

ПОЕТ, ГЕРОЙ И ЧИТАТЕЛ

(Наблюдения върху българската поезия от Ботев до Вапцаров)

МИЛЕНА ЦАНЕВА

Тема на настоящото изследване са лирическите проекции на субекта, обекта и адресата на поезията в самата нейна художествена тъкан. Или по-точно — техните своеобразни лирически персонификации. Названията поет, герой и читател употребяваме до известна степен условно — заради тяхната по-голяма близост именно до този образен характер на лирическата персонификация.

Както е известно, в поезията авторското съзнание сравнително рядко остава само в ролята на една субективно пречупваща света художествена призма. Най-често то намира в пряк израз в повече или по-малко осезателното присъствие на едно лирическо „аз“. Лирическо „аз“, което е едновременно и субект, и обект на поетичното творчество и може да бъде негов основен и дори единствен герой. При подобно персонифициране на авторското съзнание гледната точка, от която то пречупва света, е не просто една идейно-естетическа, а преди всичко една художествена позиция, „гледна точка“ и „зрителен ъгъл“ и в едно по-близко до буквалния смисъл на тези изрази значение. А понятието „авторски глас“ е не само една съдържаща се в изображението или пряка идейно-емоционална оценка, но и непосредна изява на един лирически образ, определена интонация, която извиква осезателни представи за вид човешко общуване.

В такъв смисъл самото присъствие на лирическото авторско „аз“ вече предполага присъствието и на едно лирическо „ти“. И доколкото лирическото „аз“ има своя повече или по-малко определена характеристика — тя неизбежно се отразява и върху представата за това лирическо „ти“.

Тези внушавани от поетичния текст лирически персонификации, обусловени от специфичните художествени позиции на отделните творчески индивидуалности, обективират в конкретни образни форми определени концепции за човешката личност и нейните отношения в обществото, за ролята на поета и функциите на поезията, и по тоя начин свързват най-тясно проблемите на поетиката с идейно-естетическото съзнание на дадена епоха. Но в тях намира израз и много по-широко цялостната атмосфера на тази епоха с нейните обществени и културни идеали, с нейните специфични форми на обществен и литературен живот и характеристиките за нейния бит представи. Оттук и многообразието на техните лирически превъплъщения.

От друга страна, доколкото основно звено в лирическата триада, която условно нарекохме „поет, герой и читател“, е лирическото авторско „аз“, то решаващо значение за неговия облик има, разбира се, и самата авторова личност — неговото реално или, както биха се изразили любителите на научния

стил, емпирическо „аз“, през което именно се пречупва общественото съзнание на епохата. Но човекът — „съвкупност от обществени отношения“ — има в реалния си живот своите различни социални роли. Не всяка от тях се проектира лирически в творчеството му, ако той е поет. Най-често там доминираща е само една. И ако тя изразява наистина основното начало в живота му, то значи — като поет той е намерил себе си. В такъв смисъл не прекъсват автобиографизъм, а именно тази изчистена от всичко случайно и второстепенно човешка същност на авторовата личност определя автентичността на нейните лирически превъплъщения.

Лирическият живот на своеобразните персонификации на субекта, обекта и адресата на поезията е многообразен и раздвижен не само поради историческата изменчивост и многообразие на въплъщения в тях човешко съдържание и представи, но и поради сложната многослойност на самата тяхна художествена проекция в поетичния текст. Проекция, в която се разграничават и сливат образът на поета като автор и създаденият от автора образ на поет; лирическият герой, въплътил естетическия идеал на поета и непосредната изповед на автора, превърнат в герой на собствената си поезия; конкретният персонифициран адресат, към който се обръща лирическото „аз“ и предполагаемият, определящ самата интонация на поетичната реч читател — все понятия, за които просто ни липсват разграничителни термини.¹

Разграниченията и преливанията в тази многослойна лирическа проекция, отношенията между нея и реалната авторова личност и своеобразните взаимозависимости между лирическите образи на поета, героя и адресата в поетичния текст са основните (макар и не винаги еднакво акцентувани) аспекти на нашите наблюдения. Наблюдения, при които — поради обширността и аналитичния характер на темата — в тази по необходимост донякъде фрагментарна студия се ограничаваме само с някои доминиращи тенденции и определени имена в българската поезия от обозначения период. Колкото и тясно специална да изглежда на пръв поглед тази тема, струва ми се, че тя открива още един нов подстъп към динамиката на литературния процес.

* * *

Българската поезия в съвременния смисъл на думата се създава в последния период на националното възраждане като поезия от подчертано ангажиран тип и в този период нейн основен герой естествено става патриотът—борец за национално осъзнаване и освобождение. Обективиран герой, който може да бъде и действително историческо лице (Хаджи Димитър, Левски, Ботев) или лирически израз на авторовата душевност, този образ е същевременно една създадена от историческото съзнание на епохата и утвърждавана от поезията норма за обществено поведение. И тази норма слива автор, читатели и герои в един обобщен лирически образ — образа на българския народ в патетичните дни на борбата му за национално освобождение. Оттук и характерното за това време разширяване на лирическото „аз“ до едно обединяващо автор, герой и читатели лирическо „ние“: „Пламни, пламни у нас любов гореща, // против турци да стоим

¹ Единственият термин, с който разполагаме за обозначаване на определен начин на лирическо авторско присъствие — терминът „лирически герой“ — в литературоведската практика от последните десетилетия бе до такава степен разширен, че употребата му загуби всякакъв смисъл. По този повод известната съветска литературоведка Лидия Гинзбург правилно отбелязва: „Под единната категория лирически герой се подвеждат най-различни начини за израз на авторското съзнание, като по този начин се заличава тяхната специфика, изплъзва се техният познавателен смисъл. В истинската лирика винаги присъствува личността на поета, но да се говори за лирически герой има смисъл само тогава, когато тя придобива устойчиви черти — биографически и сюжетни“ (Л. Я. Гинзбург. О лирике. М., изд. II, 1974, с. 155).

насреща. . .“ (Чинтулов); „Кураж, дружина, вярна сговорна, // ний не сме веке рая покорна. . .“ (Вазов); „Не щеме ний богатство, // не щеме ни пари. . .“ (Стамболов).

Това лирическо „ние“ има широко общонационално съдържание, но точно това го прави и художествено абстрактно. „Ние“ — това сме ние българите, патриотите, борците за освобождение и толкова. „Ние“ обозначава само, тъй да се каже, родовите черти на един обобщен идеален образ. Личността в истинския смисъл на тази дума още не е нито герой, нито проблем на българската поезия.

Интересно, че най-нехарактерна е тази форма тъкмо за най-яръкия изразител на революционния патос на времето Христо Ботев. И мисля, че причината за това е пак в многократно изтъкваната в различни аспекти органична връзка на неговата поезия с народнопесенната традиция.² Защото там, където се отдалечава от тази традиция, както е в програмното му стихотворение „Борба“, и Ботев непринудено идва до това — при него вече не само национално-историческо, а направо световноисторическо — „ние“. Знаменитото Ботево „Ще викнем ние: „Хляб или свинец!“

В дълбоко изповедната поезия на Христо Ботев основна форма на изказ е лирическото „аз“. И това лирическо „аз“ създава един подчертано автобиографичен образ — и в идейно-емоционалния му облик и темперамент, и в сюжетната му характеристика, която е проекция на основни моменти от героичния път на самия автор. Същевременно това автобиографично авторско „аз“ придава конкретно осезаеми черти на същия оня абстрактен обобщен образ, който намира израз в характерното за революционната поезия на времето лирическо „ние“. Защото (с изключение на подчертано обособеното в творчеството му стихотворение „Неи“) Ботев персонифицира лирически само своята изчистена от всичко странична, основна и всепоглъщаща жизнена роля — на борец.

В същност чрез стиха на Ботев за пръв път в българската литература авторът става основен герой на собствената си поезия. Но възможност за това дава именно пълното покритие между личността на поета и героя на епохата. Авторът на „На прощаване“ и „Моята молитва“ не само възпяваше героя на своето време, чрез неговия поетичен облик този герой се самоизразяваше. Основен лирически герой на Ботев е революционерът, посветил изцяло живота си на борбата за национално и социално освобождение. Но това е определението и на действителния, реалния житейски образ на автора. Онова единство между живот и поезия, което превърна името на Ботев в национален мит, има и своите естетически аспекти. То не само влияе на начина, по който възприемаме неговата поезия, то е и вътре в самата нея — именно в това органично покритие между емпиричното и лиричното авторско „аз“. Оттук и понятната остра реакция на тези, които въобще не могат да приемат понятието „лирически герой“, отнесено към дълбоко автентичната поетична изповед на Христо Ботев.

Автобиографично-изповедното начало в поезията на Ботев е така силно, че неусетно се отразява върху психологическата характеристика дори на обективно изобразените в трето лице герои. Какъвто е случаят с картината на умиращия Хаджи Димитър. И същевременно, както вече споменахме, то е своеобразно „изчистено“ от всичко, което би могло да наруши широко обобщителния характер на образа — дори от съзнанието на поет. Защото поет — па макар и поет-революционер, е все пак нещо, което излиза извън характеристиката на онова широко лирическо „ние“, което Ботевото лирическо „аз“ уплътнява и конкретизира художествено, оставяйки в неговите едро прихирани рамки.

² Българската народна песен не познава подобно абстрактно-обобщено „ние“. В твърде редките въобще случаи, когато в нея се появява формата „ние“, тя има съвсем конкретно съдържание — означава например хайдутите от дружината на Мануш, които отправят към своя войвода трагично-носталгичния призив: „Я свивай байрак, ти, Мануш войводо!“

Впрочем тук отново се налага да се обърнем към фолклорната традиция, върху която така непосредно израства Ботевият стих. В тази традиция няма място за образа на автора, тъй като на нея са ѝ чужди самите понятия за „творение“ и за „авторство“. Повече или по-малко осезаемото присъствие на певца-повествовател тук не създава лирически персонафициран образ. Формата „аз“ е запазена единствено за диалогичната реч на героите. При органично свързвания с българската народна песен стих на Христо Ботев отношението между живот и поезия не се нуждае от посредничеството на изразено в лирически форми авторско съзнание. За лирическия образ на Ботев няма нищо по-чуждо от ролята на „автор“. В неговото самочувство на бунтовник и революционер сякаш въобще не влиза съзнанието на поет. И, струва ми се, неслучайно преобладаващата част от неговите стихотворения са непосредно обръщение към някакво конкретно лице — майката, любимата, съратника по борба, неизвестния старец с кавала. Това означава повече от една чисто формална близост с характерните за народната песен пряко назовани обръщения — това превръщане на поетичната реч в диалогична поддържа чувството, че тук говори не поет, който твори литература, а герой, който влиза в непосредно живо общение с окръжаващата го среда. Самата постановка на Ботеви поетичен глас предполага не читатели, а слушатели. Наличието на заложен в съзнанието на автора представа за читател в тези случаи можем да доловим единствено в заглавията — „Майце си“, „Към брата си“, „До моето първо либе“, „Моята молитва“ — обяснения, предназначени именно за този невидим адресат. Художествена позиция на Ботевото авторско „аз“ е не творенето, а общуването.

В единствения случай, когато лирическото „аз“ на Ботев се изявява във форма, по функции идентична с образа на поета-автор, този образ е трансформиран в духа на същата фолклорна традиция на живо човешко общуване. Това е лирическото „аз“ от пролога на поемата „Хайдути“, където, запазвайки своите характерни автобиографични черти, Ботевият лирически герой влиза същевременно и в ролята на народен певец. Не на поет, а на певец, в най-буквалния смисъл на тая дума. Певец, чиято песен има нужда от съпровода на кавал и който разчита на тези слушатели, до които може да достигне непосредно неговият „меден“ глас. (Друг е въпросът, че пак в духа на народнопесенното виждане възможностите за това непосредно „чуване“ са твърде условно разширени):

Я надуй, дядо, кавала,
след теб да викна — запея
песни юнашки, хайдушки,
песни за вехти войводи...

.....

Да чуят моми и момци
по сборове и по седенки,
юнаци по планините,
и мъже в хладни механи...

Чие творение е самата тази песен — този проблем не съществува нито за Ботеви певец, нито за неговите слушатели. Както в света на фолклора, тук песента е непосреден израз на живата народна памет за действително случилото се. Но Ботевият певец вече има подчертано избиращо отношение към това действително случило се — той фактически затова е и въведен в поемата, — за да противопостави на любовните песни своята героична тематика. В този смисъл той изпълнява функциите на един нехарактерен за него литературен образ — на поета-автор, — но го изпълнява лирически в долитературни, създадени от фолклорната традиция представи.

Разбира се, ако искаме да бъдем съвсем точни, би трябвало да се уговорим, че в българската народна песен подобен образ в същност не съществува — той е само една заложена в нея, внушавана ни чрез интонацията и формите на речта представа, на която едва Ботев придава самостоятелен лирически живот, като я превръща в персонафициран образ. И това отговаря на самата същност на неговата поезия, която не толкова следва, колкото своеобразно обобщава фолклорните традиции, преодолявайки ги. Именно затова ние възприемаме Ботевия „певец“ не като стилизирана във фолклорен дух лирическа маска, а като естествено лирическо превъплъщение на поетичното авторско „аз“.

Въздействащо автентично в своя облик и внушаващо осезателни представи за живо човешко общуване, Ботевото лирическо „аз“ максимално скъсява дистанцията между живот и поезия.

Що се отнася до онова лирическо „ние“, което в революционната поезия от периода на борбите ни за национално освобождение обединява автор, герой и читател в един обобщен образ на българския народ, то показателни за чувствителната връзка между поезията и изменящата се обществена действителност са промените в неговото съдържание, които можем да проследим по стиховете на Вазов, посветени на същия основен образ на патриота-борец, но писани вече след Освобождението, когато епопеята на героите се превръща в „Епопея на забравените“. Запазвайки своя национално обобщителен характер, лирическото „ние“ от прочутия поетически цикъл на Вазов вече обединява само автора и народните маси. А лирическият образ на героя от близкото минало се отделя от триединството с народната маса и самия поет, като, от една страна, се издига на пиедестала на историческата признателност, а, от друга — се противопоставя на издребнелия духовен фон на обществото, възплачвайки висотата на забравените обществени идеали и добродетели. Художествена позиция на поета става историческата памет на народа. И това придава на образите на героите епопейна монументалност. Но това се отразява и върху лирическия образ на самия поет, който получава облика на тържествен пълномощник на своя народ.

С това стигаме до една от класическите форми, в които се възплачва лирически авторското „аз“ — „образа на поета“, — т. е. авторът в неговата роля именно на поет. В историята на българската литература подобен образ се набелязва още у Найден Геров, но заживява ярко едва в поезията на Иван Вазов. При Добри Чинтулов авторското „аз“, разтворено най-често в лирическото „ние“, въобще отстъпва на съвсем заден план, за да изпъкне пред нас обобщеният образ на героя на епохата. С този революционен герой слива своите черти и в най-интимните си изповеди Христо Ботев, игнорирайки лирически своята роля на поет. При ренесансово пълнокръвните превъплъщения на Петко Славейковото лирическо „аз“ вече се откроява ясно и самосъзнанието на поет, но дори и в неговите най-автобиографични изповеди като елегията „Не пей ми се“ поетът е твърде явно разтворен в доминиращия образ на общественика и „не пей ми се“ тук означава умора и разочарование не толкова от поетическата, колкото въобще от обществената дейност. И в това има нещо дълбоко показателно. В специфичните представи на възрожденското съзнание образът на поета още не е отделен от образа на обществения деец — революционер или народен будител. И това се отразява твърде пряко и върху лирическите проекции на авторското „аз“. Вазов бе първият професионален писател в българската културна история, той пръв направи от литературата свое единствено призвание и съдба. И неслучайно в неговите стихове поетът в неговата роля именно на поет за пръв път се обособява така определено и ярко като самостоятелен лирически образ.

Ако „певецът“ от пролога на Ботевите „Хайдути“ възплаща лирически една създадена от фолклорната традиция представа за народния певец с неговите непосредно комуникативни функции, то класическият вазовски образ на поета от своя страна обобщава и вдъхва лирически живот на създадените от възрожденската традиция представи за поета с неговата висока обществена мисия. И ако със своя неспокоен жизнен път писатели като Георги Раковски, Петко Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев формираха и утвърдиха в националното съзнание представата за поета, посветил изцяло живота си в служба на своя род, то Иван Вазов изпълни тази представа в лирически образ на поет, посветил изцяло на родината своето поетическо битие.

Наистина в лириката на Вазов има и много непосредствен и свеж автобиографизъм. Но това само уплътнява художествено образа на авторското „аз“, без да превръща личността на поета в основен лирически обект. Основен обект на Вазовата поезия е националното историческо битие. А поетът тук е само активен свидетел, призван да увековечи славата или позора на дадено време. Сполучливото определение на авторското присъствие във Вазовия разказ като „големият свидетел и съдник на епохата“ (Искра Панова) — това е най-характерната изява на Вазовото авторско „аз“, типичната вазовска роля и в образния свят на българската поезия. Изява на едно не само пряко изразено, но и лирически персонализирано авторско съзнание, роля на поет — пълномощник на народа и историята:

Борци, венец ви свих от песен жива,
от звукове, що никой не сбира,
от дивий ек на битката гръмлива,
от скота на Витоша бурлива,
от вашето „Ура“.

В подобни стихове поетът се превръща в самостоятелен лирически образ, герой, който „действа“ пред нас именно като поет. И в тези си действия той се чувства изразител на общонародните чувства и хранител на националната памет. Оттук и правото да отсъжда в името на родината („И те за теб достойни, майко, бяха“). Оттук и категоричната увереност в непреходната значимост на неговата поетична присъда:

И тоз венец, той няма да завене
и тази песен вечно ще гърми
из българските планини зелени.
И славата ще вечно пей и стене
над гробни ви хълми.

(„Новото гробище над Сливница“)

Това е не само образът на самия Вазов — това е и въобще неговото разбиране за функциите на поезията. Активната защита на възвишената възрожденска представа за съдбовната ангажираност на поета с националната съдба се превръща в своеобразен лайтмотив на неговата поезия. Лайтмотив, към който той се връща на всеки нов етап от своя жизнен път — от програмното стихотворение „Новонагласената гусли“, писано в навечерието на Априлското въстание, до лирическите равностетки в издадената в края на живота му стихосбирка „Люлека ми замира“.

И, струва ми се, неслучайно в поредицата на тези лирично-рефлексивни стихотворения са някои от неговите най-вдъхновени и най-популярни творби („Моите песни“, „Съзерцание“, „Моят път“ и др.). Защото това са и неговите най-съкровени, най-интимно изповедни творби. Творби, в които „образът на поета“ вече става основен лирически герой със своя духовна биография и своя човешка драма. Биографията на едно, посветено изцяло на обществото поетическо битие.

Драмата на една в поетически смисъл пожертвувана човешка личност. Защото, ropeделяйки за своето авторско „аз“ основната роля на пълномощник на своя народ, Вазов жертвува священото право на поета да бъде основен герой на своето творчество. И в тази жертва е и неговата драма, и неговата гордост на поет:

Но, родино, за тебе пях!
Ти цяла беше в песента ми,
и да открия не посмаях
святаята святих в душа ми.

(„Недопята песен“)

Оставайки верен на възвишената социална етика на възрожденските литературни представи, Вазов същевременно пръв погледна на поета и като на самостоятелна социално-психологическа категория и го обособи лирически като художествен образ със свои отличителни черти, със своя отделна съдба и свои специфични проблеми. В течение на неговото повече от половинвековно творческо развитие този образ получава в лириката му различно нюансирани и различно осмислени превъплъщения. В известни моменти Вазов дори противопоставя в романтичен маниер неговата душевност на издребнялото и меркантилно следосвобожденско общество (лирическата поема „В царството на самодивите“ и др.). Особено ярко е това противопоставяне в поезията му от първата половина на 80-те години, когато в нея можем да срещнем дори мотиви, предчувстващи“ поетическия индивидуализъм на Пенчо Славейков („Общество и певец“). Но тези лирически варианти на Вазовия „образ на поета“ не могат да променят основната — възрожденска — характеристика на неговото лирическо „аз“, те само изразяват неговото отвращение от пошлостта на буржоазната действителност и стремежа му да запази от тази пошлост чистотата на своите поетически пориви. Независимо от различните, понякога рязко отблъскващи го преобразования на съвременното общество — родината и народът докрай си остават за Вазов вечна, непреходна ценност. И независимо от цялото многообразие на мотиви и чувства, пречупващи се през неговото лирическо „аз“, неговата най-характерна роля си остава ролята на поет, чийто глас като камбанния звън оповестява общонародната скръб или радост. (Както и самият той образно формулира функциите на поезията в стихотворението „Поету“.)

Тази роля на изразител на общонародните чувства придава на Вазовия образ на поета чертите на величава епичност. И това се отразява и върху заложената в текста представа за адресата на неговата поезия. Поетът, който говори от името на целия народ, естествено и ще се обръща към целия този народ. Оттук и характерната патетична постановка на Вазовия авторски глас. Оттук и реторичните обръщения към абстрактно-обобщени понятия — „Богиньо страшна на свободата“, „Език свещен на моите деди“, „Само ти, солдатино чудесни“ и т. н. (Сравни с Ботевите интимно конкретни „мале“, „брате“, „дядо“.) Оттук изобщо тази своеобразна публичност на неговите поетични изяви, дори тогава, когато той се обръща към образи от своя най-съкровен свят. Да си спомним известното му стихотворение „На майка ми“. Колкото и дълбоко съкровени да са тук чувствата на поета, неговият обърнат към майка му стих звучи, ако можем така да се изразим, не като интимно, а като „отворено писмо“:

Ти ме роди, но ти ми дал е
и светлото, що в теб блещеше,
ти и човека в мен създаде,
ти два пъти ми майка беше.

Това патетично синовно признание предполага, нещо повече — изисква — читателска публика.

Но наред с тази произтичаща от самата поетична интонация представа за абстрактното присъствие на публика у Вазов ще срещнем и един твърде интересен случай на пряко обръщение — именно към този предполагаем абстрактен читател. И то в една от най-ранните му творби в народен дух — поемата „Видул“ („Ти, четецо нажалени, // питаш ме със нетърпение // що станало по-подира?“). Този случай е извънредно рядък за българската поезия не само по това време, но и дълго след това. И все пак появата на този необичаен „четец“ във Вазовия стих не е и съвсем случайно чуждо влияние. Защото самото присъствие на „образ на поета“ вече предполага една тематична линия, свързана с начина на съществуване на поета — е лирични размисли за смисъла на неговото творчество (за каквито вече стана дума), и образ на читателя със свои въпроси и изисквания. Една вече, тъй да се каже, чисто литературна форма на лирическата проекция на субекта, обекта и адресата — именно като поет, герой и читател, — която ще се открие по новому в българската поезия чак в периода между двете световни войни, когато някои — най-вече пролетарски — поети ще започнат да ни въвеждат лирически в творческата си лаборатория и да ни разказват как „правят“ своите стихове.

Но при Вазов това си остава епизодичен случай. Както вече казахме, характерна за неговата поетична интонация е нагласата не за единичен адресат, а за читателска публика. Нагласа, която органично се съчетава с неговия величаво епичен поетически образ.

Със събуждането и нарастването в българската поезия на интереса към човешката личност, отделена вече от лоното на рода като самостоятелна духовна ценност, ролята единствено на „поет“ става твърде тясна за изява на лирическото авторско „аз“ и образът на поета се заменя от личността на поета. Класическият вазовски начин на авторско присъствие започва да изчезва от образния свят на поезията или поне губи своите тържествено-величави черти, подходящи за мащабите на националния епос. Защото и самата литература започва да губи този характер на национален епос. Показателно е във всеки случай, че когато с поемата „Кървава песен“ Пенчо Славейков прави своя закъснел опит да създаде национална епопея, неговото авторско „аз“ там закономерно приема чертите на величаво-епичния вазовски образ на поета, чийто глас е отправен към народното множество:

Нараства други род, за други съдбини...

Забрава спуска се над миналите дни; —

тъй както ги до днес певеца живи спазва

в душата си, за тях и пей и ви приказва.

Обновяването на българската поезия, свързано с името на Пенчо Славейков, намира израз на първо място в преориентацията на поетичния интерес от проблемите на обществото към проблемите на личността. Но противно на очакванията това не повишава механично ролята на лирически персонифицираното авторско „аз“ в поезията на самия Славейков. Напротив, в сравнение с Вазов тази роля е много по-туширана. Може би това е влияние на силното повествователно начало в литературата от 90-те години, но у Славейков обективно-епичната нагласа решително преобладава над субективно-изповедната. Дори драматизма на своя собствен живот, автобиографично изстраданата идея за ве-

личията на преодоляното страдание, той предпочита да проектира в обективни сюжети от световната културна история или народния бит (поемите за Бетовен, за Ралица и др.). А настроенията си обективира в предметни картини, където преките изяви на авторското „аз“ са почти незабележими или въобще липсват, както е в малкия шедьовър на пейзажната лирика „Спи езерото“:

Спи езерото; белостволи буки
над него свождат вити гранки,
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

Треперят, шепнат белостволи буки,
а то замряло, нито трепва...
Понякога му сал повърхнини
дълга от лист отронен сепва.

Безспорно тази изящна картина е не просто изображение, тя е и човешко възприятие, изживяване, настроение. Тя е плод на едно индивидуално авторско съзнание, което подчертано субективно пречупва света и ни дава основание да говорим за определен лирически натюрел. Но това е вече образът на самия художник, а не неговият лирически двойник. В творчеството на една от най-ярките индивидуалности в българската литература лирически персонифициран образ на тази индивидуалност се появява твърде рядко, и то в един много по-просто еднолинеен вид, отколкото предполага противоречивият идеен облик на самия поет. И, струва ми се, че по един крайно оригинален начин Славейков именно компенсира липсата на подобен лирически персонифициран двойник, като създава постоянно свои поетически разнолики мистифицирани автопортрети в проза (Олаф Ван Гелдери, Иво Доля и въобще цялата портретна галерия от поетичната антология-мистификация „На острова на блажените“).

Доколкото душевността и месианската роля на творческата личност са един централен мотив в епически-сюжетната поезия на Пенчо Славейков, няма нищо чудно, че в сравнително по-редките случаи, когато неговото авторско „аз“ се персонифицира лирически, то продължава, както при Вазов, да се изявява най-често в ролята на поет. Но, разбира се, за разлика от Вазов тук тази роля е интерпретирана по-сложно и по-абстрактно — в духа на Славейковите противоречиви идеи за изкуството — в облика и съдбата на самотен и величаво трагичен в своята жреческа мисия избраник:

Обикна ме живота и ме сам
на волята си първожрец направи...
Обикна ме в смъртта да ме прослави
и осмърти ме жив во своя храм!

(„Жрец на живота“)

Отдавайки дължимото на всичко онова ново и специфично негово, което Пенчо Славейков внесе в българската поезия — мисля, че все пак не може да не се види, че неговите най-вдъхновени и най-вълнуващи творби се получават преди всичко там, където авторското „аз“ на поета се изявява не само косвено, но и пряко, и то не в поетичната интерпретация на отвлечени идеи, а във формата на автобиографично изстрадана човешка изповед („Баща ми в мен“, „Псалом на поета“, „На пладне срещнахме се ний“, пролога към „Кървава песен“).

Струва ми се също така, че онова средишно място, което Пенчо Славейков заема в разволя на българската поезия от възрожденските традиции към новите модернистични течения, се потвърждава и от своеобразието в облика и фор-

мите на изява на неговото лирическо авторско „аз“, което поне в своите лирически персонифицирани форми е по-близко до голямата възрожденска традиция, отколкото е самият поет в своята противоречива идейно-естетическа платформа:

Каквото бях бди! И с божи меч в душата,
на висша истина глашатай и пророк,
издигнеш ли ръка — дигни я в злоба свята,
изпълнен от любов и в любовта жесток.

Достоен ти бди за мен! О, аз достоен
ще бъда — и съм бил — за своя жив баща,
и словото у мен било е зов все боен,
в световни суети не зов за суета.

Цитирах този откъс от вдъхновената лирическа изповед „Баща ми в мен“ като доказателство, че в своите най-ярки преки изяви лирическото авторско „аз“ на Пенчо Славейков има твърде очебийни общи черти със създадената от Българското възраждане представа за високата обществена мисия на поета. Оттук и неочакваната му близост в известни моменти с лирическия образ на поета у Иван Вазов. Независимо от всички резки, дори конфликтни различия между двамата поети в лирическата проекция на авторския им образ тях ги сближава тъкмо това високо чувство на отговорност, с което те се отнасят към своята по различен начин, но в края на краищата все обществено осмислена роля, или по-точно — мисия, на поети.

Първия дързък опит да освободи лирическата личност на поета от ограниченията на тази възвишено осмисляна роля прави в края на миналия век младият Кирил Христов, който отправя към дълбоко врязаните в националното съзнание етични норми и представи нечувано дотогава лирическо предизвикателство:

Живот разумен, слава, идеали? —
Т аз стара песен днес ми се не пей;
със нея — струва ми се — днес се хвали
тоз само, кой не знае да живей.

(„Химн“)

Но срещу голямата национална традиция на възрожденския идеализъм авторът на този нов „Химн“ не може да изправи нищо повече от виталния повик за правата на плътта:

Пиен съм аз от моите младини!
И от девиза дръз, що нося в мене:
Жени и вино! Вино и жени!

А тази грубо консумативна поетическа програма е твърде елементарна и повърхностна, за да разкрие възможност за по-пълноценно разгръщане на човешката личност, за по-дълбоки психологични анализи на човешката душа. Тя разширява територията на лирическото авторско „аз“ в българската поезия единствено в посока на чувствената виталност, на еротичните или скитнически хедонистични пориви.

Впрочем в поезията на младия Кирил Христов, също както и в поезията на Пенчо Славейков ролята на лирически персонифицираното авторско „аз“ съвсем не е толкова голяма, колкото би могло да се очаква. Лично-изповедната

форма тук е до голяма степен заглушена от епично-разказвателни „сюжетни“ стихотворения и поеми, стилизации на народни песни и „обективни“ пейзажни изображения. Много по-честа става изповедната форма в лириката на К. Христов след войните. И в това, струва ми се, има нещо показателно. Краят на 90-те години и началото на нашия век бележат един повратен момент в развоја на българската поезия. И в този повратен момент лирическите форми на изява на авторското „аз“ от възрожденско-вазовската поезия са вече изчезнали или разколебани, а новите форми все още се търсят.

* * *

Човешката личност на автора става в истинския смисъл на думата основен обект на поезията едва в творчеството на родоначалника на българския символизъм Пейо Яворов. И това не е случайно — доколкото неговата поезия, както до голяма степен и въобще българският символизъм, носи много от чертите на романтизма. А, както е известно, основна за романтизма е идеята за личността. Изповедно-психологическата линия се оформя още в първия обективно-разказвателен период в творческото развитие на Яворов, където достига и първия си ненадминат връх — стихотворението „Нощ“, — но след „Песен на песента ми“ (1906) става основна характеристика на поетичния стил на автора. Лириката на Яворов е драматична изповед на една интензивно и страстно живееща личност. Основна поетична тема тук е духовната биография на самия поет. Лирическият субект е направо поетичен двойник на автора и дори измества в съзнанието на читателите реалния човешки образ на поета. Т. е. тук имаме точно този случай, за който някога в известната си статия за Блок Юрий Тинянов лансира термина „лирически герой“.³

Този яворовски герой може да се яви и в разпространената романтична маска на „демона“, но най-често това е един подчертано автобиографичен образ. (Разбира се, автобиографичното тук трябва да се търси не само и дори не толкова в реално-житейски, колкото в духовен план.) И същевременно чрез интелектуалната и емоционална мащабност на своя вътрешен живот този лирически герой разширява своите черти и въобще до един обобщен образ на човека, залутал своята вечно съмняваща се и вечно диреща мисъл в „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“. Най-ясно е това в стихотворението, озаглавено направо „Песента на човека“. Оттук и своеобразната хипертрофираност на Яворовото лирическо „аз“, побрало в себе си целия околн свят и превърнало своята сложна душевност в една самозадоволяваща се поетическа вселена:

Че няма зло, страдание, живот,
вън от сърцето ми — живот,
където пепелта лежи
на всички истини — лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

(„Песен на песента ми“)

Този поетически солипсизъм на лирическото „аз“ естествено изисква илюзията, че тук въобще няма нужда от лирически адресат. И така се явяват характерните Яворови обръщения към лирически персонифицирани части от своето собствено съзнание — към своята песен, към своята мисъл, към своята душа. Диалогичната

³ Юрий Тинянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 512—513.

реч, която превръща поета в събеседник на самия себе си, е характерен за Яворов художествен маниер. И този маниер е твърде органичен за него, тъй като подчертава драматичната вътрешна противоречивост на авторската личност (образно изпълнена другаде в мотива за „двете души“).

Но тези по същност самовгълбени стихове притежават реторичната интонация на вътрешен монолог, произнасян на театрална сцена. Тази интонация сама по себе си предполага публика. Дори когато названието е „Шепот насаме“, темпераментното яворовско „И горко ти, душа, от хладен яд пропита!“ е пак един, ако можем така да се изразим, твърде „театрален шепот“, предназначен непременно да стигне до залата.

Същото до голяма степен се отнася и за честите при Яворов обръщения към конкретни лица — майка, любима, сестра. И тук се получава нещо твърде специфично яворовско. От една страна, диалогичната реч придава на стиха му въздействената сила на чувството за живо човешко общуване. От друга страна, реторичните интонации в тази реч подсказват невидимото присъствие в авторовото съзнание на представата за публика. Нещо, което в никакъв случай не трябва да се разбира елементарно — като съмнение в искреността на поетичната изповед. Просто стиховете на Яворов са писани именно като стихове, предназначени са да бъдат четени. Дори когато, както е известно, са изпращани като писма до любимата, те нямат характер на запретиено за чужди очи интимно послание.

Нещо повече, както е известно, на времето си Яворов публикува цикъл любовни стихове до Мина Тодорова с мото от нейно писмо (тъй като стиховете са в действителност част от тяхната любовна кореспонденция). И това скандализира близките на Мина, които реагират твърде остро. Преди да ги осъждаме, нека се опитаме и да ги разберем. Те възприемат всичко в неговия реално-житейски план. А в този реално-житейски план публикуването — макар и анонимно — на любовна кореспонденция със седемнайсетгодишно момиче е осъдителна недискретност. Съвсем другояче възприема нещата поетът, свикнал на своеобразната публичност на своите интимни изповеди. И това негово възприятие е и наше, на читателската публика. Както правилно изтъква Михаил Неделчев в интересната си статия „Проблемът за автобиографизма в творчеството на Яворов“, любовната кореспонденция на Яворов за нас е също „литературен факт“.⁴ Но своеобразните преливания между бит и литература, на които пръв проникновено обърна внимание Юрий Тинянов в статията си от 1924 г. „Литературный факт“⁵, са един голям проблем, който ни отвежда извън нашата тема. Тук засегнахме споменатия случай само като още едно доказателство за подчертаната „публичност“ на Яворовия поетичен (а в същност и житейски) стил.

По начало противоречива и динамична естетическа система, в своя български вариант символизъмът, както неведнъж е изтъквано, е още по-нееднороден. И, струва ми се, че тази нееднородност може да намери особено конкретен израз, ако пристъпим към поетите, принадлежащи повече или по-малко към символистичния кръг, именно с оглед на мястото, ролята и характеристиката на лирическото авторско „аз“ в техния стих.

Така срещу Яворовото хипертрофирано общочовешко и същевременно откровено автобиографично лирическо „аз“, създадо един поетичен двойник на

⁴ Вж. Сб. „Яворов. Раздвоеният и единният. Нови изследвания“, 1980 г.

⁵ Вж. Ю. Тинянов. Цит. кн.

автора, който дори засланиа неговия реален образ, в стиховете на другия „претендент“ за родоначалник на българския символизъм — Теодор Траянов — авторското съзнание не се персонифицира в определен лирически осезаем образ. В голяма част от неговите стихотворения (много по-близки от Яворовите до символистичните канони) въобще не се срещаме с преки изяви на едно лирическо „аз“, а там, където се появява, то е по правило своеобразно деперсонализирано. Сякаш неслучайно в стихотворението „Към поета“ авторът изрично подчертава: „Певец горд, не казваш нито име, // ни род и кръв, ни своя път свещен“. . . Както изглежда, тази лирическа „анонимност“ на поета за него е своеобразна художествена норма. Лишено от каквато и да било автобиографичност и конкретност, лирическото „аз“ на Теодор Траянов се стреми да надмогне единичната личностна характеристика и да изразява направо универсално общочовешкото или изконно племенно съзнание. Дори ако стихотворението е интимно назовано към „Към майка си“, това не придава на лирическото „аз“ автобиографични черти. То си остава все така абстрактно, в месианската роля на някакъв мистически неопределен „избраник“:

И горестно се питам,
не съм ли аз избраний
сред звездочело племе,
понесло огнен кръст,
скръбта му да разкрия,
нанесените рани,
из него да изтрыгна
вика за свята мьст!

Лиричното и емпиричното авторско „аз“ са твърде различни и при Христо Ясенев. Не само поради разминаването между бързото гражданско развитие на поета и неговата закъсняла стихосбирка. По начало неговият „Пан“, неговият „Себепоклонник“, „Заклучена душа“ и прочие поетични преображения са не толкова лирически проекции на авторовата личност, колкото нейни лирически маски. Свидетелство за това е самата артистична лекота, с която той ги сменя. Тук — „Аз владее ширината на безбрежните простори — // в мене слънцето изгрива и вселената говори!“. След малко — „Аз нося сърцето на плаха и нежна девица // и страшний присмех на демон коварно-жесток“. И така нататък.

Оттук и изтъкваната от почти всички изследователи студенина на Траяновата поезия. Оттук и поетичното самопризнание на Ясенев за своя стих — „и като лунен лъч той грее, но не топли“. Защото топлината на поезията иде от живото човешко дихание.

Това живо човешко дихание е особено характерно за стиха на Димчо Дебелянов и идва съвсем непосредно от неговото лирическо авторско „аз“.

Неслучайно критиката винаги по един или друг начин е обособявала този поет от символистичния кръг, с който той е свързан и с приятелски, и с литературни връзки. За Димчо Дебелянов са характерни дълбоко жизненият извор на вдъхновението, непосредствената автобиографичност на лирическото „аз“ и най-вече — чувството за живо човешко общуване, за съкровена довереност с читателя, което създава неговият стих. А всичко това се противопоставя на символистичната естетика и ако може така да се изразим, „минира“ отвътре наеите на символистична поетика в лириката му.

Преди всичко Дебелянов подчертано обича характерната романсова „ти“-форма, от която, както правилно отбелязва Ю. Тинянов, „се протягат преки

нишки към читателя и слушателя“⁶. „Ти“-форма, при която обръщението — най-често към любимата — е в същност само поетичен похват за преминаване към естествената за живото човешко общуване диалогична реч. Своеобразен случай на отправяне на „ти“-формата към самия себе си е Дебеляновата елегия „Помниш ли, помниш ли тихия двор“. Тук диалогичната форма, както и при Яворов, дава израз на вътрешните противоречия в душевността на поета, но за разлика от Яворовата „Песен на песента ми“ интонацията на речта има не реторично-диалогичен, а интимно-събеседен характер, който незримо превръща читателя в довереник на героя-автор. Но най-характерен е случаят с другия поетичен шедьовър на Дебелянов — елегията „Да се завърнеш в бащината къща“. „Ти“-формата тук вече не е обръщение, това е съществуващата в българския език, но необичайна за символистичната поезия, специфична обобщителна форма на II лице ед. ч., която своеобразно ангажира читателя с изживяванията на поета, подчертавайки тяхната човешка общозначимост:

Да се завърнеш в бащината къща,
когато вечерта смирено гасне
и тихи пазви тиха нощ разгръща
да приласкае скръбни и нещастни

.....

Да те посрещне старата на прага
и сложил чело на безсилно рамо
да чезнеш в нейната усмивка блага
и дълго да повтаряш: мамо, мамо...

Тези обобщено-лични изречения с общозначим смисъл не само създават между поета и читателя атмосферата на съкровена интимност, но и направо ги обединяват, отъждествяват тяхното вътрешно човешко „аз“. А това означава, че макар и все още „самотен странник“, тук поетът вече е напуснал романтичната поза на избраник, на изключителна по своята душевност личност.

Хипертрофирано у Яворов, деперсонализирано у Траянов, лирическото авторско „аз“ у Димчо Дебелянов явно носи тенденцията на доближаване до обикновеното човешко аз на читателя.

А в стиховете си, писани на фронта, Дебелянов вече напуска и ролята на самотен странник, приобщавайки се към историческата съдба и бит на колектива, заедно с който е понесъл жертвения кръст на войната. И това веднага намира поетичен израз в естественото, почти несъзнателно преливане в рамките на едно и също стихотворение на неговото авторско „аз“ в едно по-широко лирическо „ние“. Преливане, което придава осезателна образна форма на великолепно намерената от автора поетична формула на времето: „Среди се малък и велик.“

И неслучайно един такъв виден представител на следващото поколение поети като Атанас Далчев счита, че със своите писани на фронта стихотворения Дебелянов поставя началото на новата ни следвоенна поезия.

* * *

Разтърсената от революционни трусове обществена действителност след Първата световна война и Септемврийското антифашистко въстание от 1923 г. откриват нова епоха в развоя на българската поезия, епоха, която се характеризира на първо място с новото възвръщане на личността към колектива. И това възражда дълго време пренебрегваното лирическо „ние“.

Разбира се, тук казва думата си и влиянието на следдоктмоврийската руска поезия, където точно по това време намират място пролеткултовските увлечения

⁶ Цит. кн., с. 519.

по абстрактно-колективистичното „ние“, схващано като единствено законна за пролетарските поети форма. Но, както е изтъкнала вече българската литературна история, „реалистичното светоусещане“ на българския писател в това отношение тушира пролеткултовските крайности, водещи до разтваряне на авторската личност в абстрактното колективно съзнание.⁷

Своеобразното кръстосване на утвърдената вече в българската поезия лично-изповедна позиция с навейания от новата революционна епоха стремеж към пряк израз на колективното съзнание ражда богатото разнообразие от личностни форми в стиха на Христо Смирненски — най-пълнокръвния изразител на този бурен и преломен за българската литература период.

Наред с обективизираните поетически образи на героите на времето у Смирненски ще срещнем и лирическото „аз“, и лирическото „ние“. По-интересното е, че в различните случаи те са различно нюансирани.

Най-идентично с представата за реалната авторова личност е лирическото „аз“ от „През бурята“ („Аз ще дочакам празника на моите братя // и размаха на техните крила“...). И именно затова независимо от обществено-политическия смисъл на стихотворението то се възприема като интимно-автобиографично.

Продължава да се схваща до известна степен като авторско и лирическото „аз“ от „Юноша“. Особено в началните стихове: „Аз не зная защо съм на този свят роден // не попитах защо ще умра“... Но твърде абстрактното разширяване на образа, натоварването му с функцията да илюстрира въобще едно духовно развитие, водещо до революционното съзнание, без нито една по-конкретно биографична черта, в края на краищата деперсонализира лирическото „аз“. Впрочем това разтваряне на личностното в една по-широка идейно-психологическа категория тук е подсказано още в самото заглавие.

Вече съвсем явно деперсонализирано е лирическото „аз“ от „Пролетарий“, където обобщеният образ на пролетария е възведен до грандиозни символни значения:

В полунощ пред заключени двери
аз стоя непризван, непознат
и в ръцете ми гневно трепери
съдбоносният яростен млат.

Различни нюанси можем да наблюдаваме и при лирическото „ние“ на Смирненски. В духа на пролеткултовския колективизъм и той има стихотворение, което се нарича направо „Ние“. Но — вдъхнало конкретен поетичен живот на обобщения образ на героите на пролетарския поет — именно защото твърде явно се свързва с техния образ, то си остава „ний“ на героите:

Ний всички сме деца на майката земя,
но чужда е за нас кърмещата ѝ гръд,
и в шеметния кръг на земята си път,
жадувайки лъчи, угасваме в тъма —
ний, бедните деца на майката земя.

Докато в сходното на пръв поглед „ний“ от стихотворението „Към висини“, по-широката — вече не само социална, но и идейно-психологическа — характеристика на лирическото „ние“ естествено обединява поета с неговите герои и неговите читатели като хора с еднаква социална съдба и духовни стремления:

С оковани крила днес земята ни ражда,
оковани с неволя и делнични дни,
а гори сред душата ни вечната жажда
за простор, красота, висини.

⁷ Георги Цанев. По нови пътища. С., 1973, с. 52.

Запазвайки своето конкретно лирическо „аз“, Смирненски се оформя като поет на революционните маси — не само като идейна, но и като художествена позиция. Наред с конкретните личности неговите герои са разбунтуваните тълпи, морето от морни роби и робини, червените ескадрони, улицата многолюдна или пък грандиозно обобщените образи-символи на неговия „Пролетарий“, на „Руския Прометей“, на „Северния Спартак“, където космически разширеното „аз“ на героя е равносилно на „ние“. И това се отразява съвсем пряко и върху представата за адресата на неговата поезия — представа не за отделни лица, а именно за народни маси. Самите обръщения тук са насочени към множеството на масата — към бледоликите пролетарски братя, към легендарните съветски ескадрони, към шумния и разблуден град. А интонацията на стиха предполага, че тези стихове са отправени към народните маси не само в абстрактния, но и в най-прекия смисъл на тази дума:

Ах, летете, ескадрони! В устрема ви милиони
погледи са приковани със надежда и любов.
Свил десницата корава, целий свят се днес изправя,
стреснат, трогнат, очарован от победния ви зов...

Това са стихове, предназначени да бъдат декламирани сякаш на митинг, пред многохилядни тълпи, да се носят над улиците и площадите на разбунтувани градове. Не само пряко изобразените обекти, и невидимите субект и адресат на поезията тук внушават форми, характерни за революционната действителност на следвоенната епоха.

Познатото още от възрожденската поезия, но изпълнено вече с ново социално-историческо съдържание лирическо „ние“, обединяващо автор, герои и читатели, намира своя най-ярък художествен израз в края на знаменитата поема на Гео Милев „Септември“, където гласът на народната маса и гласът на поета се сливат в своя революционен оптимизъм в едно художествено абстрактно, но социално определено „ние“, което изразява революционния устрем на масите с понятията и езика на самия автор:

По небесните мостове
високи без край
с въжета и лостове
ще снимем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обляния
земен шар.
Всячко писано от философи, поети —
ще се сбъдне!
— Без бог! Без господар!...

А що се отнася до онова грандиозно разширено лирическо „аз“, което по същност се превръща в лирическо „ние“, то неговата най-интересна художествена трансформация намираме в стиховете на Никола Фурнаджиев от „Пролетен вятър“, където то вече не е само „азът“ на един обобщен до символно значение герой, а своеобразно включва в себе си и лирическото авторско „аз“. Да припомним оня „тъмен жених“, тръгнал да кани на своята кървава сватба дори и умрелите си бащи. Това е една почти апокалиптична проекция на бунтовната народна стихия, без да престане да бъде и една изповедна изява на лирическото авторско „аз“:

И дълбоко звънят равнините, и пеят клисурите —
буйни сватби гърмят над злочестата черна земя.
Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват лазурите
като мрачен пожар, като кръв, като вик на смъртта.

Аз издигам ръка и ви каня със пьстрата бъклица,
мой братя без път, мой братя със черни гърди,
във неделя е тя — мойта сватба, — елате ми с мъката
и със страшната скръб на безкрайните стари земи.

(„Сватба“)

Лишено от автобиографични черти и въобще от реална жизнена конкретност, явно „надличностно“, това лирическо „аз“ все пак се възприема като авторско.

Затова и така естествено още в следващата стихосбирка на Фурнаджиев „Дъга“ основен лирически герой на неговата изповедна лирика става самият автор:

Годините, които минах,
зад мен оставени стоят...

.....

Аз помня всичко — не забравих
кръвта, която се проля,
опожарените дъбрави
и в мрака пустите села...

Това е вече едно съвсем конкретно, направо автобиографично „аз“. И все пак, както се вижда и от самото съдържание на цитираните стихове, то е своеобразно продължение на лирическото „аз“ от „Пролетен вятър“. Там — подето от вихрите на избухналата народна стихия — то бе разширило своя облик до метафорично-символни значения, тук — оставено само на себе — то вече се прибира в своите реални жизнени форми. Но и в единия, и в другия случай — лично или „надличностно“ — то е органична част от лирическата биография на авторския образ. Лирическа биография, съставена от бунтовните пориви и драматични изповеди на една тревожно-чувствителна социална съвест.

Абстрактно колективистичните литературни увлечения на времето изтръгват едно нелошо стихотворение „Ний“ и от Асен Разцветников. Но иначе още в „Жертвени клади“ осезаемо присъствува едно лирическо авторско „аз“, което малко по-късно ще стане основен лирически герой на едни от най-драматичните лирически изповеди в българската поезия.

С утихването на революционните бури, изтласкали на историческата авансцена разбунтуваните народни маси, променя се и образният свят на българската поезия. На мястото на метежните тълпи и грандиозно обобщени колективни образи идва едно драматично обезверено в своята самота или пък все така бодро и борческо, но и в двата случая съвсем конкретно в своите реални човешки измерения лирическо „аз“. Дори и най-самозабвенното си обричане да живее единствено с големия исторически живот на партията новата революционна поезия изрича от името на едно в идеен смисъл отричащо своето право на индивидуално битие, но художествено съвсем определено персонализирано, автобиографично авторско „аз“:

И в милионния ти пристъп
срещу врага ни разнолик

не съм аз Радевски, ни Христо,
а съм безимен твой войник.

(„Към партизани“)

По свой собствен път се приобщава към тази обща тенденция на литературния процес младият Атанас Далчев.

В своето ранно творчество от времето, когато българската поезия изживява своя бурен септемврийски период, той прави един малко странен, явно навеян и от чужди образци опит да изключи от поезията всяка пряка лирическа изјава на човешко „аз“. Отмествайки съзнателно пластове на социално-историческото и житейски автобиографичното, младият автор търси някакъв по-общ план на живота, в който едно зъзвиещо в своята самота човешко съзнание се среща с една също така оголена действителност, от която социално-историческа определеност са останали само материалните предмети. В стихотворенията с показателни заглавия „Болница“, „Хижи“, „Коли“, „Път“, „Вратите“, „Стаята“, „Къщата“, „Балконът“... въобще не се срещаме с лирическо „аз“. От цялата действителност е останало само най-безспорно обективното — презираното довчера от поетите вещество. И то в неговите най-битово прозаични форми.

Наличието на лирически субект, в смисъл на пречупващо света човешко съзнание, тук намира израз само в крайния субективизъм на възприятието, който често превръща картините в своеобразен поетичен модел на света.

Студено обективният стих на ранния Далчев разкри художествената изразителност на обикновения предметен свят, на прозаичното, дори грозното. И все пак това е сякаш светът, възприет само чрез отраженията му в стъклата на един прозорец (както се и нарича първата стихосбирка на автора) — светът в неговата предметна реалност, но без неговия истински вкус и аромат.

Истинският жив допир с действителността идва тогава, когато Далчев изоставя своя естетически преднамерен стремеж към „свърхобективност“ на изображението и въвежда в света на мъртвите предмети едно лирическо „аз“, което стопля стиха му с топлината на живо човешко присъствие. Безмълвият език на предметното изображение прелива в тона на непосредна човешка изповед. Драмата на загадъчния обитател на празната къща („Повест“) добива конкретни автобиографични черти. И същевременно именно чрез това разширява своя социално-психологически обseg като драма на един социално-исторически определен човешки тип, тръгнал към истините за света по сложен интелектуален път и под тежките токове на събраната книжна мъдрост изгубил блаженството на „нищий духом“.

Писани в продължение на половин век с едно необичайно прекъсване от повече от двадесет години, отделните стихотворения на Далчев са вътрешно свързани в една лирико-философска повест, чийто основен герой е самият поет. И лирическото развитие на този основен герой върви от мъчителното чувство на отчуждение от света и хората към все по-непринуденото сливане на лирическото авторско „аз“ с обикновеното човешко „аз“ на обикновения човек. И с това дори и един такъв на пръв поглед обособен в общата картина на литературното ни развитие поет като Атанас Далчев намира своето място в оня основен литературен процес, който започва с Дебеляновото „Среди се малък и велик“ и завършва с пълното сливане на автор, герой и читател у Никола Вапцаров.

От втората половина на 20-те години българската поезия се отказва от грандиозната образност на Смирненски и септемврийските поети и се насочва към извличане на художествения смисъл на делничните форми на всекидневието. Този процес засяга цялостно нейния облик и намира израз и в делничното приземяване на революционните устреми в стиха на пролетарските поети (Христо Радевски, Младен Исаев, Ангел Тодоров), и в подчертаното „сърце човешко“ на изразеното вече в българската лирика „женско начало“ (Багряна, Дора Габе,

Магда Петканова, Бленика, Мария Грубешлиева), и в нахлуването на градското всекидневие в поезията на най-младото творческо поколение, формирано в навечерието на Втората световна война (Александър Геров, Валери Петров, Богомил Райнов, Александър Вутимски, Блага Димитрова).

Българската поезия между двете световни войни делнично конкретизира лирическото авторско „аз“. Но същевременно именно чрез тази си делнична конкретизираност това авторско „аз“ придобива по-широк „типологичен“ смисъл и значение.

* * *

Най-очевидно е това в поезията на Никола Вапцаров, която въобще новаторски обобщава най-характерните тенденции в българския поетичен развой от този период.

Без да губи своя конкретно-автобиографичен характер, поетичното авторско „аз“ у Вапцаров придобива и по-широко „родово“ значение — то направо се покрива с героя на епохата. Авторското призвание на поет тук е съзнателно „демитологизирано“, сведено до вид трудова дейност. Поетът е само един от вариантите на своя основен герой — революционния работник. Неговото самосъзнание най-добре изразяват известните стихове от „Двубой“:

Аз съм тук

и там.

Навред. —

Един работник от Тексас,

хамалин от Алжир,

поет. . .

Навред съм аз!

Както вече видяхме, когато Смирненски заявява „Аз ще дочакам празника на моите братя“. . . — това „аз“ е самият поет, жадуващ да сподели революционния празник на своята класа. Но когато заговори неговият обобщен до грандиозна символност „Пролетарий“ — лирическото „аз“ е вече не на автора, а на героя. У Вапцаров „аз“ от „Вяра“, където лирическият герой направо признава, че е поет („И стихове пиша, тъй както умея“) и „аз“ от „Двубой“, където той обема в своя облик цялата исторически създава се работническа класа (не забравяйки да включи изрично в нея и поета) се възприемат като художествено почти тъждествени. В първото стихотворение доминира авторовата индивидуалност, във второто — съдържанието на определена социална категория, но и в двата случая те в края на краищата се сливат в единен художествен образ. Чрез конкретния лирически образ на автора придобива непосреден поетичен живот една социална категория, съдържанието на тази социална категория определя лирическия образ на автора.

Поезията на Вапцаров е изстрадано автобиографична. Историческият живот на епохата тук е превърнат в поредица от лични изживявания и спомени. Революционната борба за свобода и хляб достига до нас не само като убеждение и призив, но и като една изстрадана човешка съдба, един жизнен път, извървян от неясния копнеж по романтиката на героичното в ранните младежки стихотворения на Вапцаров до спокойното мъжество на осъществения героизъм в неговите прощални стихове. Както при Ботев, героят на епохата тук намира най-адекватен израз в лирическия образ на самия автор.

Само че у Ботев героичният образ е все пак белязан със звездата на романтичната изключителност. Той е именно герой, роден със сърце мъжко, юнашко, неприспособен към обичайните норми на мирния живот. В неговия облик живее

народният пиетет към юначеството, красотата и силата. Той излиза от народните недра. Но не се слива с народната маса. Той е тъждествен със самия поет, но не и с неговите обикновени читатели.

А за Вапцаров е характерен подчертаният стремеж да се слее не само със своите герои, но и със своите читатели, да заличи всяка граница между обикновеното и изключителното. Неговият основен лирически герой — борецът-комунист, чиято най-ярка изява е самото авторско „аз“, израства от обикновения човек с неговите скромни човешки черти. Вапцаровото органично „ний“ непринудено слива автор, герои и читатели, обединени в своята исторически значима обикновеност:

Какво ще ни дадеш, историйо,
от пожълтелите си страници? —
Ний бяхме неизвестни хора
от фабрики и канцеларии.

(„История“)

Този стремеж да се премахне всяка граница между обикновеното и изключителното у Вапцаров засяга и самата поетика на стиха, където поетичната реч максимално се доближава до обикновения разговорен език. Дори в сюжетно стихотворение с обективизиран герой като „Песен за човека“ той неслучайно въвежда композиционна рамка, в която се явява неговият персонифициран авторски образ в спор с истеричната дама. Защото това му дава възможност да разгърне поетичния мотив в един разговорно-polemичен, постоянно подчертаващ основната идея тон. Вапцаров по правило осезаемо присъства в своите стихове и най-осезаемият израз на това авторско присъствие е именно тяхната разговорна интонация.

Преди всичко и Вапцаров като Ботев постоянно се обръща към някого — към децата, на които обещава утрешния ден, към мъжете и жените, които трябва да построят „завод за живота“, към майка си, към жена си, към другаря от моряшките трюмове. . . Но дори и когато стиховете му не са пряко назовано обръщение, в тях осезателно се чувства присъствието на невидим събеседник, с когото поетът разговаря. Защото Вапцаров сякаш не пише стихове, а именно разговаря с хората — разказва, убеждава, спори. И това придава на стиха му характера на живо човешко общуване. Тук авторът не само усеща, той просто вижда пред себе си своя предполагаем читател и го превръща в пряк слушател или по-скоро събеседник — обръща се към него, търси одобрението му, отгатва въпросите и възраженията му:

С живота сме в разпра,
но ти не разбирай,
че мразя живота.

— обяснява той на този невидим събеседник. Неговото потвърждение очаква въпросът „Това е прекрасно, нали?“. Неговото присъствие предполага закана:

И ти се опитай да спориш
със мене.
Та аз за секунда, за миг
ще те смажа.

Понякога в ролята на събеседници се подразбират и враговете, които поетът предизвиква („А как ще шурмувате, моля? // с куршуми? // Не! Неуместно. // Ресто! Не струва!), но обикновено това са негови съратници и другари. Характерно е, че често той се обръща не към едно, а към много лица. Понякога дори „инсценира“ обстановка на събрание, при което авторската му реч се отправя към

съвсем определени слушатели. Известното стихотворение „Доклад“ наистина започва като действителен доклад на събрание: „Часът е седем // да губиме време // не струва. // Но гледам // отсъствуват двама. . .“ И така нататък.

Един твърде интересен и характерен за Вапцаров случай имаме в стихотворението „Ботев“, където т. нар. „предполагам читател“ се появява в ролята на конкретен герой. Герой, който идва при поета със своята, както се казваше по онова време, „социална поръчка“:

Идва при мене
навъсен и потен
работник
и казва:
— Пишете за Ботев! —

„За Ботев ли? —
Седам.
Елате във сряда
към седем.“

Тук се срещаме и с характерното за Вапцаров „демитологизиране“ на поетическото творчество, което от божествено вдъхновение се превръща в обикновена трудова дейност, и със своеобразното изравняване между поета и неговия читател — оказва се в случая, че читателят в същност по-добре от поета чувствава как трябва да се пише за Ботев и дори му обяснява това.

Интересно е, че в едно и също стихотворение на Вапцаров в ролята на невидимите събеседници, с които разговаря авторът, могат да влизат ту противниците, които той предизвиква, ту съратниците, които призовава. Особено показателно за тази своеобразна подвижност на авторовите представи е стихотворението „Илинденска“. Тук поетичната авторска реч отново „инсценира“ обстановка на събрание, при което се отправя към присъстващи там съратници на поета. Противниците, враговете тук са едно лирическо „те“. И същевременно в известен момент се оказва, че поетът се обръща именно към това „те“, превърнато изведнъж в осезаем опонент, когото авторът иронизира („Какво ще кажете за тази новина — // ще търсите ли тука руски рубли?“). Също така подвижно е тук и лирическото авторско „ние“. В известни моменти то обединява автора и неговите конкретни слушатели, при което героите на Илинденското въстание, за което се разказва, са едно лирическо „те“. Но в самото начало на стихотворението лирическото „ние“ има много по-широко революционно съдържание, което обединява илинденските герои с говорещите чрез поета техни днешни потомци („Вината не бе наша. // Вината беше чужда“). И това е свършено естествено, защото, както изрично обяснява авторът:

Те бяха също като нас младежи.
Досущ каквито тук сме сбрани ние.

.....
Погледай тук — това е Питу Гули,
а ти навярно си Никола Карев.

И с това стигаме до най-характерното за образния свят на Вапцаров — в този свят автор, герои и читатели могат да разменят своите места, да се сливат и да преминават един в друг. Оттук и това естествено преливане на поетичната реч от „аз“ в „ние“ — в едно и също стихотворение, в едно и също изречение дори. Оттук и пристрастието на автора към интимната човешка общозначимост на обобщено личната форма на II лице ед. ч., която неслучайно обичаше и Димчо Дебелянов. Оттук и разговорната лексика, и въобще цялата подчертано събеседна интонация на неговия стих, отразил сякаш съвсем пряко характерните форми на

човешко общуване от годините на тежка нелегална и същевременно делнична и повсеместна борба срещу фашизма.

Ако в историята на българската поезия можем да очертаем една тенденция на приближаване на лирическото авторско „аз“ към обикновеното човешко „аз“ на читателя, то този процес завършва с пълното сливане на автор, герой и читател в човешката „обикновеност“ на Вапцаровия стих. И ако от Ботев до Вапцаров българската поезия изминава по спиралата на своето развитие един исторически кръг, то този кръг започва и завършва с максималното скъсяване на дистанцията между живот и поезия.

Разбира се, това е именно художествена позиция, „гледна точка“ на лирическото авторско „аз“ и ни в най-малка степен не означава заличаване на границата между живот и изкуство. Точно обратното — тъкмо в съгъстеното напрежение на тази максимално скъсена дистанция се ражда изкуство от най-висок разред.

Това е в същност и основният извод, който, струва ми се, внушават направените дотук наблюдения. Наблюдения, които показват, че най-дълбоко и най-дълговечно е въздействието на поезията, която притежава най-автентичен авторски глас. Не непременно в смисъл на пряка автобиографичност, а на автентична лирическа проекция на една човешка личност, автобиографично изстрадала духовния опит на своето време.