

„Моторни песни” и съвременната литературна мисъл

Публикувано от Simonsita на 09.03.2010

„Моторни песни” и съвременната литературна мисъл

Един поет търси името на някаква страшна, разяждаща болест, за да оприличи с нея духовното заболяване на своето поколение. Най-напред творчески-подборното му търсене се насочва към думата „гангрена”, но след това той се отказва от нея и я замества с „проказа”. Така зачеркнат - в психологически или дори в буквален смисъл, - вариантът с „гангрена” няма да стигне до обществото, а ще остане малка творческа тайна, която поетът ще отнесе със себе си или ще завещае на изследвачите, които ще се ровят в ръкописите и черновите му. Възможен е обаче и друг вид зачеркване: при него първоначалният вариант, макар и отхвърлен, стига до читателя, и то като равноправна и активна съставка на творбата - например:

И после... после

някаква омраза

се впиваше дълбоко във сърцата.

Като гангрена,

не, като проказа

тя раснеше,

разкапваше душата.

И такава „зачеркване“ е не само възможно, но и широко разпространено, а за лириката на Вапцаров - и същностно-типично.

С горния въображаем епизод нямаме наум да обременяваме и без това претрупаната с хипотези и догадки психология на литературното творчество. Правдоподобен или не - а той изглежда малко правдоподобен, защото словесно фиксираният отказ от първоначалния избор за сметка на друг е бил осъзнат похват още в древната гръцка и римска риторика, наричан според разновидностите си метабола, апофаза, ремоцио, - горният въображаем епизод може да ни помогне в нещо друго: да видим със свеж, освободен от привычката поглед своеобразието на приведения пример, а чрез него да се опитаме да вникнем в поетиката на Вапцаровата лирика.

Като минава през едно твърдение и отричайки го, стига до друго, лирическият изказ говори не само за своя смисъл, но и за движението си към него, движение напрегнато и търсещо. Той „зачерква“ - разбира се, само словесно и художествено условно - една постигната вече точка и се насочва към друга, която процесът на търсене и собствените ѝ свойства градационно утвърждават като смислово по-адекватна, въздействено по-силна. А когато по-високата точка е достигната, изказът уверено се разгръща в наслоителна повторителност - например така:

Като гангрена,

не, като проказа

тя раснеше,

разкапваше душата,

тя сплиташе жестоките си мрежи

на пустота

и мрачна безнадеждност,

тя пъплеше в кръвта,

тя виеше с закана,

С четирикратно подхващане на началното „тя“ пристъпите на духовната криза прииждат и се наслагват тежки и неумолими. Смесово много близки помежду си, те сами сплитат мрежа около

своя съдържателен и емоционален център, който изказът не избързва да назове с "единственото и най-точното му име", а го обгръща с постъпателно и наслоително, търсещо движение.

Тук може би налучкваме нещо дълбоко същностно за Вапцаровата лирика - принципа, който обединява нейната смислово-идейна насоченост, композиция, стилово многогласие, стихова организация, включително и графичното разполагане на стиховете. На вапцаровознанието с неговия тридесет и няколко годишен опит този принцип е добре познат, така че тук ще се опитаме само да обединим познатото в светлината на днешното теоретично и възприемателско виждане.

Вапцаровата лирика е изградена в поетиката на търсеция израз и смисъл. Казвайки това - при цялата слаба определеност на названието и неточност на формулировката, - казваме нещо индивидуално за тази лирика, а от друга страна, я свързваме типологично с една основна линия в българската и световната литература, в човешкото мислене и общуване. Ето защо налага се да хвърлим бегъл поглед встрани, наистина много бегъл за обширното пространство, в което ще потърсим мястото на Вапцаровата лирика.

Колко имена може да има едно значение, един смисъл, една истина? Старият спор между монизъм и плурализъм не е отминал и този въпрос и отговорите „само едно" и „много" се носят през вековете, изричани понякога и от сродно мислещи философи. Според „етимологическия" принцип на Платон например познанието и съответно неговото наименоване трябва да върви през безкрайна верига от синоними, описващи различни страни на изследвания предмет. Според Лайбниц пък синонимията е враг на познанието и в идеалния (пазиграфическия, както той го нарича) език за всяко нещо ще има едно и само едно название. Нека се задоволим с този малък, но типичен пример из философията, нека само споменем за нестихващите в езикознанието и семантиката спорове около въпроса, що е синонимия и съществува ли тя изобщо, и побързаем да се върнем при литературата. По пътя към нея обаче ни присреща литературно-стилистичната разпра около ползата от синонимите - според едната страна, количествено преобладаващата, синонимията е верен помощник, а според другата коварен изкусител за майсторите на словото, според едната тя заслужава да се оцени като „синонимното богатство на езика", а според другата, ако това е богатство, то е богатство за глупците (така поне я нарича старият Фонвизин: „дурацкое богатство"). В кръга на художествената литература действа принципно същото, макар и преобразено от спецификата ѝ раздвоение, което измъчва философи, семантици, езиковеди. Съвременната литературна наука обикновено го формулира във въпроса: има ли в художествената литература еднозначна обусловеност между израз и смисъл и може ли степените на нейното постигане да бъдат мяра за художествената сполука. Въпрос труден и отвлечен, който обаче стои до проблемите на Вапцаровата лирика значително по-близо, отколкото изглежда от пръв поглед.

Често се случва всекидневното мислене да разполага с готови отговори на въпроси, които научното мислене тепърва ще формулира и разработва. Всекидневните литературни представи не остават назад от това правило. Така, много преди съвременната постановка на въпроса за „мотивираност и немотивираност на художествения знак", всекидневната представа със завидна убеденост твърдеше (както и продължава да твърди), че сполучливата художествена творба е намерила най-точния и единствено точния израз на своя смисъл, че борбата за художествено майсторство е борба за това „единствено вярно" слово и пр. Понякога тези убеждения прекрачват границата си и проникват в науката, например в текстологията. Подбудите и резултатите от промените, които творците правят в свои публикувани произведения или в ръкописите си, се представят най-вече като домогване до „най-точния" и „съвършения" израз на вече намерения смисъл (вероятно и поради това измененията се наричат „поправки"). За значителен дял от измененията такова обяснение е основателно, но то се използва и в случаи, в които е от ясно по ясно, че авторът е търсел не по-сполучлив изразен вариант на намерен вече смисъл, а е променял самия смисъл!

Спираме се на тези представи, защото те са около нас и в нас и защото не са случайна приумица, а отзвук - пък бил той фактически уязвим и теоретически наивен - на реално съществуващи свойства и тенденции на художествената литература.

По ред причини през последните десетилетия в художествената литература и в художествеността виждаме по-ясно историческата изменчивост от „вечните“ дадености, по-ясно типологическото разнообразие от едно-типността. Очертах се множество типологични разделения, едно от които обещава да ни каже нещо ново за лириката на Вапцаров. Според него художествената литература се групира около два смислово-изразни центъра. В единия изказът се движи около смисъла с пориви напред, с отрицателни отдръпвания назад или с наслоително кръжение, а в другия го назовава (или изразява стремеж да го назове) пряко и прямо; в единия смисълът се поражда от плъзгането между отделните значения, а в другия е относително устойчиво фиксиран; единият тип е смислово отворен и разливащ се, а другият е многозначен, но в границите на предпоставено смислово пространство. Единия ще назовем поетика на търсеция израз и смисъл, а другия - на намерения израз и смисъл.

Как „търси себе си“ изказът и смисълът в първия тип поетика? Чрез два противоположни в посоката си, но еднакви в основата си начина: повторително наслояване на близки по смисъл единици (от отделната дума до обширни композиционни цялости) и много резки смислови скокове между единиците, съответно назоваването на значенията с далечни, проправящи смисловия си път названия. Ето един малък пример за повторително и наслоително обхващане на смисъла; любовното очарование минава през сродни определения, съсредоточено в кръг, в който нито една точка не е крайна и завършена:

Душата ми е пленница смирена,

плени я твоята душа! - пленена

душата ми е в тихи две очи.

(Яворов, „Вълшебница“)

Примери за подобно движение може да се намерят и в началната част на „Опълченците на Шипка“ от Вазов, в „На прощаване“ от Ботев, в „Септември“ от Гео Милев - но нека минем на противоположния тип движение, широките скокове между название и значение, между смисъл и смисъл:

Над стария замислен град се стели

мъгла и дим, мъгла и ведър дим...

И вятърът - бездомен пилигрим -

развява плахо сънищата бели.

(Хр. Ясенов, „Закана“)

В съчетания от рода на „вятърът развява сънищата“ и „белите сънища“ безспорно голямото семантическо отстояние във и между смисловите единици носи значение за голямата широта във възможностите на подбора и за нуждата то да бъде извървяно от търсещо, проправящо си път художествено възприемане.

А ето как говори творба, изградена в другия тип поетика:

Спи езерото; белостволи буки

над него своят вити гранки

и в тихите му тъмни глъбини

оглеждат отразени сянки.

(Пенчо Славейков, „Спи езерото“)

Тук изказът се насочва към целта си пряко и в стремежа си да „закове“ в устойчиви точки значението и смисъла, внушава, че е не само най-прякото, но и единственото тяхно название.

Не ще и дума, че предлаганата тук типология е от обща по-обща, поради което ще потърсим и малко по-конкретни исторически примери. Като се позовава теоретически на Аристотеловото учение за стиловете и метафората, литературният барок на Западна Европа изгражда метафорика, каквато древният философ едва ли е допускал, че може да излезе изпод перото на човека. Далечни, неочаквани и „тъмни“ са връзките в нея, а техният труден път ведно с алтернативното раздвоение в развитието на мисълта носи значението на извънредно голяма свобода на връзката между слово и смисъл - толкова голяма, че влиза в еднозвучие с присъщата на бароковата литература напрегнатост и безпокойство на несигурността. Казано с думите на Вапцаров, бароковата поетика сякаш внушава за своя изказ „а може, и по-иначе може“; в барока обаче този всеобщ принцип на поетиката на търсещия израз и смисъл се подчинява чрез контекста си на конкретни идейно-художествени цели - и много различни, ще добавим веднага, от целите на друг рядко типичен изразител на тази поетика, Вапцаровите „Моторни песни“. По същия начин и вторият тип поетика действа с конкретно-исторически идейни и художествени задачи. Като се позовават на Аристотел - но вече не на „Риториката“, а на „Поетиката“ му, - класицистите извеждат идеите му за единство, мяра, цялостност и яснота до степен, каквато старият философ също едва ли е допускал. Всяко нещо има своето име - име ясно, единствено, смислово прозрачно, което творецът трябва да назове - твърди и изисква теорията на класицизма, а Волтер доуточнява: „всеки жанр има свой единствен стил“. Що се отнася до изграждането на творбата, нищо по-лошо от лутането, колебанието, тръгването в една посока и връщането назад, повторенията и отклоненията и нищо по-добро от целенасоченото единство, водено от ясната представа за природата на човека и на изкуството... На път към въпроса си от тези два стари и познати литературни примера налага се да се отбием за малко в литературната наука, защото в нея художественото двуделение се отразява или поне съпътства от мисловно раздвоение по въпроса за връзката между израз и смисъл.

Този въпрос постоянно е тлеел под обвивката на различни литературоведски понятия, а на няколко пъти е избухвал в паметни и поучителни спорове. Древната риторика и по-сетнешната стилистика например са виждали връзката между израз и смисъл преимуществено свободна; един смисъл може да се „облече“ в повече или по-малко сполучливи изрази, но под тях той си остава принципно един и същ. В началото на нашия век неолингвистичната школа, вдъхновявана от Кроче, отхвърли множествеността на връзката между название и смисъл. В интуитивната единтичност на акта на изразяване всяко название има свой смисъл и всеки смисъл има своето единствено и с нищо

незаменимо название - гласи, просто изложена, крочеанската постановка. Ако за предишната стилистика „мойто слънце своя път измина“, „нека като пеперуда малка крилата ми опърли найподире“, „веч на годините кervана превали“ представляват вариантни изрази на един и същ смисъл, „завършек на живота“, за новата школа всеки от тези откъси има свой обособен смисъл, неповторим и неизразим с друг израз. В спора си Кроче е особено хаплив и настъпателен - може би защото на крайността, която абсолютизира инвариантното в смисъла, противопоставя единичното и изолираното, което пък той на свой ред абсолютизира. Очевидно в този спор е имало нещо много епизодично, но по-сетнешното развитие на литературознанието през XX век разкри корените му в една трайна, да не кажем, вечна литературоведска дилема, която се изостри в степен, може би непозната дотогава. В наши дни тази дилема е формулирана така ясно или наймалкото поставена е така ребром, че трудно може да се заобиколи и премълчи. Мотивиран ли е художественият литературен знак или не - така обикновено се задава нейният въпрос, а отговорите, които следват, казват „да“ или „не“ от много разнородни теоретически предпоставки, а понякога и от една и съща отправна точка! За опоязовците например художествената литература „възкресява“ словото, като го изтръгва от автоматизираната сивота на всекидневната реч и раздвижва присъщото му смислово богатство; пак в духа на опоязовската постановка обаче художествената литература поставя словото в странна светлина, отчуждавайки го от самото себе си. За някои новокритици и структуралисти (напр. У. Уимзът и Ю. Лотман) литературната творба активизира всички възможни връзки между словото и смисъла и изгражда дълбоко мотивиран и икономичен, както те го наричат, знак. За трети (между тях С. Маркус и много други) семантичката разлика между науката и художествената литература е в това, че в науката връзката между израз и смисъл е синонимно свободна, а в художествената литература е еднозначно обусловена, че смисълът в науката може да се изрази по много начини, а в художествената литература само със своя и с никой друг. Групата на отрицателите на мотивираността изглежда по-малобройна, но е също тъй разнородна по състав и настойчива в популяризиране на схващанията си. Последните, обобщено казано, се състоят в следното: художествената литература израства върху процесите между слово и смисъл, разкрива несъответствията между тях, „разстройва връзката между художественото значение и структурата на езика“ (Лорънс Дърел) и използва тази връзка в нейната отрицателна посока (Жан Коен). Но нека прекъснем това неизбежно теоретическо отклонение, защото и от скромните му данни вече се поражда интересуваният ни тук извод: разделението на художественото творчество на два типа поетика има отзвук и в художествената теория. Трудно е да се каже дали той е причинно обусловен или е по аналогия, но е много вероятно в спора „за“ и „против“ мотивираността всяко от гледищата да е породено от един от двата типа поетика и да губи своята конкретна истинност само защото застъпниците му са се поблазнили от амбицията да обяснят с него цялата художествена литература.

Каквато и да е връзката между израз и смисъл, алтернативно свободна или строго еднозначна, осъществи ли се, тя е вече само теоретически разделима. В поетиката на търсещия израз и смисъл двете страни може да се разграничават и количествено - в едни случаи преобладава

търсенето на израза, в други на смисъла, - но от такова деление тук ще се откажем, едно, защото не то е конструктивното за своята поетика и защото лириката на Вапцаров се гради върху уравновесяване на двете страни, каквото в българската литература преди него има може би само у Ботев.

В десетилетията и вековете преди появата на „Моторни песни“ българската литература е извличала от поетиката на търсеция израз и смисъл много от своята сила и своеобразие. Ето само някои характерни примера за това. В народната песен описваният предмет много често бива назоваван с различни имена - от близко синонимни („сиви гълъби, бели лебеди“) до противоположни („два орла черни гарвани“). Пак в народната песен утвърждаването на нещо минава през отрицанието на нещо друго. „Вила се е бяла лоза - започва изказът веднага след което той се „самопоправя“, - не ми било бяла лоза, най ми било...“ Сред множеството функции на това художествено условно „самопоправяне“ важно място заема самоозначаващото се движение на творбата към смисъла и неговия израз. Утвърждаването чрез отрицание, т.е. допускането на една възможност, минаването през нея, отхвърлянето ѝ и налагането на нещо ново, при което новото се обогатява от досега си, макар и отречен, с предишното, или пък черпи ударност и убедителност от победата си над него - ето един от типичните похвати на поетиката на търсеция израз и смисъл. И ако в народната песен взема превес по-спокойното смислово допълване и разливане, в творчеството на нейния най-добър ученик и преобразовател изказът се втурва със страстна разрушителност и като прави с отрицанието си невъзможна „другата възможност“, гради върху отломките и своето утвърждение. Седем пъти например той слага безпрекословното си „не“ пред бога на „другите“ - „не ти, що си в небесата... не ти, комуто се кланят... не ти, който си направил...“ и така до седем отрицания - и едва след това стига до утвърждението, кратко и победно: „А ти, боже, на разума, защитниче на робите.“ На такава основа, но вече по-усложнена, са изградени и други Ботеви шедьоври, например „Борба“ и „Хаджи Димитър“; по-късно пък с подчертана откровеност похватът се появява в „Септември“ на Гео Милев: въстанието дигат „не гении, таланти, протестанти (и така до тринадесет отрицания!), „а селяци, работници, груби простаци...“ (И пак до същия брой утвърждения). Както се вижда, поетиката на търсеция израз и смисъл е особено пригодна за творчеството на напрегнатото безпокойство, борческото отрицание и страстното утвърждаване. Тази вероятностна (но не и задължителна!) връзка много показателно е осъществена в един от шедьоврите на българската лирика, в цикъла „Епопея на забравените“, в който резките отрицания, контрасти и антитези се редуват или съчетават с разгърнати и наслоителни (амплификационни по думите на старата стилистика) обхватни движения около смисловите центрове. Драмата на индивида в обществото и на индивида сам пред себе си, лутането на великия български поет „подир сенките на облаците“ намери най-адекватен облик в поетиката на търсеция израз и смисъл. През каквито и остри извивки да минава Яворовата лирика през броените години на своя развой, дълбоко в основата ѝ лежи нещо устойчиво - борческо и страдалческо проправяне на път към художествените загадки на битието и тяхното име. И макар че в стихотворението си „Една дума“ Яворов мрачно предрича, че търси думата, която „уви, с език човек не ще я никога издума“, във и чрез търсенето и лириката му я назовава със свое, яворовско

ИМЕ...

Ще обобщим тези подготвителни бележки с извода, че в българската литература (а тя едва ли е изключение сред останалите) се очертават развойните линии на два типа поетика. Народната песен, лириката на Ботев, Вазов, Яворов, символистите, Смирненски, Фурнаджиев и др. е изградена предимно върху поетиката на търсеция израз и смисъл. Със същите рискове на широкото обобщение ще добавим, че лириката на Пенчо Славейков (особено в „Сън за щастие“), Кирил Христов (особено пейзажните и любовните му стихотворения), Далчев, Багряна и др. е изградена предимно върху поетиката на намерения израз и смисъл.

Преди да потърсим мястото на Вапцаровата лирика в това широко двуделение - а вършим го не от любов към класификациите, а с надежда да намерим още един подстъп към средоточието на нейната система, - налага ни се да предотвратим с няколко думи две малки, но досадни недоразумения. По причини, които тук няма да оспорваме, определението „търсено“ си е спечелило не добра слава в литературната критика, употребявано в нея като синоним на фалшиво, неубедително, натрапено. Според една друга мисловна настройка, чиято правота също няма да оспорваме, търсеното се оценява като подготвителен, по-низш етап от намереното. Но това, което решително трябва да оспорим, е произтичащият от тези представи извод, че поетиката на търсеция израз и смисъл е вече „по дефиниция“ нещо по-малоценно от другия тип поетика. Под търсене в случая разбираме творчески овладян и функционално подчинен метод, чрез който се пораждаат художествени значения, разбираме развитие на творбата, което включва повече или по-малко трудния, конфликтния, завоювания процес на нейното постигане; но процес не в творческо-психологическо отношение, а като текстуална даденост, художествено условна и сама по себе си смислоторна. В резултата от този процес поетиката на търсеция израз и смисъл намира своя израз и смисъл. Ето защо тя е едно от двете или едно от многото равностойни лица на художествената литература и предпочитанието или пренебрежението към нея може да има само конкретно-историческа или субективистична, не и всеобща основа. Впрочем поетиката на търсеция израз и смисъл има много по-красноречиви защитници от теоретичите, както ще се опита да докаже това следващият по-долу анализ.

II.

В началото на стихосбирките, обхванати от по-дълбоко идейно-художествено единство, често стои творба, която, без да е открито програмна, носи най-представителните черти на следващата по нататък лирическа система. Вапцаровата стихосбирка е тъкмо такава - първо, заради единството си и, второ, защото започва със стихотворението „Вяра“.

В първите стихове на „Вяра“ лирическият аз изброява - и с това определя - основните изяви на своето битие:

Ето - аз дишам,

работя,

живея

и стихове пиша

(тъй както умея).

Изброяването започва от първичния жизнен признак „дишам“ и върви към по-сложни социални и духовни дейности: „работя, живея и стихове пиша“. Изгражда се постъпателно движение, на чийто връх застава художественото творчество. Миг след това обаче движението пречупва посоката си: вметнато в скоби, които са толкова по-многозначителни, колкото по-рядко се явяват в българската лирика, признанието „тъй както умея“ със спокойно насмешливата си самооценка и с мимоходния начин, по който е подхвърлено, сваля очаквания и наполовина изграден ореол около „поетическото тайнство“ и връща писането на стихове към останалите жизнени дейности на лирическият аз. Всички те застават - засега - на едно равнище като равностойни изяви на едно битие, чиято ценност и цел - и съответно набеязаната вече цел на творбата - все още изчаквателно се търси.

След излагане на битието „само по себе си“ идва взаимоотношението му с околния свят, като от отделните частни изяви на съществуването („дишам, работя“) изказът прескача върху възможната най-обща битийна категория, „животът“. Преходът е рязък и същевременно опрян на простата - но само засега - връзка между „живея“ и „живота“:

С живота под вежди
се гледаме строго
и боря се с него,
доколкото мога.

Тук изказът отново се взема нагоре, този път към борческото и героичното, но и този път се връща към строгата самокритичност на лирическия аз: „доколкото мога“. Така двете части на встъпителната строфа имат акцентуващо сходен завършек: „тъй както умея“ - „доколкото мога“. Навлизаме вече в една от главните особености на Вапцаровата лирика, в един от източниците на нейната подкупваща искреност: лирическият аз, които в началото така самокритично е оценявал възможностите си и така последователно е прескачал всеки помисъл за високопарност и себеизтъкване, във втората част на творбата ще заяви, че може да ревне като пантера и да устои на най-безпощадния натиск върху себе си. Искреността в едната посока отвоюва убедителността на другата, отдръпването в една точка усилва настъпателния удар в друга.

Следващата, втората, строфа пряко подхваща началото на предходната полустрофа по смисъл, а и по израз, защото фразеологичното съчетание „с живота под вежди се гледаме“ продължава в устойчивото съчетание „с живота сме в разпра“. Подхващането внушава, че досегашната насока ще бъде продължена и нататък, но... идва първото изречено „но“ в стихотворението (по-горе вече имаше едно негласно) и развитието рязко сменя посоката си:

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

От отношението към живота то се прехвърля на отношението на „слушателя“ към изповедта или лирическия аз. Последният, сякаш вслушвайки се в думите си, изпитва точността на въздействието им и като допуска, че те могат да бъдат разбрани криво или да се натъкнат на гледище, противно на неговото, открито „дава думата“ на възможното недоразумение или противодействие. И отхвърлил недоразумението с градиране на категоричността (от увещателното „но ти не разбирай“ през двойното отрицание „Напротив, напротив!“), изказът продължава с утвърждаване, отново двойно утвърждаване на собствената позиция:

Напротив, напротив!

Дори да умирам,

живота със грубите

лапи челични

аз пак ще обичам!

Аз пак ще обичам!

Гласът на „другата страна“ изпълнява важна роля в търсене на точния, изключващ недоразуменията израз и на борческо-убедителния смисъл. Той е част от типичната за Вапцаровата лирика събеседност, която от своя страна не е цел, не е дори и функционално доминираща, а е много строго подчинена на поетиката, в която към резултата се върви с дръзки допускания и мисловно-емоционални експерименти („но ето, да кажем...“), с изпитания на собствената устойчивост, с постоянно вслушване в точността на своя израз... Опростеното разбиране на Вапцаровата събеседност - ако го има между нас - би пренебрегнало например многозначността на това „ти“ от обръщението „но ти не разбирай“. „Ти“ се появява в стихотворението за първи и последен път и за него то не казва нищо по-определено. Отговорът, че това е обръщение към читателя, е крайно недостатъчен за смисловия му обхват и направо неудържим с оглед на обстоятелството, че в творбата има още едно обръщение „вие“, вече враждебните „вие“, които „може би искате да я сразите моята вяра“. И те ли са „читателят“ и ако да, който е тогава истинският читател?...

В българската реч местоимението „ти“ означава обръщение на говорителя към слушателя, на говорителя към самия себе си и най-сетне към всички възможни слушатели (напр. „да бъдеш или да не бъдеш“, „да имаш и да нямаш“). Контекстът по правило актуализира една от тези възможности и потиска останалите. От това правило обаче редовно изключение прави лириката.

Нейният по-малко конкретизиращ контекст често пъти не извежда напред нито едно от трите възможни значение, поради което „ти“ уравнивено събира в едно задушевно безмълвния шепот на аза към себе си, обръщението към единичен слушател и обхватния зов към „всички изобщо“. Така е в „Скрити вопли“ на Дебелянов, така е и в „но ти не разбирай“. За разлика от сподавената Дебелянова елегия обаче във „Вяра“ има и друго местоименно обръщение, противопоставно както по число, така и по идейно-емоционална стойност, „вие“. По-долу ще видим, че смисълът на това „вие“ се постига градационнно-постъпателно, но той и до края остава многозначително недоопределен. (Така двете обръщения се осмислят разделително и противопоставно помежду си: „ти“ поема значението на задушевно приятелското и най-общо на индивидуалното, всеобщото, а „вие“ заема междинно място, конфликтно отчуждено от лирическия аз, но и твърде частно и ограничено, за да стигне до общочовешки измерения. Тази тънкость в събеседността на „Вяра“ може овреме да ни предварди от неадекватно опростителско разбиране на събеседността в цялата Вапцарова лирика. „Другият“ или „другият глас“, с който лирическият аз на Вапцаров споделя, в който се вслушва, търси опора, възразява му, иронизира го, оборва го, клейми го, се възплътява в образа на приятеля, другаря по огнярска лопата или събратята по перо, дамата, майката, любимата жена, мразените врагове и толкова много още „събеседници“. Внимателният анализ обаче показва, че навсякъде по един или друг начин единичният образ на събеседника се „умножествява“ към общочовешкото, събеседването подчинява собствените си стилови и смислови стойности на поетиката на борческото търсене и утвърждаване.

Един много типичен похват на тази поетика гради следващата стъпка на творбата, прехода от втората към третата строфа. Утвърждавайки любовта към живота, изказът минава през отхвърляне на обратното допускане („но ти не разбирай“) и обратната възможност („дори да умирам“). В своя контекст съчетанието „дори да умирам“ остава смислово потиснато - защото е функционално и синтактично подчинена част и защото като израз е твърде отвлечено и шаблонно. Но ето че в началото на третата строфа той бива подхванат и оживен в смисъла си от една конкретна ситуация:

Да кажем, сега ми окачат

въжето

и питат:

„Как, искаш ли час да живееш?“

Условното и отвлеченото „дори да умирам“ с рязък скок се сближава до единичния си, много осезаем и „сегашен“ смисъл. От друга страна пък, цялата ситуация е въведена като „примерен

случай" - „да допуснем, да си представим, че..." - и въведена с така подходящото за Вапцаровия стил разговорно съчетание „да кажем", в което ситуационното допускане върви заедно със значението на подборност и в областта на изрази, на „казването". Ако понятието „експеримент" не беше обвито с толкова противоречиви наслоения, без уговорки щяхме да добавим, че в случая има нещо дълбоко експериментално. Утвърждаването на любовта към живота избира път през клупа на палача и от тази крайна точка се оттласква в обратна посока с „крясък", енергично и настойчиво, и вече не с две, а с три възклицания:

Веднага ще кресна:

„Свалете!

Свалете!

По-скоро свалете въжето, злодеи!"

И чак след това начупено движение, движението с отдръпвания назад, пориви напред и убедено разполагане върху достигнатата линия, темата на жизнелюбието се разгръща със задушевна изповедност:

За него - Живота -

направил бих всичко.

Докато в началото на стихотворението отделните изяви на живота („дишам, работя...") се излагат като съставки на голяма и предугаждана цялост, тук движението започва уверено и уталожено от абсолютната цялост, от „всичко". В изброяването, което следва, съдържанието на това „всичко" се съсредоточава единствено върху най-дръзките и най-волните начинания на техническите възможности на епохата: рисковани полети с изпитателни машини, с взривни ракети, с междупланетни кораби. С една дума, много смели, много размашни в пространствен план, много далечни на земното и същевременно много близки, сродни помежду си действия запълват обема на всеобхватното „всичко". Това вече ясно раздвоява думата „всичко" между основните й значения и значенията, които тя е развила в устойчивото съчетание „готов съм на всичко", т.е. готов съм на някои, но изключителни по качество действия. Стихотворението „Вяра" започва с изброяване (похват, много характерен за поетиката на търсещия израз и смисъл) и скоро отново се връща на разгърнатото изброяване, като във втория случай отношението между въвеждащия обобщител „всичко" и следващите го три действия подчертава смисловото движение между част и търсена

цялост. И в двата случая изброяването е свързано с темата на живота, която вече се налага като основна за първата част на стихотворението, основна и най-подвижна. Това е животът, който лирическият аз живее, като диша, работи и твори, това е удълженото с час съществуване под бесилката; това е съществуването му вътре в него и светът около него; това е светът, груб и суров, с който той е „в разпра“, и това е същността, в името на която той е готов на всичко“. В първата част на „Вяра“ лирическото понятие „живот“ и „живея“ плува по бързеите на резки обрати, отрицания и утвърждения, променяйки ред от значенията си, променяйки дори и буквения си облик - в началото на голямото утвърждение „живот“ се появява с голяма буква („За него, Живота...“) Встъпително за стихотворението, това развитие много добре въвежда в стихосбирката, в която, количествено погледнато, думата „живот“ е най-често употребявана, а проблемът за живота е най-разностранно разработената тема. Животът в нея е „озъбено свирепо куче“, „навъсен, мръсен, зъл“, „разкапан, озлобен“ и същевременно страстно обичана висша ценност; той е сега и утре, той е нещо просто и нещо сложно... Вапцаровата лирика воюва за постигане на нов живот в действителността, но същевременно с това, а и като средство за това тя воюва вътре в себе си за намиране на смисъла (в двете значения на думата!) на своето ключово понятие „живот“.

Но да се върнем на стихотворението „Вяра“. След помисъла и готовността да заброди в междוזвездните пространства лирическият аз с поредното „но“ се връща към земното си битие, към точката, от която може да гледа „как горе небето синее“.

Но все пак ще чувствам

приятния гъдел

да гледам как

горе

небето синее.

Връщането към земната гледна точка майсторски обединява пространственото с битийното, защото в това движение границите на живота се спускат до „земната“, простата наслада от съществуването. До Вапцаров българската лирика не би могла да изрече съчетанието „приятния гъдел“, както не би могла да обхване дишането само по себе си като равноправна съставка в битието на лирическия герой. От тази крайна точка на простотата обаче движението веднага се оттласква в противоположната, и то максимално противоположната крайност:

Все пак ще чувствам

приятния гъдел,

че още живея,

че още ще бъда.

Широкото по обем „живея“ надхвърля собствените си граници и стига до най-обхватните словесни и мисловни контури на битието - „да бъда“, - а римуването между „гъдел“ и „бъда“ на свой ред маркира крайните точки на това поразително в размаха си махаловидно движение между най-елементарното и абсолюта.

Петата строфа завършва с „ще бъда“ и с внушението че разнолик и противоречив, животът е висшата ценностна точка на лирическия аз. Така поне е засега, до петата строфа - защото след нея идва едно решително „но“ ново разместване на значенията и границите.

И тъй, вече сме в края на петата строфа на разглежданото стихотворение. Остават още пет, т.е. това е количествената му среда. Стихотворението се нарича „Вяра“, но дотук все още няма нищо, което по-пряко да подкрепя заглавието му. Новото, преходът настъпва точно в средата му, придавайки по този начин на творбата двуделно-противопоставен строеж, закономерно присъщ на поетиката на търсещия израз и смисъл. Подсказван от заглавието, подготвян от досегашното развитие, преходът е в същото време и по вапцаровски рязък:

Но ето, да кажем,

вий вземете - колко? -

пшеничено зърно

от моята вера

С противопоставен съюз се въвежда нова тема, която със своите общи засега значения и старинния ѝ евангелски стилив ореол („пшеничено зърно“), който я обвива, рязко контрастира на

„приятния гъдел" на живота, на взривните ракети и пробните машини. От друга страна, нека сравним стиховете:

Ето - аз дишам...

Да кажем, сега ми окачат...

Но ето, да кажем...

Първият е началото на въстъпителния раздел, вторият е в прехода между въстъплението и първата част, третият е в началото на втората част. И както се вижда, началото на втората част събира стилово характерни съчетания от композиционно важни точки на предходното развитие. Началната дума на стихотворението, „ето", носи характерното за Вапцаровата лирика значение на езиков жест, трибунен или битово разговорен, който вади наяве размислите и преживяванията на лирическия аз, сочи, свързва с мига и мястото. „Да кажем" пък, вече посочихме, е също така характерно въведение към „пробните" допускания и изпитания, (през които творбата превежда идейните, нравствените или художествените устои на лирическия аз. Така началото на втората част „Но ето, да кажем" сумира главни точки от досегашното развитие и дава основа за следващия и рязък, и подготвен обрат. Това, което става във втората част на „Вяра", е много присъщо за поетиката на търсещия израз и смисъл - ще го наречем „отместване на крайната граница". Първата част на стихотворението налага внушението, че животът е крайна ценност, че за него може да се направи всичко и че сам той е „всичко". Втората пък поставя на това своето голямо „но" и продължава „отвъд", към границата на друга, по-висша ценност, вярата. Преходът от едната към следващата граница зрее още в дълбинната динамика на първата част, където с разнопосочни изброявания, с преходи, допускания и отрицания лирическият аз търси обема и пълнежа на своето битие. „Намерените" крайни точки са постигнати с подвижност и напористост, която внушава, че тук може би „има още нещо", и така подготвя прехода към това „още нещо".

Постигането на новата ценностна граница минава : през същите, дори още по-напрегнати извивки. Преходът от взривовите на ракетите към духовните дадености на вярата върви успоредно с прехода от вселенните пространства към онова дребно, малко - засега - пшеничено зърно, чиято нищожност е двойно подчертана от разговорния речев жест „вземете - колко? - пшеничено зърно". А след това моментно отдръпване изказът с нова сила се хвърля напред и в сходно-градационно развитие спрямо „веднага ще кресна" от първата част добавя:

бих ревнал тогава,

бих ревнал от болка

Към градацията между частите изказът добавя настойчиво съседно повторение - присъщото на този тип поетика начално, анафорично повторение „бих ревнал" - и завършва с кулминация, която го отмества далеч от смисловите отсенки на духовна или християнска пасивност:

като ранена

в сърцето пантера.

Лирическият аз, досега така скромен, сдържан, самокритичен, вече „показва ноктите си"; и тъкмо неговата начална сдържаност и самокритичност придава искреност на това му избухване и отмерва стойността, която той придава на вярата си.

От кулминацията на силата изказът отново сменя нагласата си и преминава във въпрос, в който риторичност-та и условността на предполагаемото „тогава" се бори с реалния ужас на възможното посегателство върху вярата:

Какво ще остане

от мене тогава ? -

Миг след грабежа

ще бъда разнищен.

Грубостта на „грабежа“ става грубост и на изказа. Но едва слязъл до смисловия и стиловия минимум на „разнищен“, изказът обявява и него за недостатъчен и търсейки „по-ясния“ и „по-правия“ израз, се „самопоправя“ така:

И още по-ясно,

и още по-право -

миг след грабежа

ще бъда аз нищо.

Последният откъс е показателен за поетиката на Вапцаров не само заради активно изявената си самонаблюдателност и видимо търсене на изказа; показателен е той и с обхвата, в който протича търсенето на смисъла. Много малко след като лирическият аз се е изправил пред единия абсолютен - „направил бих всичко“ - изпитателното му мислене го изправя и пред противоположния абсолютен - „ще бъда аз нищо“. (Позволяваме си в цитата да подчертаем двете думи, защото в стихотворението те са още по-дебело подчертани от краеистишната им позиция и от римуването им.) Между далечните планети и зрънцето вяра, между клупа на бесилката и синевата на небето, между скромно вметнатото „доколкото мога“ и рева на пантерата... между „всичкото“ и „нищото“ си проправя път пулсиращият поток на преживяването и достигнал дадена точка, колкото и крайна да е тя, веднага внушава, че търсенето може да продължи и отвъд нея. В движението на този тип поетика постоянно действа възможността за избор на изказа и посоката, а посоката максималистично може да се обръща между „всичко“ и „нищо“, между „хляб или свинец“, „запей или млъкни“, „свобода или смърт юнашка“. Максималистичната алтернативност е закономерно присъща на революционната поезия, но както доказва и творчеството на двама от най-великите наши революционни поети, тя може да се осъществи със значително индивидуално своеобразие. У Вапцаров „градирането на максимуми“ протича с по-търпеливо задържане върху постигнатата линия и с по-внимателно вслушване в другите възможности и възраженията. Събирателна точка на движението между полюсите и движението към следващия максимум е лирически аз скромнен, обикновен и така близък до битово-всекидневното в своето поведение и говор, че тези му черти леко могат да се наложат в съзнанието на читателя като водещи, пък и като изчерпващи. Подобна представа за Вапцаровата лирика е едностранчива. В скромните граници на „огняроинтелигента“ са събрани социални, нравствени, политически, „технологически“, художествено-творчески и пр.

проблеми на времето, които универсализират образа му, а борбата между тях извежда носителите им, лирическият аз, до измерения, за които „скромно“, „обикновено“, „всекидневно“ не са вече най-подходящото определение. Борбата, готовността за саможертва и саможертвата са най-преките носители на героиката във Вапцаровата лирика. Успоредно с тях действа героиката на помисъла, на дръзкото мисловно и емоционално изпитание и на успешния опит да се създава така непривична за тогавашния читател лирика. Героиката на делото е свързана с героиката на мисълта и изразът с такова взаимно проникване, каквото има и между героиката като цяло и скромността в образа на лирическият аз. Домогнали ли сме се теоретически и критически до това единство, представяме ли Вапцаровата лирика с нейното обективно богатство?...

Под общото и основателно впечатление, че „Вяра“ се развива бойко праволинейно, се крият две големи, а и други по-второстепенни забавяния. Едното вече посочихме: в цялата си първа половина творбата „отлага“ да въведе подсказаната в заглавието и утвърдена в завършека своя тема. Развитието тръгва в друга посока и търсейки изявите на живота, го утвърждава като възможно най-висшата ценност. Втората част започва с противопоставяне, и то дебело подчертано, на досега утвърдената ценност и тръгва в посока, която е колкото противопоставяне, толкова и доразвиване на подхванатия път. Движението „от всичко към всичко“ съчетава приемственото с противопоставяното по законите на специфичната художествена логичност, според която всяка постигната точка се изживява непосредствено като истина и завършена и същевременно като брънка от по-нататъшно развитие, което и ще я отрече, и ще я изведе върху нова степен. У Вапцаров пък така противопоставените с прехода между двете части вяра и живот скоро се събират в единство, което взаимно ги обосновава и осмисля!

Когато темата на вярата се появява или, по-точно казано, се врязва в развитието на творбата, сравнително дълго време вниманието се съсредоточава върху нейната съкровена ненакърнимост и ценност. А какъв е нейният пълнеж, вяра в какво е тя - творбата още един път „отлага“ да каже. Отговорът идва по-късно и идва ненатрапено, смислово и синтактично вметнат в патоса на отстояването ѝ:

Може би искате

да я сразите

моята вяра

във дните честити,

моята вяра,

че утре ще бъде

живота по-хубав,

живота по-мъдър?

Така кръгът на лирическата диалектика се затваря. На утвърдената висша ценност, живота, приемствено се противопоставя като нещо по-висше и от най-висшето, вярата, а в края на творбата, след функционално приносно забавяне се разкрива, че пълнежът на тази вяра е пак животът, утрешният живот. Разделени, в определена степен и противопоставени, двата главни мотива на творбата се събират към края ѝ, като за разлика от повечето останали точки на развитието ѝ свързването тук протича плавно, без противоречия и напрежение; внушавайки в своята разгорещена среда неделимостта на равенството „животът е вяра и вярата е живот“. За плавността на прехода много допринася и досегашната смислова и емоционална подвижност в лирическото понятие „живот“, а със самия преход то се раздвижва и върху оста на времето, поемайки в своя гъвкав пулсиращ обем и връзките между сегашност и бъдеще, реалност и мечта.

Стихотворението на Вапцаров е „изповед на вярата“ чрез нейното бойко полемично отстояване. Натискът върху „моята вяра в дните честити“ се усилва градационно, както се усилва и дързостта, с която лирическият аз го предизвиква и му отвръща. Това движение започва с полудружеското и все още отвлечено допускане „Да ка-жем, вий вземете - колко? - пшеничено зърно от моята вяра“. В рамките на допускането е и отговорът - наблягащ не толкова върху устойчивостта на лириическия аз, колкото върху невъзможността му да живее с накърнена вяра; тук е и най-ниската точка - също само предполагаема - на неговите сили: „ще бъда разнищен... ще бъда аз нищо“. Веднага след това идва втората вълна на натиска, носена вече от пряк предизвикателен въпрос, в който думата е не за накърняване, а за сразяване: „Може би искате да я сразите моята вяра...“ На третата, връхната точка се стига до непосредствено очакван пряк удар: „А как ще щурмувате, моля?“ Започнало от общото изпитателно допускане „да кажем“, движението постъпателно сближава двете враждуващи сили и като усилва резкостта, усилва и реалната живост на конфликта. В неговия ход променя смисловия си обем и пълнеж и местоимението „вие“ - от по-общ и по неутрален към по-конкретен и враждебен, без обаче, както вече посочихме, да достига интимната задушевност или човешката обобщителност на „ти“. Типично лирическа творба, „Вяра“ не определя по-еднозначно смисъла на това „вие“, поради което то събира значения от две посоки: от една страна, враждебните сили са толкова близки и познати, че не се нуждаят от назоваване, а от друга страна, които и да са те - знайни и незнайни, близки и далечни, - очаква ги същият отпор на

лирически аз.

А този отпор става все по-твърд успоредно с усиляването на натиска. Двете противоборстващи сили нарастват едновременно и се пресичат във взаимно редуване. На натиска най-напред изказът противопоставя натъртващи съседни повторения („моята вяра във дните честити... моята вяра... живота по-хубав, живота по-мъдър“), внушаващи по речево-интонационен път както ценността, така непробиваемостта на единството между вяра и живот. (Некапомним, че думата „вяра“ навсякъде се появява в съчетанието „моята вяра“, т.е. в съпровод с възможно най-пълната форма на притежателното местоимение в българския език. В речта на толкова скромна и несебелюбив лирически аз тази пълна форма на свой ред подчертава стойността, която вярата има за него. Освен това сред толкова обрати и промени, сред движението на толкова „плуващи“ понятия неизменното повторение „моята вяра“ внушава устойчивостта на нейния смисъл и ценност - всичко друго може да се промени, да се види в нова светлина, не и вярата.) По-нататък този предизвикан и непредизвикан от лирически аз двубой достига върхната си точка:

А как ще щурмувате, моля?

С куршуми?

Давайки думата на грубата сила, лирическият аз я посреща с насмешливо-издевателското „моля“. Върхната си ла на натиска става начало на безсилието му - той няма път, няма оръжие към съкровени духовни ценности на човека. Изживявайки превъзходството си, примесено с насмешка и презрение, лирическият аз се спуска върху стилового равнище на своите противници и им заговаря с груби и банализирани шаблони на просторечието - с четири последователни отрицания, търсещи едно подир друго по-резкия и презрителен отговор:

Не? Неуместно!

Ресто! - Не струва!

И след този пореден и последен спад в заключителната строфа изказът отново се възвзема към строга, бойка патетика - дошъл е отново ред на вярата:

Тя е бронирана
здроаво в гърдите
и бронебойни патрони
за нея
няма открити!
Няма открити!

В едно по-старо, но не по-малко известно стихотворение между бездушната маса на насилието и шепата вдъхновени борци също минава през удара на желязото в желязо: „желязото срещат с железните си гърди“. Завършекът на „Вяра“ използва лирическите възможности на похвата, използван и от Вазов, но от разликите между двата случая човек ясно може да почувствува колко много се е променил светът и българската поетика в десетилетията между „Епопея на забравените“ и „Моторни песни“. У Вазов желязото действа физически и прераства в духовни значения в много напрегнат, но и ограничен кръг - сражението под планинския връх. Затова и контрастът между метонимичната бездушност на оръжията, направени от желязото, и метафоричната одухотвореност на опълченците, устойчиви като желязо, е така ясно поляризиран върху своята обща основа. У Вапцаров с желязо е пропита цялата действителност - железният дух на епохата ненатрапено и майсторски подготвящо се прокрадва още в началното „живота със грубите лапи челични“, след което отривисто заговаря за себе си с гръма на взривните ракети и пробните машини, за да стигне до сблъсъка между бронебойните патрони и бронираната в гърдите вяра. Затова и преходите между различните изяви на желязната епоха са така повсеместни, а ценностните им определители така сложно преплетени: желязото е враг, желязото е верен другар. Подобно на поезията от по-общо хуманистичен тип и вярата във Вапцаровото стихотворение е съкровена духовна сила, пред която тираните все се морят, пред която физическият натиск е безсилен, защото не може да намери път към нея. За разлика от тази поезия обаче Вапцаровата вяра дейно се отбранява и настъпва, като противопоставя на натиска собствените му оръжия, на бронебойните патрони - бронята на гърдите. На езикова и смислова основа големият поет е събрал разноликите и противопосочни сили на епохата в гърдите на човека, постигайки непознато дотогава взаимно проникване между човешката телесност, човешката духовност и околния свят. В това проникване обаче за разлика от другите подобни силният човек става още по-силен. В него Вапцаровото стихотворение извършва своето заключително и най-значимо „отместване на крайната граница“. Творбата започва от границата, силова и пространствена, на техническите възможности на своето време, от взривните ракети, и като минава с рязък преход през пшеничното зърно и рева на пантерата, връща се заключително на извода, че епохата, открила взривните

ракети, няма бронбойни патрони за духа на човека борец. Противопоставена му по толкова белези, вярата се съвмещава в този железен свят, черпи сили от него и се готви да го направи „похубав“ и „по-мъдър“ със собствените му сила и природа.

С този пряк сблъскващ досег между двете лица на техническия свят стихотворението „Вяра“ много живо въвежда в една от основните теми на своята стихосбирка. Заводът, оръжията, прогресът са противоречиви в стойностите си, подвижни в смисъла си. Противоречив и подвижен е и техният създател, тяхната жертва и техният реален господар - работникът. В трудните отношения със своята действителност той овладява противоречията ѝ в трезво и оптимистично виждане, като овладява и сам себе си в бронята, която пролетарското битие изковава в него („И този крясък стана сплав, с която бронирахме живота си...“). Процесът на това изковаване е, както изглежда, основната тема на „Моторни песни“ - но именно процесът. В стихосбирката няма готово изложено решение - има движение, търсещо същината и нейното име. Наистина (доказва го и практиката) по лесно е да четем „Моторни песни“ като лирика на „готовите решения“, но толкова по-зле за нас като читатели.

Нека сега още веднъж се вгледаме и вслушаме в завършека на „Вяра“. Предпоследната строфа („А как ще щурмувате, моля?“) събира най-пряката угроза на вражите сили с най-презрителната насмешка на лирически аз към тях. Стилът закономерно слиза до грубостта на просторечиято, римуването отслабва, троичният стихов ритъм, ритмичната основа на „Вяра“, се разклаща до краен предел и цялата строфа се обособява и прозвучава като прозаичен речитатив. Изживял превъзходството на лирически аз над вражите сили, изказът рязко се въздига над тази функционално принижена точка: стилът се променя, ритмичната основа се възстановява, интонационната линия става единно-възходяща, ударът в бронята прозвучава и във високата съсредоточеност на звука Р (той липсва само в краткия, но обособен стих. в който се говори „за нея“, вярата) и цялата заключителна строфа тържествува в своята трудноизвоювана категорична победа:

Тя е бронирана

здроаво в гърдите

и бронбойни патрони

за нея

няма открити!

Няма открити!

В началото на тази творба лирическият аз се представя най-напред с действие, в което предходната литература трудно е намирала духовни, съответно художествени значения (върху него Дебелянов изгради своята тъжно-весела „пиянска трагедия“ със заглавие и рефрен „Дишам си“). По-нататък се зареждат необикновено разнородни изяви и състояния на човека - човека под клупа на палача и във волен междупланетен полет, човека с най-простите жизнени радости и дълбоките духовни ценности. Търсенето на единството в това ново за литературата ни разнообразие стига до вярата, „бронирана здраво в гърдите“ и обединяваща оттам битието на човека. А като започва с думите „ето - аз дишам“ и завършва със „здро в гърдите“, чрез смисловите и звуковите връзки между „дишам“ и „гърдите“ творбата затваря и композиционен кръг около един многопосочен и интегрален художествен човешки образ.

Не ще и дума, че смисълът на завършека е в утвърждаване устойчивостта на вярата. И това утвърждаване обаче, както е присъща на Вапцаровата поетика, минава през... отрицанието, двойно натъртеното отрицание „Няма открити! Няма открити!“ Отрицанието и повторението са измежду най-важните градивни похвати на „Вяра“ и на стихосбирката, в която то въвежда; движението към израза и смисъла върви през самоотричане или отричане на „чуждия глас“, а постигането на дадена линия победно се изживява и утвърждава чрез повторение. Във „Вяра“ преди завършващото отрицателно повторение има други две съседни натъртващи повторения. Едното е „Напротив, напотив!“ (отрицание на допускането, „че мразя живота“), а другото, разположено в завършека на встъплението, утвърждава: „Аз пак ще обичам! Аз пак ще обичам!“ Тези две точки на творбата (втората от тях композиционно ключова) заедно с цялото ѝ, наситено с различни форми на отрицание и утвърждаване развитие подготвят завършващото възклицание „Няма открити! Няма открити!“, а то от своя страна, съединявайки двете градивни линии на досегашното развитие, го довежда до убедителен и внушителен край.

Голямата подвижност в предметния свят, мисловните насоки и емоционалните оценки във „Вяра“ израстват върху голямо речево разнообразие. Наистина тук, в едно средно по дължина стихотворение, са събрани „под един покрив“ думи и съчетания, каквито трудно бихме си представили в границите на една творба, например: мъдър, гъдел, ресто, синее, пантера, пшеничено зърно, щурмуват, честити... Всъщност събрани са и съчетани няколко речеви стила, които действуват в творбата със своите обективни, често контрастни помежду си свойства, като същевременно частично се префункционират в системата на контекста си. В стихотворението „Вяра“ можем да открием следните стилове (онагледяваме ги само с отделни примери):

1. Обикновено разговорен: „Да кажем, сега ми окачат въжето“ (тук и диалектното ударение в „окичат“ допринася за стиловия облик на съчетанието).
2. Просторечив: „Ресто! Не струва!“, „ще бъда разнищен“.
3. Поетически: „как горе небето синее“, „дните честити“.
4. Книжовен: „Може би искате да я сразите“; част от този стил е и по-специализираната техническа терминология.
5. Само на едно, но затова пък много характерно място се появява старинно-евангелското „пшеничено зърно от моята вяра“.

Пълнотата и системността на горното изброяване оставят много още да се желае, но по-важен се очертава въпросът, как и с какъв резултат се съчетава това стилово многогласие в единния стил на Вапцаровата лирика. Да се усъмним в правотата на разпространения отговор - това е стил естествен, разговорен, непринуден - е почти толкова лесно, колкото е трудно да предложим друго решение. Ето няколко откъслечни опита в тази насока.

Превключването от стил към стил или, по-точно, от стилов пласт към стилов пласт често протича със сътресение, подчертаващо разликите помежду им. Така например след „приятния гъдел“ веднага идва „да гледам как горе небето синее“, след „може би искате да я сразите“ - „Ресто! Не

струва!" и пр. От друга страна, между отделните стилови пластове и съставлящите ги единици има мрежа от очебийни или по-малко набиващи се в очите връзки, някои от които вече посочихме: между разговорното „ето аз дишам" и поетическото и патетичното „тя е бронирана здраво в гърдите"; между само по себе си стилово разнородното, поетически-просторечивото съчетание „живота със грубите лапи челични" и следващата по-нататък образна верига на машините, оръжията, бронята; между челичените лапи на живота и „ранена в сърцето пантера"... Връзки от подобен род са важни, художествено приноси, но очевидно не те са главният мост на стилового единство на творбата.

Нека изброим препинателните знаци, с които завършват изреченията във „Вяра" - резултатите от тази малко необичайна задача си струват труда: дванадесет удивителни, шест въпросителни, десет точки. Към тази статистика бихме могли да добавим и от себе си... една голяма удивителна. Такова, почти двойно преобладаване на емоционално напрегнатия израз е рядкост дори и за темпераментната българска лирика. Зад „сухите" числа обаче се крие и нещо друго - честата и рязка смяна на речевата нагласа. Ще се решим на риска да я проследим: спокойно, непринудено споделяне - категорично отрицание - решително утвърждаване - разказвателно влизане в предполагаема ситуация - гневен вик - задушевно-възторжено споделяне - риторично изпитателен въпрос - категорично утвърждаване - предизвикателно подпитване - презрително отхвърляне - възторжено настойчиво утвърждаване. Тази динамика в речевата нагласа е част от перипетийното развитие на творбата - от познатото ни вече изпитателно движение през устойчивостта на дадени становища и пълнежа на понятията, от спора с близки далечни опоненти и пр. Единството на промените в израза и смисъла придава на честите и резки преходи в речевата нагласа естественост, непринуденост. Да се улови тя теоретически и терминологично, е много трудна задача, но едно поне може да се твърди решително: това е непринуденост от втори, произведен порядък, изградена върху много широка стилова гама, в която всекидневно непринудената реч е само една от многото съставки. Преходът между двата типа непринуденост - на разговорната реч и на Вапцаровата лирика - е също много сложен и трудноопределим, но това едва ли оправдава опростителското надценяване на първата за сметка на втората.

Стиловото многогласие и преходи са естествено присъщи на поетиката на търсеция израз и смисъл и по пряко семантически причини. Смяната на стиловете носи значение на търсене на различни названия на един смисъл, а в същото време променя в някаква степен смисъла на отделните единици. В преходите между просторечие, технически стил, поетизми и пр. съчетанието „взривна ракета" допълнително се отмества от общоприетите си значения и подобно на другите подвижни смислови единици не се „заковава" в нова смислова точка, а действа във и чрез движението си.

Отделните стилкови пластове имат добре очертани „изпъкналости“, които се съчетават взаимно допълващо се или конфликтно. От друга страна обаче, в тях са внесени трудно уловими, но важни преобразования. Големият майстор е огъвал някои от крайностите им, обединявал ги е на смислова, езикова и художествена системна основа. В така постигнатото единство стилските пластове много интересно и вапцаровски своеобразно се раздвояват между обективната си стойност и вторичната си роля на означители на тези стилкове, на цитатно напомняне „така говорят другите“. Тази важна черта на Вапцаровата лирика много ясно се проявява с количеството и функциите, с които клишетото действа в нея.

Парадоксално от пръв поглед, стихотворението „Вяра“ е наситено с речеви клишета - „доколкото мога“, „под вежди се гледаме“, „но ето, да кажем“, „може би искате да...“ и др. Казваме „парадоксално“, защото по-вероятно би било поетиката на търсещия израз и смисъл да бяга от готовите и всеизвестни словосъчетания. У Вапцаров обаче клишетата има, и то много, но те действуват в посока, противоположна на това, което критиката обикновено свързва с клишетото. Шаблонните клишета тук се свързват изненадващо нешаблонно със своя контекст и поемат значения, често обратни на първичните си. В едни случаи контекстът оживява клишетото и разкрива, че това „не са празни думи“ (както става например с „дори да умирам“ във „Вяра“). В други случаи техният автоматизиран смисъл неусетно се присъединява и подкрепя конкретния художествен смисъл в творбата (в „Писмо“ например „както че ще съмне“ е довод на твърдението, че „ще съмне, че „слънцето на хоризонта тъмен, да нашто ярко слънце ще просветне“). В трети случай клишетата стават носители на назованата или подсказаната ирония на цитата - „както казват“ другите, били те поети или журналисти, селяни или хайлайфни дами, заблудени или заблудители, но не и както би го казал Вапцаров. Естествено, клишетото действа и със собствените си стойности - като част от просторечиво-разговорния стилски пласт в стилското многогласие на Вапцаровата лирика. От всички изброени функции на клишетото цитатно-ироничната е може би най-представителната за своя стилски контекст. Когато се съчетават различни стилкове в границите на едно художествено единство, те губят част от своята самостоятелност, защото всеки от тях попада в „чужда среда“, в съперничество с останалите. Така отделният стилски пласт се превръща частично в цитатен представител на своя стил, а с това и на групи хора и ситуации, които мислят по такъв начин, където се говори по такъв начин. Съперническото съчетаване разкрива ограничеността на всеки един от тях и, като поставя в повече или по-малко остра иронична светлина неговата решителна или самонадеяна изява, внушава, че той нито е единствена, нито е „последна инстанция“.

Но къде тогава е „последната инстанция“ в стила на „Вяра“ и евентуално на „Моторни песни“? Ще започнем с отрицателни определения. Стилът на „Вяра“ не се покрива с нито един от съставлящите го стилски пластове, общият му интонационен облик не е в нито една от съставлящите го

интонационни линии - всекидневно-разговорна, ораторско-декламационна и поетическо-напевната. Стилът на „Вяра“ започва от дръзкото съчетание и движение между стиловите пластове. А тъй като тази дръзост е многостранно уравновесена, не е гръмка, не е показна, а е съдържана, тя поражда още едно, вече заключително внушение. То е може би крайният събирателен център, намереното в поетиката на търсещия израз и смисъл. Пзовавайки се на най-общия смисъл на думата, ще го назовем увереност. Увереност лъха от смелостта, с която се подлагат на изпитание любими идейни и духовни ценности, а на рискове - законите на художествеността. Увереността е спойката между стила и идейната насоченост на Вапцаровата лирика. Увереността е общата основа, която обхваща - ще наблегнем върху това - лирическият аз като своя съставка, не като свой субективен носител. Както видяхме, азът във „Вяра“ търси своята идентичност сред различните си изяви и измерения, като събира в себе си ограничеността на силите си, скромност, а и своего рода свенливост с усещане за безкрайни възможности, желязна устойчивост, точност на поетическия глас. Това двупосочно единство на аза е част от по-обща гледна точка, която, уверена в себе си, може да го види така завладяващо честно и диалектически сложно.

Встъпителното стихотворение на „Моторни песни“ е по ред белези представително за творбите, които идват след него. Но може би най-представителна е „Вяра“ именно с това, че най-пряко назовава основния идейно-художествен център на стихосбирката.

По обясними, макар и неизвиними причини изследванията върху Вапцаровата лирика твърде малко се съобразяват с обстоятелството, че това е мерена реч, реч в стихове, а сред големите български поети Вапцаровият стих е най-слабо проучен. Част от изследваните го заобикалят вероятно защото това е стих труден, т.е. малко побиращ се в традиционните стиховедски схеми. Други пък, увлечени от впечатлението, че това е лирика на обикновената, всекидневната реч, изглеждат склонни да забравят, че тази „обикновена, всекидневна“ реч е ритмизирана и римувана (при това богато ритмизирана и още по-богато римувана!). Разбира се, в изследвания върху лирика като Яворовата или Лилиевата подобна „разсеяност“ е невъзможна, което дава основание да заподозрем, че омаловажаването на стиховата страна на „Моторни песни“ е плод на нефункционално, „украсителско“ разбиране на ролята на стиховата организация. В действителност за лириката на Вапцаров нейната стихова организация е така важна и приносна, както е например пословично образцовият Лилиев стих за своя контекст.

Ритъмът на стихотворението „Вяра“ лежи върху основата на троичните размери, представени в българската литература от дактила, амфибрахия и анапеста. В творбата владее - с ред многозначителни отклонения - тенденцията всяка трета поредна гласна да бъде ударена, а пред и след нея да има по две неударени. При такова разположение на ударени и неударени гласни дали ритъмът ще бъде дактил, амфибрахий или анапест, зависи единствено от отправната точка на

„отброяването“, каквото в класическото стихосложение е началото на стиха (анакрузата). Във „Вяра“ обаче устойчивостта на тази точка е силно разколебана по смислов, синтактично интонационен, а и графичен път. Все пак, където отделните отрязъци очертават своя начална точка, ритъмът на повечето от тях традиционното стихознание би определило като амфибрахичен и т.н. Тенденцията към амфибрахичност е важен, но не изчерпващ ритмичен белег на творбата. Противостои ѝ друга, не по-слаба тенденция, поради което налага се да бъде приложен подход, по широк от теорията за класическите „стъпки“. Според него стихотворението „Вяра“ се развива в троичен ритъм, който многократно се прекъсва с краткотрайна или по-дълга аритмия, а след това отново се възстановява. В кратките прекъсвания троичността се нарушава чрез една или две гласни, така че се получава ефект на превключване и преутвърждаване на ритъма. Ето едно от седемте такива превключвания: „бих ревнал тогава, бих ревнал от болка като ранена в сърцето пантера“. В стихотворението има и дълги аритмични отрязъци, в които ритъмът не просто се превключва, а се губи, за да се възстанови отново в края им. Един от тях е „Може би искате да я сразите моята вяра“, а другият е познатият ни вече „прозаически речитатив“ в предпоследната строфа. Пълно разрушаване на троичността няма и тук (както я няма и в най-произволния набор български думи!), но в своята среда тези отрязъци действуват като качествено неритмични и деритмизиращи. А това са отрязъци, в които натискът върху лирическия аз става най-силен, противодействието му най-категорично и безцеремонно. Връзката между ритъм и смисъл и приносът на ритъма към художественото единство - ето основата, на която трябва да се преценява стихът на Вапцаров. Функционалната основа, а не самостоятелната изящност, „мелодичност“, „музикалност“ и прочее от този род...

На плавността на троичния ритъм във „Вяра“ се противопоставят и по-незабележими, но пък много по-сгъстено действащи фактори: неравноделността в периодите и строфите, строежът на изречението, логическото ударение, графическото разполагане на стиховете. Така се стига до нещо по вапцаровски противоречиво. Троичният ритъм е по-подчертан, по-обособен е от разговорната реч в сравнение с двоичния, а специално амфибрахията от векове наред е основна стихова форма на баладата. И тъкмо този подчертано изявен ритъм се „препъва“ в поредица от очебийни и по-прикрити пречки. Поражда се остро противоречие, което от своето, от ритмическото равнище се присъединява към двубоя на идеи, гледни точки, стилове, интонации в стихотворението „Вяра“. Сам по себе си, дори и потиснат, троичният ритъм подкрепя линията на поетизма в стихотворението и спомага да се споят различните интонации в единно звучене. Освен това пречупванията в ритмичното движение подкрепят насеченото с толкова обрати, преходи и скокове развитие на творбата. Следващият принос на ритъма към системата на творбата изглежда особено важен. В своите колебания между висока организираност и висока дезорганизираност ритъмът във „Вяра“ очертава една събирателна ритмична линия, около която реалното ритмично движение търсещо трепти - ту като се сближава с нея и частично я постига, ту като се отдалечава, за да застане с вапцаровска дързост на ръба на прозата. Този вид ритъм - по очевидни причини ще го наречем свободно-силаботоничен - има широк кръг потенциални възможности и използващите го художествени системи активират според особеностите си едни или други от тях. „Моторни

песни" активират не само и дори не толкова неговата исторически относителна сближеност с прозата, а динамично напрегнати ефекти, някои от които току-що се опитахме да доловим.

Стана вече дума за графичното разполагане на стиховете във „Вяра“. То представлява един от трите начина, по които Вапцаров разполага стиховете си. В единия редовете имат еднаква начална точка и принципно еднаква дължина; зрително изглеждат така:

(Вж. например „История“, „Пролет“, „Отвънка ухае на люляк“.)

В другия графичен вид редовете имат различни начални точки и различна дължина; зрително изглеждат така:

(Вж. например „Завод“, „Романтика“, „Песен за човека“.)

В третия вид редовете имат еднаква начална точка, но различна дължина:

Към тоя вид се отнася и „Вяра“.

Кои от потенциалните значения на втория и третия вид се активизират най-силно в „Моторни песни“? Докато в първия вид, т.нар. класически стих думите са графически равноправни, в другите два вида на отделни кратки отрязъци се отдава „честта“ да заемат цял ред и по този начин върху тях чрез средствата на графиката се поставя по-голяма смислова тежест. Във „Вяра“ например на отделен ред са разположени думите „работя“, „живея“, „въжето“, „свалете“ и др.; винаги на отделен ред е разположено постоянното съчетание „моята вяра“ и местоименното и назоваване „за нея“. Стъпало видното разполагане пък много добре подчертава бавното, аналитичното, изброителното наслагване на определения в тяхното търсещо движение към смисъла:

и мислел за своята

тежка,

човешка,

жестока

безока

съдба.

С една дума, в поетика, в която изказът се самонаблюдава и оценява едни свои отрязъци като по сполучливи от други, в която смисълът се движи с резки обрати или чрез степенувано наслояване, графичното разполагане от втория и третия вид би било особено подходящо. С това не подценяваме останалите ефекти на Вапцаровата стихова графика, например отказа от предишния вид стих; търсим обаче по-актуалните и по-системните сред тях.

И беглият поглед върху Вапцаровата стихова графика поставя под съмнение фразата, с която свикваме още от ученическия чин: „Стихът на Вапцаров е начупен“. Значителен и типичен дял от „Моторни песни“ е в пълномерен, равен по дължина стих - т.е. определението е непълно, - а за останалите два графически вида би могло да се намери по-сполучливо название от „начупен“ - т.е. терминът, доколкото изобщо е термин, въвежда в заблуда. „Научен“ внушава, че някакви предварително дадени стихови цялости са били разделени и частите им разположени на два, три, та и на четири реда. А това е само част от истината. В едни случаи стиховите особености и преди всичко римуването и дължината на отрязъците свързват Вапцаровото разполагане с традиционното четиристишие и неговите цялостни стихове, например:

Ето - аз дишам,

работя,

живея

и стихове пиша

(тъй както умея).

Ето - аз дишам,

работя, живея,

и стихове пиша

(тъй както умея).

По всичко изглежда възможността за такова подвеждане на новото към старото е подхранила определението „начупен стих“ и вляганя в него смисъл: стих също като предишния, но с тази разлика, че е разположен на два или повече реда. Такова разбиране омаловажава именно „тази разлика“ и заплашва да я сведе до „тази само разлика“, т.е. да обяви, че „разчупването“ е стихово техническо новаторство без кой знае какви структурни и смислови последици. Такова разбиране обаче изопачава и реалните стихови дадености, защото случаи като гореприведения не са изчерпващи, не са и господстващи у Вапцаров. Още втората строфа на „Вяра“ например излиза повсеместно, не само графично от модела на старото четиристишие. Последователното съседство на различните стихови видове решително разколебава границите на стиха. Къде започва той и

къде завършва, стих ли е разположената на отделен ред дума „горе“ („да гледам как - горе - небе синее“) и ако римата е утвърден белег за завършек на стиха, стихове ли са разположените на отделни редове и римуващи се думи „тежка - човешка - жестока - безока“ - ето въпроси, които очакват отговор от българското стихознание (и не е трудно да се досетим защо все още го очакват). За нас в случая важен е не изходът от трудността, а самата трудност; важна е подвижността в основната смислово-структурна единица на стиховата реч и приносната връзка на тази подвижност с поетиката на „Моторни песни“.

Особеностите на стиха пряко се отразяват и опосредствено се свързват с особеностите на строфите. Строфите във „Вяра“ крият същите стиховедски трудности и носят сходни художествени ефекти, както и подвижните в границите си стихове. В стихотворението има десет композиционни единици, обособени смислово, синтактично и графично, т.е. с основните разделителни белези на строфата. По белега равенство в броя на стиховете обаче строфите се оказват твърде разнородни - разнородни, както е подвижна границата на стиха. В първите осем строфи броят на стиховете редове се колебае между осем и десет. И ако в тях словесният обем е принципно еднакъв, деветата строфа („А как ще щурмувате, моля?“) се отделя сред останалите не само по изтъкнатите дотук белези, но и по рязко съкращения си обем. След нея с шестте стихови реда на последната строфа творбата частично възстановява строфичните си измерения. Освен обема си строфите променят и строежа си. В тях има твърде ясни прояви на традиционното четиристишие (например в първа и трета строфа) и също така ясен отказ от него. Спирайки дотук, ще заключим, че строфиката на „Вяра“ е подвижна, изградена върху сближаването и отдалечаването спрямо широко известни или изграждани вътре в творбата модели.

Накрая няколко думи и за римуването. То е обхванато в разнообразието си като стиловия обем на творбата. Във „Вяра“ има рими, представителни за българската римова стилистика от 80-те години на миналия до средата на 20-те години на нашия век, например „вера - пантера“, „гърдите - открити“. Тук има и от т.нар. граматични рими, които са били присъщи на най-ранния етап на новобългарската поезия: „живея - умея“, „синее - живея“. И най-сетне, макар че гледано количествено, тази група трябва да се постави на първо място, във „Вяра“ има рими от типа, който се налага в българската литература от средата на 20-те години насам. За него, както и за българската рима изобщо, е в сила изискването на еднаквата ударена гласна и на поне една еднаква съседна съгласна, но завършеците на римуващите се думи и поредното място на ударената гласна не са задължително еднакви - например „дишам - пиша“, „челични - обичам“, „въжето - свалете“, „гъдел - бъда“. В този смисъл звуковият състав на римата във „Вяра“ е широко обхванат - както в иманентно, така и в стилово-историческо отношение.

Към звуковата подвижност на римата във „Вяра“ се прибавя и позиционната. В българската литературна традиция завършекът на стиха (клаузулата) и римата образуват високо вероятно единство, а ритмичната поява на рима извън клаузулата е голяма рядкост. Какъв е обаче завършекът на стиха в тази творба? Както видяхме, границите на стиха тук са напрегнато подвижни. Това разколебава опорната връзка между рима и клаузула - с важни последици за природата на Вапцаровата рима. В резултат на звуковата и позиционната си подвижност римуването във „Вяра“ (а по същество и в цялата стихосбирка) отслабва строгостта на разграничителната линия между рима и нерима, каквато изгражда предишната поезия, притъпява нейната художествено условна „изкуственост“, а в обратната посока обхваща и изостря стойностите на звукови връзки, които в друг контекст биха останали неутрални. Инак казано, в своя звуков и функционален диапазон Вапцаровата рима е подвижно, „плуващо“ явление - от принципно същия тип, по който в своя смислов диапазон „плува“ лирическото понятие „живот“.

Опитахме се да извършим аналитичен срез на стихотворението „Вяра“. За изчерпателност този анализ не претендира, защото се съсредоточи само върху някои от бележите, с които се изявява един идейно-художествен тип. Но това, което той си позволява да претендира, е: частично проследеният идейно-художествен тип, т.е. поетиката на търсеция израз и смисъл е основополагащ за стихотворението „Вяра“ и извървян по-добре, така поетият изследователски път обещава да ни доведе до по-дълбоко и цялостно вникване в творбата.

III.

Докато анализирахме встъпителното стихотворение на „Моторни песни“, често препращахме към други творби и свойства на стихосбирката. С това нескривано поддържахме хипотезата, че лириката на Вапцаров е изградена в поетиката на търсеция израз и смисъл.

Преди да се пристъпи (ако изобщо се пристъпи) към проверка на тази хипотеза, нужно е да се направят поне две изяснителни уговорки.

Първо. Дедуктивното спускане на теоретически възгледи върху художествената творба се посреща с основателно недоверие или с обяснима неприязън. Нека не забравяме обаче, че начинът, по който се възприема художествено и анализира научно, не се определя едностранно от

възприемания обект, в случая лириката на Вапцаров. Актуалното състояние на читателското съзнание и на научното литературоведско мислене е другата, и то активната и изменящата се страна, от която не по-малко зависи как ще бъде „прочетено“ и анализирано едно художествено творчество. С началната си част тази статия се опитва да напомни, че живеем във време, в което вниманието на читатели и изследвачи е изострено към типологията на „търсецата“ и „намиращата“ поетика, а в следващия си дял тя се опита да докаже, че стихотворението „Вяра“ бойко и индивидуално своеобразно осъществява някои от средищните принципи на поетиката на търсеция израз и смисъл. И ако двете страни - лириката на Вапцаров и днешното читателско и теоретическо мислене - могат да се срещнат във взаимно проникващо се и обясняващо се единство, недоверието и неприязънта към дедуктивизма престават да бъдат основателни и обясними. Основният въпрос е не откъде иде тази поетика, а може ли тя да ни направи по-добри читатели и по-точни анализатори на Вапцаровата лирика. Отговаряме му по принцип положително, което направо ни води към втората изяснителна уговорка.

Второ. Възприемането и анализирането на Вапцаровата лирика в светлината на „търсецата“ поетика може би

ще се добере до нови, невъзприемани и неанализирани досега нейни свойства. Новооткривателството обаче едва ли ще бъде главна задача на този подход. Почти всичко, което той би посочил, вече е известно на вапцарознатието или пък е ясно видимо и с „просто око“. Новото може да се очаква другаде, не в свойствата, а във връзките между тях, във взаимното им спояване, в тяхната системност.

В заключение конспективно ще нахвърлим някои от свойствата на Вапцаровата лирика, които този подход дава възможност да видим по-пълно в художественото им единство.

Предизвикателният въпрос, който лирическият аз хвърля в лицето на живота - „Ти спомняш ли си кой бе той?“ - е и въпрос, който той негласно си поставя в цялата стихосбирка: кой съм аз, откъде идвам, какъв съм днес, какво очаквам от утрешния ден. Отговорът се постига с трудно и противоречиво развитие, с лутания и изпитания, с търсене в световното пространство и вековното развитие на пролетариата. Това е отговор-процес, който никога не слага точка зад себе си. Успоредно с него вървят изпитанията и „лутанията“ на изказа, търсец по-точното име на търсената същност. Овладяното единство между двете страни (което тепърва трябва да се изследва) придава на Вапцаровата лирика искреността на самокритичното вглеждане в себе си и непреклонната увереност в успеха на пролетарското дело и пролетарската поезия.

Стихотворения като „Завод“ и „Земя“ са изградени върху двойственото виждане на важни и ценни дадености (заводът е враг и другар, действителността е безизходно безпросветна и същевременно готвеща деня, в който „ще снемем ние слънцето при нас“, работникът се бори само за късче хляб и същевременно за велико социално прераждане; родината е моя и не е моя - и т.н.).

С тази вътрешна развойна диалектика на лирическото понятие пряко е свързано външно изявеното двугласие и многогласие, в което изразът и смисълът изпитват себе си и се развиват по-нататък, възприемайки или отхвърляйки предложената алтернатива. Поразително е разнообразието, с което лириката на Вапцаров предизвиква (в прекия и общия смисъл на думата) „обаждането“ на другия глас, много са и неговите функции, но очевидно най-здраво го свързва с цялото борческото и търсещото начало. В това свойство на Вапцаровата лирика има нещо твърде близко до риторическата реч и съответно до проблемите на риториката. И тъй като в последните години литературоведите започнаха с все по-голямо любопитство да се заглеждат през оградата на доскоро осмиваната си съседка, няма да е странно, ако Вапцаровата лирика привлече върху себе си внушителния, макар и малко тромав апарат на риториката. Изследователските резултати вероятно ще бъдат много добри, стига да се спазят поне две изисквания: да се търси не само връзката, но и разликата между художествена и риторическа реч (особено в значенията и функциите); да се види, че риторическото у Вапцаров е вторичен и подчинен функционален пласт с дълбоко променени от контекста понякога до открито иронизиране, обективни свойства.

В многогласието на „Моторни песни“ отделните гласове говорят не само от своя идейна позиция, но и със своя стилова багра. След двадесетте Ботеви стихотворения може би нито една стихосбирка не е събираща между тънките си корици толкова разнородни полета на българската реч - от грубата ругатня до нежния поетизъм, от диалектното просторечие до специализираната терминология, от стари фолклорни пластове до новия градски шлагер. Стиловото многогласие е не само пряко диалогично, то навлиза в собствената реч на лирическия аз като изживяна, осмяна или отхвърлена алтернатива, като продължение на идейната борба и изразното търсене. Един широко известен и приет възглед в съвременното литературознание гласи, че романът е „диалогично“ съчетание на гледни точки, оставено в отворено положение, а лириката е „монологично“ единна и затворена. „Моторни песни“ (пък и дали само те?) подлагат тоя възглед на труден изпит.

Метафориката в „Моторни песни“ е значително по-сложна и „трудна“, отколкото обикновено се мисли. Тя е част от общото движение на лирическите понятия. У Вапцаров думите не „значат себе си“ дори когато действуват с видимо най-обикновените си значения. В турсовите на прехода от стил към стил, от гледище към гледище, от един максимум към следващия, от отрицание към

утвърждаване те претърпяват важни семантически промени: а) отместват се в една или друга степен от точката на общоприетите значения; б) развиват вътре в себе си възли от конфликтни значения и оценки, които ги раздвижват върху семантическата и ценностната скала; в) раздвояват се между собствената си стойност и вторичността на цитирането им като чужда реч и мислене. Тези и другите семантически движения образуват активно и обратимо единство със системата на Вапцаровата лирика.

Още встъпителните редове на встъпителното стихотворение към „Моторни песни“ въвеждат темата на литературното творчество и неговата оценка („и стихове пиша, тъй както умея“). Оттук наблюденията върху поета и творчеството става една от средищните теми на стихосбирката. Въпросът трябва ли да се пише, как трябва и как не трябва да се пише, за кого трябва да се пише, се налага у Вапцаров с настойчивост, почти непозната в българската литература. Никъде обаче тази настойчивост не се е възприемала като прекалена и дразнеща, напротив - тя твърде малко се е откроявала в снопа от впечатления, с който се чете и анализира стихосбирката. Обяснението е близо до ума: обсъждането на въпроса, как трябва да се пише, е гласно продължение на негласното, но напрегнато търсещо движение на израза и смисъла. Това органично вражда художественото самонаблюдение в единството на стихосбирката.

Много са особеностите на развитието и композицията на стихотворенията, които могат да се осмислят по-пълно в светлината на „търсещата“ поетика: зигзагообразно движение, скокове и преходи, резки отрицания, опрени или не върху характерния за Вапцаровата лирика съюз „но“, наслоителни повторения, последователно прекрачване на крайните граници и пр. Единството между смисъл и строеж създава своя вяра за цялостност на творбата - и в „Моторни песни“ тя е сравнително по-отворена от средната мяра на българската лирика. Без съобразяване с тая мяра ред стихотворения на Вапцаров биха изглеждали странно незавършени. В другите стихотворения пък има противоречиво наслагване между композиционен, интонационен или някакъв друг тип завършек и смисловата отвореност на творбата - напред и в ширина, в порива на борещия се и чувстващ човек. Творбата надхвърля очертаните от самата нея граници.

Към казаното за стиховата организация няма да добавим повече освен пожеланието Вапцаровият стих да намери изследователско внимание, което ролята му в „Моторни песни“ действително заслужава.

Оглеждайки пропуските и слабостите на горното изложение, налага се да завършим с това, което не биваше да премълчаваме в началото: поетиката на търсеция израз и смисъл сама все още търси своята теория и начин на изследователско прилагане.

Моторни песни и съвремен

Powered by

Bukvar.bg

Image not found

© 2010-2024