

ПОЕЗИЯТА НА АТАНАС ДАЛЧЕВ

САНТЕ ГРАЧОТИ (РИМ)

Атанас Далчев е поет с рядка аристократическа чувствителност. За потвърждение на това стигат (пред вид пестеливостта, с която разкрива дарованията си) дори само няколко книги лирика, сборникът с очеркови „фрагменти“, размишленията в проза и серията преводи в сътрудничество с Ал. Муратов. В замяна обаче почти всичко, което е написал, ще остане в историята на литературата — и то не само на българската. Когато обяснява своята литературна съдържаност като плод на строга автоцензура, поради която той публикувал само хубавите си неща, като оставял другите в чекмеджето, Далчев казва за хитростта си, че тя е още по-коварна, защото той не само не публикувал, но и не пишел неща, които не са хубави. Причината е, че да пише стихове не бе за него нито занаят, нито игра (достатъчно показателна е дългата пауза в поетическото му творчество, продължила приблизително от 1940 до 1960 г.). Да поезизира за Далчев, както и за всеки истински художник, бе начин да живее: усилие да чувствава и после да предава с всеобща валидност в етични и естетически изрази своя личен опит на човек. Вероятно и поради тази причина неговата поезия има какво да ни каже: слова и неща, които не се покриват с биографията, а по-скоро с биологията на поета: като се започне с началото, обременено от условностите на културата и образованието, и се стигне до индивидуализацията на поетическото пространство, съвършено изваяно според авторовото човешко и артистично чувство. Със сигурност може да се каже, че неговият път бе едновременно етичен и естетичен и че непринудеността на литературния продукт (за това Далчев говори в своите „фрагменти“) не среща формални затруднения (похватът, който Далчев осъжда, не е този на Шкловски), нито пък неговата човешка същност среща препятствие в посредничеството на изкуството. Яснотата, която в този случай Далчев проявява като критик, е вероятно отражение на определеността, която в миговете на осъществена поезия авторът изживява чрез съвършеното си предаване в символични образи, или, с други думи, това е превръщането в слово на неговия вътрешен мир.

В „маниера“ на ранния Далчев има някакво поведение, което зрелият Далчев ще превъзмогне: тъгата по един живот, повяхнал, преди още да разцъфне. Тя характеризира някои от младежките му стихове като „Повест“ (1925) „... без ни едно събитие животът ми безследно отминава“ или „Книгите“ (1926) — „До мене ти не стигна никога, о, зов на любовта, ...“, оживени от интимен и печален дух, по-близък до чувствителността на Леопарди, отколкото до тази на френските „прокълнати поети“. Но техният отпечатък е вече в ругателното предизвикателство, хвърлено срещу живота: „Дяволско“ (1927) — „Не искам състрадание от хората; И аз ще се изплеза на света, обесен върху черния прозорец“, и после в почти целия цикъл лирически стихотворения, свързани с парижкия опит на поез-

та — „44 Avenue du maine“, „Нощ“, „Есен на Ке Волтер“ и т. н. (1928—1930). Градът, подгизнал от дъжда, треперещото врабче, мръсният старец, пустият двор, оголеното дърво — това са образи от един разяден и разложен свят, вече изпълнен с присъствието на смъртта. От този момент личният песимизъм на поета започва да се превръща от мъчителен размисъл във всеобщо екзистенциално състояние, което ще го придружава през целия му живот. От самотата на Париж можеше все пак да се избяга — в „На заминаване“ (1929) тя е представена просто като плод на съзнателен избор на независимост, но не бе възможно да се избяга от самотата на света.

Социалната действителност, която би могла да предостави причина и смисъл на живот, дори алтернатива за човек в екзистенциална криза, не бе стойност, способна да възбуди по решителен начин вдъхновението на поета. Единствените лирични стихотворения, които изглеждат засегнати от тази действителност, се насочват видимо към сърцевината на интересите, отнасящи се винаги до въпроса за човека като индивид: работникът от отсрещния прозорец, който се храни вечер под ореола на запалената над главата му лампа между съпруга и деца — „Работник“ (1932), е образът на това уединяващо обобщаване, което младият поет напразно преследва; човекът-сандвич — „Носачи на реклами“ (1934), не е символ на една класа, на едно човешко състояние, при което човекът е използван като „стена“ (върху която се закачват афиши); българското отечество на Далчев („На родината“) е аскетично присъединяване на поета към една съдба на страдание; дори необичайното за Далчев зрелище — градското население, оскотено от труд и глад („Хижи“), носи отпечатък на погребална хореография: „... а мръсната земя излъхва... /подобно чер и древен жертвеник/... зловоние към небесата/ като молитвен тамиан“, в която се изразява преди всичко личната гibel на автора.

Струва ми се, че в поезията на Далчев е включена също и ролята на метафизическия елемент като възможен предел за диалектическо съпоставяне с причините на кризата; макар и да не липсват моменти на живо присъствие именно на метафизичното: както в „Сонет“ — разговорът с душата е развит по линията на платоническия дуализъм, където се показва душата, тържествуваша над разрухата на тялото, или в „Камък“ (1927), където прозира следа на вдъхновение от Лукреций и вечността на неодошевените неща се противопоставя на човешкото живеене „в заблудение“. Но тези моменти в Далчевия поетичен контекст са изолирани и без плодотворни присадки. Също така редки и лишени от метафизически заряд са моментите на молитва, които можем да отбележим в поезията на Далчев: в „Молитва“ (1927) поетът иска да живее живота на всички, а в „Грешният квартал“ (1970) той припомня библейския разказ за Лот, който, избягал от огнения дъжд, поглъщаш Сodom и Гомор, проси от бога милост за невинните деца. Разговорът с бога връща поета пак на земята, но не го освобождава от тежестта на неговата лична самота. Самотата е породена от съзнанието за собствената ни отчужденост от съществата, които ни заобикалят, от факта, че за тях ние сме нищо: или забравени, или никога несъществували. Това е нещо повече и по-лошо от необщителността, при която все пак се държи сметка за съществуването на другия и има възможност или се правят опити да се прокара мост към него. В разстояние на десетилетия в поезията на Далчев също така прозвучава отчаяното съзнание за собственото монадично съществуване, за безсмислеността да отправя зов, който никой не ще чуе, за неговото битие на вечен чужденец. Но всеки път отказът да приеме тази действителност предизвиква непоследователно, различно, страстно леене на песента. „Балконът“ (1928) зазидан, защото вече не е нужен, безполезно приютява скитници-птички: хората дори не знаят за съществуването му. Зеленооката жена в „Любов“ (1927) не знае, че съществува хамалинът, озарен от светлината на залязващото слънце, червено

като домат, хамалинът, на когото тя веднъж се бе усмихнала и която той тогава мечтае да направи своя съпруга. В „Посред ровината“, стихотворение, написано 30 години по-късно (1964), се говори за момиче с китара, тръгнало наивно в утринта с опасна компания, без да чува „мисълта“ на поета, който напразно „вика“ и блънува да завърже с нея мълчаливи задушевен разговор, неусетно развиващ се в ефирна рамка, от вечерта (на действителността) до деня (на мечтите). Стихотворението „Нейде в Русия“ (1965) притежава движението на един разказан факт дори в самото заглавие. Поетът си спомня хората, видени за миг на една малка руска гара: двойка влюбени, човек, който се качва на велосипед, дете, което плаче, и озадачен, си дава сметка за една очевидна истина — за тях той не ще узнае повече нищо, като заключава с болка, че през целия си живот човек „подобно на вечно чужденец“ се разхожда по света.

Мимолетността на нещата прави хората странни даже когато те не са такива. Перспективата за предстоящото им или далечно изчезване постепенно премахва у тях дори възможността за лично отношение: умиращият е вече жител на друг свят, той е свършено чужденец. Тази тънка интуиция дава живот на едно от първите стихотворения, написани от Далчев след възобновяването на поетическата му дейност — „И сърцето най-сетне умира“ (1956), чийто герой, именно умиращият, вече гледа с безразличие неприятеля, не знае какво повече да каже на любимата жена и дори възпира с погледа си ръката на просяка. Знае се, че темата за преходността на съществуването в допълнение с темата за грозящата ни смърт има своя автономна сфера, която отива далеч отвъд мотива за самотата. Погребални картини не липсват, особено у младия Далчев („Път“ — 1925), но преди всичко у него присъства крайната безнадёжност на този, който съзерцава изчезващия спектакъл на един свят, все пак красив и обичан. „Ний непрестанно мрем и бавно чезнем“ — размисля той почти в края на стихотворението „Вечер“ (1930), след като припомня пред залеза, който догаря бавно зад покривите, другите вечери, прекарани в Неапол и Париж. Сивата есен над Сена от само себе си е спектакъл, сцени и автори ще бъдат отнесени от реката: „...с нея ще отплуват /стената, зданията, Лувър/ момчето, сивото врабче“ („Есен на Ке Волтер“ — 1930). Отново едно разстояние от почти петдесет години, но вече пред неминуемостта на смъртта и въпросът (реторичен, за съжаление) на поета в „Ручей“ (1925), къде отива образът на поета: „... вълните мигом го понесоха/ надолу — кой го знай къде...“.

В кръга на казаните неща поезията на Далчев е осъществена посредством способността му да „обективизира“ патоса, превръщайки го в песенна хармония, макар и формално. Невинаги операцията му се удава: и понякога автобиографичният елемент, размишлението, викът остават отсам поезията. Но това са некачествени остатъци от един процес, в който целият плътен етичен свят на автора се стреми да се осъществи изцяло в една вселена от символични форми. При изучаването на художествените похвати (според някои „ловкост“ или „прийоми“) за превъзможване на феномена действителност, който поетът използва при създаването на своята поетична вселена, ми се струва, че могат да се разграничат три стадия, разположени по стойност във възходящ ред: катарзис на драматично участие, катарзис на отчуждението, катарзис на митичното създаване. Говорейки за катарзиса, дори поставяйки го на обща основа по отношение на всички гореказани художествени методи, не можем да отречем на означеното от дадената дума понятие и явление „аскетичната“ особеност на основния замисъл; но се разбира, че неговото специфично значение се отнася до емоционално-фантастичната сфера, в която просто се консумира развенчаването на дадена психологична себичност и нейното ново възприемане с изрази от всеобща валидност по отношение на изкуството. Катарзисът на драматично участие се основава на същите закони, както в основата на класическата трагедия: в нашия случай

авторът разказва (или описва) своето или чуждото нещастие и разказвайки, се успокоява и всичко се превръща в образи било драматични, патетични, вгълбени или предизвикателни, но които със своята лична символика винаги разглеждат най-всеобхватно човека и неговата съдба. Далчев се характеризира с този художествен похват преди всичко през първия от двата периода на своята литературна дейност. Например в „Дяволско“ експресионистичната техника, с която поетът предава в тъмни краски противопоставянето между „веселия свят“ и поета, намира в обесения, увиснал на прозореца, своята кулминационна точка както в създаването на образа, така и в спадането на патетичното напрежение. Като прави „гримаси“ на света, фигурата на обесения урежда в същото време и сметките на поета с този свят. Немного различен е изводът, до който в „Човек бе сътворен от кал“ (1929—1930) достига поетът, изживявайки желание да научи собственото си сърце на зло. В „Avenue de Maine“ оплакването на хората, събудени от скръбта на цигулката на слепия, има лекотата на символичен обред между стилизираните кулиси от дъжд и прозорци, гледащи към двора, кога пусти, кога с хора, като че командувани от скрит режисьор.

За този първи вид катарзис ми се струва показателна една малка лирическа форма, култивирана от Далчев — баладата. В нея драмата е преживяна под формата на спомен и обективизирана като разказна история; поетът е замесен в нея само като разказвач или като певец, патетичното става картинно и личностно. Далчев е написал една Карловарска балада към края на своя живот (1972). Но начините на изразяване в баладата се наблюдават често и през първата фаза на неговото художествено творчество. Първите следи се срещат още във „вратите“ на едноименното стихотворение (1925), които бурята отваря широко през нощта като овен и те се блъскат до сутринта като криле на ранена птица. Предчувствието, че смъртта дебне в засада, се изразява с въглените бои на една романтично-декадентска фантазия, пречупвайки пъстрата описателност на първата част на произведението. При „Зимният студ“ (1925) техниката на баладата е възприета напълно, за да разкаже за смъртта на бащата: вятърът, шумът от копитата на коня на смъртта, белеенето на нейната мантия в двора, стъклото на прозореца, помътняло от диханието ѝ, накрая хвърлянето на ножовете и неочаквано широко отворилата се врата разкрива драмата, кондензирайки я в силно разказно-приказна палитра, където заедно с литературните оживяват също така и фолклорни мотиви: хвърлянето на десетте ножа и черната кърпа, капнала като врана върху главата на майката. Малко по-късно идва „Убийство“ (1926), разказ с ефект на ужасна случка, в която именно ефектът, подсилен от общността на елементите: нощ, дъжд, мълния, виене на капчуци и водосточни тръби, превръща със своята жизненост смъртта в живот, а престъплението — в едно фантастично следствие, разказано колоритно и изумително, както се случва само в приказките.

На този пръв етап на превъзможване на суровата действителност, която ще се превърне в поетична материя, частично се подразбира и вторият процес, който по-голе наречохме катарзис на отчуждението. Още като критик самият Далчев беше убеден (вж. „фрагмента“ „За римата“), че изкуството е противоположно на спонтанността, следователно то е само упражнение на разума и автоконтрол на емоциите. Между биографичното преживяване и това, художественото, връзката е като пъпна връв. Аналогичен процес Далчев излага и в един друг свой „фрагмент“ — „Трифоновден“, напълно посветен на анализа на творческия процес. Този процес според автора се състои в подбор на действителността и изолиране от нея на нужния детайл, подсилвайки значението му чрез изчистване на пространството около него. Кой не си спомня светещите жълти дяли, „наредени върху комода“, леко докоснати от галещото есенно слънце — „Стаята“ (1925). И тук личат в изкуството на Далчев типичните му похвати, между които един е особено натрапчив и изразява филтъра или разстоянието, което поетът поставя

между себе си и действителността — това е ролята на прозореца в неговия поетичен свят. За това ни е говорил Самойлов, озаглавил своята работа за Далчев „Прозорец към света“. Но не става ли дума за един свят, поставен на прозореца?

Прозорецът поставя света в рамка, превръща реалното в картина на реалното. Но в същото време преобразява реалното или го пресъздава в приказно измерение. „Ето нашето зимно стъкло“: бяла гора от сребро, братчето и сестричето търсят птичето с блестяща златна перушина, появата му на седмия ден между дърветата, които се възпламеняват, изпускащи разтопено сребро, в същото време се появяват къщите и улицата („Прозорец“). Невинаги светлината на приказното е отвъд прозореца, понякога светлината е на отсamtната страна на прозореца и светът, ограден от нея, се превръща в мъглява проекция на загадъчната душевност: „Улицата е загърната в мъгла, но аз я виждам само от един осветен прозорец, като че ли това е нейното дихание“ (аз, С. Г., се позовавам на един фрагмент). Блясъкът на стъклото също може да служи за филтър между вън и вътре, наблюдател и наблюдавано, както прозорецът, помагаш впоследствие за разграничаване на поетичната „картина“, усетена от художника. В удивителното стихотворение „Пладня“ (1929), към което ще трябва да се върнем, защото възплътява по особен начин един от моментите на митическия катарзис, именно отблясъците на прозореца, който жената мие на двора, влизат вътре в сянката на стаята на поета и показват разстоянието между платоническата пещера, от която поетът гледа света, и тази победоносна изнурителна езическа светлина. Същият блясък обаче (и с това се повтаря гореспоменатата вече роля на прозореца) разкрива в други случаи поетичната пулсация на полусенките, магията на вечерната тишина, с една дума — вътрешния интимен живот. „И ето вече по стъклата / догаря горестно денят“ („Старите моми“ — 1923). Слънцето по стъклата отделя и покровителствува затворения свят, в който старите моми чезнат „от сутрин в студените стаи / над стария чекръг надвесени“ в очакване „последният жених да дойде“, и още веднъж слънчевият лъч е, който запечатва тайния живот на самотната стая, пълзейки по праха, по килимите, по спрелия степен часовник, по фамилните портрети, по потъмнялото огледало. Огледалото в митопоезията на Далчев има функция, подобна на тази на прозореца. Ненаправно в „Стаята“ за огледалото е казано: „То сякаш е един прозорец, / отворен в друг предишен свят.“ Огледалото, както и прозорецът, огражда действителността и я изразява образно. Разбира се, тази операция позволява още веднъж на поета да отрази света не такъв какъвто е, а такъв, какъвто той го носи вътре в себе си, заклайнайки с това трудностите на реалността, от които като по възлешбен начин той създава един „нов свят“: това прави и хамалинът от стихотворението „Огледало“ (1937), носейки на гръб едно огледало, в което танцуват къщи, изскачат като птички автомобили, падат стрехи и блестят небеса: „Носи той в ръцете си човешки цял един / нов и дивен свят.“

Митологизирането представява най-зрялата фаза на процеса на създаването на „нов свят“ и същевременно е най-пълно превъзможване на дуалистичния конфликт, от който се развива поезията на така етично заангажирания Далчев. То е път към митични места, достигнат бряг, който възплъщава със своята неподвижна и непокътната красота бяла по тихия залив, освободен от границите на относителността и тленността. Кавафис, Монтале и Валери може би повече от другите са прируждавали поета по този път към „мита“. Той се добира до първия пристан (намира пръв целта, движи се винаги от по-малкото към по-многогото, отчасти дори хронологически от началното към следващото) в едно така пълно земно чувство, та чак прогонва всяка сянка на съмнение относно стабилността и здравината на нещата, до които се докосваме, относно силата на тяхната физическа определеност. Точно тук се корени езическото вдъхновение на Далчев, това, което ще донася схото на митологичните парнасианско-декадентски фантазии

(но биха могли да бъдат от Кардучи или Д'Анунцио!), както е в стихотворението „Пан“ (1927), където потапянето в природата възвръща на поета образа на „древен горски бог“, когото авторът превъзнася, с лишено от литературни размишления, дионистично поведение, отнасящо се до един материален свят, предложен като плод за наслада: „А вечер ще ме чака / на каменния мост / жена със къдри, сякаш / увиснал черен грозд“ („Пролет“ — 1928).

При всеки от двата предишни „катарзиса“ бяхме свидетели на един вид спиране на движението: в катарзиса на драматично участие драмата се възпява чрез историзиране на разказа, в катарзиса на отчуждението реалното се пригаждаше, за да стане собствен обективизиран образ. Тук спирането на движението е вече свършен и лишен от всякаква връзка с действието факт: светът е съвсем митически, т. е. изцяло построен върху фантастични структури, напълно непоклитим. Кой не би си спомнил картината на възродения свят („Светът блести, цъфти пред мене / като старинна стъклопис“) от благословията на ангела — небесния лазур, долините, изпълнени с кръстци, закачливото ято на скорците — в „Ангелът на Шартър“ (1937) или „крилатия просител“, който спира в очарованието на спомена, безграничната, изписана от сенките на облаците равнина, пътищата, които възлизат към небето, църквичките и крилето на вятърните мелници в „Равнина“ (1936)? Но пред всички други изображения, които авторът използва, за да достигне тази метафизическа кристализация на реалното, изглежда, че предпочита мотива за пладнето, което дори поради своите физически белези е пригодено да представлява моментът, в който потокът на събитията се спира, а с него и светът, който вече съществува цялостен и неподвижен. Трябва да кажа, че този мотив е показателен преди всичко за първия период на поезията на Далчев и е очевиден противовес на вдъхновението, в което доминира осъзнаването на времето и присъствието на смъртта. Разбира се, задължително трябва да цитирам гореспоменатото стихотворение „Пладня“: „Спи дълбоко пладнята. Не лъхва / над деня отнийде лъх, ни вятър.“ Пламъкът на лятото прави да изкристализират нещата, потапяйки ги в статична светлина, подчертана в своята дълбочина от внасящия дисонанс образ на момичето, което мие прозореца и пее. В стихотворението „Младост“ за същата статика намекуват и „веселите мухи“, бръмчащи в двора. В „Завръщане“ (1930) е съзерцателната неподвижност на поета, която затваря в един определен хоризонт образа „на пладне как във синята далечност / се раждат облаците. . .“ Но застоят на времето („който прави бедна от един миг“) — алюзия за едно състояние извън времето, е изразен много добре в четирите стиха на „Лято“ (1926): „Листата на дърветата мълчеа / и сенките лежаха като локви. / Два облака стоеха неподвижно / на изток, сякаш спуснали там котва.“

По изключение, и то само през първите години на литературна дейност, в това създаване или търсене на митическата реалност поетът докосва свръхреализма, както в типични за Шагал образи поетът пише за зърна, кълвани от петли, или слънце като изкълван слънчоглед в „Дъжд“ (1926), или убягващата ни елипса, изобразяваща „кукуригашата“ утрин в „Младост“. Повече място у Далчев се дава на фантастичния реализъм, т. е. този тип представяне на нещата, при който сякаш се декларира преминаването от реалното към фантастичното. Такива примери видяхме с ролята, която играе в неговата поезия прозорецът или огледалото, за да оживи един свят на фантазия: посребрена гора или пращен интериор, или непоследователната смесица на картини от един град в огледалото; но същото може да се каже за първата част на „Карловарска балада“, където въображението на поета населява замъка с призрци на една нещастна и отчасти гротескна сватбена церемония. Но в последните стихове на същата балада, където самият поет разкрива, че е разказвачът и става действащо лице на едно събитие-рамка, което се развива в същия замък под ударите на дъжда по покрива („ . . в кулата,

покрита с ламарина. / Дописвам най-подир историята старинна. / На листа бял
редя там буква подир буква / и чувам как дъжда по покрива почуква“), сливането
на реалното с фантастичното е пълно, опитът е преживян изцяло в размерите на
мита или на легендата.

Приказното охарактеризиране на реалното е понякога интелектуално изтък-
нато от поета, както в „Сбогуване с Карлови Вари“ (1972), но по-често приказката
у Далчев има същия размер, както реалното: към нещата, казани по-горе, е до-
статочно да прибавим изключителната жизненост, която в митичния свят на Дал-
чев има дворът като място-ехо, където животът трябва да си го представяш и
където, обратно, всяка алегорична представа е алиузия на живота („Задните дво-
рове“, „Грешният квартал“, „Пладня“, „Avenue de Maine“ и др.). Но може,
обратно, също да се противопостави със „Сбогуване с Карлови Вари“, начинът,
по който се връщат в спомените на поета картините от Париж и Неапол във
„Вечер“ (1930) и тези от Генуа в „Генуа“ (1937). Във „Вечер“ червената луна над
покривите е тази, която събужда спомена: но неаполитанският залив се превръща
в поляна от развълнувана трева, където „тъй както стадо привечер, мучат / и
тежко се завръщат параходи“, а Париж е цял в образа на „чудесния тръбач“,
който в градините на Люксембург като на сцена от „Zauberflöte“ вика около себе
си, когато се стъмни, групите от деца. В спомена за Генуа обаче се сражават
или, по-добре казано, се укрепват взаимно диханието на смъртта, което идва от
Сталиено, и амалгамата трева-вода на „черни клони“ в „сини води“, „де сетните
листа се бият като риби“.

Именно тези последни композиции ни дават възможност да подчертаем
как митическите присъствия, които запълват поетичния мир на Далчев — както
на всеки истински поет, — не съблюдават организационните модели на съществу-
ващата действителност. Поради това поезията не се ограничава да зареди тази
действителност, както знаем от опит, със символични стойности, но я разлага на
нейните съставни части и после поетът ги сглобява в един метаезик, който вече
няма нищо общо с образния синтаксис на действителността. Би трябвало да се
направи едно голямо проучване на идеите на Далчев (споменатия по-горе „Три-
фоновден“) относно изкуството като подборен процес, поради което от контекста
на реалното се изолира и подчертава детайлът. Може да се помисли и за личната
вярност на Далчев към този канон. Много би могло да се каже и за значението
на цветовете при Далчев: червения, жълтия, белия, зеления, лазурния. Питам се
каква е стойността на елемента „вода“ за неговата чувствителност като поет:
дъжд, ручей, море. Фигурата, която се връща често в неговата иконография, е
тази на кораба, а с него и на корабното платно: вятърът разклаща къщата като
кораб — „Вятър“ (1924), чадърчето на жената от „Мадригал“ (1962) е между дру-
гото „платно на кораб“, балконът от двора с простряното бельо е кораб, който
„готви се да отплува“ (Задните дворове“), черквата от „Александър Невски в
мъгла“ (1972) е като кораб, потънал в океана. Обратно, в спомена за вечерния
Неапол корабите са сравнени с чарда бикове, които се връщат в обора. Целият
свят на Далчев е изтъкан от тънки аналогични отношения (ръце — клони, копри-
нени нишки — лъчи, вази — сърца, клонки — мрежи, листа — риби, малко де-
те — лист от дърво, мушама — прилеп, чадър — цвете, кон — вятър, отражения
в зелената вода — изпарения, къдрокоса жена — увиснал грозд. . .), те отчасти
потвърждават фигуративно-мотивните направления, които се опитахме да илю-
стрираме по-горе, отчасти намеквайки за тайни връзки, в които се крие най-съ-
кровената, а може би и най-автентичната част от Далчевото вдъхновение.

„Вторият Далчев“, казахме в началото, е изоставил сумрачната и катастро-
фална патетичност на първите си поетични опити. В замяна на това е задълбочил
етичната същност на своята песен и я е изразил в хоризонт от чувства и образи,
хармоничен повече от всякога. Разцъфва сладостта на спомена като този за не-

говото детство в Солун („Кукувица“ — 1963). Явява се широко усмихната, ироничната и закачлива шега на „Дъждобранът“ (1960). Темата за любовта, винаги така свенливо докосвана, го е вдъхновила в две твърде значителни композиции: „Мадригал“ (1962) и „Неочакван дъжд“ (1971), където женското очарование, прието от поета с неясното съзнание на човек, който знае, че е преминал голяма част от живота си, възпламенява отново в неговата душа магията на нещата: аленото чадърче в „Мадригал“ — което разцъфва като цвете, после плува под дъжда като корабно платно на червения здрач, а накрая слиза, летейки с влюбените към неизвестни дълбини, като парашут — е ключ, който свързва и оцветява карикатурното безделие (автоирония!) и насочването на любовното чувство към очарованието на света — очарование, призовано от самото чувство: „дори в едно чадърче има, / когато любиш, чудеса“. В „Неочакван дъжд“ се натъкваме отново на подобен случай — подслоняване от дъжда под навеса на една будка — който позволява на поета да навлезе отново в магическия кръг на преживявания без възраст, където минало и настояще се смесват посредством умилюстващото плющение на дъжда „по керемидите зелени на дървото“. И без това последният Далчев е открит за всички гласове на душата и на света: за повика на любовта, както и за размишлението за смъртта („Ручей“ — 1978), за носталгията по нещата („И ние след малко“ — 1965), както и за иронията (самоиронията), за молитвата („Грешният квартал“ — 1970), а също и за мита. Смъртта го хваща, когато той е в средата на това свое открито и предразположено състояние на духа. Това, което би могло да изглежда незавършено, това е печатът на призванието. Има едно негово стихотворение от 1962 г. — „Среща на гарата“, което може да прозвучи като верую: „Аз няма никога в безкрая/ да се почувствувам у дома/ и всичко мое е на тая/ греховна мъничка земя“, се обръща поетът към вечността (т. е. към бога). Верността към земята, която обаче не пречи на поета да разговаря с вечността, е това, което характеризира и свързва разнообразието на неговите преживявания като човек и художник: именно с тази тоталност на привързаността си към земята Далчев е успявал така често да превръща света в митически бряг, а опита по отношение на нещата — в предчувствие за една реалност, която не умира.

Преведе от италиански Андрей Петканов