

МОТИВЪТ ЗА ДРЕВНОТО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ 20-ТЕ ГОДИНИ НА XX В.

Александър Кьосев

Тази статия ще започне по малко необичаен начин — с критика и доуточняване на проблема, поставен в заглавието. На първо място трябва да се посочи, че анализът няма да се разпростре върху всички литературни явления на 20-те години, а главно върху септемврийската литература и върху творчеството на някои поети, свързани с литературния кръг „Стрелец“. Като примери понякога ще бъдат привличани и по-периферни литературни явления. Не са разгледани художествените задачи на древните мотиви в поезията на Багряна, защото това е въпрос, изискващ задълбочено самостоятелно изследване — нещо, което краткият обем на тази статия не позволява.

Трябва да се поясни, че самата формулировка на проблемите, с които ще се занимава тази статия, беше значително затруднена поради липсата на подходящи литературоведски понятия и термини. Така че употребата на термина „мотив“ е условна, защото древното в литературните творби на 20-те години се появява и като мотив (словесен или сюжетен), и като персонаж, и като цял композиционен план, а понякога дори като цялостно „излъчване“, атмосфера в произведението. Понятието „древно“ също се нуждае от уточняване, защото в неговия обем освен често срещащите се в литературата на 20-те години преки определения „стар“, „древен“, „езически“, освен митологически и фолклорно-митологически персонажи и мотиви, освен преките исторически асоциации влизат дори и явни или скрити връзки с вечния фонд на световната литература. Нещо повече — според моето схващане в понятието „древно“ влизат не само тематични елементи, но и някои структурни елементи на литературните произведения от този период — определени смислови преходи, образни представи, характерни за древното мислене. Всичко посочено дотук е обединено в категорията „древно“ по два общи белега — огромната темпорална перспектива, която то създава в творбата (дълбочината на историческото, митологическото, културно-историческото време), и типологически общата художествена функция на древното в новия тип художествено обобщение, характерен за литературата на 20-те години (предимно поезията).

Р. Ликова посочва съгласието на почти всички литературоведи и изкуствоведи, които са изследвали модерното изкуство, че то започва с едно гротескно докосване на крайностите. Според мен трябва да се добави — не просто на крайностите, а на несъвместимостите. Съчетават се неща, чието едновременно и взаимосвързано съществуване се отрича и от културно-художествената традиция, и от здравия разум. Смесват се взаимоизключващи се предметни, ценностни, идейни, словесно-стилистически светове, преплитат се затворени модалности — сън и реалност, всекидневие и митология, литература и действителност.

А това означава, че пред модерното изкуство стои проблемът за *типа художествена условност* (начина, по който художествено ще съществуват несъвместимостите) и също така тясно свързаният с това проблем за *новия тип художествено обобщение* (начина, по който значенията на несъвместимостите ще се синтезират в нов тип поетическо значение). Тези проблеми стоят и пред българската литература на 20-те години. Дори може да се твърди, че за нея те са особено, жизнено важни. Императивите пред септемврийската литература — актуалност, свързаност с конкретните исторически събития, и пред групата на Далчев и Пантелеев — превръщането на вещите в поетичен обект — носят, автоматично пораждат и едно друго скрито изискване: литературата да не остане при конкретното — събитийното и вещното, да се издигне над тях, да открие техния художествено-мирогледен смисъл. Това изискване за нов тип художествено обобщение скрито присъствува в двата най-известни културно-художествени девиза на времето — завръщането към родното и оварваряването на поезията. Родното се схваща едновременно и като конкретна материалност — пръст, вятър, слънце, поле, и като дух, колективна психология, народна душа, народна митология. Изключителната метафора на Г. Милев за оварваряването съдържа в интегриран вид цялата програма на българската модерна поезия — от една страна, оварваряването носи импликациите — грубо, антицивилизовано, унищожавашо ценностите, разрушаващо, деструктивно и деформиращо; от друга страна, импликациите — първично, езическо, древно, праисторическо; от трета страна — стихийно могъщо, жизнено, движещо се, материално.

Така в самите творческо-критически императиви можем да открием в имплицитен вид този набор от несъвместими, често взаимноизключващи се модалности, от които се създава художественият свят на новата поезия. В нея неизбежно ще се сблъска актуалното с древното, конкретно-единичното с всеобщото, вещта със стихията, родното със световното, достоверното с призрачното, историческото с митологичното. И тя трябва да ги обедини в нов тип художествено единство.

Целта на тази статия е, анализирайки художествените функции на мотива за древното, да изследва типовете художествено обобщение в септемврийската литература и в творчеството на някои поети от литературния кръг „Стрелец“.

Древни мотиви съществуват и в социалистическата поезия до Смирненски, и в поезията на символизма. Но художествената им роля е съвсем различна — те не контрастират с останалите елементи като несъвместими фрагменти от друг образен свят. Символите, почерпени от митологическия и културния фонд на човечеството, се появяват на фона на контекст, който им съответствува — деконкретизиран и естетизиран, контекст — набор от възвишени поетизми, метафорични и символни клишета. Изключително характерно е това, че Емануил Попдимитров, който пише своята „Русия“ под силното влияние на „Двенадцать“, няма поетически сетива за основния смислово-стилистичен контраст в поемата на Блок — света и езика на революционната улица и възвишено нежния символно-митологичен образ на Христос. Христос на Емануил Попдимитров също изпълнява ролята на символ-поанта, но той не сменя рязко и категорично мащаба на художественото виждане, той просто завършва поредицата от деконкретизирани, обобщени космични символи, от които е създадена неговата поема „Русия“. При Блок има напрежение и скок между две несъвместими сфери на съществуване; при Емануил Попдимитров ги няма — всичко е издържано в един стил-ов ключ.

Изходна теза на моя анализ е, че в поезията и отчасти в прозата на 20-те години съществуват два основни и полярни художествени модела — два начина за художествено обобщаване на несъвместимите светове на актуалното и древното, материалното и идеалното, конкретното и общото, модерното и първобитното.

Първият от тях се гради върху категоричното противопоставяне на несъвместимите крайности, той е открито и подчертано условен, акцентува оголените асоциативни съпоставки. Невъзможно е да се поместят всички негови смислови, словесни и образни компоненти в единен пространствено-временен и каузален свят — те принадлежат на различни, несводими една към друга плоскости, обединяват ги само надредни смислови връзки. Условността на втория е скрита, той внушава усещане за особена достоверност и реалност, всичките му елементи (конкретни и всеобщи, национални и космически, актуални и древни) са поместени вътре в една монолитна вселена, несъвместимостта им е преодоляна и те са свързани не само с идеални, но и с особени пространствено-временни и причинни връзки.

Реалните литературни творби от 20-те години — стихотворенията на Г. Милев, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, А. Каралийчев, Ламар, А. Далчев и Д. Пантелеев — не реализират напълно, в чист вид нито един от тези два модела; те просто клонят или към единия, или към другия, или пък са своеобразен „междинен“ вид.

В „Иконите спят“ Г. Милев напълно преодолява символистичния художествен модел. Тази стихосбирка има цял ред новаторски качества, но аз ще се спра само върху едно от тях — за първи път тук Гео Милев разрушава единния (стилистично, семантично, ценностно и емоционално еднороден) символистичен свят. Той сблъсква в активен художествен контраст две взаимно изключващи се образни модалности: фолклорната и модерно-експресивната. Показателна е пределно очертаната граница между тях — всеки един от тези два свята си има собствени художествени закономерности. Те не се проникват и не се преоформят взаимно, а само на базата на минимално тематично съвпадение пределно активизират резките си смислово-стилистични и ценностни контрасти. Характерно е композиционно-формалното обособяване на модерно от древно — отделен като мотото, фолклорният мотив не създава нови образни цялости с елементите на модерното поетическо мислене, нито пък е подложен на някаква модерна стилизация. Той съществува като автентичен цитат, създаващ особен смислово-емоционален фон, на който условните, изненадващи и парадоксални образи получават нови, синтезни поетически значения. Тази тенденция за обособяване и сблъскване на върховите образно-идеологически категории намира още сложна реализация в по-късното творчество на Г. Милев. Тук ще се спра главно върху поемата „Септември“. Мотивът за древното в нея се реализира чрез закономерности, неслучайна поява на библеизми, библейски, митологични и фолклорно-митологични персонажи, словесни мотиви, свързани с митологични и литературни текстове, преразказани и трансформирани митове. Отново, както в „Иконите спят“, нееднородните елементи напрегнато и отчетливо се противопоставят. Но нееднородността на художествения свят, мозайичното му разлагане на различни степени на съществуване се засилва и усложнява. Както твърди Р. Коларов, съществуват неща с нулева степен на художествена обобщеност (например географските имена Мъглиж, Стара и Нова Загора, Чирпан, Лом и пр.) и пределно мащабни символно-космически образи (вселенските бездни, земният шар); съществуват още цитати от официалната буржоазна преса и библейски словосъчетания (Отечеството е в опасност; Пиедал на реда и тишината; Христовият кръст; свещената майка разкъсана; блажените жители на светлия рай).

Каква е художествената роля на мотива за древното? По отношение на художественото обобщение може да се каже, че още самото вкарване в поемата на митологични персонажи, исторически и литературни алюзии внася нова символно-обобщена перспектива, позволява на читателското внимание да преодолее ужаса от натуралистичнодостоверните кървави събития. Но заедно с това мотивът

за древното често е преобразуван, той губи самостоятелността на собственото си значение и се включва в по-висш художествен синтез. Митът е преобърнат — божият храм е убежище на Сатаната и не човекът ще се изкачи в небесата, а раят с принуда и усилия ще бъде свален на печалния земен шар. Словесният мотив за Ханаан, обетованата земя, е преобразуван от антитеза смърт — правда, която има своите традиционни символни значения в нашата поетическа история — синтезира се величествена метафора за рая на правдата и героично-пожертввателния стремеж на човека към него. Или — нека да обобща — мотивът за древното внася собствени символично-обобщителни значения, но те не съвпадат както при символизма с последната обобщителна инстанция на творбата, поемата ги преобразува, включва ги в надредно художествено обобщение. Анализът на мотива за древното ни води и до характерния тип художествена условност.

Докато в „Иконите спят“ фолклорният цитат напълно пази собствените си закономерности, то митологичните и литературните мотиви в „Септември“ са разклатени и разрушени отвътре — те са станали сами за себе си несъвместимости. Съвсем чужди за мита исторически, културни и литературни алюзии го пронизват и „излитат“ вън собствените му предели, правейки невъзможно съществуването му като единна модалност. Преразказът на Троянския мит е изпълнен с вестникарски клишета, изразът „Какво е за него Хекуба“ логически е отнесен за Ахил, но той почти съвпада с думите на Хамлет в монолога му на срещата с артистите, фразеологизмът „бич божи“ в читателското съзнание неизбежно се свързва с Атила. Резултатът е натрупване в едно кълбо на митология, история, култура — противоречащи си, неподредени в строга логическа, пространствено-темпорална схема фрагменти и асоциации. Всеки опит на читателското въображение да ги вмести в свят с единни закономерности завършва с неуспех. В същност мотивът за древното тук повтаря само общата закономерност на поемата — непрекъснато и скокообразно променящи се закономерности и несъвместими мащаби: „Ахил“ и „грубите простаци“, „Саранбей“ и „Ханаан“, „ниският сайвант“ и „печалния, в кърви обления земен шар“. И така хаосът от противоречащи си образни светове е организиран в художествено единство не въз основа на единни модални показатели (време, пространство, причинност), а по пътя на идеалните смислови връзки: връзките между „смърт, убийство и кръв“ — „Докога, докога“; между кървавото *реално* „Беше. . .“ и величественото *императивно* „Ще бъде!“ Разнородните модалности в поемата са несъвместими и контрастни, те се обединяват от надредни, метафорични и логически връзки. Светът на „Септември“ е открито, подчертано условен и се приближава към първия от посочените по-горе модели. Към този модел, който бих нарекъл „експресивен“, се приближават с някои от ранните си стихотворения Ламар и Ангел Каралийчев: например Ламар — „Пролетен ужас“, „Към Европа“, „Разпятие“; Ангел Каралийчев — „Човекът“. И за тях е характерно напрегнатото съчетание — контраст между несъвместимостите, които не могат да се подредят в единен свят, между „размирните юнаци“ и „Дева Мария“, между „гърба на заспалата котка“ и „издъхналата мълния“, и които изискват обобщение от по-абстрактен, идеален тип.

На пръв поглед стихосбирката на Фурнаджиев „Пролетен вятър“ също е пронизана от несъвместимости — сблъскащи се конкретно-исторически и условно-метафорични значения, противоречащи си фолклорна и модерна стилова тоналност. Но показателно е това, че в „Пролетен вятър“ контрастите между непримирими, несводими степени на съществуване са изключение, доминират антитезите между корелативни, съотносими понятия от една и съща модалност: „земя“ — „небе“, „тъмнина“ — „светлина“, „ужас“ — „радост“, „сватба“ — „смърт“. При Фурнаджиев „древното“ вече не е композиционен план, съставен от взаимно изключващи се културни, митологични, литературни и исторически

алюзии, както е в „Септември“. То с редки изключения почти не се извява като експлицитна тематична единица, то като че ли е особено фолклорно-митологично „излъчване“ на стихотворенията. Че това е така, ще проличи и от най-бегъл преглед на критическата рецепция на „Пролетен вятър“ — още от рецензията на Ив. Мешев досега се говори за „първоздани природни сили“, за „първичното“, „езическото“, „изконното“, „митологичното“ в тази поезия. Ще се помъча да изясня на какво се дължи това неизменно читателско и критическо впечатление за древност и каква е функцията му в особения фурнаджиевски тип художествено обобщение.

Срещу „невъзможните“ пространствени връзки в „Септември“, унищожаващи единното пространство, изненадващ е силният акцент върху пространствената свързаност на света в „Пролетен вятър“. Социално-абстрактни категории, фрагменти от конкретната следсептемврийска действителност, митологични „преизподни“ — всичко е ориентирано според вертикалната и хоризонталната плоскост на едно единно пространство. То е видно в неговата пределна огромна космичност — като единство на полюсите „горе — долу“, „високо — широко“ и като непрекъснато материално движение. Поради това всяка пространствена категория е свързана с цял асоциативен ред от сетивни и обобщени смислови ценности: например небето е горещо — кърваво — безмилостно — червено-революционно — тежко-метално — гърмящо и тътнещо и т. н., т. е. пространството в „Пролетен вятър“ е единно и монолитно и едновременно — материално и символно. То е модален показател, който се отнася до всеки образ в стихосбирката. Друга особеност на „Пролетен вятър“ в съпоставка с поемата „Септември“ е тенденцията към засилена повторителност. Произведението на Г. Милев е изградено на принципа на непрекъснатото произвеждане на нови, неочаквани метафори, на контрастното сменяне на образност, ритмика и синтаксис, дори на типографското подреждане на стиха. В „Пролетен вятър“ се повтарят метафорични епитети и глаголи, образни единици, синтактични и ритмови схеми. Още Людмил Стоянов забелязва тази „бедност“ на езика, резултат на повторенията, и я отрича, без да се опитва да я види от гледна точка на особената фурнаджиевска поетика. Съвременната българска критика много точно забелязва, че повторенията фактически създават особени парадигматични единства, които Милена Цанева нарече „няколко изконни първични сили“, Тончо Жечев — „елементи, които съставят съвременната земя, въздух и небе на българите“, а Христина Балабанова — единна „категориална структура“. Тук трябва да се добави, че на тези първични елементи — пръст и небе, вятър и слънце, огън и мрак, символните животински образи и обобщения човешки колектив — съответствуват няколко първични действия, състояния и качества — радост-ужас, плач-песен, горене-греене, стремително движение, напрегнат звук с пространствено внушение (тътен и звън). Един по-детайлен анализ би показал, че тези първиеlementи са едновременно и противоположни, и тъждествени; същото важи и за техните действия, състояния и качества. Освен това всеки един от първиеlementите може да стане субект на всеки един от посочените предикати — така пръстта в различните стихотворения от „Пролетен вятър“ може да бъде *весела* — „*весела и черен*“ може да бъде и вятърът; земята и вятърът *стенат и пеят*; *гори* не само пръстта, но и житата, „*лазурите*“, вятърът; *идат* (бятат, хуват, летят, танцуват, лудуват) както ветровете, така и хората, животните, месецът, дори изконно „*земни*“ категории (дървета, камъни и пр.); *гърмят* и небето, и земята; и полята, и пръстта, и „*дълбоките зори*“ се свързват с атрибута „*родно*“; житата са „*черни и червени*“ — слънцето свети с „*пламъци тъмnochервени*“ и т. н. Т. е. подобно на мита поетичният свят на Фурнаджиев си изгражда активен собствен контекст, в който действуват железни, предсказуеми закономерности — свързване на пространствено, социално, емоционално, биологично и абстрактно, деление

на света на първоелементи и първокачества, които са в отношение на диалектическо тъждество-противоположност. Всичко в света на „Пролетен вятър“ се държи на тази твърда пространствено-категориална структура. Алогични по отношение на действителността за читателското съзнание, усвоило поетическия им контекст, образи като „мрачен блясък“ или „свети незнаният слънце в нощта“, са строго подчинени на своя специфична логика.

Всички посочени по-горе особености на поетическото съзнание в „Пролетен вятър“ намират своя аналог в митологичното мислене. Тук няма да привеждам още типологически съответствия между художественото мислене на Фурнаджиев и мисленето на древния човек, въпреки че „Пролетен вятър“ дава богат материал в това отношение. Защото нямам за цел да търся изкуствени генетически връзки между Фурнаджиев и несъществуващия „изконен българин“, а да покажа, че именно това „категориално“ мислене на поета, типологично сходно с митологичното мислене, създава онова, което по-горе нарекох „излъчване“ на древност. А това „излъчване“ на древност участва в нов тип художествено обобщение, което вече не е древно, а може да бъде само модерно. За разлика от поемата на Гео Милев, „Пролетен вятър“ не постига своето поетическо обобщение чрез контраст между несъвместими значения и преобразуването им в надреден художествен смисъл. В контекста на цялата стихосбирка стихове като „Ах, разкрий своята гръд и гори в вечността, и кънти, моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена“ създават от древните, модерните, социалните, биологичните и конкретно-материалните смислови пластове една верига от семантични отъждествявания. Древното е само елемент от тази верига на художественото обобщение. Но неговите собствени закономерности и значения не са разрушени и преобразувани, както е при Г. Милев. При Фурнаджиев структурата на древното, на модерното, на социално-проблемното съвпада. Те не се деформират взаимно. Прочутото сравнение „Като свиня нощта се черна тръшна“ има най-малко три съществуващи и непротиворечащи си смислови плана: модерното — образ-шок, нарушаващ старите поетически конвенции и принизяващ „нощ“ като възвишен поетизъм в художественото мислене на символизма. Освен това то е сходно с акт на древно образно мислене — осмисляне на космическите явления в зооантропоморфни категории. На трето място то предизвиква актуално-исторически алюзии.* Или почти всеки образен елемент в „Пролетен вятър“ участва едновременно в няколко непротиворечащи си смислово-концептуални системи. А това ни води към специфичния тип художествена условност. Светът на Фурнаджиев явно не съвпада с реалния. Но той преодолява несъвместимостите и условностите, създава вътре в себе си единен мащаб, ненарушими собствени закономерности, а това му придава своеобразна вътрешна „достоверност“ и „истинност“. Т. е. той се доближава до другия модел на художествена условност, полюсен спрямо този на Гео Милев. Ще го нарека „антиекспресивен“, защото в него доминира тенденцията за отъждествяване на несъвместимостите, скрита условност, силна предсказуемост. В генетично и типологично отношение този модел е по-близък до символистическия тип обобщение и условност, отколкото този на Г. Милев. В българската литература на 20-те години той има малко последователи. Като издържани в този художествен модел могат да се посочат отделни стихотворения на Тодор Харманджиев (например стих. „Сеп-

* Зловещите космически размери и гротескната грозота на „свинята-нощ“ се сблъскват с неспособността на „вътрешното зрение“ да възсъздаде от това сравнение завършен и цялостен зрителен образ. Така нараства внушението за фрагментарна, накъсана кошмарност на „видението“. В смислово-емоционалната цялост на сравнението започва да доминира усещането за грозота, зловеща апокалиптичност, безсилие на човешката мисъл и въображение — и всичко това (следвайки общата идейно-емоционална насоченост на стихосбирката) превръща този стих в силно въздействаща метафора на реални исторически дадености — ужаса и масовото вцепенение след погрома.

тември“), отделни стихотворения на Ангел Каралийчев (стих. „Надеждният път“, „Огън“), а също и, с известни уговорки, разказите му от сборника „Ръж“.

От ранните стихотворения до поемата „Двойник“ поетиката на Асен Разцветников силно се променя. Първоначално начинът, по който художествено осмисля света, е значително повлиян от символистите и от Смирненски, а през 1927 г., когато излиза „Двойник“, Разцветников е вече напълно модерен поет. Във връзка с този сложен преход стихотворенията от основната му стихосбирка „Жертвени клади“ са разнородни по отношение типа художествена условност. „Посвещение“, „Ний“, „Вихри“, „Безсмъртни“ почти повтарят ранния Смирненски. „Предтечи“, „Каин“, „Удавници“, „Полски стрели“ са нещо ново и различно. Последните стихотворения реализират един модел на художествена условност, който е междинен спрямо полюсите, които посочих — експресивния и антиекспресивния. Тук присъствуват митологически персонажи, които пряко и конкретно са свързани с пространствено-временния и каузалния свят на творбите. Христос се появява в „Предтечи“ *при* убийството и *заради* убийството, Каин гони войниците-убийци, русалките успокояват раните на удавниците. Като че ли митологическите персонажи реално взаимодействуват с героите и имат еднаква степен на съществуване с тях. Но паралелно се появява мотивът за „ношта на лунните измами“, за „*приказните*“ подводни широти, за „белите пări“ и „крилатия кон на мрака“, т. е. реалното възприятие се измества към замъглено-неясното, скрито се въвежда планът на нереалното и призрачното. Митологичните персонажи съществуват в противоречието между две модалности — реалната и призрачната. На първоначалното утвърждаване на единен свят се противопоставя и сблъскването на различни стилови постановки, и тенденцията към композиционно обособяване на митологичното и библейското. Скрито вътрешно нееднородни са и самите митологични мотиви — на пръв поглед двойката „русалки — удавници“ е напълно издържана в духа на фолклорно-митологичното. Но зад образите на удавниците, които носят „венци от бодили“ и с „изгнили копия“ преследват „миражи“, се появяват неусетно образите на Христос и Дон Кихот. А за основната антитеза на „Жертвени клади“ (нежното, приглушеното, успокоеното срещу жестокото, кървавото, гниещото) просто не може да се отговори еднозначно: към единна модалност ли принадлежат двата полюса или не, корелативни ли са или са несъвместими?

Т. е. това е един наистина междинен модел между откритата условност и създаването на собствена достоверност, между експресивния и антиекспресивния тип художествена условност. За разлика от „Жертвени клади“ поемата „Двойник“ е вече почти чиста реализация на експресивния модел. Тя сблъсква рязко композиционно обособени стилистично-образни светове, активизира идеалните смислови отношения между тях, принуждава читателя да извърши сложен синтез, за да изгради нареден образ на лирическия герой, който в отделните части на поемата получава пределни взаимоизключващи се възгледи: обобщеното лирическо Аз и Дон Кихот, Исус и Разцветников (споменат с личното си име), убитият двойник и злият бродник. Мозаично-асоциативният свят на поемата е коренно противоположен на монолитната поетическа вселена на Фуранаджиев и заедно с поемата „Септември“ най-много се доближава до експресивния модел.

Въпреки коренно противоположните идейно-философски внушения, които носят стихотворенията на Атанас Далчев, типът на тяхната художествена условност се приближава до междинния модел на „Жертвени клади“. Характерно за стихотворенията на Далчев е наслаждането, преливането и напрежението между два свята. От една страна, конкретната вещ, битовото пространство или ситуация (стаята, книгата, вратите, прозорецът), които са подложени на почти максимална за лириката достоверна битова детайлизация. От друга, светът на пре-

делните философски проблеми, в които действуват не закономерностите на всекидневието, а подчертано условни метафорични и символни образи и преходи, изразяващи екзистенциалните проблеми на човека. В лирическото развитие първоначално доминира достоверното описание на конкретната сфера на вещите, философският пласт е невидим — той се реализира в неочаквани условни метафори, които разклащат плана на достоверно-предметното — така познатите от детството врати започват да пеят със *странни* гласове, драскотините по тях се превръщат в „знакове без име“; разрѣгани и изгризани от червеи и ветрове, с ръждата като кръв по тях те започват неусетно да се асоциират с труп, тление, смърт. Във финала на стихотворението условността рязко се увеличава, вратите се превръщат в черни птици, престават да бъдат битов предмет, за да се появи във финала вече експлицитно образът на „Нея — вечната разбойница“. Сърцевината на Далчевата „вещ“ е проблемът за смъртта, но той може да се изрази само чрез този (подготвян през цялото стихотворение) скок в друго образно и общително измерение.

При ранните стихотворения на Д. Пантелеев се реализира приблизително същият „междинен“ модел на художествената условност (въпреки че художествената стойност на неговите творби не достига до стойността на създаденото от Г. Милев, Фурнаджиев, Разцветников или пък от Далчев). При него обаче двете модалности са по-силно взаимно проникнати и повече се деформират — философско-условният свят непрекъснато генерира метафори, които разрушават достоверно-битовите закономерности. Във връзка с това при него нараства художествената роля на грозното, ужасното, призрачното, които, деформирайки предмета, го освобождават от конкретните му утилитарно-практически значения и го натоварват със символични.

Мотивът на древното и при Далчев, и при Пантелеев е част от условния обобщено-философски план. Той може да се реализира чрез скрит, разложен на елементи митологичен образ. Такъв е случаят със стихотворението на Далчев „Старите моми“, където фрагментарно и имплицитно се създава образът на Мойрите — предачки на жизнената нишка. Значението на митологичния мотив не остава самостоятелно — то се синтезира в надредно художествено обобщение, в което се срещат спокойно-печалното, тъжно-безмисленото и безплодното в живота на старите моми и неизменно-съдбоносното, вечното и древното като смислови елементи на мита.

Но за поезията на Далчев и Пантелеев значително по-характерна реализация на мотива за древното са преките определения, които те дават на своите вещи, герои, елементи на света — стар, древен, езически, хилядогодишен, вечен. Тези експлицитни определения са своеобразни мостове между света на конкретното — вещното, и света на символно-философското, те са съсредоточие на конкретност и обобщеност. Вещта все повече се конкретизира и индивидуализира в съществуването си във времето, в процеса на своето остаряване тя е подложена на реални изменения, участва в реалното битие — това е една от насоките на скритото съдържание в определението „стар“. Но заедно с това нараства и човешкото съдържание на вещта, нейната символна и знакова стойност. Далчев „отстранява“ вещите, превръща детайлизираната им от времето конкретност в асоциативна верига, която води до вечните човешки проблеми. При Пантелеев символната стойност на „старото“ се разкрива в две посоки — първата е поредицата от смислови връзки: стар — разруха — грозота — деформация — ужасно — призрачно; втората: стар — хилядогодишен — древен — вечен. Така смислово-композиционните връзки на стихотворението ще трансформират „старостта“ на дърварите в „хилядогодишния“ вятър, а малко по-нататък временната дълбочина ще се развие до „памтивека“ и завръщането на дърварите в къщи след работа — обикновен битов факт — в тази темпорална перспектива ще придобие друго, ми-

рогледно значение — изтощителното пътуване към смъртта и вечната безсмислица.

И така художественият свят на Далчев и Пантелеев е междинен спрямо експресивния и антиекспресивния тип условност — той е построен върху напрежение и взаимно проникване на две модалности с особени метафори и образи, които служат за своеобразни мостове между тях.

Накрая ми се иска да напомня, че онова, което тук наричам тип художествена условност и тип художествено обобщение, не е някаква формална конструкция, а както всички художествени структури е формално-съдържателна цялост, т. е. има свое значение. И тъй като типът художествена условност и типът художествено обобщение са едни от най-общите и абстрактни инстанции на творбата, то и значението им е пределно общо, философски-абстрактно. Ще се помъча да разкрия тук философския смисъл на двата основни модела, до които стигна моят анализ — експресивния и антиекспресивния. Двата полярни модела носят и полярни философски обобщения. Експресивният модел вижда реалния свят като хаос от несъвместими, взаимоизключващи се неща и степени на съществуване. Само човешкото съзнание може да преобразува хаоса и да вложи в него смисъл и ред. Антиекспресивният модел вижда света като първична космическа подреденост и всичко, включително и законите на човешкото съзнание (до най-произволната асоциация), се определя от тези закони.

Тези философски значения, които носят двата модела, разбира се, не изчерпват индивидуалните значения на творбите, в които се реализират — те съставляват най-общ смислов контекст, върху който различните творби изграждат своите коренно различни светове. Точно по тази причина анализът, който направих тук, може да разтълкува литературата на 20-те години не като цяло, в пълното ѝ идейно-художествено богатство, а само в един неин частен аспект. Но с новите типологични връзки и противопоставяния той открива възможност за по-нататъшни конкретни литературнокритически анализи. Освен това дава повод за размисъл на литературния историк. Защото обединяването на творците и творбите по типове художествена условност не съвпада, пресича границите на установеното деление на литературните явления от 20-те години; то не съвпада нито с групирането на писатели и творби по идеологически признак, нито пък с реално-историческото им групиране в литературни кръжоци, школи, направления. Това не означава, разбира се, че типът на художествената условност е единствено валидният или пък непременно главният критерий при литературната периодизация и описването на обособени стилови и идейно-художествени направления. Просто още веднъж става ясно, че неизбежна задача пред нашата литературна история е да отдели всички важни разграничителни и обединителни признаци между литературноисторическите явления — да потърси взаимната им свързаност, да ги йерархизира. Едва тогава е възможно да се говори за доминантен критерий, чрез който да се очертаят значително по-вярно съществуващите, борещите се и заменящите се идейно-художествени системи в литературноисторическия процес.