си със стихове от другия пласт на творбата, ще стане дума по-късно. Засега направените наблюдения подтикват към следния въпрос: как при този метод на художествено пресъздаване са постигнати впечатленията за епичния размах, стихията на бунта? Този въпрос е уместен, защото максималната доближеност до изобразявания обект — когато във фокуса на наблюдение стои отделният му детайл — отнема необходимата дистанция и перспектива, за да се очертае величественият образ на цялото, а възприетата фактологическа строгост, с която направо се заснема същият този детайл, отнема възможността на фантазията поетически да трансформира обекта.

Поетът прибегва до твърде оригинално решение. Лишен от възможността в разглеждания предметно-реален план да хиперболизира света чрез качествено повишаване в ранг, той му придава изключителност по пътя на количественото нарастване, чрез стремежа за обхващането му в неговата емпирична тоталност. Светът, условно казано, не се издига по вертикала, а расте по хоризонталите. Това нарастване поражда особена акумулираща художествено-стилова система, изразяваща се в натрупването на характеристики, в стремежа към изчерпване на конкретните форми на явлението. Въображението не се задоволява с типизиращия детайл, то трескаво търси да види нови и нови разновидности на обекта. Така изгражданата картина на света има мозайчна структура, цялото израства пред очите от натрупването на отделни частни характеристики, без да може да придобие монолитността на завършен

образ. Появяват се свръхдългите изречения, гигантските синтактични построения, шокиращи практическото езиково чувство на читателя:

Из тъмни долини —
 преди да се съмне
 из всички балкани
 из дебри пустинни
 из гладни поля
 из кални паланки

села
градове
дворове

• • • • •
черни
боси
изподрани
прости
диви
гневни
бесни

Мъртви тела
— окървавени трупове —
застлаха
склонове
валози
пътища- - -
С извадени саби
кавалерийски отряди подгониха
разбитите селяни
— доубивани, стреляни
с шрапнели, фугаси. . .

• • • • •

Тази акумулираща структура е органически присъща на документалността — не само с автентичността на обектите, а като начин на виждане и подбор на материала и още по-точно с демонстрираната липса на такъв подбор (изобразената в тези стихове картина напомня по своята разточителност заснет за кинохроника материал, още суров, преди да е орязан от ножицата на монтажиста).

И същевременно същата тази акумулираща структура на стиховете (не тяхното изолирано съдържание) поражда ефект, който не е равен просто на сбора от отделните стихове, а е нещо качествено по-различно — впечатлението за някаква лавинообразност, вихреност на движението. Издевателствувайки със синтаксиса, разрушавайки драстично създадената в съзнанието на читателя условна мяра за допустимата съчетаемост на синонимни изрази, повишавайки неимоверно скоростта на речта, поетът — чрез една езикова мистификация — създава и з о б р а ж е н и е н а б у н т а — на неударжливото, разрушаващо съществуващия порядък движение на народните маси и същевременно образа на един изключителен, фантастично растящ — и в метежния порив, и в паническият ужас — художествен свят.

Този метод на изображение при цялата си ефективност и функционалност — той постига едновременно ефекта на репортажната точност и на художествената хиперболизация — очевидно се е струвал на автора едностранчив. Той е изпълнявал наполовина неговата задача. Разглежданият план на

поемата все пак представлява илюстрация на художествената идея. А тя се е нуждаела от поетическа експликация с помощта на традиционните за поезията средства — от художествено обобщение и образна трансформация на жизнения материал.

Така от съвсем друга, противоположна гледна точка се оформя вторият, фантастично-алегоричен свят в поемата. Този свят, както и първият, е хиперболизиран, но вече не в количествено, а в качествено отношение. Събитието се превъплъщава, получава ново, образно битие. Трансформира се в съвкупност от символи, разгърнати до композиционно оформени части — нощта, слънчогледите, светкавицата, бог, Ханаан, Троя и пр.:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба;
своя пурпурен гняв —
величав.

Смъртта
— кървава вещица сгушена
във всичките ъгли на мрака —
изписка
и ето посяга
далеч и навред из нощта:
със своите сухи ръце
— дълги, безкрайни —

Троя бе опожарена и срината.
Приам и Хекуба загинаха...
Ахил тържествува...

Ето виж:
с един скок
ний скачама право в небето:
ДОЛУ БОГ!
— хвърляме бомба в сърцето ти,
превземаме с щурм небето:

ДОЛУ БОГ!
и от твоя престол
те запращаме мъртъв надолу
вдън вселенските бездни
беззвездни,
железни —

В тази образна трансформация се извършва плъзгане от единия полюс на изображение към другия — предметно-реалното преминава във фантастично-алегорично, материалното — в нематериално, единично-конкретното — в символно-всеобщо. Но пропастта между „шопи със сопи“ и светкавицата, разтърсваща гигантския столетен дъб, и между труповите на съсичаните и разстрелвани селяни и опожарената и срината Троя се увеличава и от други показатели:

Рязко се променя структурата на художествения свят. От мозаичен, наляпан късче по късче в разгледания първи план на поемата, той се видоизменя, като приема непрекъснатите очертания на един монолитен образ. Отпада ефектът на лавинообразност, на неудържимо сриваща се стихия, получаващ от натрупването на множество отделни фрагменти на цялото. Вместо това ефектът на художествена хипербола се постига чрез рязка промяна в

машаба на контурите на образа. Художественият свят грандиозно се разширява, но вече не чрез условността на художественото типизиране (натрупване на характеристики), а в онтологичните си граници. Частичното, ограничено, разсечено време-пространство израства до единно, глобално, митологично време-пространство. И това става напълно органично. Нощта, слънчогледите, светкавицата, смъртта, знамената, бог, Ханаан, Троя и пр. не са просто символи, а символи-митове, взети от народността и художествена митология, имащи пределно широко, трайно значение, несводимо към ограничени отразъци от пространство и време.

Освобождавайки се от пространствено-временната преходност и конкретност на събитиято, художественият свят — чрез самата си образна конструкция — същевременно може да „погълне“ по-широки идеи, отколкото програмните идеи на едно въстание — идеи, насочени към универсални, същностни черти на човешкото битие. И наистина той се издига в ценностно отношение до степента на модел на човешката история, на вековната борба на угнетените трудови маси за социална справедливост — от дълбоките ѝ корени (в мъртвата утроба на „нощта“) през временните ѝ подеми и поражения до крайната победа на социално освободения човек („Земята ще бъде рай — ще бъде!“).¹

И така художественият свят на поемата „Септември“ е „разсечен“ на две, състои се от два коренно противоположни в семантично-структурно отношение пласта. Направените дотук наблюдения бяха насочени към тяхното изолиране и бегло описание. По-нататък обаче предстои да се изследва нещо по-сложно — тяхното взаимодействие и неговият общ резултат за цялостната художествена система на творбата.

Очевидно поетът не се е опитвал да отстрани посочената раздвоеност. Напротив, той умишлено е оставил конструкцията на поемата оголена. И нещо повече, направил е сблъсък между двата плана на изображение още по-осезателен, непрекъснато преплитайки ги, редувайки ги ритмично по цялото протежение на творбата. При това периодическо скачане от единия план в другия или — да използваме употребеното вече сравнение — при това периодическо прескачане пропадта между две полярни художествени системи от съзнанието на читателя се иска много по-бърза превключваемост, подвижност на художествената „установка“. Тази динамичност на читателската гледна точка като конструктивен елемент в психическото настройване безспорно прибавя своя плюс към изживяването на общата динамика, драматизъм и напрежение в съдържанието на поемата. Не по-малко важно е обаче и това, че при тази честа сменяемост на двете съставки, при непрекъснатото усещане на техния сблъсък, от друга страна, става възможен и техният художествен синтез.

Нека си представим, че поемата беше изградена по друг начин, че двата плана не се преплитаха, а се обособяваха композиционно, разделяйки поемата на две половини. Налице щяха да бъдат две противоположни разработки на темата „Септември“, поставени една до друга. Всяка от тях би се схващала в самостоятелното си значение и поради това би страдала от своята едностранчивост и художествена непълноценност. Щеше рязко да изпъкне илюстративността и емпирическата пренаситеност на едната и абстрактността на художествената идея на другата.

В поемата „Септември“ обаче систематическото прескачане от единия план в другия сменя самостоятелното значение на всеки от

¹ Въпросът за разширената идейна платформа на въстанието в поемата при цялата ѝ неизбистреност е достатъчно проучен в нашата критическа литература, затова тук няма да бъде предмет на специално изследване.

тях. Всеки вариант се схваща като проекция-отрицание на съседния, преодоляващ неговата едностранчивост и на свой ред компенсиращ собствената си едностранчивост. Резултатът е художествен синтез, който се изразява не в статичното сумиране на крайностите, а в з и г з а г о о б р а з н о т о д в и ж е н и е на художественото възприятие между тях. Така наборът от географски названия

Стара	}	Загора
и		
Нова	}	
Чирпан		
Лом		
Фердинанд		

.

немислим сам по себе си в стиховата реч, придобива особена изразителност и художествена актуалност в отрицанието, на фона на стихове като „Нощта ражда из мъртва утроба. . .“ и „Слънчогледите погледнаха слънцето“, както, от друга страна, стихове като „Музо, възпей оня пагубен /гняв/ на Ахила“ се явяват с художествена последователност след стихове като „Десет трупа/ от брега/ плюснаха тежко/ в мъртвите мътни води на Марица.“

Несъмнено поетът е имал пред очи ефекта от подобно плъзгане между полярните значения, контрастиращо-допълващите връзки между двата плана. Но чувството му за художествено единство не се е задоволило с това, подтикнало го е да прокара и текстуални мостове между тях. И започва нещо твърде интересно. Символите от абстрактно-алегоричния план започват да слизат на равнището на предметно-реалния свят, превъплътени като негови елементи, и обратно — елементите на предметно-реалния свят започват да се издигат до равнището на символи. Тази двупосочна метаморфоза е твърде характерна, тя започва много рано, в същност в самото начало на поемата. Ще си позволим да се върнем още веднъж и да се спрем малко по-подробно на великолепните първи стихове на поемата, изкушаващи впрочем критика с редица свои особености, някои от които, нямайки пряко отношение към предмета на настоящата статия, ще бъдат оставени настрана:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв —
величав.

Няма никакво съмнение, че нощта, за която става дума, има алегоричен смисъл, че с нея образно се означава мрачната картина на вековното социално робство. Следва стих, обособен като отделна строфа:

Дълбоко сред мрак и мъгла.

Създадената у читателя инерция подтиква към тълкуване на този стих като образна конкретизация на *нощ*, в същото ѝ алегорично значение, т. е. вековната злоба на роба се ражда дълбоко сред мрак и мъгла. Това тълкуване обаче упражнява известно насилие над текста и то е, че *мъгла* с много по-малка вероятност, отколкото *мрак* може да се включи в посочения алегоричен контекст и въвежда едва забележимо като противодействие предметния план на понятието.

[В следващите стихове:

Из тъмни долини
— преди да се съмне

този предметен план се разширява и вече почти изцяло измества алегоричния: мракът от абстрактно-битийна категория се овеществава и стеснява значението си до атрибут на конкретен обект (*тъмни долини*), а негативният синоним на нощ (*преди да се съмне*) вече осезателно възбужда представата за реална, взета в буквалния, природо-метеорологичен смисъл нощ, чийто мрак се очаква да бъде прорязан от сигналните огньове на въстанието.

И са необходими още няколко стиха —

из всички балкани
из дебри пустинни
из гладни поля

за да се затвърди окончателно движението на мотива от равнището на алегорията до вплитането му в тъканта на предметно-реалния свят на поемата.

Както беше казано малко по-горе, подобен род преходи между двата плана се извършват неведнъж и не два пъти, а систематически. Малко по-нататък в поемата, след като сигналните огньове на въстанието, образно казано, са вече запалени, се понася неудържимата стихия на разбунтуваните народни маси — през „мътни вади“, „бесни“, „като отприщено стадо /от слепи животни“. Оставяме настрана разисквания вече въпрос, доколко тези стихове създават верен образ на въстанието като организирано и идейно насочено движение на народните маси (още повече, че на друго място, за което ще стане дума, поетът коригира своето виждане по този въпрос). Това, което в случая ни интересува, е, че в този образ на неудържимия устрем на въстаниците фигурира представата за вода, отприщване и неистовост (бяс). Не след дълго този дистантно композиран образ от реално-достоверния свят ще се появи компактно на по-високо равнище, превъплътен във фантастичните „водопади/ потоци/ порои/ бесни/ рухнали в бездната/ с гръм“.

Пак в първата част на поемата, изреждайки въображението на въстаниците, поетът завършва:

с топори
с коси
и слънчогледи.

Това са конкретни предмети, набързо стъкмявани оръжия, грабвани от сайванти, откършвани от нивите, носещи със самата си негодност като оръжие полъха на импулсивното, стремително движение. И ето че същите тези бързо мяркащи се детайли от картината, топори и слънчогледи, освободени от материалното си, предметно значение, се прехвърлят в отвъдния план на поемата, издигайки се до ранга на символи:

Непрестанно се носи страхотния
марш на топора
ударил о кокал. . .
.
Слънчогледите
погледнаха слънцето!
.
Слънчогледите паднаха
в прах.

И отново обратния процес на слизание на символите до равнището на елементи от материалния свят:

[В пета част на поемата е налице стилизирана, освободена от конкретно-предметното си значение картина, символизираща идейния център на борбата, организиращата роля на социалистическите идеи:

хиляди черни ръце
— в червения кръг на простора
издигнали с устрем нагоре
червени
знамена
развени

високо
широко

* * * * *

Това е картина-плакат, символ-обобщение. Ръцете, знамената, просторът, а също така и цветовете им атрибути (*червени, черни*) представляват идеални проекции на съответните материални обекти. Подчертаваме това, защото те имат своите материални двойници „долу“ — на равнището на предметния свят. И е особено тягостно и страшно въздействието на това, че слизайки във втората половина на поемата в дълбините на народното страдание, поетът използва същите възходящо-окрилящи символи — ръцете, знамената и червения кръг на простора като опорни точки, освобождавайки ги от символното им значение, рематериализирайки ги и изпълвайки ги заедно с това със съвършено ново, трагично съдържание:

Бесилки разпериха черни ръце

Паника
— високо над изподраните
червени знамена

Горящи села
озаряват далеч кръгозора.

Символите се овеществяват — знамената получават физическа уязвимост (те са вече „изподрани“ — надупчени от куршуми), а червеният цвят на кръгозора придобива напълно естествена мотивировка — той не е нищо друго освен зарево на далечните пожарища. И нека забележим с какво изящество се извършва преходът от „кръга на простора“ в „...далеч кръгозора“, запазващ чрез контаминация на елементите ненакърнена структурата на образа и същевременно изместващ семантично израза от недоизяснено-енигматичното значение на символа („червения кръг на простора“) към шаблонизираното предметно-реално значение на овеществения му двойник („озаряват далеч кръгозора“).

От направените дотук наблюдения става ясно, че поемата „Септември“ не е просто „разсечена“ на две, че нейната конструкция държи в здраво единство двата разгледани плана — както чрез дистантните, контрастиращо-допълващи връзки, така и чрез текстуални, лексикално-мотивни мостове.

Така погледнато, конструкцията на поемата може да издържи ударите на крайните противоположности. Съществува обаче още един, стабилен стойжер, създаващ композиционен център на поемата: двата ѝ плана се пресичат и по особен начин обединяват в една от нейните части. Досега съзнателно избягвахме да говорим за мястото на поп Андрей в поемата, а то е тъкмо онова място, в което двата плана успяват да проникнат един в друг и да се втвърдят

в циментиращо единство. Привързан за телеграфния стълб, величественият поп Андрей, фигуративно казано, изпълнява ролята на споменатия вече стожер в поемата.

Имаше време, когато в нашата критическа литература се водеха безплодни разговори около типичността на поп Андрей като представител на свещенското съсловие. Но не по-плодотворно е самото му схващане просто като лирически персонаж, представител на многоликата въстаническа маса, та макар и романтично обвеян, носещ най-добрите качества на въстаника. Казано по-точно, такова схващане е недостатъчно, едностранчиво, не дава ключ към разкриване на изследваното вече единство и парадоксално сблъскване на двата плана на поемата и, както ще видим по-късно, на някои нейни отговорни идейни моменти.

От една страна, бихме казали, че главата, в която е представена гибелта на поп Андрей, носи в най-чист вид елементите на събитийно-конкретния, достоверен план на поемата. Преди всичко поп Андрей е единственият реално съществувал, с посочен адрес (Медковец) герой. С него читателят се запознава за пръв път „заочно“ при изреждането на въстаналите градове и села след горестното възклициание „Септември! Септември!“ — първото темпорално конкретизиране на събитието, идващо след по-неопределеното указание в „есенни жълти гори“. Самата екзекуция на поп Андрей е представена с максимална достоверност и точност на детайла („телеграфния стълб“, „въжето“, „капитана“), с жестока материално-телесна автентичност („увисна-/език/ между зъбите стиснал“), с психологическо правдоподобие (крясъкът: „Да се обеси червения поп!“, хрчката). Сцената е снета сякаш от натура, поражда тръпката на реалното съприкосновение с гърча на задущия от насилствена смърт живот и героическото себеотрицание пред лицето на врага.

[И все пак. . . тази почти натуралистическа сцена носи значения, които се обръщат против нейната материално-физическа едноизмеримост, преместват я в други измерения.

От една страна, ние приемаме разправата с поп Андрей като реален епизод от потушаването на въстанието, представен с необичайна пластичност. Но, от друга страна, ние не може да си представим поп Андрей като частица от многоликата въстаническа маса, не можем да го отъждествим, условно казано, с другия обесен герой в поемата, представен като събирателен образ. А такъв герой има и поетът го е споменал сякаш в духа на всепроникващата диалектичност на своята творба, за да го съпостави, сближи и разграничи от своя централен герой:

Сина със револвер в ръката
мъртъв на прага прострян.
Бащата обесен.
Обезчестена сестрата.

Поп Андрей не е обесеният баща. Нашето съзнание се съпротивява както да включи героя в редиците на понеслите се „през глухи усой“, „през есенни жълти гори“ въстаници, така и да го окачи, фигуративно казано, на една от бесилките, „разперили черни ръце“. И това е затуй, защото, запазвайки своята физиономия на достоверна историческа личност, сражавайки се и умирайки „долу“, в конкретно-събитийния свят на поемата, без да излиза извън своята плът и кожа на реален герой, поп Андрей същевременно е конструиран по модела на другия принцип на изображение, приема размерите на митологичните герои от Троянския епос, родее се с гръмотевичната буря, поразила в сърцето „гигантския, столетния дъб“.

Има нещо величествено, грандиозно, неистово в осанката и поведението на поп Андрей, в яростната му съпротива — сам срещу всички, — в героичния му стоицизъм и богоборчество пред лицето на смъртта и това систематично се подчертава от автора — „... като луд епископски смелия поп Андрей“, „Смърт на Сатаната! извика побеснял и велик“; „велик, сублимен, непостижим!“.

Има нещо мъжествено и трагично в себеотрицанието или по-добре себеотричането на героя — от бъдещия си и минал живот в името на настоящето прозрение в действителното безсмъртие на човешката единица чрез светлото „грядущо“ на народа. Храчката срещу палача, гранатата срещу божия храм еднакво отрязват пътя на поп Андрей към неговото бъдеще и минало — остава настоящият миг, — изправен срещу врага и „срещу себе си“, в който, свързан и обезсилен физически, има последна възможност да жигоса противника със слово, преди да стисне завинаги „език между зъбите“.

Тази оптимистично-трагична ситуация сама по себе си съдържа достатъчно предпоставки за извисяване образа на поп Андрей. Но има и нещо друго, което започва отвъд нравствено-ценностните измерения на ситуацията и в частност на конкретната човешка личност и то е в сферата на художествената условност, на художествените значения.

Поетът упорито, многократно подчертава самотата на поп Андрей, изключителността, неповторимостта на неговите действия. Поп Андрей е „сам като луд“, той „сам“ си нахлува въжето и задава своя въпрос: „Що значи смъртта на един?“ В „последния миг“ той изпраща със своя топ в божия храм „последната граната“. Със своята единичност „легендарният топ“ се отделя и противопоставя на топовете, „знали като слонове“, а „последната граната“ — на пороя от „шрапнели и фугаси“. Тази единичност обаче не свършва дотук. Тя се разгръща в последователна система, неочаквано и странно на фона на множествеността, на стихийната, изчерпваща многоликост и многогласовост на боя:

До телеграфния стълб бе изправен.
До него палача.
Капитана.
Въжето
бе готово.
Балкана
тъмнееше мрачен.
Небето —
сурово.

За пръв и последен път в цялата поема многоликата маса на врага приема образа на отделен персонаж; за пръв и последен път в цялата поема думата Балкана е употребена в единствено число. Телеграфният стълб, палачът, капитанът, въжето, балканът, небето — осезателно натрупване на единственото число. Наглед незначителна подробност. Вместо небе можеше да има небеса, вместо балкана — балканите, вместо капитана можеше да бъде показана цяла рота главорези, както преди и след тази сцена.

[Но нека продължим:

Попа стоеше огромен,
изправен в целий си ръст,
цял
спокоен като гранит —

Изведнъж смисълът на посочената по-горе условност става ясен. Значението на ситуацията се раздвоява. Отвъд конкретното си значение — обесването на поп Андрей Игнатов като епизод от потушаването на въстанието — тя придобива значението на с и м в о л - м е т о н и м и я на цялата схватка на въстаналия народ с тъмните сили на фашистката реакция. Те се изправят в единоборство, един срещу друг — палачът и странният, братат, внушаващ страх дори с въже на шията въстаник.

В тази персонална конфронтация всяко нещо придобива репрезентативно-символно значение. Фонът загубва своята локално-предметна определеност (срв. преди това „сипей, урви, чукари“, „глухи усои“), той се разширява и отдръпва, като същевременно се затваря в своите абстрактно-обобщаващи очертания — небето, балкана.

На фона на суровото небе и мрачния балкан, направо на фона на стилизирания български пейзаж, на „цялата в трепет и смут разлюляна страна“ се проектира фигурата на поп Андрей и грандиозно израства: „Попа стоеше огромен, / изправен в целий си ръст, / цял / спокоен като гранит —“.

По мащабност и съпричастност на природния свят към съдбата на героя тази сцена може да се сравни само с красивата и величествена гибел на Хаджи Димитър в едноименната балада на Ботев — „Лежи юнакът, а на небето / слънцето спряно, сърдито пече“.

И двамата герои са могъщи в своето безсилие, издигнати над своята горестна земя, единият под сърдитото слънце, а другият под суровото небе. Образът на Хаджи Димитър обаче черпи своите сили, навлизайки и в територията на фантастичното. Върху него хвърля своите отблясъци и баладичното осветление, светът на свръхреалното.

За разлика от него поп Андрей приема грандиозни очертания, без да накръпява реалността на ситуацията. Тук художествената условност действа по-скрито, по-замаскирано. В „огромността“ на героя запазва своя дял и естествената мотивировка. Поп Андрей е заснет сякаш от долу на горе, от гледната точка на стоящите под него, изправен в цял ръст на „пиедестала“ под бесилото. Това раздвоява и усложнява значението на хиперболата *огромен*. По-нататък е спомената думата *гранит* — „Спокоен като гранит —“. В този пряк контекст *гранит* носи своето непряко значение за образно означаване на душевна твърдост. Но гранитът е материал, от който се правят паметници. А това не може да остане без последици в съседство с „огромен, / изправен в целий си ръст“, в по-широкия контекст, в който се гради образът, в обобщено-символното моделиране на ситуацията. Смисълът отново се раздвоява — *гранит* активизира своето пряко, материално-веществено значение и отново скрито, замаскирано придава реално значение на наглед неоправдано подхвърлената от нас дума „пиедестал“, придава на образа размерите и функциите на монумент!

В „Хаджи Димитър“ времето е спряно. „Лежи юнакът, а на небето / слънцето спряно, сърдито пече“. Съзерцанието на величествената гледка изисква абстрахиране от протичащото извън нея време. Времето задържа своя ход, за да задържи и запази в необходимата психологическа рамка статичната сцена с поваления юнак, за да погълне и приеме като свое състояние неговата неподвижност. Това е възможно в баладата.

Съзерцанието на монументалния поп Андрей, психологическото задържане сцената на екзекуцията също изисква спиране на времето. От самото начало — когато неудържимо се отприщват пороите на въстаналия народ — до края — скока в небето — поемата „Септември“ представлява едно главоломно движение. Обесването на поп Андрей е единственото „чуждо“, статично място. Хората и предметите застават, тяхното взаимно разположение

става предмет на изображение. И отново тази пауза има напълно естествена мотивировка — тя се съдържа в самия „ритуал“ на обесването. Но тя е необходима и за нещо друго — за да може поп Андрей да се изправи в цял ръст и а д своя палач и да застине — „огромен“, „сублимен“, „непостижим“!

Тази амбивалентност на образа е постоянен принцип на изображението. Той се развива в едно и също време в две различни измерения — на хиперболата-символ и на реалното, човешки правдиво и уязвимо присъствие на героя. И това е напълно целесъобразно. Герой на поемата „Септември“ е не отделната личност, а народът и поп Андрей — въпреки посочените психологически бариери — нито за миг не престава да бъде реална частица от него. Самото развитие на втория, монументален план в образа на поп Андрей не е самоцелно, а е функционално подчинено на темата за народа. То разкрива на езика на художествената условност момент — един от върховете — в развитието на тази тема. Същевременно изследваната дупланова конструкция на образа е заложена в общата двойствена и противоречива конструкция на поемата и е неин завършващ резултат, при който разстоянията се скъсяват и изчезват, стълкновявайки се, двата плана се обединяват в органично единство.

От друга страна, това, че в един и същ образ се кръстосват грандиозното, символно-обобщителното и земното, конкретно-преходното, битийно-ограниченото, се оказва структура, която чрез самата си диалектичност може да въплъти диалектически противоречиви, мъчително изстрадани при сблъсъка на противоположни мотиви идеи.

Още тук, далече преди оптимистичния завършек на творбата, наглед в най-неблагоприятния момент поетът проявява необходимата нравствена сила, идейна и художническа смелост, за да тегли равносметката на показания в творбата двубой, да зададе болно парещите въпроси за победата и поражението, да даде историческа оценка на художествено превъплътеното в поемата събитие.

По-голямата част на поемата е посветена на погрома, трагедията на народа, загубил битката във въстанието. Поетът стига до дъното на народното страдание; с някаква самоизтезаваща се ненаситност показва кошмари, апокалиптични картини на зверската разправа с народа, от които надават ужасен вик обитателите на рая. Въстанието е удавено в „кървави вади“. Борбата завършва с поражение. Това е естественият и фактически верният извод от гледище на конкретния исторически момент.

Но вече се каза, че художественият свят в поемата „Септември“ има два слоя; отвъд слоя на национално-историческата достоверност той представлява модел на вековната борба на социално потиснатия човек за освобождение от класовото робство. Този модел е отворен — назад — към тъмните праисторически корени на борбата („нощта“) и напред — към неограничения във времето и пространството възход на социално освободения, с развързани творчески сили човек („рая“). В този модел на човешката история поражението на „грубите черни ръце“ се оказва временен, исторически ограничен етап. Това може да снесе трагизма на обрамения реален, събитийно-конкретен свят в творбата. Но това е снемане от обрамяващия свят на символите, от „отвъдния“ план на поемата. Това е борба с неравностойни оръжия. Тази неравностойност е двойствена. От една страна, скокът на колективното лирическо „ние“ в небето е в структурно-функционално отношение от по-висок разред, той може и трябва да промени коренно интонацията, „арматурата“ на произведението, да надмогне ужаса на редиците предшествуващи стихове. При така очертания сблъсък това би било ефектна, но и лековата, прибързана победа. Защото, от друга страна,

тези няколко финални стиха при целия им размах и поетична сила са неравно-стойни в количествено отношение, за да заглушат болката на предшествува-щите глави, да преодолеят тяхното съвкупно художествено въздействие. Това те могат да направят, ако техният оптимизъм е подготвен преди това, ако той идва не само „отвън“, от отчуждения в образно отношение свят на символите, но и извира „отвътре“, от трагично реалния, човешки правдив свят на бор-бата. За да бъде художествено убедителна, победата трябва да се изстрада, противодействието трябва да бъде равностойно на действието.

Проблемът за поражението и победата в художествената концепция на творбата се претворява в проблема за живота и смъртта, за не-битието и безсмъртието, схващани както в измеренията на отделната човешка личност, така и в по-широкото им, метафорично значение в контекста на човешката история.

В художествената и миросгледна позиция на поета животът и смъртта са двете лица на всяко явление, те са не само взаимно враждебни, но и взаимно обуславящи се; чрез тяхната диалектика явлението се утвърждава, придобива качествена определеност. Още в самото начало на поемата те се сплитат в противоречив възел:

Нощта ражда измъртва утроба

И по-нататък:

и ето — кълнеме се в нашия гроб —
ще възкресим ний човека
свободен в света.

Във втората половина на поемата везните рязко се накланят в полза на смъртта. Тя се митологизира, приема образа на „кървава вещица, сгушена във всичките ъгли на мрака“, протягаща „далеч и навред из нощта“ своите „сухи ръце“; в предметно-реалния план на поемата тя се възплъщава в безбройните трупове на убитите. В най-големия смут прозвучава паническият вик „Всеки да си спасява живота!“, пропит с болка и трагическата ирония на автора. (Той съдържа и историческа неточност, и несправедливост, които, както ще видим, се изкупват десетина стиха след това.)

Десетина стиха след това започва сцената с поп Андрей. В нея животът и смъртта влизат в генерално сражение. В предметно-реалното значение на понятието поп Андрей умира. И не просто умира, но умира с почти натура-листична правдоподобност.

Вече беше бегло очертан паралелът между образа на поп Андрей и образа на Хаджи Димитър. Гибелта на Хаджи Димитър е красива. В самия „мизан-сцен“ на неговия край има нещо естетически организирано — „На една стра-на захвърлил пушка, / на друга сабя на две строшена“. По-нататък при него идват самодивите и се мъчат да спрат кръвта. Митологизираният свят облек-чава творбата на героя и заедно с това отчасти измества фокуса на трагичното.

Смъртта на поп Андрей е страшна и ужасна като смъртта на всеки обесен. Неговото величие не се гради върху снемането, „сублимирането“ на телесното начало. Читателят инстинктивно си представя как неговата плътна, тъмна фигура увисва на въжето „със страшна сила“. Тя излъчва трагизма, който поражда друг велик син на България (отново „един!“), превъплътен в друга Ботева творба, висящ на въжето „там близо край град София“. Настръхна-лата природа, грозно грачещият гарван, символ на тлението, нестройният хор на старци, жени и деца — всичко внушава непоправимостта на загубата, сполетяла българската земя. „Обесването на Васил Левски“ носи потреса, неизкоренимото човешко стъписване пред насилствено прекъснатия живот

на героя. Обесването на поп Андрей е пропито с атмосферата на този трагизъм.

И ето че тъкмо тук — в тази безнадеждност и обреченост на героя (сам в ръцете на палачите), в тази сгъстена атмосфера на трагичното започва мощното противодействие на другия план; образът започва да се развива в очертаванията на монумента, от жертва той се превръща — величествен и страшен — в заплахата за своите врагове. Чрез серия от внушения (за които вече стана дума) той надмогва своята ограничена битийност на реално съществувал герой, превръща се в символ.

Родеейки се с героя на знаменитата Ботева балада, той като него получава правото на безсмъртие — не в християнския смисъл — (отрицанието е толкова по-силно, като се има пред вид, че героят застава под бесило в расо и изрича — не без горчива самоирония — „Амин!“) — а надличностното безсмъртие на бореца, паднал за свободата на народа. Чрез думите на поп Андрей тази философия на борбата — на временното поражение и на неговия обратен, плюсов знак, проектиращ се в бъдещата победа, на отделната човешка смърт и нетленността на подвига чрез нея — също както в „Хаджи Димитър“ получава експлицитен израз, формата на сентенциозна завършеност — „Тоз, който падне в бой за свобода, / той не умира“ — „Що значи / смъртта на един? Амин!“

Носейки атмосферата на „Обесването на Васил Левски“, сцената с поп Андрей носи в същото време атмосферата на „Хаджи Димитър“, нейния трагически оптимизъм и просветление. Следователно чрез монтажното, двупланово заснемане на образа на поп Андрей още в най-мрачните редове на поемата чрез необичаен драматизъм и напрежение се ражда победата — нравствена и идейна, носеща в по-широкия исторически контекст своите реални плодове в бъдещето. Умирайки, поп Андрей побеждава своя палач. Но това е трудна, мъжествено изстрадана победа.

Това, че се подготвя победата на финала, не е само догадка, предпоставено теоретическо разсъждение. Поп Андрей е мостът между настоящето и бъдещето. И указание за това се съдържа не само в метафоризираното му виждане в „грядущето“. Поп Андрей се пренася там не само мислено, присъствието му придобива и определен материален смисъл. Не може да не се забележи приемствеността между хвърлянето на гранатата срещу божия храм и хвърлянето на бомбата в сърцето на бога в края на поемата. А във „въжетата и лостовете“, с които „те“ — колективният лирически герой — щурмуват селенията на небесния рай, смъртно се мярва, поразително траверсирано, бесилото на поп Андрей! (с подобен род поразителни образни трансформации вече ни се случи да се срещнем). Последната грайката и въжето — печални символи на безсилието и гибелта на поп Андрей — се преобразуват във фантастично-символния план в инструменти, оръжия на последния бой на Човека за Грядущето. Това е художественият шифър на градивното присъствие на героя в бъдещето, израз на мъжествено изстрадания социален оптимизъм на автора, едно последно и озаменувано с триумф пресичане на двата плана, шифър на цялата художествена конструкция на поемата.

СТРУКТУРА НА ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ В ПОЕМАТА НА ГЕО МИЛЕВ „СЕПТЕМВРИ“

Радосвет Коларов

Поемата „Септември“ е едно изключително явление в нашата поезия. Нейната изключителност се определя както от съдбовния национален момент, от разтърсващите събития, послужили за първооснова на поетическия ѝ сюжет, така и от изключителността на творческата личност, в която тези събития резонират. Поемата неотразимо завладява читателите с размаха на идеите си, с гневното избухване на гражданската съвест срещу фашисткия терор, със социалния си оптимизъм и вяра в тържеството на социалистическата революция и същевременно — не по-малко с образния си строй, с експресията на ритъма, интонацията, удара на словото. Съчетанието на дълбок демократизъм и политическа ангажираност с новаторска форма, изпробваща неразкрити резерви за въздействие върху психиката на читателя определя мощния емоционален заряд на творбата, обаянието и популярността ѝ.

Художественият свят на „Септември“ е необичайно дълбок, сложен и противоречив. Изчерпването на неговото своеобразие естествено изисква съответна задълбоченост и многостранност на усилията на изследвача. Настоящата статия има в това отношение скромни претенции — нейна цел е да покаже някои най-общи принципи в изграждането на идейно-художествения свят на поемата, оставяйки настрана някои съдържателни аспекти и маса от многообразните ѝ изразни средства.

Навлизайки в този свят с оглед на поставената задача, читателят не може да не почувствува на първо място неговата парадоксална раздвоеност. Той се твори от две различни гледни точки, по два съвършено противоположни пътя на художествено изображение. По отношение на обекта единият е центро-стремителен, а другият — центробежен. Единият се насочва към събитието в неговата конкретна реалност, в документалната му достоверност. Другият се оттласква от него със скоростта на „разширяваща се вселена“ — по посока на един универсален, митологизиран, неограничен във време-пространството образ.

Психологическите мотиви на тази двупосочност са монятни. Очевидно потресавашата картина на септемврийските събития, величието и трагедията на народния бунт са изисквали от поета-гражданин, както никога, късата дистанция на очевидеца, правдата в нейната жестока неподправеност, в грубите ѝ конкретно-зрими форми. А нравственият му и идейно-естетически максимализъм не се е помирявал с тази гледна точка; оттласквал е възбра-