

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ

Христо Стефанов

Към неговата поезия се връщаме многократно, на различни възрасти, за да откриваме ту изповедния ѝ унес, ту мисловните ѝ глъбини; да ни опиwa романтическият порив на „Миг“, строгата класическа простота на „Един убит“ и „Сиротна песен“, многослойната символика на „Легенда за разблудната царкиня“ и „Гора“. . . Наложена от няколко прозорливи литератори и преди всичко — от читателското признание, поезията му отдавна има любовта и на широката публика, и на специалистите. Това идеално, но рядко срещано еднородие има вероятно много причини, а може би главната от тях е особеното място, което Димчо Дебелянов заема в развитието на българската поезия.

Че това място е особено, можем да се убедим дори от един страничен, но пък нагледен пример. Почти всички изследователи на творчеството му приемат, че отначало той е повлиян от П. П. Славейков, Яворов и Д. Бояджиев (първите двама са до голяма степен поетически антиподи), за да окаже със зрялото си творчество известно влияние върху Смирненски и представителите на т. нар. „предметна поезия“, които виждат в стихотворенията му от фронта своя предтеча. Разбира се, става дума за творчески асимилирани влияния, приети или оказани; и все пак простата съпоставка между тези толкова различни поети би трябвало да ни подсказва, че Димчо Дебелянов е на кръстопът в развитието на нашата поезия; че в краткия му творчески път се преплитат, противодействуват и синтезират полярни тенденции.

Отблизо това е изглеждало като неоформеност, незавършеност, неорганичност. Гео Милев: „Но Димчо Дебелянов не беше избистрен като „символистически“ поет, какъвто можеше и обещавахе да бъде. . .“¹; Васил Пундев: „Ранната смърт на Димчо Дебелянов не позволява да разглеждаме неговата поезия като завършено художествено дело.“²

В съвременната литературна наука подобни мнения са отдавна преодолени. И все пак за изследователя образът на поета изглежда странно разстроен, при това символистът, романтикът и реалистът съжителствуват в едно творчество, зрялата част от което е създадена фактически за няколко години. Ето няколко мнения:

Георги Цанев: „... Въпреки увлечението от символизма Димчо Дебелянов изгражда като напълно оригинален поет, чиято основна характеристика се изгражда от определени черти на реализъм и някъде романтизм. . .“³

¹ Гео Милев. — Везни, год. I (1919), с. 23.

² Васил Пундев. Днешната българска лирика. 1929, с. 95.

³ Георги Цанев. Димчо Дебелянов. Страници от историята на българската литература. Т. II. С., 1971, с. 477.

Пантелей Зарев: „Може да се говори за ранна, подражателна лирика и за ранно оригинално творчество (към 1908 г.); после за зряла, *елегично романтична, символистична и реалистична поезия*; и най-сетне за оригиналната му лирика от фронта (1916). И всичко това в едно творчество, което е *едино* и създадено за кратко време“⁴ (к. м., Х. С.).

Стоян Каролев: „Ако стихотворенията на Дебелянов не са символистични, с някои изключения, това не значи, че са винаги реалистични. В творчеството на поета са силни романтичните струи, особено в по-ранните години“⁵ (к. м. — Х. С.). Очевидно тук има недоразумение: за *изключения* може да се говори например у К. Христов, чиито символистически напъни са чисто елигонски, краткотрайни и главно — без художествен резултат. Но когато някои от най-добрите творби на поета са отчасти или изцяло символистически, то броят им не е никакъв показател. И още едно мнение:

Георги Марков: „Както се вижда, в зрялата поезия на Дебелянов се очертават три тенденции: реалистическа, символистическа и романтическа.“⁶

В същност парадоксът е привиден или по-точно — именно по силата на своята парадоксалност той би могъл да се превърне в отправна точка за изясняване на някои по-обща закономерности на литературното ни развитие. Забележете и колко самотен е Дебелянов в броените години на творческата си зрелост: Пенчо Славейков и Яворов дописват последните си стихове, Вазов и Кирил Христов са вече в страни от талвега на поетическата развой. Траянов въпреки шумната си слава е все още екзотично цвете от виенска оранжерия — едва след трагичните уроци на войните бегло набелязаното в „Химни и балади“ (1911) ще съзрее в „Български балади“. Христо Ясенев още не е изградил своя „Рицарски замък“ — отделните публикации в списанието на Страшимиров безспорно нямат цялостното въздействие на тази монолитна книга. И Лилиев все още не е написал най-зрелите си творби, не е издал книга. Хронологическата схема е неизбежно приблизителна и спорна, доколкото става дума само за седем-осем години, но и тя, струва ми се, подчертава особената творческа съдба на Дебелянов, който единствен успя да създаде в този период завършено, органично творчество.

В същност органичността, единството на Дебеляновото творчество трябва да се схваща именно като единство на противодействащи тенденции, всяка от които може да доминира в дадена творба, но могат — и това е по-често — да бъдат синтезирани. Защото сме изправени пред един рядък случай, когато индивидуалното творческо развитие изпреварва, „предусеща“ — естествено в неразгърнат вид — общото. Ала за една литература със „закъсняло ускорено развитие“ това е по-скоро закономерност.

Употребявам термина на Г. Гачев, който визира разликата между развой на нашата литература и европоцентристкия модел само защото основните операционни понятия, с които си служим — символизъм, романтизъм и пр., — са извлечени от този модел. Инак нашето литературно развитие има своя органика, а въпросните термини, приложени към него — национално специфично съдържание. Но отгук се появява едно невинаги осъзнавано терминологично двусмислие, което налага съвсем конспективно да се спрем на своеобразието на българския символизъм.

Този въпрос в общи линии е изяснен в съвременното ни литературознание, като основните отлики на българския символизъм се свеждат до: липса на съз-

⁴ Пантелей Зарев. Димчо Дебелянов. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1969, с. 253—254.

⁵ Стоян Каролев. Димчо Дебелянов. История на българската литература. Т. III. С., 1970, с. 878.

⁶ Георги Марков. Поезията на Димчо Дебелянов. 1966, с. 119.

нателна и последователно прокарана в творчеството философска подоснова; изострен и конкретен психологизъм; своеобразно трансформиран, но несъмнен социален критицизъм. В областта на поетиката това води до подчертана вътрешна нестабилност — символистичният трафарет има незначително място или е оригинално преосмислен (с изключение на епигоните, които винаги са типично „школови“ поети), очевидна е една силна романтична (Яворов, Дебелянов, Траянов отчасти) или импресионистична (Ясенев, донякъде Лилиев, Ем. Попдимитров) струя, а основният градивен елемент на тази поетика — символът — с редки изключения не стига до пълна езотеричност и смислова неразгадаемост.

Тази нестабилност се откроява по-ярко, когато българският символизъм се разглежда в процесуален аспект. Неговото закъснение спрямо европейския символизъм е и голямото му преимущество, обусловило както самобитността му, така и по-бързото му — преди да е закъснял в рамките на школата — изживяване. Следите от този процес личат в творческото развитие на всеки значителен български символист, макар и в различна степен. (Наченки на подобно развитие, за жалост прекъснато, има и у Лилиев; по-спорен и неизследван е този въпрос по отношение на Траянов.) Но безспорно най-ярките примери са Яворов и Дебелянов; както единият се наричаше „еничарин“ и не можеше да намери мястото си в схемата на д-р Кръстев „стари—млади“, така и Дебелянов е по-особен сред поетичното си обкръжение, защото в краткия си творчески път осъществява един трансформационен момент в развитието на българската поезия.

Разбира се, подобен поглед върху развитието на Дебелянов не е новост за литературната ни наука. Но досега се е наблягало главно на разликата между „военните“ му стихове и останалите му творби. Те самите се разглеждат или с оглед на доминиращата в тях насока (романтични, реалистични, символистични), или когато еднозначната класификация е явно невъзможна — като конгломерат от противоречиви насоки. „Творби, сами по себе си противоречиви, те носят елементи, едни от които ги свързват със символизма, и други, които ги отделят от него. В някой стих или строфа долавяме явна мисъл и правдив образ, неподправено преживяване, показана е ясно трагедията на личността в буржоазното общество. И веднага тези здрави зърна потъват в хаоса на субективистични асоциации. А може да се каже и обратното. Всред декадентската мъглявина ненадейно проблесне жизнен образ, който подсказва за пряка връзка с живота.“⁷

Има и такива творби на Дебелянов безспорно, но това са по-слабите му стихове, където не е постигнат синтезът на противоположните насоки. (Едва ли сред тях е „Живях в заключени простори“, което цитира по-нататък Г. Марков в потвърждение на горните си думи.) Ала художественото единство в поетиката на Дебелянов се достига чрез дисонантното обединяване на разнородни стилови насоки и това се отнася, както ще се опитам да докажа по-нататък, и за „чисто“ реалистичните, „чисто“ символистичните му и пр. творби. А в това се оглежда не само индивидуалното своеобразие на таланта, но и някои съществени специфични черти на българския символизъм. Именно от тази гледна точка ще се спира на някои аспекти от поетиката и творческото развитие на Дебелянов, които, колкото и индивидуално-специфични да са, характеризират според мен и някои съществени черти от разvoja на българската поезия в началото на века. Естествено подобна задача, съотнесена с обема на една статия, предопределя фрагментарността и конспективността на изложението.

⁷ Георги Марков. Цит. съч., с. 99.

Нека започнем с нещо на пръв поглед странично — хумористичното творчество на Дебелянов. Всички изследователи напоследък са единодушни, че и в тази област поетът създава творби, които са на нивото на най-доброто в лириката му. С основание Г. Марков отбелязва, че „... те по своеобразен начин подчертават съществуващи тенденции, довеждайки ги в идейно отношение до техния логичен завършек. Обаче те не са просто количествено нарастване на социалните зърна в елегите, а качествено ново художествено явление (...), характеризиращо се с по-различни жанрови особености и художествени принципи“⁸ (к. м., Х. С.). Симеон Хаджикосев е още по-категоричен: „... хуморът е Дебеляновото Alter ego“⁹. На него дължим и първия по-цялостен опит досега да се очертаят някои от „художествените принципи“ в хумористичното творчество на Дебелянов.

В аспекта, който ни занимава, най-интересна е тенденцията хумористичният ефект да се постига чрез неочакваното пародиране или травестиране на символистичен (главно словесен) и романтичен (образно-концептуален) трафарет. Този принцип е прокаран последователно в цялото хумористично творчество на поета и вероятно това дава основание на С. Хаджикосев да говори за „... Прякото противопоставяне на две различни образни системи — символистичната и битово-разговорната.“¹⁰ Като оставим настрана терминологичната неточност (вероятно става дума за лексикални пластове с различна стилистична характеристика, защото „битово-разговорна образна система“ освен закостенялата в речта метафорика изобщо няма), това вярно твърдение е твърде частно, свеждайки противопоставянето на различните стилови пластове само до комичния ефект.

Например в ч. I на „Бохемски нощи“ този принцип е демонстративно оголен:

За утре щедро ми обричаш
нектар във сребърни потири...
О, зная — много ме обичаш
и не обричаш на шега,
но не е лошо и сега —
да хвърлим още две-три бири...
А?*

Очевиден е високият стил на първите два стиха; при това две от думите с ярък стилистичен колорит („обричаш“ и „потири“) стоят в силна стихова позиция. Но функцията на това им стихово курсивиране е различна. В римата „обричаш — обичаш“ втората дума е неутрална, а по логиката на развитието на темата третият и четвъртият стих бележат известно забавяне, омекотяване на съблъска между двете противоположни представи; не е случайно и това, че именно там е повторена, макар и в по-слаба позиция, думата „обричаш“. Другата римна двойка „потири — бири“, събрала думи с несъвместим стилистичен колорит, вече явно очертава противопоставянето на двете образни системи. При това „сребърните потири“ асоциативно ни препращат към „нектара“ — питието на боговете, — което лирическият герой е готов да замени с просташките „две-три бири“. Защо? Тук се намесва другата основна опозиция в строфата: „утре — сега“. Очевидно това „утре“ едва ли ще дойде. Така травести-

* Всички цитати на стихотворения са по изданието „Димчо Дебелянов“. Съчинения в два тома. С., 1968.

⁸ Георги Марков. Цит. съч., с. 174.

⁹ Симеон Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 227.

¹⁰ Цит. съч., с. 228.

рането на символистичния образен пласт изведнъж се мотивира по съвсем друг начин: представата, която се разкрива чрез него, е илюзорна, направо фалшива.

Класически пример на подобно съотношение на две стилови системи — романтическа и реалистическа — е онзи момент от „Евгений Онегин“, където авторът-повествовател резюмира дългата, патетично издържана в стила на романтическия трафарет реч на Ленски преди дуела с два стиха:

Все это значило друзья:
стреляться завтра буду я.

Както сочи Ю. М. Лотман,¹¹ подобен похват ни насочва не само и не толкова към изобразяваната действителност, отколкото към съотношението между двата начина на изобразяване, единият от които разкрива — в сравнение с другия — своята непълноценност.

Като се има пред вид, че „Бохемски нощи“ е печатано през 1912 г., а две от „най-символистическите“ стихотворения на Дебелянов — „Гора“ и „Легенда за разблудната царкиня“ — през 1913 и 1914 г., би трябвало сериозно да се замислим как е възможно в рамките на едно художествено съзнание символистичната образна система да съществува едновременно и като единствено способна да изрази висшите му стремления (известно е, макар че това не бива да се надценява, че Дебелянов не е ценял хумористичните си творби), и — както е художествено засвидетелствувано — като възплъщение на фалш, развенчаван от досега с реалността? Очевидно причината е в споменатата вече нестабилност на поетиката на българския символизъм.

Но да продължим с хумора на поета. Стихотворението „Поет“ е особено интересно, защото стои на границата между хумора и елегията, между горчивата самоирония и стоицизма:

- I. Оттам, де целий свят отива,
той, рано стигнал, се завръща; —
пред туй, шо другите опива,
лице с презрение обръща.
- II. Уж търси радост — пък къде е
да го попиташ, сам не знае;
пред хорските очи се смее,
а сам пред себе си ридас.
- III. На час по триж се вдъхновява,
разправя се със сенки бегли;
наместо хляб му дават слава
и затова той *славно* тегли.

(курс. Д. Д.)

Симеон Хаджикосев счита, че с антитезните си конструкции тази творба напомня „Черна песен“ и че ... хумористичното се появява едва в третия куплет. ...¹² Първото безспорно е вярно, но второто твърдение е в разрез с художествената логика на стихотворението. Още първите два стиха (I) са смислово-оценъчно амбивалентни: мотивът за духовното водачество на твореца (имащо явно романтичен генезис) се сблъсква с внушението за безцелност, безрезултатност: „Оттам, де целий свят отива,/той, рано стигнал (I мотив) се завръща (II мотив). Аналогично, макар и не така явно противопоставяне има и в първите

¹¹ Вж. Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 325.

¹² С. Хаджикосев. Цит. съч., с. 228.

два стиха на втората строфа. Тук дисонансът е между висшите стремления на лирическия герой („Уж търси радост. . .) и пълната му практическа безпомощност („... , пък — къде е/да го попиташ, сам не знае“). И съвсем закономерно — след амбивалентното начало на първата строфа, леко отслабено във втората — третата строфа вече довежда това противопоставяне до явен шарж.

Но не това е най-същественото. Ако се вгледаме, ще установим, че в тази творба няма често срещаното пародирание и травестиране на символистическата образност и лексика. Тук пародията е на по-високо ниво: на нивото на типа творец, въплътен в лирическия герой. Явно е, че това е романтическият гений — неразбранният водач, разкъсан между жаждата за общение с хората и изолацията, която му налага неговата изключителност. (Само мимоходом ще отбележа, че в това отношение връзката между романтизма и символизма в европейските литератури е доста сложна — „прокълнатият поет“ и е, и не е романтическият „гений“. Колкото и много да е общото между тях, „прокълнатият поет“ е лишен от месианската нагласа и претенцията за духовно водачество на романтика.) Лирическият герой на Дебеляновото стихотворение съчетава чертите и на двамата — в смисъл, че без да е лишен от романтичния порив, той носи акцента върху личното страдание. Но — и това е главното — този тип герой, който досега разглеждахме като сложна сплав от наслагващи се литературни представи, в същност има съвсем реална жизнена основа. Достатъчно е бегло да си припомним духовната биография на поета, кризата на българската интелигенция в това глухо безвремие, за да видим колко българско е всичко — и желанието да служиш на народа си, и недоизживяната докрай възрожденска представа за интелигента като водител на роден, — срещу пълната безпомощност на пренебрегваната интелигенция в байганьовска България. Ето как сложното наслагване на две стилови насоки и пародирането им се оказва самостоятелно художествено средство за изразяване на конкретно-историческо, социално обусловено съдържание.

Почти всяко хумористично стихотворение на Дебелянов в конкретния анализ изглежда аналогични похвати. В същност сатирата и хуморът на поета са най-недвусмисленото, макар и косвено свидетелство за сложната стилова и — в по-тесен смисъл — образна амбивалентност на неговото творчество. Любопитен факт е, че хуморът на Лилиев например не познава в същата степен пародирането на символистическия реквизит. А още по-показателно е, че в началото на 20-те години, когато символизмът вече се изживява окончателно като художествена практика, въпреки че точно тогава се разгръща дейността на неговите теоретици и критици, пародията като жанр просто наводнява литературния печат. И при цялото разнообразие на теми, проблеми и конкретни политически алюзии основен художествен похват на безчислените пародии е травестирането на символистическия трафарет. (Подобно явление е типично при изживяването на дадено литературно направление.) Може да се каже, че и в тази област Дебелянов е в положението на предтеча — в творчеството му на хуморист и сатирик се долавят в неразгърнат и усложнен вид тенденции, които ще стигнат до едностранчивата си завършеност по-късно. И това е още едно доказателство, че творческото развитие на поета изпреварва и подготвя общия поетически развой. А същевременно — и важна отлика на Дебеляновото творчество, или както проникателно отбелязва Симеон Хаджикосев: „... Потенциалната възможност за двойка реализация на много теми и мотиви е косвено доказателство за „преводимостта“ на Дебеляновата лирична миниатюра и елегия в друг жанров и стилистичен план, което е изключено за повечето от произведенията на европейския символизъм.“¹³

¹³ С. Хаджикосев, Цит. съч., с. 228.

Нека да преминем на съшинската територия на Дебеляновото творчество — неговата лирика. Както вече споменах, досега се е вървяло главно по пътя на диференциране на отделните му творби съобразно с доминиращата в тях насока. Подобен подход, който вярно чертае цялостната панорама на Дебеляновата поезия, все пак оставя донякъде в сянка сложното взаимодействие на мотиви, образни конфигурации и стилистични пластове от различен произход в рамките на отделната творба. В тази насока ще се спра на някои от най-добрите му стихотворения.

Но преди това искам съвсем конспективно да отбележа някои черти на Дебеляновата поезика, които според мен също подчертават особеното му място в разволя на българската поезия. Изключително интересен е например въпросът за Дебеляновия стих. Повечето изследователи отбелязват мимоходом ритмичното му богатство, издържаността на фонетичната му структура, оригиналният синтаксис. Но в едно от малкото специални изследвания Олга Дейкова стига до констатацията, че „Д. Дебелянов се придържа о класическата метрична система, като не показва стремеж да я разнообрази чрез разни отклонения от нея. Но това е само привидно. В същност върху една определена метрична схема той изгражда голямо разнообразие на вътрешния (?) ритъм по свой път.“¹⁴ Нелепостта на подобно твърдение идва от методологическата неизясненост на отношението между метрика и реален стихов ритъм. От античността насам метричните схеми са абстракция, която няма точен аналог нито в едно съществуващо стихотворение поради разликата в характера на ударението в старогръцкия и в съвременните езици. Реалният стихов ритъм обаче се изгражда именно чрез едновременното противопоставяне и подчиняване на фонетичния материал към метричната схема. И тук става дума не само за пропуснатите или свръхсхемни ударения — това е само най-очевидното, — но и за относително различната сила на ударението в един или друг тип думи (едно- и двусрични), в една или друга позиция. Този въпрос е сравнително пълно разработен в светското стихознание още през 20-те и 30-те години.¹⁵ В цитираната статия авторката не успява да обедини многобройните си интересни частни наблюдения точно поради неизяснеността на съотношението метрика — ритъм, за да стигне на места до съвсем комични твърдения като: „Така облекчителните стъпки (т. е. с пропуснато схемно ударение — X. C.) стават израз на нежността, която този пасаж крие.“¹⁶ Какво ли изразяват пак свръхсхемните ударения?

Но да оставим излишната полемика. Авторката е права в изходната си констатация (по нейни пресмятания от 75 стихотворения 47 са написани в ямб, 5 — в хорей, останалите очевидно в трисрични размери), че при метрично еднообразие поезията на Дебелянов е ритмически много богата. Да приемем на доверие това твърдение, чиято конкретна разработка би могла да бъде цел на отделно изследване. По-важно е друго — какво изразява този факт, крие ли се тук някаква обща закономерност?

При това да не забравяме, че поезията на Яворов например е много по-разнообразна и в метрично отношение. У Дебелянов няма да срещнем тенденции към полусвободен и акцентен стих, въпреки че той се е учил от големия си предшественик. Тук естествено има и индивидуални предпочитания, но защо все пак в тази насока Дебелянов не доразвива търсенията на Яворов?

Освен всички други причини според мен особено важно е средищното място, което Дебелянов заема в развитието на българския символизъм. Още в самото му

¹⁴ Олга Дейкова. Бележки върху стиха на Димчо Дебелянов. — Литературна мисъл, 1968, кн. 6, с. 99.

¹⁵ Вж. например Виктор Жирмунский. Теория стиха. М., 1975.

¹⁶ Олга Дейкова. Цит. ст., с. 100.

начало Яворов създаде (по думите на Ат. Далчев) „най-богатия поетически синтаксис“, трасира път и за метрическото и ритмическото обогатяване на българската поезия. Но сякаш връщащо се махало, стихът на непосредствените му следовници отбеляза друга тенденция — все по-чувствително ритмическо обогатяване при възвръщане към традиционната метрика. Този процес има своеобразна трансформация в поезията ни от средата на 20-те години — но това е вече съвсем друга тема.

В едно обаче Дебелянов е много близък до Яворов — в предпочитанието си към контрастно-антитезни конструкции. И отново се поражда друг въпрос: защо, след като Яворов е очевидно по-драматичен, Дебелянов е външно по-уравновесен, антитезата заема в неговата поезия по-голямо място? При това за Дебелянов са характерни разгърнатите противопоставяния; типично символистическите антитези между определение и определяемо („звънка тишина“ и пр.) са сравнително редки. (Да не говорим, че по начало разгърнатата антитеза е „нонсенс“ в поетиката на чистия символизъм, изградена върху основополагащия принцип на „съответствията“. За българския символизъм, лишен от последователна философско-идеалистическа концептуалност, това естествено не важи.)

В предпочитанието към антитезните построения се оглежда диалектичността в художественото мислене на Дебелянов. Но и още нещо: специфичната дисонансност на неговата поетика. Тази предварителна и малко декларативна постановка може да се докаже в хода на конкретния анализ.

Нека се спрем на стихотворението „Черна песен“. Предварително може да се каже, че то не е типично символистическо нито като идея (представата за човешкото съзнание като арена на борба между противоположни сили има романтичен генезис, характерна е за модернизма изобщо, но специално символизмът е с далеч по-тесен психологически спектър на астенични състояния: сплин, тъга, неясен копнеж и пр.), нито като образност. Първият куплет е психологически конкретен:

- I. 1. Аз умирам и светло се раждам —
2. разнолика, нестройна душа,
3. през дения неуморно изграждам,
4. през нощта без пощада руша.

Само първият стих придобива отчасти символно звучене с подсказаната асоциативна връзка „ден — живот“ и по аналогия „нощ — смърт“ (I. 1. ... *светло се раждам*). Но по същество това е пряк лирически изказ, който ще се развие, „онаглед“ в следващите два куплета:

- II. 1. Призова ли дни светло-смирени,
2. гърмват бури над тъмно море,
3. а подиря ли буря — край мене
4. всеки вопъл и ропот замре.

- III. 1. За зора огнеструйна копня,
2. а слепи ме с лъчите си тя,
3. в пролетта като в есен аз крея,
4. в есента като в пролет цъфтя.

Тук вече близостта до символистическия речник е забележима от пръв поглед: „дни светло-смирени“, „вопъл и ропот“, „зора огнеструйна“ и пр. От друга страна, при повишената метафоричност на речта никъде не се достига до смисловата многозначност на символа. Взявана на това не явно, но забележително последователно се внушава асоциацията, подсказана в първата строфа; навсякъде спокойствието, увереността, гравитният порив се свързват със светлината (II. 1; III. 1), а разруши-

телната, враждебна стихия — с тъмнината (II, 2. . . над тъмно море; III, 2; III, 3). Така светлината и мракът — макар че никъде пряко не са споменати в текста — придобиват мащабността и многозначността на символа. И точно в това е функцията на стиловата разлика между първия, от една страна, и втория и третия, от друга, куплети: да „сигнализира“, да подготви читателя за прехода от конкретния към абстрактно-символния план. Че това е така, можем да се убедим и от друго: двете начала, които се борят в душата на лирическия герой и се асоциират със светлината и мрака, не се поддават на еднозначна интерпретация. Художественият ефект се състои в това, че конкретно-психологическото съдържание на първия куплет, преведено в по-общ символен план, придобива общозначимост, зазвучава сякаш с обречеността на предвечна прокоба. Най-явно това личи в заключителната строфа, която — както първият куплет — отново е в пряк лирически изказ, рамкирайки по този начин творбата, но — за разлика от него — носи стилистическата багра на втория и третия куплет:

- IV. 1. На безстрастното време в неспира
2. гасне мълком живот неживян
3. и плачът ми за пристан умира
4. низ велика пустиня развян.

Така финалът на творбата синтезира противоположните насоки, засилвайки внушението си за предопределеност и неизбежност. Разбира се, трагическото светоусещане на лирическия герой е в сложна и непряка, но несъмнена връзка с конкретните социални условия; не се спирам на този аспект, защото той е задълбочено изследван и изяснен в ред трудове на Г. Цанев, П. Зарев, Г. Марков и др.

Аналогичен художествен ефект, постигнат по аналогичен път, срещаме и в христоматийно известното стихотворение „Аз искам да те помня все така“. И тук първата строфа е пределно конкретна:

- I. 1. Аз искам да те помня все така:
2. *бездомна, безнадеждна и упила,*
3. *в ръка ми вплела пламнала ръка*
4. *и до сърце ми скърбен лик склонила.*
5. *Градът далече тръпне в мътен дим,*
6. *край нас, на хълма, тръпнат дървесата*
7. *и любовта ни сякаш по е свята,*
8. *защото трябва да се разделим.*

Струва ми се, че по предметност на рисунъка тази строфа надминава и „военните“ стихове на Дебелянов: всички епитети гравитират към прякото си значение (I. 2; I. 3; I. 4; I. 5), пространствените отношения не само не разкриват никакво символно значение, но и въобще пейзажът се отличава с почти топографска точност; а що се касае до I. 5 и I. 6, това далеч не е прословутият „вътрешен пейзаж“ на символизма, но, напротив, антропоморфизиране на природата, подчертаване силата на чувството чрез пренасянето му — метафорично — върху нея.

Втората строфа обаче ни сепва с рязка промяна: лирическото повествование е заменено с драматичен диалог:

- II. 1. „В зори ще тръгна, ти в зори дойди
2. и донеси ми своя взор прошален —
3. да го припомня верен и печален
4. в часа, когато Тя ще победи!“
5. — О, Морна, Морна, в буря скършен злак,

6. укрый молбите, вярвай — пролетта ни
7. недосънуван съм не ще остане
8. и ти при мене ще се върнеш пак!

Тази разлика и до днес поставя пред изпитание критиците. Ще се огранича с един пример: Светлозар Игов, който се придържа към възгледа, че фронтовите стихове на Дебелянов са нов етап в поезията му, се опитва в една своя статия да проследи развойните тенденции в по-ранното му творчество. За съжаление подходът му е чисто механичен и представлява връщане към старата догматична опозиция „реализъм — антиреализъм“ в ново терминологично одяние: за Игов всичко, което не е „предметен рисунок“ и „психологико-изповеден лиризм“ (термин, удобен главно с неяснотата си), е „шампа на символистичната поетика“, „символистични навеи“ и пр. Например: „В този смисъл особено показателно е стихотворението „Аз искам да те помня все така“, където особено ярко изпъкват двата пласта в Дебеляновата поезия — чистият психологико-изповеден лиризм (първата и последните две строфи) и символистичните навеи, които на пръв поглед крият едно дълбокомислено съдържание и „философски“ подтекст (както биха казали днес някои критици), но в същност внасят нечист „литературен“ дъх в кристалната емоционална прозрачност и образна пречистеност (забележете — това е казано за плътната образна фактура на творбата! — Х. С.) на цялото стихотворение.“¹⁷

Да оставим настрана наивността на толкова поколения читатели, които са се възхищавали от цялото стихотворение; но все пак е много странно как така „символистичните навеи“ са се кондензирали в една единствена строфа, пощадявайки останалите?

Загадката на този парадокс се решава от само себе си, ако потърсим самите „навеи“ — оказва се, че те са до голяма степен плод на въображението. Освен поетичния синоним на смъртта „Тя“ (II. 4) и леко екзотичното име „Мориа“ (II. 5) нищо друго не напомня за символизма. Но по начало контрастът с първата строфа е именно в разликата между предметния рисунок и пряката изповедност, реализирана в диалога. Тази „дематериализираност“ на втората строфа извисява конкретната психологическа ситуация до внушението за фатум, за съдбовна предопределеност.

Нека отбележим и една друга подробност — от разменените реплики се разбира, че заминава събеседницата на лирическия герой. Това е необичайно — Одисей и Пенелопа са разменили местата си. Но всеки, който познава биографията на Дебелянов, може да прецени колко точен е и в този детайл поетът. Ала за него раздялата с туберкулозното момиче, което трябва да отиде в санаториум, е само нов повод да усети несретната си съдба, в която го преследва сякаш черен жребий. И точно „деконкретизираността“ на втората строфа превръща фактическата точност — съмнителна ценност в лириката — в обобщение с дълбоко трагично съдържание. Без тази строфа (както Игов предлага да четем стихотворението) то би останало поетическа илюстрация на една абстрактно-психологическа ситуация: раздяла. А без относителната разлика между нея и останалите строфи бихме останали на нивото на пряко автобиографичното.

Третата и четвъртата строфа напомнят предметния рисунок на първата:

- III. 1. А все по-страшно пада нощ над нас
2. чъртаят мрежи прилепите в мрака,
3. утеха сетна твойта немощ чака,
4. а в своята вяра сам не вярвам аз.

¹⁷ Светлозар Игов. Където всички са един и всеки все пак — сам. — Пламък, 1976, кн. 10, с. 101.

- IV. 1. И ти отпущаш пламнала ръка
2. и тръгваш, поглед в тъмнината впила,
3. изгубила дори за сълзи сила. —
4. Аз искам да те помня все така. . .

С това те целите (а не само първият и последният стих) играят ролята на рамка, обгръщаща идейния център на творбата. А същевременно се очертават и съществени разлики: първо, емоционалната атмосфера е много по-мрачна, безизходно трагична (да си припомним с каква духовна извисеност се „снима“ трагизмът в първата строфа чрез това сякаш надличностно заключение — „... и любовта ни сякаш по е свята /защото трябва да се разделим.“); второ, в предметната пластичност се връзват изповедни нотки (III. 4; IV. 4); трето, дори пластиката тук е от друг порядък, разколебана между пряката изобразителност и символно-метафоричното внушение (например III. 2, където визуалният характер на образа влиза в противоречие с невъзможността да се видят „мрежите на прилепите“ в мрака). Така краят, преодолявайки противопоставянето на първите две строфи, е не просто повторение на конкретността на началото, а синтез на противоположните идейно-тематични, емоционални и образно-стилови гами, който синтез носи богатството на художественото внушение.

Искушението да се увеличи броят на примерите е наистина голямо, защото почти всички стихотворения на Дебелянов разкриват забележителна стилово-образна разнопластовост, която винаги е подчинена на идейно-тематичната задача. Дори един непълен анализ — в същност даже не анализ, а набелязване на най-очевидните особености, които би трябвало да бъдат опорни пунктове на евентуалния цялостен идейно-художествен анализ, — както в посочените примери досега, е в състояние да разкрие особената дисонантност на Дебеляновата поезика. Ще се огранича обаче с още един пример, който е показателен, защото става дума за една от „чисто“ реалистичните творби на поета — сонета „Пловдив“:

- T. 1. Как бяха скръбни моите детски дни!
2. О, колко много сълзи спотаени!
3. Тук първи път се моя взор стърни
4. и безпощадна буря сви над мене.
- A. 1. Тук първи път чух възглас: — Престани
2. да вярваш и да дириш — забранен е
3. на любовта плодът — и в зли страни
4. мечтите ти навек ще бъдат пленни.
- C. 1. И днес аз бродя в тоя скръбен град —
2. единичък дом на моята скръб бездомна —
3. аз бродя за утехата нерад —
4. и кат загубен в пустошта огромна.
5. И толкоз черни мисли ми тежат,
6. че аз не искам нищо да си спомна.

От пръв поглед се вижда, че съдържателната схема на сонета (теза — антитеза — синтеза: I катрен — II катрен — I и II терцина) не е спазена. Напротив, вторият катрен продължава развитието на темата от първия, обогатявайки неговото значение. Тогава и двете заключителни терцини естествено не се отнасят към предходните катрени като синтеза към тезата и антитезата (в строго логичен смисъл), а са им противопоставени чрез опозицията „минало — настояще“.

И все пак противопоставяне между двата катрена има, но то е в стилови, а не в чисто тематичен план. Началото (още със заглавието) акцентира върху конкретно-автобиографичното, директно-изповедното (T. 1, 2). Следващите два стиха

(Т. 3, 4) подготвят прехода към друг план — условно-обобщен — с метафоричния си характер. Вторият катрен продължава тематично първия, но „превежда“ съдържанието му в сферата на алегорията, което подчертава извънвременността, предначалността на житейския жребий. При това преходът между конкретността на началните стихове и мотива за първородния грях (А. 2, 3) с неговото библиейско звучене е забележително ограничен.

Именно естествеността на този преход придава ново значение и на детството, споменато в началото (Т. 1) — то се асоциира вече с щастливо време „преди грехопадението“. Разбира се, тук библиейският мотив е очистен от канонично религиозното си съдържание — останало е притчевото му звучене като вечна драма на търсещия човешки дух („Престани / да вярваш и да дириш — . . .“ А. 1,2). Конкретно-историческата социална обусловеност на подобен възглед и мястото му в системата на Дебеляновия мироглед в случая остават извън вниманието ни, защото тези въпроси са задълбочено разгледани в трудовете на Г. Цанев, П. Зарев, Ст. Каролов, Г. Марков и др.

Вече споменах, че двете заключителни терцини се противопоставят на предходната част преди всичко чрез опозицията „минало — настояще“. Но същевременно те до голяма степен са и техен синтез — вече не само в стилово, но и в идейно-тематично отношение. Особено явно това личи в първите четири стиха, където закономерно се редуват конкретното изображение (С. 1,3) с неговия „превод“ в метафорично-символен план (С. 2,4; като се има пред вид, че „пустошта огромна“ е в същност градът, явно е, че образът има не конкретно-изобразителен, а символно-психологически смисъл). Последните два стиха приключват тази борба между двата стилово-изобразителни пласта на творбата, като снемат и временната опозиция: отричайки цялата споменна основа на творбата (С. „6 . . .“, че аз не искам нищо да си спомна“), те по парадоксален, но художествено убедителен начин затварят кръга на идейно-тематичното развитие.

Вероятно немалък интерес представлява да се анализират от такава гледна точка още ред творби на Дебелянов — и „Гора“, където един романтичен мотив е развит в символен план, а забавената и обстоятелствена описателност (три от четирите начални стиха представляват обстоятелствени пояснения, при това отчасти тавтологични, към главното изречение, в четвъртия стих) контрастира със символната, а не пластично-изобразителна значимост на описанието; и „Легенда за разблудната царкния“, в която — противно на поетиката на типичния символизъм — основният образ-символ е разшифрован още в началото чрез мотото; и „Да се завърнеш в бащината къща“, където ред образни компоненти във втората строфа гравитират не към конкретно — изобразително или психологическо, — а към символно-обобщително значение; и „Миг“ — едно от типично романтичните стихотворения на Дебелянов, в което обаче вътрешният пейзаж на символизма е подчертано романтизиран, „екстериоризиран“ като далечен предвестник на урбанистичната пластика у Далчев например. . .

* * *

Във всеки случай анализът ще потвърди представата за поетиката на Дебелянов като сложна дисхармония от разнородни стилови, образни и стилистични пластове, които изграждат надредно (т. е. неизчерпващо се със значението на всеки поотделно) художествено единство. Разбира се, „относителното тегло“ на отделните компоненти в различните творби е твърде различно; нещо повече, най-добрите стихотворения на Дебелянов имат явна стилова доминанта и това именно позволява да се класифицират те като символистически, романтически или реалистически. Последните две определения налагат едно съществено уточ-

нение, тъй като термините романтизъм и реализъм се употребяват в различните случаи с твърде нееднакъв обем на понятието. Ако разбираме реализма като отворена естетическа система, чието единство е в гносеологическата ѝ основа и която поради способността си за непрекъснато развитие лесно асимилира художествените открития на други частни направления — тогава безспорно цялото творчество на Дебелянов е реалистично. Но този безспорно правдив възглед на марксистката естетика е само изходна база за изследванията върху поетиката, стила, стилистиката и пр. на даден автор или период. Ако пък имаме пред вид конкретно-историческото съдържание на понятието реализъм спрямо българската поезия от първите 10—15 години на века, тогава трябва да признаем, че в поезията на Дебелянов това е само един компонент (разбиран и като тип художествено обобщение, и като съответстваща му в даден момент системата от стилно-изобразителни средства), чийто дял неотклонно нараства, но който все пак не изчерпва цялото ѝ съдържание.

Още по-сложен е въпросът с романтизма поради генетическата връзка между него и символизма. Но все пак ясно е, че в творчеството на Дебелянов собствено романтичният дял е по-незначителен: той обхваща главно определен кръг от теми, идеи и настроения; в ред творби определя особеностите на образната система, като в известен смисъл е в опозиция на символистическите тенденции — със своята мащабност и яснота романтическият символ се отличава качествено от символа в поетиката на символизма с неговата тенденция да се превърне в поредица от равноправни значения, неподдаващи се на еднозначна интерпретация. Но това, което е типично за френския или руския символизъм, в нашата поезия има своеобразна модификация — с редки изключения в творчеството на значителните наши поети-символисти няма да срещнем символа-енигма, смисловата езотеричност. Безспорно това е една от главните национално специфични черти на българския символизъм въобще, изразена особено ярко в поезията на Дебелянов.

Именно затова в неговата поетика отделните тенденции — отслабени и недо-ведени до крайност — не влизат в механична конфронтация, а взаимно се обогатяват и допълват в художественото цяло. Тази важна особеност на Дебеляновото творчество отбелязва много точно Г. Марков: „Подобно преплитане на противоречиви художествено-идейни тенденции откриваме. . . и другаде. Разбира се, това съвсем не означава, че тук се свързват механично разнородни елементи, че имаме грешки в изрза и конструкция на образите и затова критическите дисекции на символистически и несимволистически струи са чисто условни. *Тези творби също по свой начин са единни, макар и вътрешнопротиворечиви. Преходите от символизъм към романтизъм и реализъм или обратно са често неуловими, постепенни, а стихотворението винаги се подчинява на своя вътрешна логика*, защото то е израз на определено искрено и в основата си реално преживяване, само че в един случай разкрито с една образност, по един художествен път, в други случаи — с друга образност, по друг художествен път“¹⁸ (курс. м., X. С.).

Тази мисъл на Г. Марков е ценна и защото разкрива корена на художественото единство в поезията на Дебелянов — нейната дълбока психологическа и социално-историческа основа, правдивостта ѝ като израз на типични настроения и светоглед в един момент от историята на нашата интелигенция. И същевременно общозначимостта ѝ, която изразява от конкретното, но го извисява до степен на философско обобщение. Би могло да се направи само едно съществено уточнение: очевидно вътрешното единство на противоречивите насоки в поетиката на Дебелянов е не парадокс, а закономерност, и в такъв случай преходите от една към друга

¹⁸ Георги Марков. Цит. съч., с. 100.

образно-стилова гама са художествено значима форма на проява на това единство — както се опитах да докажа в анализа на някои Дебелянови творби.

Очевидно тази главна особеност на поетиката на Дебелянов не може да бъде обяснена без привличането на по-широк литературно-исторически и обществен контекст. (На пръв поглед се получава познатият от логиката „порочен кръг“: чрез творчеството на един голям поет се опитваме да обясним литературното развитие в неговата епоха, а след това чрез особеностите на това развитие търсим обяснение на специфичното в едно индивидуално творчество. Но грешката е само привидна, защото в случая боравим с понятия, които са взаимно репрезентативни: развойните процеси в чист вид са само литературоведска абстракция, която се проявява чрез конкретното творчество.)

В случая подобен подход е неизбежен, защото в творческото си развитие — нека го повторим още веднъж — Дебелянов изживява в „сгъстен“, недиференциран вид пътя на българската поезия, изпреварвайки и предначертавайки основните ѝ развойни насоки. (Дори стихотворенията „Светла вяра“ и „На кръстопът“, които не са сред шедьоврите му, маркират „модела“ на преосмислянето на символистическата образност с оглед на друго, противоположно идейно съдържание, който по-късно ще бъде гениално осъществен от Смирненски.) И точно с оглед на по-късните явления в поезията ни, чийто пряк или косвен родоначалник е Дебелянов, се е оформил възгледът, че собственото му творческо развитие върви неотклонно към реалистичната образност. В най-общи линии това е вярно, но подобна постановка не отчита сложността на протичащите процеси — както в поезията на Димчо Дебелянов, така и изобщо в лириката ни по това време. Защото, както много точно констатира П. Зарев, „... символиката на Дебелянов първоначално е повече в метафората, в сравнението, а не в цялостната образност на стихотворението. Тя има често пъти повече езиков характер и отдалече само напомня абстрактните символни форми на изискания и последователен символизъм. Постепенно поетът преминава към по-широка символност, в която образът става цялостно символ на неговата озарена от страдание съдба.“ И по-нататък: „Но и с тия промени на формата запазва жизнеността на настроението, дълбоката реалистичност на действителни, негови човешки изживявания.“¹⁹

Може да се каже — макар и повече като метафора, а не като точна аналогия, — че както поетиката на Дебелянов е изградена върху единството на противоположни тенденции, така и краткото му творческо развитие върви по пътя на поляризиране, в смисъл на обособяване, на отделните насоки в творчеството му. Показателно е, че повечето от творбите му с ярко изявена стилова и образна доминанта са печатани към края на поетическия му път. И това също е закономерно: един от най-типичните белези на ускореното, интензивно развитие е едновременно действие на две противодействащи си тенденции — към синтез и към обособяване на отделните насоки. Но естественото творческо развитие на Димчо Дебелянов бе прекъснато още преди ранната му трагична смърт; отиването му на фронта изигра ролята на катализатор, предизвикал качествен прелом в поезията му. Ала макар че корените на военните му стихове са дълбоко в предишното му творчество, връзката между тях е сложна и нееднозначна.

III

Ако трябва да се потърси най-лаконичната формулировка на общоприетото схващане за военните стихотворения на Дебелянов, мисля, че най-подходящи биха били думите на Атанас Далчев: „Дебелянов откри света в мига, когато

¹⁹ Пантелей Зарев. Цит. съч., с. 278—279.

трябваше да го напусне. С тия пет-шест стихотворения, писани на фронта малко преди смъртта, той постави началото на най-новата ни поезия. Всичко, което днес критиката отбелязва у по-младото поколение поети като реализъм и предметен стил, е вече дадено в тях. Новите поети могат да кажат без преувеличение, че те не биха създали своята поезия, ако нямаша пред себе си примера на „Нощ към Солун“, „Старият бивак“ и „Един убит“.²⁰

В цитираната вече статия Светлозар Игов, приемайки напълно думите на Далчев, все пак смята, че подобно тълкуване на новото, което внасят фронтовите стихове на Дебелянов, е ограничително: „Чувството за надмогване на индивидуалистичния херметизъм, за приобщаване към съдбата на по-широки социални общности е характерно за най-широк кръг поети — от Смирненски и Гео Милев, през Емануил Пондмитров и Людмил Стоянов, до септемврийските поети, да не говорим за това, че то се превърна в доминиращ мотив за цялата пролетарска поезия от 30-те години и особено у Христо Радевски. Предметизмът на Димчо пък е характерен не само за групата „Стрелец“ (Далчев, Пантелеев), но и за Смирненски (особено в цикъла „Зимни вечери“ с конкретната урбанистично-предметна образност), за Фурнаджиев, Багряна и др. (...) Да не говорим за психологическия реализъм, който бе продължен във всички основни насоки от междувоенната поезия, също изпълващи го с все по-богато и исторически осъзнато социално съдържание.“²¹

Струва ми се, че мнението на Игов страда от противоположната крайност: то е толкова разширително, че се изпразва от конкретен смисъл и историческа достоверност — нито „чувството за приобщаване към съдбата на по-широки социални общности“ у Дебелянов е идентично в идейно отношение с прелома, изживян от някои символисти — Л. Стоянов, Хр. Ясенов, — нито „психологическият реализъм“ е белег само на Дебеляновата поезия. Дебелянов умря твърде рано, за да познае друго приобщаване освен единението в тихата жертвеност, в смъртта; а терминът „психологически реализъм“ еднакво приляга и на Пенчо Славейков, и на Яворов, и на Лилиев. . .

Тогава очевидно остава само „предметизмът на Димчо“ според израза на Игов. За да не бъдем голословни, нека разгледаме стихотворението „Прииждат, връщат се“, откъдето е и заглавието на статията на критика:

- I. 1. Прииждат, връщат се, шумят като разлените вълни
2. на възбунено море, пияно от несдръжната си мощ,
3. под тежките им стъпки морната земя звъни,
4. тук всеки ден е ден без отдиш, безсънна — всяка нощ.
- II. 1. Кой са те? — Безименни — и ти безимен между тях
2. потъваш в жалбите им глъхнали и в грубите им веселби —
3. и чакаш примирено празника на кървавия смях,
4. когато и над твоя свят съдбата мрак ще протръби.
- III. 1. И как е странно в грохота на тоя вихър лих,
2. където всички са един и всеки все пак — сам,
3. да си припомниш, да прищъпнеш някой плачещ стих
4. из кротките елегии на Francis Jammes.

Първото стихотворение, написано на фронта от Димчо Дебелянов, носи белега на първите му военни впечатления. В същност първата строфа е точно „скица от натура“, макар и изпълнена в по-особена образност: при цялата конкретност на изображението ред сравнения (I. 1, 2) и дори някои думи с леко архаичния си стилистичен колорит („възбунено море“, „несдръжна мощ“, „мор-

²⁰ Атанас Далчев. Стихотворения. Фрагменти. 1974, с. 186—187.

²¹ Светлозар Игов. Цит. ст., с. 104.

ната земя“) определено напомнят за високия стил на символистичната поетика. Това противоречие се засилва във втората строфа. По същество и тя е лирическо описание, но в образно отношение разликата между първите и последните два стиха е огромна — от конкретната описателност до абстрактната алегоричност.

Тази разлика би останала един неосмислен дисонанс, ако не беше преломът в развитието на темата в третата строфа. Противопоставянето на „вихъра лих“ срещу „плачещия стих“ на Франси Жам изведнъж разкрива в нова светлина съдържанието и на предходните строфи: това е най-първо сблъсъкът между поезията и металната проза на войната; сблъсъкът между индивидуалното самосъзнание на лирическия субект и нивелиращия натиск на обстоятелствата (II: 1); това е най-после сблъсъкът на цели два свята — невъзможни един до друг, несъвместими: елегичният, изтъкан от поезия и мечти мирновременен свят и суровият устрем на войната, която прегазва крехката тръстика на човешката индивидуалност.

Този сблъсък осмисля конфронтацията на двата стилово-образни пласта в творбата. Новото тук е, че мотото от Франси Жам категорично дава превес на обективната реалност; стихът „... кажи ми, кажи ми, ще ли се изцеря, от това, което е в моето сърце?“ в идейно-художествения контекст на творбата придобива смисъла на необорима авторска самооценка.

Едва ли резултатите от анализа на това стихотворение могат да бъдат валидни за целия фронтов цикъл на Дебелянов. В същност от шестте стихотворения две — „Нощ към Солун“ и „Старият бивак“ — имат несвойствени за Дебелянов повествователен характер и трудно могат да бъдат причислени към най-доброто в творчеството му. Друго едно стихотворение, „Тиха победа“, независимо от известна идейна непоследователност разкрива същия многопластов строеж, който характеризира и „Приждат, връщат се“. И само две творби — „Един убит“ и „Сиротна песен“ — се открояват както с художественото си съвършенство, така и с новото в образността и стила — чист предметен рисунок и монологична изповедност.

Тези бегли бележки не целят да отрекат новаторския характер на военните стихове на Дебелянов. Но реалното им място в неговото творчество е по-друго, отколкото по предпоставените схеми: дълбоко родствени по своя патос с основната насока на лириката му (достатъчен е паралелът между „Сиротна песен“ и „Живях в заключени простори...“, за да видим как едно и също съдържание се транспонира в две различни стилово-образни гами), те бележат и началото на един бъдещ идеен прелом, който не може да се осъществи; най-последователно предметни и пластични, те повтарят — но на качествено по-високо ниво — своеобразната конфронтация на противоположни насоки, типична за поетиката на Дебелянов. Това определя и своеобразното им място в творчеството на поета — те са едновременно и нов етап в него, и органична част от цялостната му лирика.

* * *

Във великолепно то си есе „Безволевият владетел на спомените“ Здравко Петров пише: „За да избегнем класификацията на неговата литературна принадлежност (дали е „реалист“, „символист“ и „романтик“), ще си послужим с беглото очертание на неговата литературна епоха, която може да бъде характеризирана с много веяния и противоречиви наслоения. Веднъж попитали проф. Ас. Златаров как може да съчетава в своя литературен вкус Виктор Юго и Реми де Гурмон. Той отговорил лаконично: Епоха! Това се обяснява с противоречието

на времето. (...) И все пак при Дебелянов няма стилна какофония. Той е може би от поетите, които са най-единни в своето естетическо развитие.”²²

В известна степен това тънко наблюдение важи не само за странната амалгама на литературните вкусове в началото на века, но и за самата ни поезия. И ако Дебелянов е изпитал несъмнено влиянието на своята епоха, ако по този път може да си обясним много особености на творчеството му, не по-малко вярно е и обратното — внимателният прочит на лириката му, прецизният идейно-художествен анализ могат да ни разкрият много от особеностите на поезията ни от онова време. Защото в това бе творческата съдба на Димчо Дебелянов — поставен на кръстопътя на противоречивите насоки, той единствен успя да постигне синтеза им, осъществявайки спонтанно и другата развойна линия — по-пълното им обособяване. И това определя мястото му в българската поезия — чрез неговото творчество се извърши вторият по време и значимост (след Яворов) трансформационен акт в развитието ѝ.

²² Здравко Петров, Безволният владетел на спомените. Вж. Димчо Дебелянов. Съчинения в два тома, 1968, с. 17—18.