

РАННИЯТ АТАНАС ДАЛЧЕВ: ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА СИМВОЛИСТИЧНАТА ПОЕТИКА

Чавдар Добрев

Мнозина смятат, че поезията на Атанас Далчев представлява едва ли не чужда планета в сравнение с основните стремежи на българската лирика. У Далчев всичко се изгражда по-другояче — и съдържанието на мисълта, и ритмът на фразата, и анализът на вътрешния факт, и интонационната линия. Литературната критика обяснява подобен факт с това, че Далчев започва да пише като ярък противник на символистическата естетика, която през 20-те години, макар и още господстваща у нас, се подлага вече на ожесточени атаки. Далчев противопоставя на обожеността „аз“ — външния свят, на култа към магическото — обикновената вещ, на грандиозния декор — всекидневния пейзаж, на пътешествията по далечни и екзотични страни — гледката от близка дистанция. Сам поетът неведнъж в своите фрагменти засяга този въпрос в критичен план. Той твърди: „Символистичният поет беше органически неспособен да схване конкретното. Дори и когато то му се тикаше в очите, той не искаше да го види и предпочиташе общото и абстрактното.“

И „куку“ чуваше се там гласа на птица

Ем. Пондимитров

Гласът, който е викал „куку“, несъмнено е бил глас на кукувица. Но при все това тя си е останала за символистичния поет неопределена — една „птица“.

В какво обвинява Далчев поетите-символисти? В пристрастие към общата формулировка, в абстрактност, чийто антипод е предметността. Подобни творци избягват конкретното назоваване на нещата, те предпочитат да използват понятието, за да внушат пряко своята идея. За Далчев обаче думите не са само значение, но и живи тела, които играят самостоятелна роля. При него става реабилитация на сетивното в поезията, на реалността в словото и неговите връзки, на достоверното присъствие на отношението: вътрешен опит — инструмент за споделяне. Пледира се за нова активизация на формата чрез „коригиране“ на литературния стил със стила на всекидневието. Какво може да даде едно подобно сравнение: нарушение на правилата, превърнали се в шаблон, в изискана и фалшива условност; приближаване на далечното, тайнственото, вълшебното до субекта на преживяването; обогатяване на излиялото, поддържано с козметически средства слово; вдъхва му се жизненост, атмосфера, колорит, превръща се от самоцелно в строго функционално. На последното обстоятелство Далчев набляга особено. Сам той твърди, че не става дума езикът да бъде лишен от възможността си да обобщава, от естетически-философската си значимост, а

за динамизиране на процесите между конкретно и общо, между частно и абстрактно.

Поетът, когото някои смятат за ограничен привърженик на конкретната поезия, споделя не без основание страховете си от моментното ситивно изображение, което не носи по-висока идея и се основава върху внезапните чувствени реакции към живота. Своите мисли за непосредствена предметна поезия той свързва с концепцията на художника, който изгражда не отделна картина и образ, а една действителност, носеща дълбоките реални проблеми на своя творец. Този момент е интересен с оглед цялостната естетика на Атанас Далчев, който по начало се обявява не срещу идеите в литературата, а против абстрактната идея, против разделянето на понятието от неговия материален носител, на лирическите представи от конкретните им значения в реалността.

Сетивността в разбирането на Далчев е необходимост за литературата, която по наследствен белег страда от отвлеченост: причина е материалът, от който се създава. Далчев има пред вид, изглежда, повече езика в интерпретацията на символизма, а не толкова езика на живата човешка практика. Но при всички случаи той обосновава логически намеренията си и своето разбунтуване срещу догмите на една определена естетика.

И въпреки всичко това, струва ми се, че в редица от студияте, посветени на Далчев, твърде неизяснено се трактува въпросът за отношението на поета към символизма и за действителното му преодоляване. Първата методологическа грешка е в това, че символизъмът в 20-те години се оценява като хегемон в българската лирика и не се отбелязват другите поетически движения, които да му се противопоставят. Второ, символизъмът се разглежда вън от сферата на собствените си противоречия. Трето, до преди петнадесетина години за символизма се пишеше като за изключително консервативна и реакционна литературна доктрина и всяко противодействие срещу нея се отбелязва за прогресивен акт в литературния живот. И четвърто, недостатъчно се набляга на влиянията от символизма, които изпитва сам Далчев, особено в първите си поетически прояви, респ. в стихосбирките „Прозорец“ (1926) и „Пръстен“ (1928).

Но да започнем отначало. Наистина ли символизъмът е толкова господстваща естетическа система в началото и средата на 20-те години?

През този период той си има свои представители и свои епигони, притежава печатни издания и критици, които да го защитават. Отделни негови представители, като Теодор Траянов, Ем. Попдимитров или Николай Лилив, разширяват неговите перспективи по отношение на народнобаладичния епос и на пределно интимната, почти изчистена от материалност изповед на стигналия до религиозна светост художник. Символистите се печатат главно в „Хиперион“, редактирано от Ив. Радославов, Т. Траянов, Л. Стоянов и др. Те обаче са принудени да съжителствуват с такива мощни движения, каквито са социалната поезия, носеща дълбоко класово-реално отношение към героя на епохата: Хр. Смирненски, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников и др., експресноизма, футуризма, Гео Милев, Ламар и др., търсещи корена на думата, проблемите от улицата, грубостта от градските площади, динамиката на урбанистичните конфликти.

Нещо повече, българските символисти, за да могат да съществуват, влизат в своеобразна симбиоза и с органа на експресионистите „Везни“ и там печатат свои произведения. Случаен ли е този факт? Едва ли. Той подсказва за една нова реалност, определена от променените условия в България след Първата световна война и Октомврийската революция. Идва отрезвяване. Социално пробуждане и нареждане в различните лагери на класовите противници. Приближаване до народа и идеала за неговата свобода. Пацифизмът израства до опозиция срещу капитализма. Неясните мечти, химерите се разрушават, става пробуждане на фона на пурпурните светлини, дошли от Север, от могъществото на един нов

исторически Прометей. Символизмът като стенание на отчуждената личност в условията на буржоазния гнет и постигане естетическо освобождение сред далечни визии, образи, символни сияния, алегорични картини практически е наранен смъртоносно. Хипертрофията на „Аз-а“ сега се излекува, спасението е в бунта на масата.

Символистичните песни на Яворов, както и легендите на Петко Тодоров, принадлежат вече към историята на литературата и са част от наследството на кръга „Мисъл“, Димчо Дебелянов с военната си лирика подсказва нови пътища и за себе си, и за цялата ни литература. Така да се каже, меденият месец на символизма като естетическо продължение на атакувания индивидуализъм си е отишъл, кулминацията е преминала и усилията на останалите живи символисти по същество представляват реставрация на минала слава, стимулиране на отмиращо явление, разкрасяване на стари художествени норми, естетизиране на консервативен порядък. Всичко това показва, че в началото на 20-те години най-изтъкнатите сили на новата ни поезия са настроени „антисимволистически“, те се бунтуват срещу свалени богове, с ожесточение налагат новите естетически вкусове, предпочитания, идеи. В подобен разрез Атанас Далчев е един от факторите в общата борба срещу символистичните останки. Но важно е да се открие самотията му роля в процеса, който се развива.

На второ място става въпрос за вътрешните противоречия в лагера на символистите. Преди всичко трябва да изтъкна, че българският символизъм и в най-крайните си форми запазва определена доза виталност, спомен за земята, за реалност на житейската битка, за красотата на сетивното възприятие. В него освен това има и някакъв дуализъм, проявен в драматичните противоречия и сблъсъци, някакво самобичуване, някакво непрекъснато отлитане на вълшебните и измислени дворци на мечтанятия. Той не си изработва солидна философска база и поради това ние с основание може да пишем и за една реалистична естетика, примесена от влияния — понякога чужди и неизживени — на символистическата поезия в Европа.

Та какъв истински символист е Яворов и неговите стихотворения от втория период, изпълнени с непрекъсната равностметка и изповед, поразителна с реалистично-психологическите си дълбочини, с чувството си за живата действителност на човешкото съществуване, с непрекъснатите си връщания към живата обществена практика, с клетвите, връщанията, отрицанията, самозаклинянията и т. н. Освен това известно е, че голяма част от творчеството на Яворов е с определена реалистична критическа насоченост. Димчо Дебелянов бързо преодолява влиянията от символизма, за да изяви горещата си лирическа душа, нежна и вълнуваща, трепетна и добра. Неговото автентично чувство прогонва абстрактните тези, изгаря измислените кулиси за емоцията и сваля поезията на земята. Горчивият опит от войната заставя поета да напише едни от най-изповедните реалистични стихове в българската поезия, които сливат външния образ с вътрешното вълнение. И това става в самото навечерие на 20-те години като вътрешна критика, самоотрицание на самия български символизъм. В неговите недра определено израства един нов тип поезия, която използва образните завоевания на символистическата култура, за да изрази нов личностен и социален опит.

Людмил Стоянов извършва подобен пробив в собствения си лагер най-напред като белетрист и публицист. Той поглежда на войната с очите на реалиста и социалния критик, като потърсва решение за трагедията на впримчения в хомота на буржоазното робство народ. Ем. Попдимитров се насочва също към социални теми, като вътрешно мирогледно скъсва с индивидуалистичната доктрина на символизма. Да не говорим за жеста на един Хр. Ясенев, който определено заема позиция на комунист в двубоя на времето. Така нашият символизъм вътрешно проникновено и мотивирано еволюира в своя път, като разви-

тието му е по посока на по-ясната реалистична позиция към народа, към неговите битки и съдба. Оформят се междинни звена, които свързват един реалистичен земен идеал с редица съществени признаци на символистическата образност. Несъмнено това е израз и на противоречия, особено в естетически план, и първа предстои да бъде истински критически оценен.

Стигаме до третата забележка. Явно е, че символизмът, особено българският, не може да бъде разглеждан едностранчиво като консервативно явление. Преди всичко той помага на нашата поезия да стигне до едри образни конструкции, в които действителността бива оценявана мащабно. По такъв начин се преодоляват реални опасности от битовизъм, от провинциално късогледство. Тази мащабност, духовна перспективност, макар и по-често от позициите на буржоазната индивидуалистично настроена личност, е позитивно явление на фона на незаинтересуваното практическо самодоволно битие на дребната и едра българска буржоазия. В същото време ние виждаме, че са непрекъснати вътрешните двубои, драмите, съпоставките в творчеството на нашите символисти, те изпитват като грях и мъчение откъсването си от земните проблеми, те страдат от това, горят в адски мъки и затова никак не е случайно, че още първите по-сурови уроци на социалния живот ги насочват към големите обществени проблеми, към идеята за социално преустройство на действителността. В речта си на юбилейното събрание от 1948 г. акад. Тодор Павлов, след като отбелязва „идеалистическа, индивидуалистическа и метафизическа позиция“ на символизма като метод, подчертава, че у нас има и такива символисти, които „оставяйки си символисти, гледаха на символизма като на средство било за своеобразен протест срещу пошлата капиталистическа обществена действителност и защита на правото за свобода и независимост на индивида, било пък като на метод за такова художествено творчество, което търси да открие и използва някакви си магически по същество сили на човешката художествена реч и на другите художествени изразни средства, с помощта на които символист-художник се опитва да си построи свой собствен мир на някаква си особена и висша духовна действителност, нямаща нищо общо с реалната обществено-историческа действителност, но създаваща възможността за раждане и поддържане у художника на илюзията или самоизмамата, че е върховен жрец или творец в храма на „чисто човешко изкуство“, гдето човешкият индивид придобивал ценност, каквато той в самата реална действителност няма и не може да има. Такива символисти, към които у нас в известен смисъл и степен можем да причислим Д. Дебелянов и Яворов, трябваше неизбежно да преживеят истински трагедии, когато животът, развиващ се по своите реални исторически закони, разбиваше на пух и прах тези илюзии и самоизмами. В такива именно случаи някои от тия символисти стигнаха или до самоубийство, или до трагично отказване от собственото си художествено творчество. Други обаче, у които жаждата за живот и истински културен прогрес бяха по-силни, трябваше по един или друг начин, в един или друг смисъл и степен да пристъпят към преоценка на старите ценности и да потърсят изход от царството на фантастичните самозаблуждения, самовнушения и самоуспокоения към царството на реалната обществена действителност и на нейното художествено отразяване и пресъздаване в съгласие с общата историческа закономерност на развитието на човешкото общество и култура от капитализма към социализма и комунизма, от идеализма, индивидуализма и реакционния романтизъм към социализма, диалектическия материализъм и социалистическия реализъм.“

Давам този просторен цитат, защото той в методологическо отношение разкрива дълбоко сложната диалектика на художествените факти, еволюцията, каквато те претърпяват в хода на общественото развитие. За нас е много важно да прозрем в двойствеността на явлениято символизъм, в неговото пречупване

и отразяване в индивидуалното творчество, като стигнем до извода за положителните тенденции в живота на символистическата естетика, до вътрешните противоречия, стигащи до разрешение в една нова идейна платформа. Тодор Павлов ясно развива мисълта, че нашите символисти непрекъснато живеят в смут и драматичен двубой, че тяхно мерило не са само призрачните сънища, но и грубата действителност, че някои от тях успяват да стигнат до нов мироглед, до ново социално отношение към живота, до идеите на социализма и комунизма. Ето защо в подобен разрез аз подчертавам, че не всяка опозиция към символизма още в 20-те години означава по-висока степен на художествено разкриване на значителните проблеми на личността и обществото, че нерядко критиката на едни или други особености, на определени слабости в метода, стила, почерка на символистите е съпроводено и с отстъпки пред натурализма, емпиризма, голото предаване на фактите, отказа от обобщения, от дълбочинно изследване на явленията, от живо и солидно мислене. Така да се каже, тук сверката с жизнения материал става нерядко на равнището на различните фото- и монтажни техники, които са по-близки до изкуството на мозайката, отколкото до философията на монтажа като концепция за света.

В началните опити на Атанас Далчев, и това, струва ми се, че в хода на изложението ще го защита, има не само позитивна критика на абстрактния език на символистите, на призрачното, безплътното, измислено, негативно назоваване на реалните явления, но и някакво отдръпване от опита на късните символисти да съединят краха на златните надежди с реалната материалистическа критика на обществените порядки в капитализма. Те, символистите, създават естествено с рецидивите на една сравнително по-застинала и вече старомодна техника, общо взето, особено активна естетика в обществен план с ударение върху категорията „свобода“. Така неангажираната свобода при индивидуализма прераства в свобода като необходимост, като отговор на световно-историческата задача и проблем. Далчев започва да опонира на конструктивните принципи на символизма, на разделянето между семантика на думата, фразата и нейния синтаксис, външен образ и с отдръпване от широките хоризонти на обществената перспектива. По такъв начин анализът, който той извършва, започва от по-начална изходна точка, което осигурява възможност за последователни натрупвания на съображения и идеи, но в същото време и прекъсва един вече започнат ход на художествено узряване.

И така стигаме до последния пункт — дали Далчев е толкова отдалечен в началните си поетически изяви от естетиката на символизма, дори и от онези нейни елементи, които се подлагат на ожесточена критика в първите печатни изявления, статии на групата, към която принадлежи поетът. Струва ми се, че заплениени от категоричния тон на отделе и „дискредитиране“ на символизма, някои критици не виждат колко по-органично, диалектически целесъобразно, художествено оправдано изживява Далчев влиянията на естетиката, която отрича толкова безапелационно. Сам той по-късно ще направи характерна изповед за магията на символизма, под въздействието на която е започнал да участва в литературните събития, за упоението си от най-големите му представители, оказали влияние на цяло едно литературно поколение. Нещо повече, той пише, че конфронтацията е била резултат и на силна любов, привързаност, преклонение, от които е трябвало най-сетне да се освободят младите сили на нашата художествена култура. „От всички поети на символизма, като изключим Яворов, най-голямо влияние върху нашето поколение имаха Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Това влияние беше толкова силно, че за да се освободят от него, някои от нас трябваше да се възбунтуват срещу тях. Тук е обяснението на известни наши отрицания: нашата омраза беше любовна омраза, една неразделна част от нашето възхищение.“

В критическите отзиви за творчеството на Далчев тъкмо този момент на приемственост се подценява, като се изтъкват, макар и справедливо, само моментите на новаторството, на скока, на прелома, на резкия преход. Тази тенденция се проявява от времето на най-ранните публикации на поета, та до ден днешен. Да вземем за пример оценката на такъв значителен критик като Георги Цанев в неговата рецензия за „Прозорец“ от 1927 г. В тази си статия Цанев се спира единствено на новите естетически придобивки: това, че личността „се губи зад обективно и спокойно построената поетична преграда“, че този поет създава свят, населен с „положения, черти, линии, багри — образи“, като начинът на възприемане е този на зрението или съзерцанието. По-късно в наши дни Здравко Петров ще нарече това съзерцание философско и ще направи извода, че Далчев по начало се е родил уморен, с унилоост на пейзажа, с еднообразие, което мъчително потиска, че той по подобие на други поети от подобна мярка е осъден на неподвижност, но не и с „премахнато желание за движение“. Цанев в своята рецензия ще отбележи също особения начин, по който се проявява емоцията, като подводна и бавна река, чинто извивки и лъкатушения са невидими, той ще подчертае, че младият Далчев, като рисува елементарните неща, факти, явления на действителността, търси дори и в мъртвата природа душа, духовна настройка, защото според него всячко „ни говори, символизира“. Васил Пундев в рецензия за същата първа стихосбирка на Далчев ще наблегне на „стилизираната завършеност“, на „култивирания поетически усет“, на майсторската лирическа композиция, образност, но забележете — оплодена е „приспособимото от големите технически успехи на символистите“. Струва ми се, че макар и неразвито подробно, едно такова съображение за връзката между Далчевите стихове и тези на символизма (с реформа към един „кондензиран лирически разказ“, към по-вест от наситена лиричност, към картини от живота при наличие на силен вътрешен ред на вживяване) е важен отправен момент към ранния Далчев. Защото Пундев, независимо че отделя по-малко внимание на преходните и свързващи звена, все пак засяга съществен пункт, който може по-пълно и безпристрастно да ни насочи към феномена.

„Мост“ (1923)

Първият по-цялостен литературен дебют на Ат. Далчев в сборника „Мост“ от 1923 г. (заедно с Д. Пантелеев и Г. Караиванов) твърде определено очертава силута на един поет-символист, чието вдъхновение се таи в смътното усещане за някаква космическа катастрофа, разтърсила живота на бедните и беззащитни люде. Ранният Далчев вещае нещастия, сълзи и страдания, неговият поглед е печален и унил пред вида на ужасите, неговото съзнание е подвластно на извисени образи, на даден тип поетическа условност, противопоставена на житейската. Налагат се мистически и религиозни настроения в резултат на мирогледната позиция на писателя, невярващ в действителното разрешаване на жизнените проблеми. Далчев блуждае в света на символни видения, на измислени поетически декори, на странни сенки и мрачни представи за смърт и опустошение. Някаква неохристиянска концепция за спасението на човека пропълзва от кръвящото съзнание и тя свързва ирационалното постигане на феномена с високата етическа значимост на религията. В подобен разрез Далчев за разлика от други символисти не е формално ограничен, строг и студен, мраморен и бляскав, а зад символистичната формула израства образът на един каещ се, тревожен човек, чувстваващ се виновен за нещастията на измъчените хора.

Това в духа на българските тенденции в символистическата лирика усилва момента на драматизма, на раздвоението, предизвикано от основната, макар и по-скрита опозиция: мечта—реалност. Оркестрацията на речта е с оглед на една дълбоко субективна логика, като се избират специални думи за възпълнение на възвишен смисъл. Те притежават една специфична багра, но отделена от дру-

гите съставки на словото. С подобно „разкъсване“ единната организация на основната съставка се цели да се подчертае значението то да се измъкне от контекста на всекидневното, да се противопоставят лирически ред и банален контакт във връзка с това, че езикът става все повече непосредствен израз на отлъчана душа и все по-малко познатият източник за информация и комуникация.

В стихотворения като „Жената в черно“, „Прокажен“, „Старци“, триптиха „Есенни вихри“, „Дъжд“ и „Мистическа вечер“ Далчев твърде откровено подказва принадлежността си към идеите и образната структура на символистическата поезия. Така характерната далчевска предметност в подобни произведения едновременно се мерзелее. По-често се обслужва патосът на едно основно настроение, ритмиката на „жертвената“ реч, звуковата последователност на чувствения ред. Ето, да речем, в стихотворението „Жената в черно“ темата за смъртта се проектира преди всичко чрез песенното звучене, чрез избора на специалните слова, чрез нарастващите интонационни подеми, които непрекъснато се уравнивяват в безизходицата. Особено ясно проличава типологията на символизма в конструирането на фразите и по-специално при наслагването на епитетите. Да речем, мрежата, в която смъртта заплита „думите на всеки живот“, е определена с морална, а не конкретно-веществена мярка — тя е „губителна“; огньовете не са силни, ярки, тлеещи или червени, а именно — „зловещи“, едно толкова любимо словце за всеки поет-символист. Интересно е, че се наслагват и абстрактни значения: „мрачината“, олицетворяваща мрака, но разтворена в нещо по-общо и физически по-безплатно, се определя от прилагателното „зла“. А и смъртта се възпламеня в алегорията „жената в черно“. Стихотворението завършва с типична като форма и ритмика строфа на символизма:

И ти властуваш тук и далече
над водите и черната твърд
и живеш безсмъртна и вечна
изначална всевластнице — Смърт!

В „Прокажен“ по същия начин годините са „черни“ в контекста на една църковно призрачна атмосфера, постигната в движението на чувството, в неговата субективна даденост, както и в своеобразния колорит на езика. Слабите намеци за предметност, преодоляваща мистичната значимост на абстрактните думи, потъват в такива сравнения: „и подобно църковния восък / пожълтяла е моята кожа“. За нас, които искаме да узнаем изворите на бъдещото самочувствие на лирика, са важни обаче дори и такива крехки указания за новото по-уточнено назоваване на нещата, при което емоцията вече си има и обективен корелатив.

Този процес може да се открие и в такова типично като символистичен манифест стихотворение „Старци“. Но в „Старци“ Далчев задълбочава постиженията си в разреза: вътрешен живот и неговите знаци във видимата действителност. В същото време правят впечатление и промените в ритмиката на фразата — предишните случаи бележат една графическа транскрипция на по-затвореното, лирически изнежено чувство, със скръбно уморени, песимистично безнадеждни интонации. Сега ритмът е по-просторен, в него има приближаване към реализма на широкото, разнообразно движение на чувството, при което визиите получават ръст, сила, по-твърдо „мъжко“ присъствие. Още една стъпка напред и подобен ритмически ход, настъпателен и вътрешно по-волен, като че ли ще бъде в състояние да разчупи ограниченията, затвора, да разкъса пленническите окови на смиренното и безнадеждността и да открие перспективи за по-гордо месианско утвърждаване на идеала с тъгнежа на масите и непокорената улица. Естествено при Далчев и сега си остава на власт „мрачният реквизит“ в съот-

ветствие с мирогледните настроения, но аз говоря за „процепи“ в интонационно-структурната система на стиха:

Във улиците свечерени кънтят вечерните тъпни
като реки нахлули бясно в русла изсъхнали и черни,
а върху тех сред мрачините блесят запалени фенери
подобно разпилени капки в нощта, в която не се спи.

Но най-характерно за мистическите настроения на закърмения със символически идеи поет е стихотворението „Есенни вихри“. В него най-явно се формулира идеологическата платформа на християнско-абстрактните идеи с целия реквизит на отвлечените понятия, на дълбоко субективните представи, на избраните думи, отдалечени от обикновената делова реч; тук чувството е избрано, отделено, откъснато от потока на многообразното си и богато битие, то е само страдалческо, болно, страдащо, изравнено с вопъла, със стенанието. И сега се налага темата за смъртта с далечна илюзия за социалното неравенство, образът на бедните е тенденциозно пречупен чрез lika на Христос, на Спасителя, чрез неговата всеопрощаваща и алтруистична осанка, чрез романтично обогатените жестове на естетическия алтруизъм и единение с множеството. Не ще и съмнение, че в подобен акт на символизма става свързване на субективистичните външения с абстрактното представяне на субстанциалните проблеми на човека. Работи се с категории, достатъчно отвлечени, за да съпоставят трагедията на всекидневното с целебното могъщество, но и безпомощност на Спасителя. Далчев и сега се показва като моралист: независимо от претенциозния езиков инструментариум той разкрива според собственото си виждане трайни закономерности на неразрешимата загадка на битието.

В случая искам да отбележа две черти, които по-късно, макар и подчинени на друга естетическа система, ще се проявяват у автора: първо, това е обемността на обобщенията, пиететът към философската сентенция, към вътрешното разнищване на субстанцията, към мисленето в категории. И, второ, това е проблемът на моралиста, чиято духовна структура не му позволява нито за миг да бъде безсърдечен, формалист, откъснат от въпросите за смисъла на живота, за достойно присъствие на личността в нашия свят. В същност „Есенни вихри“ се крепи върху конструкцията: страдаща бедна тъпна — жестокост на обществената действителност — Спасителя, като пример на безкористие и пълно съпричастие. В този триъгълник заглъхна, но и се откроява с целия си ужас драмата на онеправданите. Кой знае, може би именно в това стихотворение да има и не толкова отзвук от войната, от нейните зловещи картини? Важно е, че Далчев разкрива едно свое дълбоко преживяване, което го довежда до съчувствие към съдбата на бедните и потиснатите в неговото общество. Но това съчувствие не изстрава до бунт, а се съгласува с примирението, с жеста на всеопрощението, с теорията на несъпротивлението, с вътрешното чувство за вина, която трябва да бъде изкупена тъкмо чрез лично изстраждане на ситуацията, в която са паднали тъпните.

Символистът-поет, който започва стихотворението си с характерен езиков аксесоар: „Появява зловещата есен, / като жертвеник пламва лесът / и вихрите вихром понесени / равнините примрели хлестят“, ще види себе си „разкаян, скръбен, бледен и приведен / с разцъфнало в смирение сърце / и със набожно скръстени ръце“ как тръгва бавно подир жертвите последен, за да се „моли разкаяната му душа“ на „окъсан и посърнал богомолец“. Явно е, че Христос като решение на проблема тук е символ, чието изображение се строи върху принципа на контраста.

В съответствие с християнския кодекс Христос е светъл, сияен, лъчезарен, той е надежда. Затова той внезапно се налага като образ, облят от светлина и романтична украса. „По стълбите на гаснещата вечер / Христос нисхожда в риза от звезди / да сложи въз ранените гърди / над страдната земя ръка предвечна.“ Докато тълната е обвита в плащове от мъка и черна орис, Христос е „бял като преспа“, над главата му стои „нимбата“, при неговия вървеж полетата стават сребърни, защото всичко у Спасителя е етичност, чистота, пречистване от греховността. Той, бял като невинност, хлопа на „черни врати“ и среща нещастие и глад, смърт и забвение. Но ето я и кулминацията със светия екстаз и християнска пиета, преклонение: плачещи и молещи се хора пред „плачущий лик на Спасителя“, при което „сърцата им са там кандила“, „свещи — техните бледи тела, върху белия сняг запокитени“. В рамките на подобна религиозна символика изпъква крайното обобщение на саможертвата на героя, за неговата морална издръжливост и дълбочина, за акта на всеопрошението и съпричастието, при който грехът се очиства благодарение на невинността, на безгреховността, на духовната чистота на Спасителя, раздал пътта си „вместо хлеб“ и „вместо вино“ — своята кръв.

Само две-три години по-късно Ат. Далчев вече ще принадлежи към кръга „Стрелец“ и ще сътрудничи последователно на изданията му „Изток“ и „Стрелец“. Тук той отпечатва редица от първите си стихотворения, намерили място в стихосбирката „Прозорец“, като все по-определено ще се освобождава от началните си определено символистически унастроения, ще се разкрива все по-ясно пътят му от символа, красивата литературна фраза, поетически стилизираната конструкция, магическото значение на думите, обслужващи мистико-християнски концепции към предметността, към сетивното значение на словесния материал, към реализма в усещанията и знаковото им покритие.

Успоредно с това, а може би и предварително Ат. Далчев постига теоретически новите си естетически разбирания. Тода положение е свързано с духа, атмосферата, идеите, които вълнуват кръга „Стрелец“: проблемите за активизация на поетическия език, за неговото „оварваряване“ в естетиката на експресионизма и футуризма, за точното назоваване на явленията в живота, за близостта до всекидневието, за култа към красотата на бита, за неподправените изображения на външната действителност и т. н. Тук се дискутира проблемът за „родно“ и „чуждо“ изкуство, като се взема позиция срещу ограничените родови комплекси, котловинни теории, ограничаващи българина в усвояването на модерния опит на Европа. Пледира се за ограничена връзка на нашия роден дух с фаустовската култура, с умението да се преценяват, анализират, оценяват интелектуално фактите на живота. В уводна статия „Към младежта“ (Изток, бр. 38, 1926) се разглеждат ограничените тенденции към отказ да се възприемат духовните постижения на модерната чужда литература и да се ограничават творците само с унаследени традиции, превръщащи се все повече в стилизация, етнография, хитроумни словесни бродерии и т. н. Ат. Илиев нарича една своя публикация, посветена на този въпрос, така: „Конфликтът между родното и чуждото“, като изисква да не се противопоставя родното на чуждото.

Чавдар Мутафов пише отделна статия, в която провъзгласява принципите на предметната лирика, плътно приближава до модерните форми на градското всекидневие. В „Банално изкуство“ (Изток, бр. 41, 1926) авторът смята, че възвръщането силата на изкуството ще стане чрез смесването му с „онова, което става всеки ден“, че в поезията е нужно да се „развенчае всяка изключителност“, че „художникът трябва да бъде влюбен като дете, наивен като мъдрец, ала жестоко безразличен“. С подобни тези се издига в култ естетиката на дистанцираното изображение, което тенденциозно се противопоставя на преживяването, от пленничеството на символизма и магическите формули се отива в друга крайност —

търсят се „архитипове“, елементарни елементи на битието, постигнати не толкова чрез вникване в историята на процесите, колкото благодарение на интуицията и „наивност на детето“, сиреч чрез спонтанност. Както се вижда в интерпретацията на Ч. Мутафов, освободението от едни предразсъдъци се заменя от преклонението пред нови богове, които при възобновения контакт с действителността не се отказват от прерогативите на интуитивизма и подсъзнателното. Но самата тенденция да се излезе вън на улицата, сред живите хора, означава безспорно и определена промяна в мирогледно-ценностната система: важно е поетът „да долови присъщото, жеста на работника, който борави със сечивата, както с ръцете си, опитния безразличен поглед на вехтошаря, който оценява автоматично; позата на гладния, който яде; бруталния израз на спящият“. Кирил Христов написва отделна статия за качествата на анализа, на разсъждението в лириката, като смята, че лиричното не е толкова въпрос на спонтанно вчувствуване в живота на индивида, колкото обхващане на явленията, проникване в тях, разкриване на техните черти, отношения, рамки на съществуване и т. н. „Разсъдъчността е основата на художествената концепция за живота“ — подчертава критикът („Разсъдъчна поезия“, Изток, бр. 50, 1926).

Ат. Далчев, както и К. Гълъбов от своя страна издигат идеята за една критика, която трябва да бъде освободена от символистически мъглявини, от есенстични недомълвки, от маниерното вчувствуване, което противоречи на своеобразието на критическото творчество. От този период, и то във връзка с оценката на символизма и неговите недостатъци, започва „борбата“ на Далчев с българския есеизъм, намерил толкова трайно място в критиката ни. Първият опонент в този спор е сп. „Златорог“ и неговият главен редактор Вл. Василев, обвинен, че злоупотребява със словото, че търси ефектния, но празен израз, че се измъква с общи „емоционално“ заредени фрази от сложната проблематика, че е гъвкав, претенциозен, красиво-разкошен в стилистиката си, като забравя, че критиката трябва да отговаря на въпроси, че тя е задължена да анализира художествените факти, да ги съпоставя, че тя е професия, дълбоко интелектуална, че по-важно от преживяването и напъна към емоционална багра на словото е да се постигне същността, да се очертае профилът на факта или процеса. В подобен разрез според Далчев Вл. Василев с обща разкрасена фразеология натрупва характеристики за Яворов, които обаче са твърде безсъдържателни и не отговарят каква е тази „раздвоена душа“, от какъв порядък са нейните страдания, какво я кара да се „разполовява“ и т. н. „Критиката — казва Ат. Далчев, — както сочи и самата дума, е немислима вън от интелекта. Тя е осъзнаване. Само с впечатление (а и такова няма у нашите критици) критика не се прави.“ (Стрелец, 12 май 1927).

Както виждаме, и сега става дума, че от небето трябва да се слезе на твърда земя, от мъгълите излизания към конкретното назоваване, от безсъдържателния синтез към анализирания на действителното битие, от разкрасената призрачна форма към същността, от импресията към осъзнаването. В продължение на своята борба срещу злоупотребите с естетична фразеология (част от битката срещу крайностите на символизма) Далчев и във фрагментите си е отделил раздел „За българския есеизъм“. В него той вече се застъпва само за определен вид есе, в основата на което стои мисълта, а образът е само средство или повод, но критикува всяко пренебрегване на съдържанието в есето заради красивата форма на анализа, заради разхубавеното преживяване, защото по такъв начин възможността на есето като една „преодоляна и следователно изгубена поезия“ се разтваря в празнословието, самонаслаждението, естетическия нарцисизъм. „Есето по самото си наименование е търсене на новото: един набег „в света на неясното и нерешеното“; една експедиция в далечни и полярни страни. Нищо от тоя смел устрем и тоя суров въздух у нашите есеисти. Тяхната мисъл е пленница на банал-

ността и мъдруването. Есетата им най-често развиват в красив стил някоя послочица или някоя стара естествена научна истина."

В изграждането на Далчевата естетика се оказва, че особена роля има проблемно-теоретическото преодоляване на наследството на символизма, когато се осъзнава откъснатостта на подобна литературна действителност от неподправената реалност. Далчев съсредоточава атаката си най-вече в изтъкването на този разрез, в критиката на „красивостта“, на „абсолюта“, на „чистата форма“. В статията си „Поезия и действителност“ (Изток, бр. 55, 1927) той разглежда символизма като антипод на живота, като търсене на абсолютното начало, презиращо човешкото битие. „В абсолютното липсва и човешкото: който види абсолютното, умира — казва Далчев. — И цялата символистическа поезия е свръхчовешка — нечовешка, — жреческа, която пренася в жертва човека.“

В интерпретацията на Далчев са противопоставени две действителности: едната истинска, втората — измислена, едната човешка, другата — жреческа, едната апология на абсолютното, другата — свързана с преходното, умиращото, изменящото се, течащото. Тази втора действителност е по-прозаична, по-обикновена, материална, веществена, фиксираща явленията, чиято същност е не да бъдат олицетворение, символ и алегии на абстрактната възвишена идея, на абсолютната красота, а да означават реални качества, страни, особености, да притежават лице и функция, да бъдат в отношение, да излъчват с тази си „практическа“ полезност ново понятие за прекрасното. В програмата на Далчев се набелязва следователно един преход към прозаизация на поетическата реч, към критика на нейните „чисти“ прояви. Явно е, че самият живот предпоставя някаква проверка на утвърдените естетически ценности, като разкрива вече тяхната ефимерна роля, това, че те са твърде много само игра, виртуозитет, артистично откровение на субекта и имат твърде малко общо с проблемите на живите хора.

Това творчество се канонизира, то следва в повече случаи традицията, условния маниер, отколкото да отразява диалектиката на съвременността. По начало подобна атака срещу „възвишените“ форми на литературата може да се сметне за тенденция към известен отказ от високите „етажи“ на човешката духовна дейност, за крайно ударение върху обикновеното, практически незабележимото, сетивно конкретното, фотографически определеното, чиято цел е да бъде естетизиране на малката вещ, на малкото усилие, на ограниченото действие, на обособения детайл, сиреч да се солидаризира с натурализма при откровено противопоставяне между физическа и духовна действителност. А няма ли това да означава крачка назад в духовния напредък, в еволюцията на съдържанието и формите на изкуството? Новите процеси, които защитава и Далчев, обаче не противоречат на закона на живота, те представяват, както ще се види, и такова „усложняване“, еволюиране на художествения свят, притежаващо собствени средства за самоконтрол срещу битовизма и натуралистичната прозаичност. Онова, което у нас бива усвоено, натрупано и преодоляно с оглед на миналата естетическа традиция, се оказва, че действува и в качеството си на общ художествен закон: закона за борба между старите и новите насоки в литературата, за непрекъснатото нейно обогатяване под лозунга за „естественост и простота“.

Юрий Лотман в „Структура на художествения текст“ пише, че в литературата при всички случаи се среща с различни типове условност: например всяко „приближаване към разговорността“ с използване на търсени алогизми или „нарушения на синтаксиса“, както е у Русо, „затруднените периоди“ у Толстой, създадени, за да възпроизведат „вътрешния ход на мисълта“ и т. н., „сигнализират за неудовлетвореността на писателите от „условността“ на предшестващата литературна традиция, отколкото да представяват натуралистично възпроизвеждане на „сурова“ реч“. Ето защо подобни бунтове против „изходния тип“ на художественото изображение, преминали под изискването за „естественост и

простота“, не обедняват, а само допълнително усложняват творческата действителност, при което старата система се подлага на „критика“, едни от нейните качества се отричат, други, макар и видоизменени, възприемат, а трети направо попадат в новия контекст. Тук става не само избор на усвоени ценности, но и избор между традиция и живот, между наследени условности и нови проблеми, изменена практика: човешка, обективна. „В периода на създаването на изходните типове художествени конструкции, на различни равнища като най-активна се отличава тенденцията на закрепяване йерархията на определените типове художествен език към отделни участъци на съдържанието. Така например към даден жанр (в епохата на класицизма) се закрепва определен стил и размер, към определени сюжети — фиксирани жанрове, към определени персонажи — език и така нататък. По-нататъшното „разклащане“ на изходните типове означава, че вътре, преди всичко в един тип художествена структура, се появяват значителни разграничения, както че възниква възможност да се нарушат границите на първоначалната кодификация. Там, където изходният тип е давал една структурна възможност, възниква избор.“

В нашия случай с преодоляването на наследството на символизма откриваме два успоредни процеса: как в самата система на символизма започват да се проявяват нови форми на изображение, резултат от противоречия в съдържанието. От друга страна, се утвърждава и нова ценностна категория, която „отвън“ критикува стария изходен тип, макар и да използва определени негови страни, да ги вмъква в нова структурна зависимост. Далчев например се отказва все по-категорично от определени качества в езиковото формиране на материала; отказва се от изкуствената маниерна реч; от жреческото самочувствие към човека; от затворения жанр, като го насища с „прозаизми“, с дръзки образи, с необичайни впечатления и т. н.; от обикнати герои — избраници, бледи и изтънчени, пророчески самовглъбени и безумно горди; от обожествяване на абсолютното за сметка на обикновения живот; от емоцията, която пренебрегва разсъдък; от онзи синтез, който е антипод на всеки опит да се анализира ситуацията; от традиционния условен прийом за създаване на лирическо настроение; от метода се твори „свърхдействителност“, като всяка вещь загубва непременно реалните си качества и става олицетворение на откъснат свят, на символни построения и т. н.

Но Далчев в същото време съхранява качества на категорията абсолютно като мярка за красота; той наистина допуска прозаизми, но ги закрепва към една по-затворена и строга система, чийто съсъд е открил вероятно още при символистите; определени теми и настроения идват от по-старо време — да речем, обикнатата тема и разговор за смъртта, — само че сега този образ загубва част от „цялостното“ си „битие“, зловещо в единната си непроницаемост. Смъртта се „стопава“ в отделните черти на явлението, в движението на предметите, в една реалност, която по начало изразява процеси, взаимоотношения, съпоставки, динамика, сиреч живот. Нещо повече, Далчев, възприемайки символиката на смъртта (понякога прекалено традиционно схващана), постига новаторство чрез самата интерпретация на вещта като жива, като участник в събитията, като момент от проявата на индивида в неговите органични и естествени взаимоотношения с околната среда. Далчев утвърждава метода на анализа, на разсъждаването, на разнищването на фактите, но в същото време той извлича от заварената система и умението да синтезира с оглед основните категории — истина, красота, полезност и т. н. Както виждаме, нарушава се хегемонията на възприетия образец красота и се утвърждава нова йерархия на ценностите. В областта на речта — повече като рецидиви — се промъкват нерядко и образни формации, фразеологически обрати, „избрани“ думи от системата на символизма. А в най-началния си етап на развитие, както вече изтъкнахме, Далчев откровено преминава

школата на символизма, за да я отрече по-късно с отношение, от дистанция, дълбоко запознат с нейните органични, вътрешни закономерности.

„Прозорец“ (1926)

В първата си книга „Прозорец“ Далчев избира като обект на изображение болнична зала, крайни къщи от градски квартал, врата и прозорец от стая, отдалечен зимен път, стая, миришеца на мухъл, живота в подобна обстановка и т. н. Дори и беглият поглед показва, че Далчев се насочва преди всичко към градския пейзаж. На второ място отстъпват темите за природата. В първия случай Далчев разкрива унил, монотонен, мрачен живот, в който няма надежда. Навсякъде властвуват беднота и нещастие, от които не се вижда изход. Тези стихотворения биха могли да принадлежат по идейна нагласа към творбите на песимистите-символисти, ако не бяха някои от реформите, които въвежда Далчев.

В „Болница“ основното настроение е единно и властно-определено, но в същото време откриваме и нови елементи: конкретните образи, сравненията, разгадаването символа в надстройките на предметността. Писателят вече не се задоволява само с характеристики от рода на „лица меланхолични“, той подкрепя общата мисъл с „материалност“: „Тези черни ръце връз прострени бели покривки / като черни оголени клони на зимния сняг, / тези сухи ръце и разкривени болни усмивки, / и очи, може би вгледани в другия свят.“ Далчев вече „анатомически“ описва своя герой, дава му пластическа характеристика, чието преимущество е в изобразителния ефект, във „видимостта“ на явлението, в повишената сетивност при определянето на контурите на разкривания факт. Казвам разкриван, а не просто описван, защото последната строфа на стихотворението е не само продължение на лиричния сюжет, а главно кулминация, поанта, резюме на мисълта, съкратено обобщение, в което се събира смисълът на досегашното изложение. Докато в втората строфа е открита и остра полемика с естетиката на символизма и по-специално с търсенето на условен език, а втората представява средна междинна позиция между два типа възприемане на действителността, то третата е натежала от философска символичност, твърде близка по изводи до тази на преходните индивидуалистически песимистични доктрини, но тенденциозно обогатена, обогрета, конкретизирана чрез вмъкването на катадневното, баналното, зримопредметното.

Всичко това динамизира досегашната безконфликтна представа за смъртта, като противопоставя крайни стойности, сблъсква критерии, изнася на преден план борбата между високото и ниското, между абсолютното и преходното, между значимото и еснафски незабележимото, между символиката на смъртта (големия степен часовник) и реалността („петната от мухи“). „Тишината и здрачът и тези прозорци тъжовни / със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът, / и звънът, и звънът на големия степен часовник — / сякаш тежките стъпки на близката смърт.“ Смъртта в случая не е просто мистическо олицетворение на битието, негов краен закон, но тя вече е и някак си по-зрима, по-обективизирана, вътрешно по-противоречиво разкрита благодарение на новата сетивна реалност. Подобна концепция се изразява и в други творби на поета като „Хижи“. И в това стихотворение градът е показан чрез непривлекателното си грозно лице, чрез нищетата и страданието. Това е разказ за бедните хора, но осмислен от позицията на творца, утвърждаващ една безизходна. Мисля, че сега не става дума само за сетивност, за предметна конкретност, но главно — за философско отношение към битието, при което идеята плътно, живо, пластически респектиращо се проектира в лирически ред. Ако сравним това стихотворение с „Есенни вихри“, ще открием, че не присъства темата за Спасителя, за християнското пречистване, но остават мрачината на изобразението, тъмните краски, с които се рисува една непрогледна действителност, съчувствието към победените от живота. Тук изпъкват и сложните съотношения между символ и жива вещ. В „Хижи“

християнският реквизит служи вече за изобразителни задачи, открива се, макар и плахо, двойствената му страна, а контрастната съпоставка е начало на ироничното отношение.

С темата за смъртта е свързано и стихотворението „Вратите“. Конкретните детайли („гризат ги безброй червеи“, „със гвоздеи, халки и скоби“ и т. н.) служат на символна идея — за „черната птица“ (един образ от старата естетика), за смъртта, наречена в произведението „Нея — вечната разбойница“. В „Път“ старите кранти взят мъртвец и ние се сблъскваме отново с обикнат образ от една символика, която и Далчев възприема, макар и да я разширява, разчупва, разрушава своеобразно. В „Стаята“ също доминира образът на „един ковчег“, часовете „лежат умрели“. В „Есенно завръщане“ по същия начин все печал, и то в маниера на символистичната лирика. Може би това стихотворение е най-близко до абстрактната реч, с „далечните спомени“, с „озарени от пурпур сърца“, със „стъпки пустинни“, „с вопли самотни“, със „скръбни завръщания“ и т. н. „Старите моми“ също е построено върху проблема за безнадеждността и смъртта, макар и в образната система да са настъпили чувствителни промени към една по-предметна, пластически точна характеристика: „Ръцете бавно се протягат / и пее старият чекрък / през сухите и тънки пръсти / се точат нишки от коприна / като лъчи през сухи клони / във пуста есенна градина: / то старите моми безстрастно / предат, насядали във кръг.“ Финалът на стихотворението обаче е явна реминисценция на миналите стилистични и мирогледни постижения, като отново въпросът се свежда до победата на смъртта и нищото (Малчо Николов намира в подобни лутаници на поета „Метерлинков дух“ — „Вратите, вашите врати. . .“)

Печалните моми що искат?

Каква надежда ги зове?

Нима ще трябва да загинат,

без радостта да ги споходи?

Ах, старите моми очакват

накрай женихът им да дойде,

последният жених да дойде

и скъса нишката на две.

Много ясно, струва ми се, личат трансформациите на символистичната поезия, атакувана главно чрез известно приземяване на символиката, чрез по-адекватно звучащия ритъм, чрез новата повествователна интонационна линия, чрез отклонението от напевност към „разказ“. В същото време Далчев наследява известен сантиментализъм, който твърде внезапно и не всякога органично се свързва с философската проблематика. Конкретизирането на „трансценденталния“ песимизъм става понякога твърде неумело и наивно, а това показва колко е трудно да се напусне старата система на художествено мислене. Определени идеологически категории, в които твори поетът, го насочват към един преход от християнската идея за изкуплението към теориите на безнадеждността: при сблъсъка на двете действителности винаги побеждава тази на смъртта. Далчев в духа на един неомодернизъм, вероятно начално влияние и от „прокълнатите поети“, разработва елементи от естетиката на грозното. Реалността, в която живеем, получава единствена ефективна, но и безсмислена мярка — нищото, смъртта, угасването на живата материя. В подобен аспект би трябвало да се оспори позицията на редица критици на Далчев, които виждат в неговата поезия твърде лесна победа на материята, на предметността, на сетивното начало и недостатъчно изтъкват противоречията в самата естетика.

Ще направя малко отклонение. В книгата си „За лириката“ Лидия Гинзбург има специален раздел: „Светът на вещите“. В него тя се спира на такива тенденции

в руската лирика от началото на нашия век, които полемизират със символизма и се насочват към света на вещите. За главни представители на подобни търсения (естествено при цялата условност на понятието) тя определя Инокенти Аненски, Анна Ахматова и Борис Пастернак. В техните търсения има като че ли нещо общо и с нашата, българската ситуация. Мисълта за връзката на поезията с живота, за ролята на смъртта, тук интересно кореспондира с аристотеловския катарзис. По такъв начин се оказва, че човешкият живот с неговите страдания, мъки, жертви е част от постигането на дълбоката истина, на пречистването, на трагическото прозрение. Всичко това отразява и „безсилне пред задачите на живота“.

Но тук аз искам да подчертая друга особеност — посочените в книгата връзки между Аненски и прокълнатите поети с оглед търсенето на „съответствия между психическите състояния на човека и природната веществена среда на неговото съществуване“. Според Гинзбург урока по предметност Аненски усвоява от европейските си учители, тъй като „опосредстването на екзотиката, историко-културните сюжети, естетизирането на предметността никога не са били главен път на руската лирика от XIX в.“ Аненски се учи от французите, от наследниците на романтизма в лицето на Бодлер, Рембо, Маларме: истински бодлеровското начало не е в екзотическите персонажи и в красивите предмети, а в срещата на „красивия предмет със страшната вещь“ (страшната вещь — това е „хипертрофиран прозаизъм, урбанистичен, понякога притежаващ рязка, социална окраска“): Рембо продължава да усилва значението на прозаизмите; при Маларме „красивата вещь“ става обект на сложна символистична игра, която окончателно разсейва нейната материалност.

Струва ми се, че Далчев също в съгласие с уроците на европейския постромантизъм търси едно по-голямо „конкретизиране“ на символа — неговите съответствия с действителността, сред която живеем. В съгласие с Бодлер и Далчев би могъл да повтори: „Всичко — формата, движението, числото, цветът, ароматът в духовната сфера, както и в природната сфера, е нещо значещо, взаимно, обратимо, съответстващо... Всичко е йероглиф и символите често са тъмни само относително, тоест в съответствие с природната чистота, добра воля или проникателност на душата. Какво друго е поетът (вземам тази дума в най-широк смисъл), ако не преводач, дешифрировчик?“ Далчевата символика в началния период на творчеството му е изградена върху принципа на съответствието, адекватността, зримото дублиране, разшифроването на общото в частното, конкретното, пластически мотивираното. Но с една характерна особеност, дължен съм да я отбележа, интонацията, върху която Далчев изгражда творбите, е мрачна и унила, тя е резултат от песимистични светогледни построения. Двойствеността в образите се корени тъкмо в безсмислието на всяко усилие, белязано от смъртта. В злоещо-съдбовен порядък смъртта доминира над всичко външно, тленно, изчезващо, тя е знаменитият знак на съдбата, онова призрачно, но и гротескно хипертрофирано „Никога“ на Едгар По.

Реформата, въведена от Далчев в подобно третиране на битието и смъртта, е във възстановяването на сетивното, на неговите права, в показата на героин, които стоически отстояват на неумолимото в разработката на ситуацията на всекидневие, осветлена и от предопределението, и от участието на човека в конкретния миг на съществуването. По отношение на съдържателната основа на стихотворенията може да се отбележи повишената философска задълбоченост, отказът от лирическото интерпретиране на теми и проблеми — те се разкриват с помощта на по-аналитичния метод. Непрекъснато зад видимото, зад пластически обозримото се крие Далчевата натежала мисъл, неговата философска доктрина, отгласнала интуитивното и подсъзнателното зад предела на предметната действителност, някъде там, в областта на най-върховни и неразгадаеми от

разума състояния, закони на живота. На самата повърхност на произведението често пъти се налага по-жизнерадостна мисъл, в която се стапят далечните, тайнствени и мрачни прогнози за смисъла на човешките дни. Такова е „Ручей“:

Да не беше никога изгрявал
оня жарък и задушен ден!
Изгорен от жажда, се наведох,
знойни устни за да разклада,
а ликът ми падна омагесан
в ручей въз бързата вода
и вълните мигом го понесоха
надолу — кой го знай къде...

Качествата на новата Далчева естетика, която в „Прозорец“ едва се набелязва, ги открива твърде респектиращо, философско-естетически категорично и Константин Гълъбов, автор на първата наистина задълбочена статия за поета — Литературен портрет на Атанас Далчев (Изток, 22 ян. 1927). К. Гълъбов открива в първата книга на Далчев три антиномии: едната заключава мисълта, че „ние и светът сме различни“, но образуваме единство. Втората антиномия е — менн се светът, но ние оставаме едни и същи. И третата — „до света аз се приближавам чрез сетивата си, чрез своя ум, чрез своята интуиция и тези три приближавания са дадени в сетивния ни опит с всичките наши представи за нещата вън от нас; в мисловните ни построения за света, образуващи науката и отчасти религията и изкуството; в интуитивните ни прозрения, върху които се градят религията, изкуството и отчасти науката.“

Тези наблюдения върху общите принципи на Далчевата естетика изтъкват на първо място връзката, отношенията, сравненията, каквито има в стихотворенията между предмет и идея, между постъпки и смисъл, между различните явления, неща, заобикалящи хората. Това, че Далчев особено държи да изтъкне, да подчертае в курсив сцеплението на вещите, връзката между вещта и нейния създател или консуматор с оглед възстановяването на тяхната откъснатост в символистическите постройки. Втората принципна забележка на Гълъбов отразява също една истина, която има продължение в миогледната криза на лирика: става дума, че течащото, изменящо се състояние на предметите отразява парадоксално застоя — „константата“ в съществуването на човека: предметите са сетивно-живи и динамични, в тях се разкрива диалектиката на изменящото се време, докато героят е във властта на непроменливото време, застинал в крайната точка, или в най-добрия случай очакващо неотменната присъда — критерий за неподвижността в историята, — смъртта, прекратяването на биологичното битие. Естествено продължение на подобни естетически съображения е и тричлението: сетивен опит; мисловни построения; интуитивни прозрения. Логично в началото на веригата е сетивният опит, а крайт се съдържа в интуитивното прозрение. Между тях е дейността на мисълта, която по-скоро е звено между сетивно и интуиция. Интуицията е онзи фактор, който постига „тайната“ на живота, тя ръководи най-висшите художествени действия (докато сетивното е средство и материал, мисълта е организационен принцип, форма, инструмент към постигането на висшето значение, изпълнено в работата на човешката интуиция).

Вероятно съображенията, изтъкнати от Гълъбов, са навеяни от естетическите принципи на Бенедето Кроче, който също дава определящо място на интуицията в постигането на неповторимото, пластически точно и конкретно битие на действителността. В концепцията на Кроче се оказва, че интуицията е звено, в което се преплитат възприятията на реалността и възприятията на възможното по

думите на съветския естетик Е. Топоридзе. „Възприятието сякаш се раздвоява — казва същият автор, — в единия случай то приема формата на възприятие, което е съждение за конкретния исторически факт, т. е. историята. В другия случай то се явява като понятие, което е съждение за всеобщото, т. е. системата или философията.“ При Кроче интуицията „познава действителността в нейната чувствена конкретност и неповторима индивидуалност“, а концептуалната среда усвоява универсалното. Следователно става дума за две успоредно налични форми на живот, а не за отделни фази, за различни превъплъщения на духа в сетивното, пластически конкретно битие. У Далчев има известно съответствие с подобна система на мислене, при него конкретният живот се явява „снемане“ на философската значимост, но същевременно той има и свой самостоятелен облик, форма, присъствие. Това „раздвояване“ на единия обект, образуването на две едновременно съществуващи автономни „области“ на „универсалното“ и „конкретното“ ще позволи на Далчев постепенно да се изтръгва от пленничеството на абстрактното и да потърси ново светогледно обяснение за естетиката на реалните неща, на конкретно-неповторимите явления. По такъв начин светът все по-малко ще бъде загадъчен, необясним, тайнствено далечен и мрачно неподвижен, а ще се съгласува с новия тип познание на живата действителност, на сетивната красота във всекидневието.

В подобен аспект са симптоматични и наблюденията на К. Гълъбов в разглежданата статия, когато набляга на приближаването до света „по пътя на повишената сетивност, предимно зрителна“, като гледането на Далчев не е пасивно, а „познавателно“. То е своеобразен „обред“, но „прост, съкровен“, и това прави от описателността не акт на механично отражение, а я превръща във „вмислена описателност“, зрителните комплекси тук не живеят в „обективна безразличност“, а са динамични с оглед на едно въображение, „алчущо за познание“, с „воля за красота“. В случая естетическото познание у Далчев вече е целенасочено, то не е самоцел, „вистрел в синева“, както при символистите, а е „цел в стрелбата“. „Това е — пише Гълъбов, — защото те (нещата — б. а.) са континуирани, а континуирани са, защото почиват всякога върху един комплекс от чувства, мисли и образи, свързани (несъзнателно!) в душата му преди писането и сцеплени (съзнателно!) до степента на жив организъм при писането. „В резултат на това мистичните и философските елементи се свързват в „образността“, като всичко се изразява „вътре в опита“.

В талантливата си публикация „Атанас Далчев“ критикът Ат. Лазовски отбелязва тъкмо наличието на образност, която носи идеята, но той намира, че в ранните стихове на поета животът на образите е твърде ефимерен, неозначаващ действителни връзки с живото състояние, че тук все още „конкретното се губи от погледа“, че поетът „заличава разликата между одушевеност и неодушевеност“, като времето протича през разрушението: един „живот, понесен към нищото“. Като разширява наблюденията си и върху следващата стихосбирка „Пръстен“, Лазовски пише: „Светът за него съществува само такъв, какъвто той го знае. Не го привлича нищо земно и човешко, защото в рамките на всеобщото всичко човешко е миниатюрно и безсмислено. Далчев не иска да знае вътрешното съдържание на човешкия живот, защото го интересува обективният живот — вечният живот на природата. Не сравнява, защото всяко по- и н-а й-са относителни, не го интересуват други гледни точки. Все още душата на поета не е въведена в същинските реални противоречия на живота и той живее като дух на материята, като съзнание на вселената. Този дух страда, но не го боли. Той се чужде от живото тяло, което го носи. Нали и тялото е чуждо — на вечността.“ Макар и да отделя твърде неограничено проблема за застиналия философски поглед и пластическото майсторство у Далчев, Лазовски набелязва интересен кръг от положения, които продължават мислите, развивани в настоящата студия и отнасящи се до противоречията в устремите на творческата натура.