

ХУДОЖЕСТВЕННОТО НОВАТОРСТВО НА НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ В „ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР“

ЕДВИН СУГАРЕВ

„Поезията, която чакаме, няма да бъде завръщане, а ще бъде поход напред. Нейните носители ще бъдат хора, които няма защо да се завръщат — във всяко завръщане има умора, — а ще тръгнат с утринни сили към слънцето, което грее и днес, далечно и премрежено, но грее“ — писа двадесет и две годишният Никола Фурнаджиев в началото на творческия си път.¹

Септемврийската поезия изцяло потвърди неговите думи: тя бе не само „завръщане към реализма“ и „реабилитация на сетивата“, а цялостна художествена система от нов тип. Създаде я ново поколение поети — ново не само хронологически, но и естетически — поети „с грандиозни реформаторски помисли, с размирни настроения, чужди на всяко спокойствие, на всякакъв самоцелен естетизъм“ — както ги определи още при първите им стъпки Георги Цанев.² Тяхната поезия не беше само възвръщане или просто продължение на класическия тип реализъм на Вазов, Кирил Христов и Пенчо Славейков. Преодолявайки абстрактния модел на символизма, те не само въведоха отново реалния свят в своите произведения, но и го интерпретираха по качествено нов начин, създадоха нов поетичен речник, откриха нови съотношения между действителните факти и художествената условност, преосмислиха категории като красиво, възвишено, статично и динамично, реално и нереално от гледна точка на едно различно философско отношение към действителността и един нов художествен мироглед. Ако литературата на XIX в. все още може да бъде определяна като „закъсняваща“, ако символистите около Траянов издигат знамето на едно изживяло времето си художествено направление, то с големите поети на 20-те години вече не е така. С тях завършва този кратък, но изключително интензивен период на „догонване“ на ценности, достигнати от други литератури в течение на столетия — и произведения като „Ад“ и „Септември“ на Гео Милев, „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и стиховете на Багряна и Далчев са вече истински постижения на модерната поезия в най-пълния и положителен смисъл на думата.

„Не говоря за тенденциозна литература, политиката и общественият живот не трябва да се разбират повърхностно, а и писателят трябва да гледа на тях като художник, в корените на днешното той трябва да търси преплетена жилата на миналото, оттам да смучи сока на вечното“ — пише Фурнаджиев в статията си „Писател и читател“.³ И именно с очите на художник, а не с очите на очевидец е видно „днешното“ в „Пролетен вятър“. Тончо Жечев много точно

¹ „Пламък“, — Нов път, г. I, кн. 7.

² Яворов днес. — Нов път, г. II, кн. 1.

³ Писател и Читател — Македония, г. I, бр. 12, 23 окт. 1926.

определи стойността на тези стихове — като „едно от седемте чудеса на нашата поезия“⁴. Истинските измерения на тази книга се крият не само в нейната идейна насоченост, но и в нейното художествено новаторство; написването ѝ е не само граждански подвиг, но и откривателски поход в неизследвани до този момент от българската поезия води. Ако приемем за вярно твърдението на Гео Милев, че лириката е изкуството на новото време и че същността ѝ е не анализ, а синтез, то може би най-убедителният пример за такъв синтез е именно лириката на Фурнаджиев — синтез между миналото и бъдещето, между живота и смъртта, между ужаса и надеждата, между любовта и омразата. Огромната емоционална натовареност, разчупването на преградите между субекта и обекта, синтезът на противоположностите, новите художествени средства при изграждането на образите, изключителната динамика и едновременно с това ненакърнимата идейна и емоционална монолитност на цялата стихосбирка са качества, които правят „Пролетен вятър“ едно от върховете постижения на българската поезия в тази преломна епоха. Тази книга разкрива един нов художествен мироглед, едно ново емоционално възприемане на света, имашо огромно значение за по-нататъшното развитие на българската поезия, както и някои специфични художествени похвати и формални открития, които и до днес не са изгубили своята актуалност.

1. ДУХОВНИЯТ И МАТЕРИАЛНИЯТ СВЯТ

Септемврийската поезия е новаторска не само в тематично и идейно отношение. Твърде често е изтъквано това, че тя е приземена и конкретизирана, че се противопоставя (едва ли не като противоотрова) на абстрактно-субективизирания свят на символизма, че преоткрива вещественото и сетивното. Преоткрива — да, но всяко преоткриване е регресивно, ако бъде сведено до повторение. Въпросът е, какво е новото в това преоткриване, с какво се изменя съотношението между обективната действителност и нейното художествено пресъздаване в сравнение с класическия тип реалистична поезия. По същество българското изкуство никога не е било чуждо на описателната, предметна образност — нека си спомним само колко реда отрежда народната песен, за да опише облеклото на юнака. Още приживе за Вазов са казвали (и невинаги в положителен смисъл), че е способен да извлече поезия от всичко, до което се докосне неговото внимание; поезията на Кирил Христов е едно непрекъснато наблюдение, насочено към природата и предметния свят, и именно когато се откъсне от тях и се насочи от случката към осмислянето ѝ, от конкретното към абстракцията, този безспорно даровит лирик се оказва безпомощен. Но след психологическия трус от войните и гражданските размирици, след докосването до опита на световната поезия, в новия, кризисен исторически момент възвръщането към вещественото и реалното (и то не като постъпателно развитие, а като главоломен скок от разпадащите се кули на символизма) вече не може да има същите подбуди, същите художествени средства и същите основания, каквито е имал реализмът от следоосвобожденската епоха. В един невероятно кратък срок социално-историческата ситуация се е променила толкова динамично, че човекът от началото на XX в. не е вече същият, какъвто е бил в края на XIX в. Промяната засяга най-висшите същности, трансформира и най-изконните ценности. Най-висшата добродетел за Вазов е патриотизмът; думите „моя родна земя“ са постоянен рефрен в стиховете на Фурнаджиев. Но това не означава, че думата „патриотизъм“ има за Фурнаджиев същото значение, каквото е имала за Вазов.

⁴ Предговор към „Пролетен вятър“. Пловдив, 1981, с. 5.

За патриарха на българската литература родината е обект на всеотдайна и цялостна любов; за септемврийските поети вече съществуват две родини. Техните чувства са раздвоени — и затова Гео Милев си задава ироничния въпрос: „Прекрасно, но що е отечество?“⁵, Фурнаджиев дели българите на „хора и стражари“, а Хрелков започва стихотворението си „Родина“ по следния начин: „Ти си мъртва страна, ти си мъртво море / мойта лодка разбита потъва.“ Променен е мирогледът — защото е променен светът; променен е човекът — и неговото изкуство не може да остане същото.

Българските поети от XIX в. разглеждат материалния свят като нещо отделно, обособено, независимо от тяхната субективна творческа воля. Тяхното кредо е: което е истина за живота, то е истина и за поезията. Това се отнася не само до едно глобално разбиране, но и до подробностите — до образността, метафорите и сравненията. Тяхната цел е да наблюдават, да анализират битието и да си направят съответните изводи — било под формата на философско обобщение, било под формата на нравствено поучение. Един реален факт, някаква случка или природна картина подбужда тяхното въображение — те я наблюдават, долавят нейните нюанси, домогват се до тяхната изключителност и след това следва тяхната субективна намеса — изводът или описанието на предизвиканото чувство или настроение. Съществува определена дистанция между субект и обект, като почти винаги обектът активизира субекта, а не обратното. Реалността съществува в своята суверенност, в своите привычни очертания — и само като такава може да бъде изпользувана за изразяване на някакво субективно гражданско или чувствено отношение на поета. Връзката между материално и духовно не е непосредствена, а о п о с р е д с т в е н а — на базата на съпоставката, на сравнението. Творческата намеса в суровата реалност се състои в избирателната способност, в концентрирането на погледа върху такава част от нея, която би позволила и л ю б и т е и р а н е т о на авторовата идея. Битието съществува в стиха такава, каквото е, и бива подложено в най-добрия случай на нюансировка и обобщение, но в никакъв случай — на метаморфоза.

Дори и най-беглият поглед върху поезията на Фурнаджиев, Гео Милев, Ламар и Разцветников показва колко далече са те от канонизираната неприкосновеност на реалния факт в естетиката на старите реалисти. Първо, при тях изходна точка е не обектът, а субектът. Не обектът е предмет на описание и съпоставка с духовния свят на субекта, а самият субект се обръща към външната реалност, прониква в нея и понякога дори се отъждествява с нея, за да даде на своите мисли и чувства осезаема плът, за да ги конкретизира по своя собствена воля. Георги Цанев много точно е доловил тази много съществена особеност в поетиката на Фурнаджиев: „Той не е съзерцател на действителността, а е в ъ т р е в н е я (разр. м.). . . И когато я пресъздава, има чувството на неин господар, който си играе с даровете ѝ, руши я, претопява нейните сурови отломъци и създава нови комбинации.“⁵ Това наистина е така — вече нищо не е останало от статичността и неприкосновеността на веществения свят. Там, където старите реалисти виждат цел и опора, септемврийските поети виждат само строителен материал, с който свободно могат да изграждат своите поетични внушения. Иначе казано — при единия случай обектът служи като катализатор на поетичните инвенции, а в другия веднъж възбудената емоция повторно рефлектира в образността на самото стихотворение, свободно преобразувайки реалността, нейните закономерности в съответствие със своя устрем, динамика и осъзната естетическа цел. В първия случай целта на поета е да обхване своя обект, да го анализира и така да достигне до неговата същност и вътрешен смисъл, докато целта на поети като Фурнаджиев и Гео Милев е да конкретизират своите емоции,

⁵ Георги Цанев. Никола Фурнаджиев. С., 1963, с. 40.

да придадат на конкретните факти изключителността на историческия момент, да пр е о б р а з я т реалността така, че тя не да описва едно събитие, а да в н у ш а в а като цяло неговата емоционална същност, да я с и н т е з и р а т така, че всичко в нея да е в съответствие с основната художествена идея. При класическия реализъм метафората⁶ е средство за изтъкване на връзката или съотношението между два предмета или между материално и духовно, средство, което по принцип не противоречи на общоприетата логика, докато при Фурнаджиев „кладенеца скърца като съвест“, а при Разцветников „по улиците ужас се търкаля“. Съотносимостта на тези несъвместими стойности служи вече не на обективната логика, а на емоционалната експресия.

Двойствената функция, която придобива вещественият факт — веднъж като конкретност сам по себе си и втори път като конструктивен елемент, подчинен на автора така, както е подчинена глината в ръцете на грънчаря, е в същност една от най-основните характеристики на модерната поезия. Конкретната реалност трепти в резонанс с някаква обобщаваща философска идея, превръща се в нейно ехо, бива подлагана на субективни деформации — така например в септемврийската поезия мъртвата природа е одухотворена, динамизирана, пластично изменяща се и не може да съществува сама по себе си — като интериор, без да бъде подчинена на никакви по-висши цели. В стихосбирката на Фурнаджиев ще срещнем стихотворения като „Пролетен вятър“, „Лято“, „Дъжд“.пейзажни стихотворения? „Твърде много условност и многозначност има в тези образи на полята, сред които блести и гори кръвта, в които реката свети като смърт, в които лежат заровени мъртъвци, за да се нарекат пейзажи. Не природата, а връзката ѝ с човека търси Фурнаджиев, човешката реакция, и тс не като индивидуализирано битие, а като колективно чувство, като деперсонализирано изживяване на възторг, ужас, непреодолима жизненост, препускаща заедно със смъртта и волния вятър“⁷ — пише Розалия Ликова. Пейзажът (както и всяко пряко отражение на външната действителност) изисква два елемента — обект и субект, който да го интерпретира. В стиховете на Фурнаджиев биваме завладени от непреодолимото чувство, че такова обособяване няма, че субект и обект се сливат, че обектът прониква във вътрешния евят на субекта, а субективните чувства овладяват самата реалност. За илюстрация нека сравним „Есенен дъжд“ на Кирил Христов:

Във есен е. Развяват се булата
на дъжд. Като прашец ситнй, ситнй.
Налита вятърът, звънтят стъклата.
Ненавяляло се — редица дни.

Минава татък шоп, нехайно цопа
из локвите. Дъждецът си вали.
Врата се някъде от вятра хлопа.
Аз слушам и душата ме боли.

с „Дъжд“ на Фурнаджиев:

Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустините влюбени,
тича тъмен дъжда и разголил космата снага,
ще преспи тази нощ, ще лежи в твоите пламнали угари,

⁶ Тук и навсякъде другаде разбирам термина „метафора“ в широкия смисъл на думата включващ и аналогията, и сравнението от метафоричен тип — при които има свързване на два или повече елемента в качествено нова и различна от обичайната смислова общност.

⁷ История на българската литература — поети на 20-те години. С., 1979, с. 138.

Греят люспи от кръв и дълбоки зелени очи,
и кафявият лъч от плътта на дъжда и на дявола.
Ах, разкрий своята гръд и гори в вечността, и кънти
моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена.

Колко черна любов, колко черна зелена вода
и потоци от мрак преминават и тътнат във глината!
Като бесен възторг, като бунт стене днеска дъжда,
и целува, и пей, и ридае, и свети в пустинята.

Моя едра жена, моя родна и черна земя,
приеми го и пей във прегръдките топли и пламнали —
като тъмен жребец, кат мъж иде днеска дъжда
и ликува пръстта, и танкуват дървета и камъни.

В първото стихотворение ние просто виждаме как поетът стои пред своя прозорец и наблюдава есенния дъжд. Всичко тук е осезаемо, зримо, сякаш нарисувано. Поетът подбира и о п и с в а една природна картина, за да я съпостави със себе си и да изведе от и чрез нея своето емоционално състояние в последния стих, като констатация: „Аз слушам и душата ме боли.“

Съвсем различен е дъждът при Фурнаджиев. Екстазът на емоциите е ос, п р о н и з в а щ а цялото стихотворение, а не само следствие от природната картина. Стремителността на поетическата инвенция е толкова силна, че на места дъждът с неговия устрем се идентифицира със самия поет — неслучайно още в първия стих за земята е казано „м о я едра жена“. В сблъсъка на стихите има нещо езическо, подчертаващо виталността на човека, неговата присъщност и първична любов към земята, ина това езическо чувство е подчинен всеки стих, всяка метафора, всяка дума от стихотворението. Образността на Кирил Христов е отнесена към дъжда — който „като пращец ситни“, като „було“ се развява — и не съдържа в себе си никакви деформации, никакви предизвикателства към природната картина. Образността при Фурнаджиев е отнесена не към дъжда, а към емоционалния свят на самия поет, към първичното единство между природата и човека, към дивата радост от самото съществуване — оттам и многозначността на метафорите, необичайността на аналозите — дъждът като „бесен възторг“, „като бунт“, „като тъмен жребец“. Защото дъждът тук не е дъжд и земята не е земя — те са митологични същества, отворени към цялото битие символи. Дъждът при Кирил Христов е цел, обект на поетичния текст, при Фурнаджиев той е само отправна точка, материал, както е била само материал глината, от която е бил сътворен Адам —материал, който тепърва трябва да бъде населен с божия дух на чувствата и идеите. Именно в това о в л а д я в а н е на материалното, в това превръщане на обективния свят в обектована земя, в убежище за субективното чувство, в носител на емоционалния заряд, в пластична материя, подчинена на една по-висша художествена идея — именно в това е новото в поетиката на септемврийската поезия, нейната крачка напред от естетическите принципи на реализма от края на XIX в.

При това трябва да подчертаем, че това е модерна поезия в най-истинския и положителен смисъл на думата. От Аполинер до Незвал всички големи поети от началото на века преодоляват неяснотата и незаангажираността на абстрактното мислене и по един или друг начин насочват погледите си към сетивното и вещественото. Но сега вече става дума не за в г л е ж д а н е в реалността, а за нейното о в л а д я в а н е. Докато преди поетът се отнася към действителността като наблюдател, то сега той вниква в нея като творец — времената и пространствата, линиите и формите, живото и неживото са му подвластни. Този процес на субективно овладяване на материята характеризира двама от най-противоположните във всяко едно отношение български поети от тази епоха —

Фурнаджиев и Далчев. И при двамата емоционалните изживявания са изнесени извън субекта и намират своята материализация във вещественния свят. Но тук имаме два различни почерка, два чужди един на друг поетически езика. Фурнаджиев динамизира света чрез себе си, одухотворява камъни, полета и дървета, слива в едно живота и смъртта, любовта и омразата, ужаса и надеждата, взривява пространствата на своите поетични видения до размерите на цялата вселена. Ранният Далчев тръгва по обратен път — той умъртвява своите емоции в един тесен, затворен, строго конкретизиран кръг от обикновени, дори антипоетични в своята ежедневност предмети. И при него мъртвата материя живее свой собствен живот — но вече като безпощаден символ на безнадеждното, обречено от своята тленност човешко съществуване. Светът на Фурнаджиев е неимоверно разширен, докато светът на Далчев е неимоверно стеснен, битието е погледнато не в своята всеобщност и тотална обвързаност на всички негови елементи, а в неговата самотна единичност, в неговото екзистенциално ограничаване, подчертаващо трагичната безпомощност на отделния човек. Това ни най-малко не намалява художествената стойност на неговите стихове: както Фурнаджиев, така и Далчев преоткри реалността и изкова от нея свой собствен, неповторимо оригинален език. Виталната екзалтация на „Пролетен вятър“ и суровата, скептична, екзистенциална по своята философска концепция поетика на „Прозорец“ — това са двете крайни точки, граничните пунктове, определящи художественото многообразие на българската поезия през 20-те години.

II. ДИНАМИКА НА МАТЕРИЯТА

До началото на 20-те години в българската поезия съществува осезаема граница между интериора и екстериора на визираното явление — т. е. между движението на живота и неговия материален фон; субективното преживяване изпква като противостоящо на неживия материален свят. При поезията на символизма тази особеност е донякъде нарушена и природни и предметни явления биват насищани с човешки качества: но това става само когато предметното е откъснато от битието, извадено от общия контекст на мъртвата природа, за да бъде използвано като символ. Емоционалният експлозив на септемврийските поети за пръв път в историята на българската поезия разруши изцяло преградите между интериора и екстериора, между живото и мъртвото и осъществи тяхното взаимно проникване. Тук става дума не само за „определяване“ на емоциите, но и за поглъщане на предметния свят от емоционалния, за превръщането му в съставка на самата емоция, в градивен елемент от субективната изява на твореца. Живата и неживата материя вече губят своята обособеност; окончателно се разкрепостява узаконената от логиката и опита установеност и неподвижност на материалния свят — и поезията открива една от своите най-висши същности — същността, наречена Движение.

Първите стъпки в тази новооткрита страна принадлежат все пак на Гео Милев. В „Иконите спят“ и особено в „Ад“ (писана през 1922 г.) вече се усеща напорът на онзи разместващ и размесващ света вихър, който ще се разрази с пълна сила в „Септември“ и „Пролетен вятър“. В „Ад“ четем:

Над нас се развяват
безспир
блестящи етажи
ръкопляскаат балкони
златни банки звънят
запяват
гладни

катедрали
на пладне
а над широкия път
прозяват се
пурпурни
фурни
преяли. . .

Динамиката бе съдба, художествен мироглед и дори стил на живот за Гео Милев. Неговата програмна статия „Фрагментът“ обяснява до голяма степен основните предпоставки за изграждането на неговия динамичен свят — виждането на реалността вече не в нейната цялост (невъзможна при наложения от съвременната цивилизация темп на живот), а от перспективата на нейната незавършеност; наслаguanето на различни планове в една фрагментарна, мозаечна структура, която може да бъде осъществена и поддържана от все по-далечни и по-далечни асоциативни връзки. Отделните елементи в такава структура са по принцип нестабилни, лесно менят местата, функциите и качествата си; възможностите за свързване между отделните елементи са изключително големи и това определя динамиката на поетичното произведение. Тази фрагментарност, подвижност, видоизменяемост и незавършеност в същност лежи в основата на експресивното виждане за света, характеризиращо повечето модернистични течения, а до голяма степен и съвременното изкуство.

Динамиката на материалния свят е една от качествените характеристики и на Фурнаджиевата поезия. Предметността при него също е одухотворена и наговаряна не само с физическо, но и с емоционално движение. При все това движението тук има по-различен характер, отколкото в поезията на Гео Милев. То не внушава впечатлението за фрагментарност, внезапни преходи, изненадваща смяна на гледната точка; при него липсва онази крайно раздвигана структурна форма, характерна за изкуството на футуризма и кубизма, при която основната идея е само ос, около която се наслаgват различните фрагменти от реалността. То може да бъде характеризирано не с хаотична разпокъсаност, а с цялостност и пластичност — като една могъща вълна, която преминава през плътта на цялата материя. Носител на динамиката при Фурнаджиев са не отделните, калейдоскопично размесени и изненадващо сменящи се фрагменти от реалността, а изключително устойчиви, постоянни, обобщаващи елементи, издигнати като основни символи в отношенията между природата и човека. Неслучайно най-раздвиженият, най-одухотворен и същностен елемент в неговата поезия е земята.

Земята е основният, централният символ в космогонията на Фурнаджиев, символ, който не трябва да се разбира опростено — той е многозначен и усложнен. Преди всичко той е основата, върху която се изгражда виталното чувство на поета, изворът на силата и надеждата, чрез които той въпреки всичко надмощва мъката и отчаянието от кървяния погром, опората, която крепи неговия художествен мироглед. Земята е основа на цялата поетика на Фурнаджиев — в нея и чрез нея се осъществява сблъсъкът на минало и бъдеще, на живота и смъртта — цялата тази „едновременност“ на битието, която е първопричина за огромната действена сила на „Пролетен вятър“. Именно чрез земята най-пълно се осъществява връзката между човека и природата, именно там протича проникването между субективното преживяване на поета и вселената. И което е най-важното, чрез този символ Фурнаджиев приобщава себе си към своя народ. Земята е пространството, в което се обективизира субективното чувство, в което болката и надеждата престават да бъдат приоритет само на субективното „Аз“ и се превръщат в изпънати, трептящи струни, резониращи с болките и надеждите на целия народ. Трагичните пространства на окървавените полета

населяват не само България, но и душата на Фурнаджиев; неслучайно думата „земя“ толкова често е съпроводена от местоимението „моя“:

Ах, разкрий своята гръд и гори в вечността, и кънти,
моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена.
(„Дъжд“)

Ах, гърмете, земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!
(„Сватба“)

Естествено е да се схваща тази „приземеност“ на Фурнаджиев и като закономерна реакция срещу символизма, като отхвърляне на абстрактното и нематериално начало и възвръщане към земното и сетивното. Но поетът е вложил в думата „земя“ много по-голяма смислова и асоциативна натовареност. Земя вече не значи само материя: тя е свързващо звено в диалектичното единство между материалното и духовното, между живота и смъртта, между миналото и бъдещето. Понятието „земя“ не е конкретизирано нито в материален, нито в емоционален смисъл — и оттам и неговата многозначност и богати асоциативни възможности:

Конници идат и плаче земята, родилката,
сякаш че плаче и пее, и иле смъртта.
(„Конници“)

пей и умира просторното равно поле!
(„Конници“)

В постиката на Фурнаджиев земята е онова динамично ядро, в което се осъществява връзката между материалното и духовното, тя е предпоставка за един висш синтез на противоположните начала в човешкото битие и именно чрез нея като осъзнат и постоянен символ се изгражда динамичното единство на цялата стихосбирка. Поетът пряко е подчертал това в стихотворението си „Пролетен вятър“:

„А танкуват запалени къщите
от безспирния бяг на земята.“

На основата на динамичното ядро „земя“ — твърде много субективизирано и твърде дълбоко преплетено с най-интимните чувства на поета, за да остане само материална същност — Фурнаджиев изгражда своите постични внушения, чужди на всякакво успокоение, пределно напрегнати и наситени с движение. Динамика се постига на много нива и в много аспекти — и то не само като се субективизира предметността, но и като се овеществяват абстрактни понятия — нощ, ужас, радост, екстаз, гибел. Например в стихотворението си „В кръчмата“ поетът е намерил изключително точен и динамичен образ дори за отричащото всякаква определеност и динамика понятие — смъртта:

Преминаха на кървави кобили
другарите ми в страшни преизподни.

Намерил в лицето на земята общото, свързващото звено, Фурнаджиев непрекъснато лавира между конкретната образност и емоционалното състояние, между отделния жизнен факт и космичното обобщение, съчетавайки ги в динамично равновесие, в една непрекъсната движеща се и многостранно рефлектираща поетична материя. Но трябва да подчертаем, че тази динамика има своите реални основания, че тя е израз на осъзнатата диалектика на противоположностите, а не на случайности и на търсене на ефекти, че тя е единна и в отделните стихотворения, и в тяхната структура, и в цялостната композиция на книгата. „Пролетен вятър“ е построена върху две полюсни емоционални състояния, които да-

ват възможност за динамични преходи и създават драматично напрежение помежду си. Първото стихотворение в книгата е „Конници“ — стихотворение-въпрос, в което емоционалната атмосфера на събитията е предадена в нейната цялостност — смъртта и непосредствената жажда за живот се намират в диалектическо единство. В триптиха „Съвест“, във „Вълци“, „Гибел“, „В нивята“, „В кръчмата“ и „Безанци“ доминира мрачното чувство, изпъкват на преден план отчаянието, погромът и разрухата. „Пролетен вятър“, „Дъжд“, „Утро“, „Любов“ и „Жътва“ се намират в очевиден контраст с тези стихотворения — те представляват вдъхновена възхвала на живота, на движението, на надеждата. Стихосбирката е разделена на две контрастиращи помежду си части, в които реалността е емоционално обогатена и преосмислена по различен начин. В това разделение можем да открием противопоставянето на основни философски стойности — добро и зло, мрак и светлина, битие и разруха. И тези две начала намират и своя драматичен сблъсък, и своето пълнокръвно единство, и своя общ символ в края на стихосбирката — в нейната кулминационна точка — поемата „Сватба“. Тук е осъществено единството на противоположностите, тук се разкрива висшият синтез на Фуернаджиевия свят, с цялата му многоликост, противоречивост и перспектива в бъдещето.

III. МЕТАФОРИЧНОТО БОГАТСТВО И ОБРАЗНИЯТ СТРОЕЖ

В старата поезия метафората е в повечето случаи еднозначна и логически непротиворечива — тя изразява съответствие между нещата, някакъв вид физическа или емоционална близост, която не нарушава тяхната обособеност и смислова стойност. Нейната цел е или да допълни, да разгледа под друг ъгъл една картина, или да придаде на един елемент от нея художествена значимост. Обикновено поетът изгражда първо една метафорична природна картина, която по-късно бива съпоставена с едно духовно състояние. Конкретната и абстрактна образност; реалният факт и емоционалното състояние; видяното от очите и породеното в душата са съотносими, свързани, но обособени едно от друго. Това се отнася в повечето случаи не само до стария тип реалистична поезия, но и до поезията на символизма, която на пръв поглед нарушава цялостта и определеността на конкретната картина и дава прелес на абстрактното пред конкретното. Като пример нека разгледаме едно типично стихотворение на Лилиев:

Кръгозори надвесени
и сплътени тъми.

Ръми
есен е.

В глухи жалби унесени
ние бродим сами.

Ръми,
есен е.

Първите два стиха от първия куплет очертават една видима реалност, първите два от втория — съответстващото ѝ субективно състояние, като при това връзката между тях е пак един реален факт, преосмислен от цялото стихотворение в емоционален план (Ръми/есен е). Дълбочината на стихотворението е постигната чрез съответствието между двата типа образни структури, а не чрез взаимното им проникване. При символизма, а още повече при българския символизъм поетът избягва пряката намеса във визираната природна или предметна картина, като носител на субективния контекст е нюансировката, намек-

натите вътрешни измерения, или някакъв формален признак — например в цитираното стихотворение общата звукова картина. В повечето случаи реалната образност присъства като предпоставка за своето преосмисляне — и твърде малко са примерите, в които тя е напълно изместена от абстрактни построения. Ние нямаме традиция в това отношение — и неслучайно Траянов е немски възпитаник, — а той е почти единственото изключение.

В модерната поезия нещата стоят малко по-различно. Канонът на двустранната образност започва да се руши. Образът може да бъде изграждан с конкретни, понякога (например при Далчев) дори преднамерено прозаични елементи, но той вече не служи само за обрисване на обекта. Образността тук е съотнесима не само с това, което става, което читателят вижда през очите на поета. Тя вече не е пряко зависима само от своята материална определеност, а и от емоционалното преживяване на самия автор. Той именно се намесва като трето лице в отношението между два предмета или две явления и не само се намесва, но и става определящ фактор в тяхното съотношение. И образната структура, и нейните отделни елементи са вече само ехо, отразяващо неговото емоционално и духовно преживяване. Искам да отбележа, че този процес се отнася към художествения метод, а не към художествената цел и затова не бива да бъде свързван със субективизма и незаангажираността в поезията. По принцип всяка поезия (освен описателната) е израз на едно субективно духовно състояние — но за това, дали тя е реалистична или не е, съдим по това, дали субективното преживяване е актуално и за близките, дали е предизвикано от действително значими проблеми, дали е съзвучно с мислите и чувствата на народа или се отнася само към субекта и служи пак само нему. В този смисъл субективното овладяване на реалността в септемврийската поезия е признак не на ирационализъм и субективен произвол, а на творческа свобода.

Тази свобода променя както образния строеж на самото стихотворение, така и характера на самата метафора. Валенциите на един образ спрямо друг се умножават и стават практически неизчерпаеми. Съответствието между нещата (каквото съответствие е всяка метафора) се изгражда вече не според това, дали д е й с т в и т е л н о е реално, дали един предмет може да бъде свързан с друг въз основа на реална прилика и смислова връзка, а според това, дали асоциацията между два предмета служи на общата художествена идея, дали подсилва общата емоционална атмосфера.

В „Нокти“ на Фурнаджиев четем:

Излязох много късно остарял,
гореше хладна пепел във душата.

Повече от ясно е, че пепелта, а още повече хладната пепел не може да гори. Така е според нашата житейска логика, но художествената логика на поета вече се е еманципирала от нея. В три думи тук са синтезирани два мотива — душевното опустошение, оставило зад себе си само пепелища, и изгарящата мъка в сърцето на поета, парещата болка, способна да запали всичко, дори и „хладната пепел“.

Все пак пепелта и огънят са съотносими — те са образи от един асоциативен ред, затова не съдържат в пълна степен изненадващия шок, който е любимо средство на модерното поетично внушение. Модерната поезия не признава обособяването на материалното и духовното като два полюса на стихотворението — и в образната структура, и в строежа на отделната метафора. При нея често не срещата с материалното е първоизточник на емоционалното преживяване, а точно обратното — едно емоционално състояние може да бъде причина за деформации и нюансировки на изобразяваната реалност. Нека се взрем в един куплет — пак от „Нокти“ на Фурнаджиев:

Вървах, във мен тежеше тежка скръб
за туй, че бях сега самин, бездомен,
за туй, че този жълт, подпухнал кръг
в небето сякаш бе лице на болен.

Четейки тези редове, ние имаме чувството, че тази подпухнала луна е сякаш лице на болен именно защото авторът е скръбен и бездомен. Тук емоционалното състояние упражнява влияние върху реалността, то е първопричина, а не следствие, както е почти навсякъде в по-старата поезия и дори (поне формално) в цитираните стихове на Лилиев. Но не само взаимната връзка и последователност на материално и духовно в редуващите се образи са променени — строежът на метафората също е освободен от много предразсъдъци. Асоциативната връзка зависи не от реалните възможности, а от общия контекст, и Фурнаджиев съвсем свободно съчетава привидно несъчетаеми елементи: „като бунт стенеднеска дъжда“, „ракията е бяла като гибел“, „кладенеца скърца като съвест“.

Основната разлика между модерната поезия, каквато е септемврийската, и поетиката на класическия реализъм се състои в това, че е нарушена автономността, обособеността, еднородността на образа — и като конструктивна система, и като единица. Събаряйки преградите между материално и духовно, материализирайки духовното и одухотворявайки материалното, септемврийските поети разширяват хоризонтите към една поетика, в която няма нищо невъзможно, но и нищо произволно.

„Фурнаджиев варварски размества привичното значение на думите“ — пише Тончо Жечев.⁸ Това наистина е така и именно тук се крие магията на Фурнаджиевата поезия — в това варварско разместване на стойности и категории, в тази свободна промяна на гледната точка и на временните и пространствените съотношения, в хаотичния екстаз на чувствата и сетивата — и всичко това породено от един свят, изваден внезапно и завинаги от привичното си равновесие. Категориите на школската естетика тук са трогателно безпомощни и абсурдно неприложими. Лирическият герой? Той се слива с поета, разтваря себе си в народната трагедия и същевременно чрез собствения си екстаз ѝ придава космически измерения; той е вътре във всичко и никъде го няма; той не може да бъде отделен, просто защото липсва всякаква дистанция между него и автора, между него и материята, между него и поетичното изживяване. Обективно и субективно? Поводът е обективен, неговото претворяване обаче не е; както би казал Гео Милев — не епос, а лирика; Фурнаджиев е завладян от величието и трагизма на събитията и сам той овладява тяхната реална непосредственост с може би най-висшата степен на разкрепостеност и свобода на творческата фантазия, постигнати дотогава в българската поезия. Кулминация? Тя е просто навсякъде. Елементи от бита се издигат до митология, конкретното съжителствува и бива определяно с абстрактното, отделните, „плуващи“ в стихотворението реални картини внезапно се извисяват до космичност. Това важи и за стихотворенията (сами по себе си разширени метафори), и за отделните, редови метафори в поетичния текст. Нека разгледаме стихотворението „Конници“:

Там изгоряха селата и пеят бесилките,
вятъра стене над пустите ниви сега,
конници идат и плаче земята, родилката,
сякаш че плаче и пее, и иде смъртта.

При цялата обхватност на образната система в този куплет в него могат да се открият отделни елементи, отнасящи се пряко към непосредствената действи-

⁸ История на българската литература — поети на 20-те години. С., 1979, с. 18.

телност — изгорели села, пеещи бесилки, идещи конници. Още следващият обаче взривява конкретността и разширява понятията — внезапно пожарът на земята обхваща и небето:

Тъмното копие, литнало там във пространите,
свети под слънцето днеска, оплискано с кръв,
греят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш очите на божия, алена стръв.

Алените прозорци на небесния свод, зад които гледат кръвясалите, настървени божии очи — този внезапен преход от земята към небето, както в други стихотворения преходите между смърт и живот, между мрак и светлина — това са средства, които разрушават изградените само преди миг измерения, създават динамика, разбиват всякаква устойчивост, внушават чувството за апокалиптичност. Докосването на крайностите, съчетанието на несъвместимостите, несъобразяването с конвенциите на поетичния и рационален опит, необичайността, дори драстичността на сравненията, свързването на прозаична конкретност с абстрактни категории — ето най-характерните черти в метафориката на Фурнаджиев. В българската поезия само той (според мен дори и досега) се е домогвал до такива метафори:

Кладенеца скърца като съвест.

(„Предпролет“)

или:

с нокти-къртя зеления мухъл,
облепил като ужас стената.

(„Ужас“)

или:

и най-подире като птица куца
кобилата с най-черната кола.

(„Вълци“)

или:

ракията е бяла като гибел.

(„В кръчмата“)

или:

Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват лазурите
като мрачен пожар, като кръв
като вик на смъртта.“

(„Сватба“)

Последната метафора е особено показателна. Тя илюстрира многозначността на тази поетика, нейната „отвореност“ към различни значения. „Мрачен пожар“, „кръв“, „вик на смъртта“ — това е натрупване на постепенно съгъстяващи се определения, при които вече не е важно логическото съответствие между отделните елементи: визуално бихме могли да си представим как лазурите „пламват“ като мрачен пожар и като кръв, но не и като вик на смъртта. Художествената логика на Фурнаджиев вече е еманципирана от конвенционалната на всички нива — от цялото стихотворение до отделната метафора и дори до определението: към едно и също съществително могат да се прикачат прилагателни от различен характер, понякога дори смислово несъвместими, например: „черни весели камъни“, „веселата знойна моя смърт“, „вятъра весел и черен“, „черна зелена вода“. Тази художествена еманципация някога е била аргумент против него на страниците на сп. „Хиперион“, което показва между другото и колко далече е надхвърлила неговата поетика представите на тези, които претендират да са ядро на българския модернизъм. Тя обаче е художестве-

но и психологически оправдана. Това, което се случи през Септември 1923 г. — кървавите хора, потопените шлепове, садистичните убийства между люде, които довчера заедно са си пиели ракията — всичко това помете без остатък дълбоко вкоренените представи за установеност и здравомислие. Събитията надхвърлиха далече усещането за реалност, злото придоби митологични измерения, общественят живот се превърна в зловеща гротеска — и затова Разцветников извика Каин да прави компания на убийците, затова Гео Милев запрати бомба в сърцето на бога, затова Антон Страшимиров накара нощите да побелеят от скрития в тях ужас, затова забиха огромните огнени тъпани в стиховете на Фурнаджиев, приканвайки всички към кървава сватба. Художествено най-пълноценната част от септемврийската литература е тази, която е написана под непосредственото впечатление от събитията — и тя видя случилото се с разширени от ужас зеници, с потънали в сълзи очи, със сърце, изпълнено с ярост и любов, с омраза и надежда. И в нея няма да открием нито трезвите оценки, нито безстрастните описания на очевидеца — тя внушава виденията на един действително съществувал български апокалипсис, тя е болезнен вик и стон на нараненото съзнание, тя е кървав отблясък от пожарищата и ехо от едно наистина разделно време.

IV. ЦВЕТЪТ

Преди повече от сто години Рембо разкри цветовете на гласните. Според Верлен този прочут сонет не е нищо повече от една блестяща игра на въображението, мимолетен каприз на гениалния предтеча на модерната поезия. Наистина цветовете на гласните едва ли могат да имат някакво значение за поезията, но идеята за свързване на стиха с една определена цвятова гама, съответстваща на художествената идея на поета, е вече нещо много по-сериозно. Един от многото видове анализ, на които може да бъде подложено едно стихотворение, се състои в това, то да бъде видяно през очите на художника. Да бъде разгледана неговата палитра, нюансировката на цветните определения, съотношението, хармонията или сблъсъкът на цветовете, пъстротата или монохромността в едно произведение — всичко това се намира в пряка зависимост от естетическата концепция и художествената идея на поета. При това трябва да се подчертае, че всяка поетична генерация, всяко естетическо направление си има свой, предпочитан колорит и борави с цветовете по различен начин. При Вазов и Кирил Христов цветовете играят относително малка роля и са подчинени на изискванията на реалността. Символистите създават може би най-наситената и разнообразна цвявна картина на света; при тях вече е напълно осъзнато съответствието между цвявовата гама и душевното настроение. Както в картините на импресионистите, така и при тях цвявът рядко се среща в първичен и суров вид — основната цел е н ю а н с и р а н е т о на картината. В техните стихове имаме в повечето случаи една цялостна емоционална картина — и една относително монохромна, но богата на отсенки гама: емоционалните, а следователно и цвявовете контрасти са относително рядко явление. Рядко ще срещнем и чистите спектрални цвяве — модри, бледни, ведросини, пурпурночервени, изумрудени, сребристи и т. н. са техните любими цвявни определения.

Колоритът на септемврийската поезия е значително по-строг, по-сгъстен и контрастен. Цвявът и тук е едно от най-силните художествени средства, но тук палитрата е ограничена, мрачна и сурова — цвявът на нощта, на кръвта и на огъня са предпочитаните цвяве и в тях е потърен драматичният сблъсък, а не изтънчената хармония. В трагичната обреченост и величавата сила на събитията пищното разточителство на цвява, с което си служат символистите, би проз-

вучало фалшиво. Естествено трактовката на цветовете е пряко зависима и от идейно-естетическото осмисляне на дадена тема, и от личните предпочитания, и при Разцветников например (който в „Жертвени клади“ е много близо до поетиката на Смирненски, а и до символистите) тя е много по-различна, отколкото при Фурнаджиев и Гео Милев. В „Удавници“ например също ще срещнем сгъстяване на тъмните тонове:

Закотвения шлеп все тук ли ще седи,
покрит със воден мъх и черен лепкав клей?
О, сякаш черковчег над тъмните води
за сетен упокой приспивно ни люлей!

Но редом с това ще срещнем и „златен ден“, „цветна длан“, „нежнорозов цвят“, „син полумрак“, „бели пари“, „мътнозелени зеници“, „жълта луна“, „люлякова утрин“, „розови пламъци“, „бисерни бели зърна“. Тази импресионистична образност, тези щедро разпилени оттенъци и багри са напълно съзвучни с нежната, приглушена, естетически пречистена скръб на поета.

Съвсем друго е художественото решение на Фурнаджиев, съвсем друг е и неговият колорит. В неговата поезия цветовете са удивително натрапчиви, постоянни, сурови и контрастни. Гледан през неговите очи, светът е обагрен почти изцяло в черно, червено и бяло; почти никъде няма да срещнем убити тонове, смесени цветове и нюанси. Съществуват, разбира се, и синоними — черното се превръща в мрачно и тъмно, червеното — в кърваво, огнено, алено. Въпреки тази привидна бедност присъствието на цвета е повече от осезателно — почти никъде няма да срещнем картина без цвятова характеристика. Фурнаджиев добре е разбирал това, което днес е ясно на всеки съвременен художник — че наблъскването на много цветове не обогатява, а обеднява картината, че в името на художественото решение някои реално съществуващи цветове могат и трябва да се променят или игнорират. Постоянството на неговата палитра създава определен цветен ритъм на стиха, напълно съзвучен с емоционалния ритъм на неговите произведения. Всеки цвят има своето символно значение, но силата на внушението се определя не от многообразието и пъстротата, а от динамиката и контраста на цветовете, от тяхното сгъстяване и наслагване и най-вече от тяхната неособичайна емоционална натовареност и смислова употреба.

Когато един поет като Гео Милев каже:

Мъртвешки зелена, сломена лежи
луната на белия праг —

ние все още можем да свържем този образ с някаква визуална представа, например ако си я представим като удавник в морето на нощта. Но ето че пред нас е поет, който казва:

Ракията е бяла като гибел.

Бяла ракия все още можем да си представим, но в случая „бяла“ е свързващо звено в метафората — чрез „бяла“ са приравнени ракия и гибел. Белият цвят, толкова пъти свързан с пролетта и щастието!

Това е само един от примерите. Ето и още няколко:

Небесата ме гледат без милост
и със бяла и огнена бравда
вечер някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.

Сякаш вчера с жълт калпак е минала
над земята пуста черна чума.

Колко черна любов, колко черна зелена вода
и потоци от мрак преминават и тънат във глината!

Ах, гърмете земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!

И така бяла гибел, бяла и огнена брадва, черна чума с жълт калпак, черна любов, тъмни и огнени тъпани, вода, едновременно черна и зелена. Подобни изрази сигурно неведнъж са подлагали на изпитание търпението на изтънените естети. Но . . . дали цветовете винаги стоят непоклонливо на мястото си? В преломните моменти на човешката история, когато вихърът на събитията помита всички ежедневни стойности и принципи, когато съзнанието на художника е принудено да приеме очевидната истина, че днес не е и не може да бъде като вчера — в такива моменти дори и цветовете не могат да останат същите. Когато един поет е в състояние да слее в едно представите за сватбата и за смъртта, за него е съвсем естествено да си представи гибелта в бяло, а сватбарите наместо с бъклича с бели и огнени брадви. Ношите над земята, населени с мрак, кръв и пламъци, са естествено съотнесими с тези „тъмни и огнени тъпани“. Шеметният хаос на кървавите погроми, призрачната светлина на горящите села, катарзисът на чувствата, опияненото съзнание, в което се сплитат минало и бъдеще, смърт и живот, ужас и радост, са превърнали реалността в шеметна въртележка, в бясно завъртян калейдоскоп, в който всичко е възможно. Цветовете вече не принадлежат на предметите, те са подчинени пряко на поетичното опиянение, на вулканичните чувства, проникнали като „черна зелена вода“ в плътта на поетичната материя. Както във всяко друго отношение, така и по отношение на цвета Фурнаджиев е новатор. В един и същ куплет той може да степенува „черно“ и „най-черно“, например:

Край нас минават черните каруци,
препълнени с разложени тела
и най-подире като птица куца
кобилата с най-черната кола

целейки с това да съгисти мрачния тон, да подсили художественото въздействие. Мракът на нощта може да бъде определен и непряко — чрез цялостна метафора:

Сякаш всичко, всичко е изчезнало
и сега над кървавите ниви
с поглед тъп лежи, огрян от бездните,
неподвижен, чер и мъртъв бивол.

Един и същи цвят може да носи различно символично значение — например черният цвят не винаги означава смъртта — „моя черна земя“, „големият черен народ“; например червеният се дели на огнен и „кървав“ — като огняят е по-скоро символ не на разрухата, а на надеждата и жаждата за живот. Често срещан похват е да бъде определян един предмет освен с цвят и с някакъв друг признак — което понякога звучи изненадващо — например „черни и весели камъни“, „червени и бесни петли“. Цветът може изцяло да се субективизира и да се превърне в предметна даденост — „нещо черно е легнало в пътя ни“. Понякога на мястото на цвета срещахме неочаквано друга характеристика — „Марица свети като смърт“. От основно значение обаче са не частните случаи, а изграждането на общия колорит, тъй дълбоко и точно усетен, първичен и суров, драматично контрастен и синтезиран. Новото при Фурнаджиев е, че той не се съобразява изобщо със случайните цветове, че никога не допуска дори и една багра, която да бъде в разрез с общото внушение, че както свободно

преобразява реалността на света за своите поетически цели, така и се чувства пълновластен господар на неговата палитра.

* * *

В своята книга „Почит към литературата“ Иван Динков разказва как някога Никола Фурнаджиев оставял следните ремарки върху неговите стихове: „Черно!“, „Много черно!“, „Не впрягай заедно вълк и кошута!“. „И тогава си помислих — продължава авторът, — че Никола Фурнаджиев беше единственият поет, който успя да впрегне заедно вълк и кошута.“

Нужна е сила, за да впрегнеш заедно кошута и вълк. Нужна е огромна нравствена и емоционална сила, за да затегнеш във възел живота и смъртта, ужаса и надеждата. „Пролетен вятър“ е могъща стихосбирка, една от най-могъщите в българската литература. Тя успява да выпльти усещането за непобедимост и мощ въпреки страшния трагизъм, с който е просмукан почти всеки стих. Това е поезията на екзалтирания варварин с древна и млада кръв, това е поезията на хайдутина, който отива на смърт, облечен в бяла риза и с радост в душата — както много пъти нашият народ е потеглял на сватба със смъртта. И до днес това е една от най-българските книги, писани на български език, и едновременно с това една от най-съвременните и новаторски книги, създадени от българската поезия.