ПОЕТИКА И ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

П а
5958

ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ
ЗА ЛИТЕРАТУРА

ПОЕТИКА И ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ



Отговорни редактори:
АТАНАС НАТЕВ
РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

ПОЭТИКА
И ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСТОРИЯ
Издательство Болгарской академии наук
София, 1990

II 5958а

ПОЕТИКА
И
ЛИТЕРАТУРНА
ИСТОРИЯ

1990
ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ
СОФИЯ

БАН
Института
литература
БИБЛИОТЕКА

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

БАН
БИБЛИОТЕКА

© Институт за литература
1990
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

П 5958а
Б 181/91

МЕЖДУ ФОЛКЛОРА И ЛИТЕРАТУРАТА

Богдан Богданов

Темата се наложи постепенно в работата ми с ранната гръцка литература при опитите да определя по-общо нейните характерни черти. Днес никой не би спорил, че в епохата на гръцкото изкуство до V в. пр. н. е. етнологът се чувствува у дома си. Това твърдение на Клод Леви-Строс може спокойно да се отнесе и към ранната гръцка литература. Фолкористът също би се чувствувал у дома си в тази литературна епоха, ако старогръцката словесност не беше така обвързана със съвременни представи за литература и художественост. Опитите нейната ранна част да се характеризира като особена „фолклорна" словесност не са много. В 40-те години на нашия век съветската изследователка Олга Фрейденберг развива тезата за фолклорността на цялата антична литература[1]. Традиционният тясно литературен подход обаче остава неповлиян от този възглед. Ако не се смята проникването на фолклорната проблематика в анализа на Омировите поеми[2], по-цялостното тълкуване на старогръцката литература от подобен ъгъл на зрение се застъпва съвсем рядко[3].

Той е особено наложителен за ранната гръцка литература до епохата на елинизма, която очевидно е междинен феномен, съчетаващ черти на фолклорното и на личното литературно творчество. Въпросът за подобна междинност се поставя по-открито вън от класическата филология — в някои работи по теория на средновековната словесност[4]. За античността ценни изводи в тази насока бяха предложени от съветския филолог и философ Лосев и неговите последователи[5].

Опирайки се на подобни заключения, направих опит в монографията „Мит и литература"[6] да формулирам по-цялостно особеностите на ранната гръцка литература. Предложената там аргументация обаче не включва въпроса за фолклорната и литературната специфика, за тяхната противоположност, допълване и връзка на по-широка основа. Това е задачата на настоящата студия — да засегне в по-общ план проблема за отношението на фолклор и литература и да подготви по-коректното характеризиране на особеностите на ранната гръцка литература до епохата на елинизма.

Разработването на темата би било невъзможно без ред плодотворни внушения, които не бих искал да подценя с цитиране мимоходом по приетия научен

---

[1] Вж. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности. М., 1978.

[2] По-подробно за фолклористиката в американските изследвания върху Омир вж. Землянова, Л. М. Современная американская фольклористика. М., 1975.

[3] Обобщения в тази насока вж. у Havelock, E. A. The Literature Revolution in Greece and Its Cultural Consequences. Princeton, 1982.

[4] Jauß, H.-R. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. München, 1977; Zumthor, P. Essais de poétique médiévale. Paris, 1972; Zumthor, P. Introduction à la poésie orale. Paris, 1983.

[5] Срв. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. М., 1963; Аверинцев, С. С. Греческая литература и ближневосточная „словесность". — В: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.

[6] Богданов, Б. Мит и литература. С., 1985.

начин. За да изразя уважението си към техните автори и да не разсейвам читателя с постоянни препратки, ще разкрия още в началото кому какво дължа. На първо място върви да поставя статията на Богатирьов и Якобсон „Фольклор как особая форма творчества“[7], на която съм задължен и за други тези, но особено за възгледа, че за разлика от литературния автор на фолклорния е чуждо намерението да преобразува средата. Измежду ценните идеи, които дължа на Олга Фрейденберг, развити в нейното „Введение в теорию античного фольклора“[8], трябва да излъча възгледа за отношението между форма и съдържание във фолклора, за това, че съдържанието се полага върху формата. В този ред следват статиите на А. М. Пятигорски „Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала“[9] и на К. В. Чистов „Специфика фольклора в свете теории информации“[10], в които се развива тезата за пряката и за косвената комуникация чрез художествен текст. На Пятигорски дължа идеята, че при литературния текст посланието е отправено към всеки. Полезни ми бяха обобщенията на Тодор Ив. Живков — определянето на фолклора като тип художествена култура и нейната връзка с ритуала, идеята, че фолклорът е подсистема в етнокултурата на даден народ, че е система с нива, че е относително самостойна сфера на социалната активност на етноса[11]. На труда на В. Търнър „Ритуалният процес: Структура и антиструктура“[12] дължа плодотворната теза за противопоставянето и допълването на структурираното общество и комунитас между равни и цялостни индивиди, а на изследването на Пол Зюмтор „Увод в устната поезия“[13] — идеите за разни степени на устност при устната литература и за принципното съжителствуване на устната култура и на културата на книгата. От многото работи на Ю. Лотман, от които съм черпил, трябва да спомена поради непосредственото влияние в случая написаната в съдружие със З. Минц статия „Литература и митология“[14]. Подтик съм имал и от културологичния подход на С. Аверинцев и по-специално от неговия възглед за зависимостта на жанровете в ранната гръцка литература от извънлитературната ситуация[15]. Измежду работите, занимаващи се с литературната специфика, трябва да спомена силно повлиялата ми теза на Цв. Тодоров за невъзможността да се определи литературата и за двата основни начина на дефинирането ѝ — функционален и структурен[16]. Някои изводи в настоящата работа са опозиция на възгледите на Тодоров, но те не биха били възможни, ако не се опираха на стореното от него.

Научната процедура се изразява в изясняването на съдържанието и обема на понятия, в съотнасянето им към реалните явления, които представят, в търсенето на съотношения на едни понятия с други и на едни явления с други. Безусловно съществуването на понятията фолклор и литература не прави очевидно съществуването на означените в тях явления. Налице са авторитетни съмнения, че оз-

---

[7] Богатырев, П. Г. Вопросы народного искусства. М., 1971 — оригинал на немски език от 1920 г.

[8] Фрейденберг, О. М. Цит. съч.

[9] Структурно-типологические исследования. М., 1962.

[10] Типологические исследования по фольклору. М., 1975.

[11] Живков, Т. Ив. Фолклор и действителност. С., 1981.

[12] Тэрнер, В. Ритуальный процесс.—В: Тэрнер, В. Символ и ритуал. М., 1983 (превод от английски).

[13] Zumthor, P. Introduction . . .

[14] Труды по знаковым системам, вып. XIII, 1981 (Уч. зап. Тартуского гос. унив., т. 516).

[15] Аверинцев, С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. — В: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

[16] Вж. Todorov, Tz. La notion de littérature. — In: Langue. Discours. Société. Pour Emile Benveniste. Paris, 1975; Todorov, Tz. Les genres du discours. Paris, 1978.

наченията са неверифицирана традиция, а означеното било нещо друго, било нещо неоднородно[17].

Нека да положим, че названията *фолклор* и *литература* са обосновани от някаква степен на реалност на двете изразени с тях явления. Търсейки съотношението им, тъй като двете понятия се определят най-вече съотносително, забелязваме, че то се мисли по следните два начина: 1) фолклорът и литературата са два етапа на художествено творчество; вторият исторически следва първия и се смята за по-еволюирала форма и 2) фолклорът и литературата са взаимно допълващи се форми на художествено творчество; освен че се поражда от фолктора, литературата неотменно се съпровожда от него. Тези два типа съотношение не се изключват. Както на свой ред аспектът на противопоставянето на фолклора и литературата като противоположни форми на художествено творчество — устно колективно и писано лично, не изключва възможността да се гледа на тях и от по-общия ъгъл на зрение на словесно творчество изобщо.

Ако под словесно творчество разбираме само сътворения текст, трудно бихме отличили фолклора и литературата. Дори при наличието на някои художествени особености, които се отнасят само за фолклорния текст, като текстове фолклорът и литературата изглеждат художествени в еднаква степен. Разлики можем да открием, ако под творчество разбираме не само сътворения текст, но и творенето, ползуването и разпространението на словесните текстове. Като казваме фолклорно и литературно творчество, фолклор и литература, несъмнено имаме предвид освен текстовете и условията на тяхното функциониране. Те са видимо различното в случая и в тях трябва да търсим отликите между фолклора и литературата.

Тези условия се определят традиционно с противопоставянето на устно и колективно на писано лично творчество. Но условията на функционирането могат да се определят по-цялостно като две противоположни или допълващи се системи на културно потребяване. Съществуват цял ред съотнасяния, които представят фолклора и литературата по този начин — низова и върхова, масова и елитарна, народна и върхова култура. Но дали могат да послужат на нашата характеристика? Очевидно те са недостатъчни. Както е добре изяснено, фолклорът може да е низова и масова култура, но трудно се покрива с понятието народна култура. И макар че противопоставянето устна—книжна култура изглежда подобро, то не съвпада с горните двойки, нито носи добре съотношението фолклор —литература, защото фолклорността не се съпровожда непременно от устност; масовата култура, която има отношение към фолклора, е все пак култура на книгата. Търсените като културни типове среди за функционирането на фолклора и литературата само в едно отношение могат да се идентифицират с фолклорната устна култура и с противопоставящата ѝ се култура на книгата.

Тези две среди трябва да се разбират по-широко, да се подходи към тях по няколко начина, да се изпробва валидността на няколко гледни точки. Така от комуникативен ъгъл на зрение фолклорът може да се определи като среда за непосредствено общуване чрез художествен текст, а литературата — като среда за косвено общуване чрез художествен текст. Тези среди са и по-цялостни общностни структури: едната е затворена и традиционна, на здраво свързан с общността индивид, другата — динамична, отворена, с нива на общностност и подвижен индивид. Поради различната си общностна структура тези среди се оказват и различни в идеологическо отношение, с различен тип ценностно реагиране. Ясно е,

[17] Примерно П. Зюмтор поставя под въпрос реалността на фолклора (Introduction. . ., p. 23 sq.).Цв.Тодоров поставя под съмнение единството на явлението литература и смята, че е реално да се говори за отделни литературни дискурси (Les genres. . ., p. 23 sq.).

че функционалното различаване на фолклора и литературата налага да не се затваряме само в комуникативното или само в ценностното разбиране за култура.

Обръщайки се към фолклора и следвайки тази методика, трябва да сме убедени, че пристъпваме към комплексен предмет, сложен поради връзките и преливанията си с други предмети, както и поради това, че съществува реално винаги в ставане, че е процес, т. е. това е диалектичен предмет, по особен начин неидентичен със себе си. Именно комплексността на предмета налага да го назоваваме с допълващи се и дори противоречащи си формулировки. Фолклорът е особен вид художествено творчество — колективно в създаването, възприемането и разпространението си, устно и анонимно, „тип художествена култура", „система за регулиране на практическо-духовната дейност" в даден етнически колектив[18], среда за непосредствено общуване чрез художествен текст. С това не се изчерпват добрите определения.

Ако се опитаме да формализираме тяхното множество, то би се свело до следните три положения: фолклорът е 1) устният художествен текст, 2) средата на изпълнението му във връзката с някакъв ритуал и празник, среда за непосредствено общуване на определен човешки колектив и 3) системата от ценности, която се поддържа в празничното общуване чрез ритуала и художествения текст. Тези три определения правят видимо нещо известно — фолклорът е повече от устния фолклорен текст, който не може да се откъсне от средата на функционирането си; но той не обхваща изцяло и механично системата от ценности, която го налага. Ако наречем формулираното в първа точка още веднъж текст, а формулираното във втора и трета точка контекст, фолклорът не е нито само текстът, нито само контекстът, а особено отношение между тях, което поради своята обективна сложност и несъвършенството на нашия научен език се поддава трудно на описание.

Деленето на текст и контекст е процедура на научния анализ и затова нещо условно. Наричаме ритуално-празничната среда, в която функционира фолклорният текст, контекст. Но бидейки протичане на елементи, ритуалът и празникът също могат да се представят като текст. При това те биха могли да се наблюдават заедно с фолклорния текст в общо текстово протичане. Системата от ценности, поддържана в ритуално-празничната среда и във фолклорния текст, е начин за разчитането им, цензура и вънпоставен готов смисъл, т. е. тя е техен контекст. Същевременно, представлявайки сума от правила, тя също е представима като текст. Разбира се, за разлика от сюжетните текстове на ритуала и фолклорната творба този текст е класификационен. В отношението си към тях той ще се динамизира и усложнява. Или съотношението на текст и контекст може и трябва да се представя като отношение между разни видове текст.

Да повторим в резюме — фолклорният текст има за контекст, за външна смислова среда, която определя неговото значение, ритуала и празника. Но заедно с тях той образува друг текст, който има за контекст празничното общуване на човешкия колектив и по-нататък цялата система от ценности, идеологическата среда на даден етноколектив. Ако можехме да наблюдаваме по-дискурсивно, щяхме да формулираме повече нива на контекст, които биха се превръщали в текст спрямо друг по-общ контекст. Нуждата от йерархия от текстове, които зависят от контекстове, е нужда от външно регламентиране на значенията на текста и същевременно средство за внимателното им разширяване към по-общо значение. Онова, което във философския или в някакъв друг идеологически текст на писмената епоха бива давано експлицитно, край фолклорния текст се получава в имплицитно отношение с общия контекст от идеологически ценности, който определя разбирането за действителност на даден етноколектив. Това е скритият начин, по който философствува фолклорният текст.

---

[18] Цитираните определения принадлежат на Т. Ив. Живков (Цит. съч., с. 16 и сл.).

В идеален план този текст е принципно празен сам по себе си. Защото значението му се задава при външното съотнасяне с контекстове. Фолклорният текст ги актуализира, прави ги презентни, като служи за особен род общуване, за отваряне на празничния колектив към проблеми, закрити за него във всекидневието. Именно поради това високо предназначение той е непременно подреден. Само че неговото протичане не е смислова операция, а по-скоро гола форма, деятел на комуникативния акт, условие за комуникация.

Като формално построение фолклорният текст е дори по-организиран от литературния. Но тази организираност служи не за смисловото „индивидуализиране" на текста, тя не е конкретно значеща. Белег за устното ползуване на текста, тя е средство за поддържане, а заедно с това и за задържане на устното комуникиране, което при устойчивостта на средата, в която се върши, и на смисловите цели, които са константни, става до известна степен самоцелно. Оттук следват ексцесите на формалното построяване на фолклорния текст. Те са проява вътре в текста на прякото устно комуникиране извън него, на удоволствието от вокалното присъствие на поета-изпълнител и на колектива-потребител, които създават текста в зримо усещаното „тук-сега" на неговото звучене.

Средство за актуализиране и презентиране на външни устойчиви значения, фолклорният текст е един вид преструване, че тези значения се правят тук и сега. В края на краищата значенията биват наново утвърдени. В тяхната устойчивост е изразена реалната определеност на достатъчно затворения колектив. Празникът и текстът всъщност изпитват устойчивостта на колектива, те са нещо като игра на прежданието и отварянето му, която води парадоксално до новото му добро затваряне. Особено опасен в тази игра е текстът, защото в основата си всеки текст клони към това да служи за комуникация в най-универсален план. Тази му особеност обаче не успява да се прояви — във фолклорната ситуация текстът е стегнат в менгемето на конкретния празник, една дисциплина на устойчиво означаване, на която той противопоставя своята универсалност само като излишества на формата.

Зависимостите изглеждат ясни — от една страна, формално построен, но смислово празен текст, незавършен творчески акт, който продължава в момента на изпълнението и включва възприемането; непосредствена зависимост на твореца-изпълнител от традиционните средства за изказ, които той има право да подлага на силни вариации, стига само да не засяга традиционните ценности, зададени в тях; непосредствена зависимост на твореца-изпълнител от публичната среда, от колектива, който в момента на изпълнението може да окаже влияние за това или онова оформяне на текста с живото си телесно присъствие. От друга страна, външно дадено устойчиво значение за текста, диктувано както от нуждата да се пази непроменена една традиция, един отдавна утвърден ред за идеологическо реагиране, т. е. от това, че възприемащият колектив и в историческа проекция трябва да остане непроменен и затворен, така и от това, че той е затворен и определен и в „тук-сега"-то на изпълнението. Формално построен и смислово празен, фолклорният текст клони към външно задавана му еднозначност. При тази еднозначност той става не смислово конкретен, а напротив — достатъчно всеобщ. Защото му се прикачат общите правила за разбирането на всеки текст, общата схема за ритуално действие-нагласа на етноколектива. Смислово конкретният текст в тази среда е излишен и не се търси, тъй като конкретността е дадена в „тук-сега"-то на самото творене-дотворяване-изпълняване-възприемане на фолклорните текстове.

Неслучайно говорих до този момент за „фолклорен текст", а не за „произведение". Във фолклорната ситуация произведението е нещо отвъдно за текста. То трябва да се търси в смисловата цялост, която се получава, в особеното отношение на текст и контекст. Но произведението е не просто напрежението между

формално построения смислово празен текст и общото значение — култовото действие, което го осмисля и покрива отвън, като го лишава от възможността да бъде смислово конкретен текст. Това напрежение не е за себе си, то има също като текста служебен характер, доколкото е пригодно да доведе до нужната нагласа празничния колектив, да го социализира или по-точно да го пресоциализира, да направи презентен за него, валиден и актуален някакъв традиционен набор от ценности. Ако под „произведение" разбираме това, което думата означава етимологически, т. е. краен резултат, произведеност, фолклорното произведение е структурираността, която се постига във фолклорната среда, особената пренагласа към отдавна утвърден авторитетен ред. Истинското произведение е не устният текст, този само начален етап и средство на фолклорното общуване, насочено към структурирането на колектива, а самото това структуриране, което има вид на удоволствие за отделния индивид и представлява в основата си постигане на определена социо-биологична целесъобразност.

Този резултат е необходим за фолклорния индивид, за да може да продължи всекидневната си дейност, да се потопи след празника отново в света на дискурсни отношения, които го откъсват от големия континуален свят и потискат страни на неговата цялостна човешка природа. Бидейки конкретно обществен, в практическото си всекидневие фолклорният индивид става нецялостен. Това е функцията на малките и големи излази чрез празник извън всекидневието — да се поправя неизбежно налагащата се нецялостност. Да се поправя както в самочувствието на самия индивид, но никога само за него, така и винаги в колективното лоно, в един празничен колектив, който, макар да повтаря понякога делничната структура, е в основата си колектив на равни и цялостни индивиди. Чрез празника и ритуала, чрез фолклорния художествен текст този колектив се обръща към цялостността на света и на човешката природа. Произведението е особеното състояние на включеност и смислова пълнота, постигана в празничната комунитас (ако употребя добрия термин на Търнър), временна жива човешка среда, в която, ако си позволя да разширя казаното от Търнър, става възможно да се актуализират закритите за всекидневието проблеми на отношението с всички отвъдности — на външната природа и космоса, както и на постоянно губената цялостност на социо-биологичната природа на човека.

Предназначението на фолклорния текст действително е да произведе. Това, което се произвежда, живото фолклорно произведение, е винаги едно и също — устойчив сноп от значения, който няма защо да бъде специално подготвян във фолклорния текст. По този начин предназначението се покрива със самото произведение. Фолклорът не познава разкъсването между произведение за себе си и лабилно предназначение, разсейването на предназначението, граничещо с непредназначеност. Определената колективна среда, устойчивият контекст означават и определеност на предназначението, това, че произведението се покрива с живата, структурирана сега и тук човешка среда. В този пункт разбираме по-точно какво означава формулирането на фолклора като „непосредствено общуване чрез художествен текст". Общуването не е на колектива чрез текста с неговия създател, а чрез текста на колектива преди всичко със себе си — едно, разбира се, парадоксално общуване.

Предложеното описание разкрива идеалния тип фолклорна ситуация, която не може да се реализира в никоя конкретна фолклорна среда, дори и в най-първобитната. Никой етноколектив не е идеално затворен, идеално традиционен и идеално колективен — трите необходими условия, за да се реализира представеният модел. Идеалното противопоставяне на делник и празник също остава в сферата на модела. На практика съществуват разни празници, за разни обеми човешка общност; някои от тези празници са плътно слети с всекидневието. Освен това устността и непосредствеността на общуването не могат да се мислят за действителни положения.

И при чисто устните култури са налице начини за косвено общуване чрез текстове, както и за непразнично предаване на информация, което не е без отношение към реално проявения фолклор. Особено в по-късното време не всички етапи на фолклорното движение на текста от създаване към потребяване протичат устно и колективно. Идеалната фолклорна ситуация на практика е винаги страна в отношение с една друга идеална ситуация, която свързваме с писани текстове и култура на книгата и която сме свикнали да наричаме литература.

Тази постановка позволява литературата да се търси като огледална противоположност на фолклора. Ако фолклорът е „ситуация на непосредствено общуване чрез устен текст в условията на традиционна затворена култура", допустимо е на свой ред да се каже, че литературата е „ситуация на опосредствено общуване чрез писан текст в условията на отворена динамична култура". Устността на текста обуславя непосредствената комуникация, а написаността — опосредствената. Респективно фолклорната ситуация предполага в средата на затворената култура добре интегриран в общността индивид, а литературната ситуация, напротив — подвижен, адаптивен към разни среди индивид и изобщо състояние на ценностна динамика.

Поставянето на въпроса за индивида се налага не само поради това, че той има различни общностни свойства при т. нар. фолклорна и литературна ситуация. Различен е механизмът на променянето му в акта на общуването чрез художествен текст. Именно поради това е недостатъчно комуникативният акт да се наблюдава само като предаване и приемане на съобщения. Съобщението не просто се приема. То оформя адресата, премахва някаква недостатъчност и неструктурираност, формира друго поведение. В противен случай биха били излишни както комуникирането, така и свързаният с него и пригоден за постигането на неговите цели художествен текст.

Ако положението за променянето — ново структуриране на индивида, е общо за двете ситуации, трябва да обърнем внимание на отликите, вече проявени в различното качество на индивида във фолклорната и в литературната ситуация — в стабилната интегрираност, от една страна, и в т. нар. подвижност и адаптивност, от друга. При описаната по-горе идеална фолклорна ситуация индивидът се пренагласява и се оформя винаги край, чрез и за колектива, който в момента на празничното общуване също за и чрез индивида променя своята структура. Но тази промяна не е свободна. Регламентирана като едно „друго" на всекидневието, тя е традиционна система за структуриране на индивида чрез колектива и, обратно, за отговаряне на важни въпроси. То се изразява преди всичко в разбиране за действителност, чиято устойчивост само се потвърждава. Както се каза, от тази устойчивост следва стабилното външно означаване, на което се подлага фолклорният текст. Устойчивото значение се определя от устойчивото предназначение.

Излизайки за описанието на идеалната литературна ситуация от особеността на индивида в нея, определена като подвижност и адаптивност към разни общности и разни общностни нива, трябва да отбележим, че във всекидневието, от което се отделя литературната ситуация, колкото подвижен и адаптивен да е, индивидът е все пак общностно включен и структуриран. Включен в плътна и динамична социосфера, той е свързан с разнообразни и различни по обем форми на човешка общност. Това създава възможност за избор на разни поведения. Но трудността да се усвоят правилата на динамичната социална среда отчуждава индивида от природно-космическата цялост, от собствената му социо-биологична природа, а също и от широките планове на социалната среда, които остават принципно закрити за него. Изправен пред разни възможности за конципиране на реалността, индивидът се оказва лишен от устойчива, адекватна и достатъчно обемна представа за действителност.

Между другите „празнични“ начини за преодоляване на това състояние особено ефикасно се оказва непразничното на вид, частно, за себе си „косвено общуване чрез художествен текст“ — ситуацията на четенето. Тя е естествено допълнение на другите празнични форми за празнично комуникиране, които също служат за преодоляване на описаното състояние на отчуждение. Но ситуацията на четенето се оказва по-функционална в тази насока, защото не изглежда обвързана от общностни реакции и значения. Върху нейния неутрален плац действителността се строи максимално обемно и същевременно свободно и лично. В сравнение с това построяване всички останали всекидневни и празнични конструирания на действителност в условията на отвореното общество изглеждат ограничени и свързани с принуда.

Щом като идеалната литературна ситуация, представяща ни се като четене, е комуникация, редно е да се запитаме с кого комуникира четящият индивид, как комуникира и до каква промяна го води тази комуникация. Дали общува с отдалечения във времето и пространството създател на художествения текст? В едно отношение това е така. Авторът е едната страна в комуникативния акт — активната, предаваща съобщения, срещу която се изправя другата, пасивната страна на всеразбиращия читател. Срещу „демиурга“, можещ да построи действителност, естествено застава пасивният приемател, който на умението да се създава противопоставя умението да разбира. Възможността за среща с разни действителности предполага възможност те да бъдат възприемани. Вече се каза от какво се поражда тази ситуация — от културна среда с отворена и подвижна общностна структура, в която именно поради това в ценностен план действуват разнообразни представи за действителност. Неустойчива като контекст, подобна среда се нуждае от стабилизиране. Вършено и по много други начини, то се постига особено ефикасно чрез ситуацията на четенето, при косвеното общуване чрез художествен текст.

Идеалният фолклорен текст само актуализира външния контекст, презентира чрез ритуала и празника устойчивата ценностна система и стабилния възглед за действителност, зададени в него. Идеалният литературен текст не разчита на подобен контекст. Напротив — той се нагърбва и с неговото построяване, т. е. и с правилата на своето разчитане. Несъмнено в реален план тази ситуация изглежда абсурдна. Да се създава не само текстът, но и контекстът, не само творбата, но и поетиката, не само съобщението, но и кодът, означава да се пречи на действителното общуване. Да се положи, от една страна, свръхразбиращ и свръхпасивен възприемател, а, от друга страна, свръхпостроена и свръхосмислена творба — особена действителност, значи да се смята за реален моделът на литературната ситуация. Или в случая не бива да се забравя, че описваме не действително положение, а самия модел, чието пряко реализиране е невъзможно.

В идеалната ситуация на четенето читателят общува не толкова с твореца, нито възприема текста в неговата абсолютна смислова конкретност. Той общува преди всичко с целостността на построения в текста контекст, с неговата концепция за действителност. Благодарение на текста читателят индивид се оказва пред лицето на цяла и постижима действителност. Във всекидневието тя е неясна, с флуидни очертания. Докато в празничната ситуация на четенето също като в магически акт реалността му се открива не само определена, но и засягаща го.

В този пункт става възможно да се осъзнае истинската цел на общуването в описваната идеална литературна ситуация. Чрез текста, който е средство, и чрез неговия създател — посредник към цялостно построената действителност, читателят не общува крайно и с нея. В ситуацията „индивид срещу лицето на действителността“ е представена косвено ситуацията „индивид срещу всеки друг индивид“. (Проблемът за действителността в цялост става интимен само в среда, която се пита за максималната общност от индивиди. Това са два проблема,

които взаимно се представят и съответно прикриват.) Благодарение на откъсващата го от всекидневната общностна структура ситуация на четенето, изправен пред въображаемото лице на една цяла действителност, индивидът става също цялостен и равен на всички останали индивиди. Чрез четенето той се оказва свързан с тях в теоретически безкрайна комунитас. Така неговата промяна от нецялостност към цялостност чрез изправянето му пред лицето на цялостната действителност го свързва с всички индивиди, за които няма пречка да претърпят същата промяна. Тази имагинерна среда на „навсякъде и всякога" на четенето, идеално средство за постигане на максимално широка общност от типа комунитас, противопоставена на структурата на динамичната нестабилна конкретна общност, е изключителното постижение на културата на книгата, на това, което наричаме среда за косвено общуване чрез художествен текст или най-често и най-кратко — литература.

Ситуацията на четенето, на косвеното комуникиране чрез художествен текст, постигането на идеална комунитас са изразени в поведението на идеалния литературен текст. За разлика от идеалния фолклорен текст неговата формална постройка не е безотносителна към смисловото означаване в него. Нагласен така, че да може да отиде при всеки индивид, идеалният текст за четене не предполага външен смислов контекст, в който след моментното си самостоятелно съществуване един вид се стопява, както е при фолклора. Като предлага концепция за действителност, този текст предлага всъщност и комплексната среда за разбирането, или, както вече се каза, правилата за прочита си. Те не са нещо предварително известно, а се създават в текста. Създаването им е усложнено от вплитането на конкретното съобщение, за чието разчитане служат.

Но всъщност не това съобщение е уникалното смислово положение, което може да се смята за цел на четенето и да се мисли за произведение. В реалната литературна ситуация смисловата произведеност е сложно съотношение между неустойчивото конкретно съобщение и нестабилните, изработени в текста, правила за разчитането му, т. нар. концепция за действителност. За стабилизирането си това отношение се нуждае от намесата на читател.

Във фолклорната среда текстът се налага като траене от това, че произвеждането на нужния комплексен смисъл за слушащия колектив предполага време, ред от промени и връзки; текстът и осъществяването на смисъла са реално неотличими независимо от формалната игрова противопоставеност между тях. При писания литературен текст протичането на текста и осъществяването на смисъла са в по-сложно съотношение. По време на създаването на текста авторът го твори така, сякаш има пред себе си идеалния читател, като че ли траенето на текста в момента е самото реално общуване с читателя. Но все пак писането е само предварително протичане на смисъла на текста, а не окончателно осъществяване — то всъщност се отлага. Поради начина на ползуване на този текст предназначението му, смисловото му осъществяване се разкъсва — една част остава външна на текста, предстоящото по-пасивно възприемане, но друга част се постига предварително, вътре в текста. Това, което налага текста при устното му ползуване, външното смислово означаване, при ползуването му в писан вид остава в текста като синтагматична и парадигматична смислова построеност. Писаният художествен текст е един вид вкаменена комуникация без комуниканти.

И тъй, в идеалното си проявление литературният текст служи за извеждане на четящия индивид в идеална среда, в която, изправен пред лицето на цялостната действителност, той общува с равни нему индивиди. В това свое най-абстрактно предназначение литературният текст прави от всеки читател философ. Но толкова всеобщ на това имплицитно дадено в него ниво на проявление, идеалният литературен текст същевременно клони към това да бъде конкретно построен и уникално значещ, да бъде максимално индивидуализиран. Предназначен да оти-

де при всекиго, при максимален брой индивиди, които са също крайно индивидуализирани, устремен към това да бъде смислово независим от всякаква външна определеност, обърнал смисъла към самия себе си, автотеличен и необвързан с определено предназначение, идеалният литературен текст същевременно е свръхобвързан, можещ да се отнесе към всяка среда и да се разбира при индивидуалното си потребяване всякак, т. е. той става многозначен.

Съвсем очевидно идеалният литературен текст е само моделно положение. Иначе, колкото и да се стреми да бъде в себе си и за себе си, реалната писана творба винаги се доработва смислово във външен контекст, който стабилизира нейния смисъл и не допуска нито да няма значение, нито да бъде многозначна. Този контекст е даден в читателските вкусове, в предварителната представа за това, каква трябва да бъде творбата. За външното стабилизиране на значението, за предпазването творбата да не означава безразборно и всичко за всички особено добре служи в условията на съвременната култура на книгата литературната критика — това императивно външно налагане на значение, което във функционален план може да се сравни с императивите на контекста при фолклорната ситуация. Литературната критика, дори импресионистичната, е насочена принципно срещу съсредоточаването на смисъла на творбата в себе си. Така, като става проводник на един вид фолклорност при тази ситуация, критиката се оказва пазител на конкретната общностна природа и на литературното общуване чрез текст.

Идеалната литературност обаче се бори с тенденцията към външно означаване, която свързахме с идеалната фолклорност. Много литературни експерименти на XX в. трябва да се разбират като опит да се създаде на практика идеално литературно произведение — богато символично, затворено в себе си, неможещ да се реши ребус. В тези опити прозира съзнателният интерес към преодоляване на иманентната устременост на всеки текст към външно означаване, към налаганото от фолклорността определено разбиране на текста, което при тълкуването му често се проявява като един вид алегория. Не бива да се смесва обаче подхранваната от все по-открития за творците в XX в. литературнокритически опит съзнателна тенденция към реализиране на идеално литературно произведение с действителната литературна ситуация. Тези опити остават винаги неуспешен експеримент. Символичната самодостатъчност и алегоричната означеност са страни на всеки текстов феномен, които поради факта, че той никога не е за себе си, на практика не могат да бъдат разкъсани. Когато на литературния текст се отказва всякакво конкретно предназначение, от една страна, в него компенсационно се развива възможността да има разни, неуловим брой предназначения, което ще рече и неуловим брой значения; от друга страна, изпъква неговото свръхпредназначение — в своята отделеност от конкретен контекст той става пригоден да отиде при всички индивиди, да ги обедини в най-универсалната възможна комунитас. Когато някой умишлено създава текста така, че да не означава нищо, той започва да означава било всичко, било това най-абстрактно общуване. А то очевидно е смисъл и предназначение, въпреки че поради своята абстрактност остава незабелязано.

Съвременната литературна теория след ОПОЯЗ, опирайки се на Кантовия естетически принцип[19], се стреми да определи литературния феномен като особена липса на конкретно предназначение и автотеличност. Тя е на прав път, доколкото това е тенденция на идеалната литературност. Има обаче принципна разлика между идеалната и реалната литературна ситуация. Реалната е винаги проявена в текстова творба, която, колкото и да е за себе си (т. е. символ), е същевре-

[19] Ценно поставяне на тази проблематика вж. у Т о д о р о в, Цв. Три възгледа за поетическия език. — Литературна мисъл, 1982, № 4.

менно за друго (т. е. алегория). Казано по друг начин — колкото и да е произведение, писаната творба не е достатъчно произведена. Или по трети начин — колкото и писана да е, тя има и устно битие (четенето и тълкуването са пандан на фолклорното устно потребяване). Също като устността и написаността не може да бъде абсолютна.

В този ред на мислите се налага заключението, че не можем да говорим затворено за смисловата структура на реалната писана творба. Наложена от устното общуване чрез текст като един вид вкаменена структура-траене, тази структура все пак само подготвя означаването. И ако вътре в творбата то има една насока, а вън от нея получава друга, ако вътрешното значение и външното означаване не се свързват добре, то е, защото писаната творба е подвижна и адаптивна като индивида в условията на културата на книгата. Макар и вкаменено общуване, вътрешното значение запазва нещо от валидността си на общуване. Това е едно от основанията то да може да се свързва с външното означаване, което е друг начин на общуване. Изглеждащата независима от външни обстоятелства смислова структура на писаната творба е формализирано общуване, което служи за осъществяването на друго, ново общуване.

Смисловата структура на творбата само изглежда откъсната от външното означаване, т. е. от функцията. Всъщност това е скрита диалектика на свързване на разни реагирания, чрез което се структурира положението на подвижния индивид в съвременната културна среда — това, че той се движи свободно между разни общности (= на символичната многозначност на писаната творба), но че винаги има центростремителна сила, която не допуска той да престане да бъде свързан с една определена общност (= на алегоричното външно означаване).

При реалната писана творба структурата и функцията са не просто несвързани, те са функционално разхлабено свързани. Защото нито структурата е функция — тя е друга, обобщена функция, представена като структура, нито функцията, ползуването на писаната творба, остава само функция — тя се превръща в структура, структурираността, за която в крайна сметка служи косвеното общуване чрез художествен текст, била тя идеалната комунитас или друга цялостност, дадена в индивидуалното състояние на четящия. Играта на функция и структура, на предназначение и значение е един от начините за усвояването на света от човека. Същото отношение между предназначение и значение е налице и в реалната фолклорна ситуация. За разлика от идеалната фолклорна ситуация при реалната винаги бихме наблюдавали устен текст с минимална и разхлабена, но все пак със своя смислова структура, несъвпадаща с външното означаване на текста, което се постига в хода на празничното общуване на колектива.

Лишеният от собствен смисъл устен фолклорен текст, устремен към пълно външно означаване, и изпълненият със свой уникален смисъл литературен текст, който не се нуждае от външно означаване, са две абстракции. Опитахме се да ги опишем по няколко начина. Представяйки ги чрез опозицията на предназначение (функция, осъществяване на смисъл) и значение (смислова структура), достигнахме до следната конструкция. При идеалната фолклорна ситуация осъществяването на смисъла (предназначението) е външно на формално построения текст, при идеалната литературна ситуация осъществяването на смисъла (предназначението) е изцяло пренесено в текста; адресиран не до определен затворен колектив, а до всеки индивид, идеалният литературен текст изглежда поради това неадресиран, външно непредназначен; свръхосмислен, той изглежда безсмислен.

Тези две абстракции не бива да се смятат за самозадоволяваща се и в този смисъл излишна теоретизация. Те са две гранични ситуации, между които се поместват възможните реални положения на фолклор и литература. Разбира се, с метода на моделирането могат да се представят по-общо и разни случаи на мярка на описаните две абстракции. И все пак тези мерки не биха могли да се прила-

гат ефикасно за анализ на реални фолклорни и литературни явления. В своята историческа конкретност тези явления зависят не направо от моделите, а от определена културна среда, която е значително по-конкретна и затова по-сложна от тях.

И в случая, който е подтик за настоящата студия — ранната гръцка литература до епохата на елинизма, мярката на идеалната фолклорна и на идеалната литературна ситуация трябва да се търси с оглед на реалната културна среда по това време.

В ранната елинска култура определящата общност е полисът. Здраво организирана и добре затворена, тя напомня с традиционната си настроеност родовата общност, което обяснява защо елинската полисна култура се чувствува толкова привързана към родовата митология. От друга страна, в ранното елинско време наблюдаваме разни форми на динамика във взаимоотношението на полиса с други общности — с други полиси с подобна и различна култура, с елинската народност като цяло, както и с други народности. Това става причина за отваряне на полисната общност и либерализиране на строгата традиционност. Ранната елинска култура структурира тази динамика на строга полисна общност, силно интегрираща индивида, и на отворена общност с разни нива и по-подвижен индивид по много начини — между другото със система от разни празници, което ще рече и разни, сложно съотнасящи се начини за конструиране на действителност.

В структурирането на формулираната динамика немалка роля играе особената ситуация на общуването чрез художествени текстове, свързано в тази културна среда почти винаги с ритуално-празнични комплекси. Трудно е да си представим за времето до елинизма литературна творба, несвързана с някакъв вид празнично изпълнение. Епосът и драмата очевидно са зависими от големи празнични комплекси, жанровете на лириката също носят отпечатъка на разни празнични ползувания. Свързана в произхода си с практически нужди, прозата също се ориентира към външно, по-малко празнично, но също надхвърлящо обикновеното битово всекидневие общуване на колектив — имам предвид площадното произнасяне на реч пред добре споена човешка група. Предназначени за единично „сега и тук“ празнично възприемане, повечето художествени текстове на ранната гръцка литература въпреки превърналото ги в литература (особено пък за нас) по-късно записване носят белезите на особеното си фолклорно ползуване — формални излишества, смислова несамостоятелност, устременост към общо означаване, което има вид и на ползуване на традиционни мотиви и фабули. Текстовете на ранната гръцка литература оставят впечатление за отвореност към нещо друго, те са като че ли само опит за произведение. Целта им е не уникалното послание, а засягането на отдавна известни общи положения, които само се коментират. На всичко това съответствува както липсата на творческо самосъзнание, възможността в правенето на текста да се вмесва всеки, така и фактът, че в тази литературна епоха текстовете се ползуват и разпространяват устно.

От друга страна, до епохата на елинизма текстовете се създават лично и с писане, в определени жанрове наблюдаваме творческо самосъзнание. Успоредно с устното си веднъж „сега и тук“ възприемане те се ползуват устно цели или на части по друго време и в по-тесен кръг, а от края на V в. пр. н. е. започват да се разпространяват писани и да се четат. Въпреки принципната си устременост към общо значение и външно означаване тези текстове са и смислово завършени. В тях се наблюдава колебание между общо означаване и смислова уникалност, като често тя се осъществява встрани, в някаква част, която изглежда по-завършена и по-цялостна от целия текст. Отделната песен в „Илиада“ на Омир оставя по-цялостно впечатление от цялата поема, отделният реторично построен монолог

или сцена в трагедия на Еврипид са смислово по-конкретни, по-оригинални и актуални от смисловото цяло на творбата.

Ситуацията на гръцката литература до епохата на елинизма е изразена още по-ясно в отношението между художествените текстове и средите на тяхното външно осмисляне, това, което наричаме контекст. При идеалната фолклорна ситуация контекстът е един, определен, идеално външен на текста — ритуално-празничната среда и зададените в нея традиционни ценности, а в тях и устойчивата представа за действителност. При идеалната литературна ситуация контекстът се прави и дава в текста. Конкретна мярка на тези крайни положения, ранната гръцка литература предлага особено средно положение — контекстът се обсъжда и вътре в текстовете, защото и реално той е вече сложен, динамичен, с разни проявления и нива. Същевременно дори в разнообразието си контекстът или по-точно контекстовете са външно дадени — художествените текстове не толкова ги създават, колкото вариативно ги обсъждат; контекстовата смисловост се налага все пак императивно.

Но тя не е вече непосредствено дадена в самата ритуално-празнична среда. Разните празници, различните ритуално-празнични среди са се отчуждили и формализирали в по-специфични контекстови среди. Един вид контекстова подготовка за художествени текстове, те са станали литературни жанрове. Едри канони за определено мирогледно реагиране, литературните жанрове в ранната гръцка литература са специфизирани външни контекстове, системи за смислово осъществяване, нужни за външното означаване на художествените текстове. Те са равнището, на което текстовете се затварят добре смислово.

Така че от гледна точка на значението по-устойчив е жанрът епиникий, отколкото отделният епиникий на Пиндар или Бакхилид и жанрът атическа трагедия, определен строго като театрално изпълнение, музикално-танцово построение и смислов кадър, отколкото отделната трагедия на Софокъл. Жанровата постановка е по-„произведена“ от отделната творба. Защото жанрът е традиционно и колективно дело, в което се пази колективен опит. Отделната творба, създавана от определено лице, има по-обикновена задача — да поддържа колективния опит, разбира се, и да го приспособява към нови условия, дори да го поставя под въпрос. Но и в този случай творбата е предпазлива — тя се преструва, че само коментира, че предлага в невинна нова вариация стари положения.

Между творбата и жанровия контекст в ранната гръцка литература се установяват отношения, които приличат на отношението между текста и контекста в идеалната фолклорна ситуация. Само че жанровият контекст, тази подготовка за текст преди текста, посредник между текста и средата на ранната гръцка култура, на свой ред влиза в отношения с тази среда, и то не сам, а заедно с други подобни посредници, други предварително дадени контекстови поведения. В тези отношения контекстът на културата става вътрешно сложен, самите жанрови структури—проницаеми, нестабилни и недотам императивни.

Това обаче не довежда лесно до изявена литературна ситуация, до писана литература и косвено общуване чрез художествени текстове, до смислово индивидуализирани творби. Такава ситуация се оформя донякъде едва в III в. пр. н. е. в големите елинистически градове. Додето се общува устно в границите на вътрешно споено обозримо човешко множество, т. е. докато кадър на културата е полисът, са налице и други контекстови фактори, които чрез жанровите контекстове или покрай тях налагат устойчиво външно осмисляне за литературните текстове. Такава роля играе алегоричното тълкуване на литературните произведения в епохата на атическата класика, системата от преносни разбирания, свеждаща творбите до знакове за традиционни значения, която ги лишава не само от особения им статус на творби, но ограничава дори схематичния смисъл, даван им от жанровия контекст.

БИБЛИОТЕКА

Тази система на вторичномитологическо външно означаване, характерна за всяка традиционна култура, не може да се възстанови успешно за толкова отдалечено време. Нейното отчитане обаче е безусловно нужно. Ако искаме да опишем коректно ситуацията на гръцката литература до епохата на елинизма, не бива да пропускаме тази страна на вторичномитологическа „склероза", действуваща заедно с контекста на твърди жанрови императиви. В случая наблягаме повече на фолклорния елемент, на външното означаване в ранната гръцка литература. На свой ред литературният елемент би трябвало да се търси както в смисловата изграденост и конкретна означеност на самите текстове, така и социологически — в многообразието от жанрови поведения и нестабилността на самата културна среда, вече нуждаеща се от идеална подкрепа, от текстове, които да предложат конструирането ѝ.

Но все пак това са мерки, които са прекалено общи и могат да се приложат и към друга ранна литература. Истинският анализ на ранната гръцка литература до епохата на елинизма се нуждае от конкретизиране и на тези мерки. В случая са създадени условия не за описанието на тази литература. Тя по-скоро е приведена като пример, за да се подкрепи валидността на един все пак общ модел.

Трудностите около постигането на нужния конкретен подход убеждават, че поради своята комплексност литературният феномен налага дълго и упорито привеждане на общото към конкретното. А това не може да стане без знание за общото и без построяване на модели. Да се гледа на конкретната комплексност на литературния феномен направо, да се говори за нея на всекидневен език, означава да се подхожда не само несистемно и случайно, но по същество и абстрактно.

„КАКВО Е ЗА НЕГО ХЕКУБА?“

(Бележки към изследването на „чуждия текст“ в българската лирика в светлината на историческата поетика)

Клео Протохристова

Последното, което може да си позволи заглавието на една научна статия, е да бъде двусмислено. В това отношение горното заглавие безспорно има основание да бъде възприето или като предизвикателство, или като недоразумение. Цитатът, изписан в него, отправя читателя в две различно насочени, но така или иначе пресичащи се линии. Подзаглавието с уточнението за обекта на изследване активизира втората (в хронологически смисъл) линия, която отвежда към поемата на Гео Милев „Септември“. В същото време обаче непреодолимо остава съзнанието за присъствие, като смислов фон, на един от най-добре запомнящите се монолози на Хамлет (II, 1). Онова, което обединява тези две толкова разнопосочни линии, е обстоятелството, че „Какво е за него Хекуба?“ е много точен и все пак конкретен превод на цитат от Шекспировата трагедия, преводач на която е самият Гео Милев. Дали и доколко появата му в „Септември“ поражда и някаква друга общност между поемата и Шекспировия „Хамлет“, ще се опитаме да установим с помощта на следващите разсъждения.

За да потърсим внушението на избрания цитат, необходимо е да огледаме текста, в който той е включен. В случая сме облекчени от обстоятелството, че цитатът е вграден във фрагмент от поемата, който е достатъчно самостоятелен, за да можем да го анализираме предимно в собствените му граници. Основната му тема, осъществена чрез неудържимото интонационно извисяване на една тристепенна секвенция[1], е за възмезденото престъпление.

Агамемнон уби Ифигения
— и загина:
Клитемнестра уби Агамемнона
— и загина:
Орест със Електра уби Клитемнестра
— и загина. . .
Едничка остава
— стои и пребъдва
през вековете —
Касандра пророчица:
тя вещае възмездие
— и всичко се сбъдва.

Като съдържателен импулс за тази смислова верига, изградена върху общоизвестни мотиви от троянската митология, е избрана една история, която при по-внимателен прочит смайва, тъй като представлява почти невъзможна, произволна интерпретация на мита:

[1] Позволявам си употребата на този музикален термин, тъй като той най-точно характеризира смисловото и ритмико-интонационното изграждане на фрагмента, при което последователно и равноделно повтарящата се тема се саморазвива до своята кулминация.

Троя бе опожарена и срината.
Приам и Хекуба загинаха.
Ахил тържествува . . .
— Какво е за него Хекуба? —
Душата му дива и груба
не чува
плача на свещената майка, разкъсана
. . . . . .
Какво е за него Хекуба?

Всеизвестно е, че Ахил не е участвувал при опожаряването на Троя, тъй като загива преди окончателната победа на ахейците. Още по-провокиращо е несъответствието поради въвеждащия буквален цитат от „Илиада" („Музо, възпей оня гибелен гняв на Ахила"), тъй като Омировата поема, на която целият следващ фрагмент имплицитно се „приписва", изобщо не представя този момент от войната. Излишно е да се прави уговорката, че Гео Милев съзнателно е разрушил целостта на изходния съдържателен модел. Важно е да набележим възможните подбуди. В привидния произвол на творческото решение има някаква парадоксална логика. Същият Гео Милев, който в преобладаващия брой случаи на междутекстова игра изгражда семантиката на пределно фрагментаризираните си, задъхващи се от логически „препъвания" собствени творби чрез непротиворечива свързаност на изходния текст, използуван от него като семантична канава, в случая, когато търси внушението на властно и неотклонно натрупващата се смислова последователност на престъпление и наказание, разрушава свързаността на един устойчив, традиционен съдържателен комплекс, подчинявайки я на логиката на собствения поетически текст. (Не е безинтересно във връзка с това да забележим и необичайното тълкуване на съдбата на Орест в цитирания пасаж!)

Странно променената съдба на Ахил е резултат и на друг импулс. Това е именно цитатът „Какво е за него Хекуба?". Той „иска" цялата тази трансформация на митичния сюжет. Защото — ако си позволим издевателството — такава, каквато я знаем от Омир, историята би понесла единствено възклицанието „Какво е за него Приам?".

Струва си следователно да помислим какво пък е довело Шекспировия цитат в „Септември". Донякъде появата му може да се обясни с известен инерционен жест. Гео Милев превежда „Хамлет" в 1917 г. Властната магия на Шекспировите текстове несъмнено има способността да задържа въздействието си върху възприемащото ги, а още повече върху работещото над тях съзнание. При Гео Милев се откриват и други реминисценции от „Хамлет" („Удари трета стража"). Но дори и да се е родил спонтанно, цитатът се е оказал органично свързан с текста на поемата — неслучайно е повторен двукратно. А и във варианта, който се появява в „Септември", има малка, но нелишена от значимост разлика в сравнение с превода на „Хамлет", където стихът гласи: „Каква му е Хекуба. . ." Променен е и стихотворният размер в съответствие с ритмичната организация на текста в поемата.

При Шекспир възклицанието е произнесено по повод на актьора, който изпълнява монолога на Еней пред Дидона. В тази знаменита изповед се съдържа именно горестната картина на разрушена Троя, за която Омир никога не е пял. Пренасяйки я преобразувана и преосмислена в поемата си, Гео Милев замества ролята на Пир с тази на баща му и оттам започва цялата тази невероятна история с Ахил. Присъствието на репликата „Какво е за него Хекуба?" изгражда по асоциативен път допълнителен конотативен ореол около фрагмента. Защото цитатът от „Хамлет" събужда като реминисценция многосмислената атмосфера на театралност в трагедията, в която не само привидността е осмислена като театър, но и театърът се оказва способен да прояви — именно боравейки с видимостта — дълбоко скритата истина. Мотивът за театъра в „Хамлет" носи смисъла

на повишена условност, придава на поведението на персонажите куклено-пантомимичен нюанс. Чрез думите на Хамлет, произнесени в трагедията именно по повод *играта на актьора*, асоциативно се събужда целият този свят на идеи, който въвежда в поемата на Гео Милев пореден смислов акцент. От него се задействува внушението за зловеща театралност, едновременно противостоящо и съзвучно на тревожните трусове в апокалиптичните акорди на непосредно следващата емоционална ескалация.

Тези размишления по-лесно биха могли да ни убедят в произволността и изолираността на подобен анализ и да направят съмнителна перспективата за подчиняването му на целите на историческата поетика. Практиката от своя страна също показва, че изследванията на междутекстовостта най-често са ориентирани в по-друга посока — или към самия процес на преобразуване на единия текст чрез другия, или към съответстващото пораждане на значения.

И все пак дори и на пръв поглед междутекстовостта изглежда проблем, по самата си същност родствен на историческата поетика, особено ако на редуването и смяната на различните поетически системи се гледа — от една добре позната методологическа позиция — като на последователност от литературни поколения, всяко от които оглежда предходното в поетиката си — по този начин се осъществява и взаимодействието между съответстващите им литературни текстове. Така разбирана, проблематиката на междутекстовостта граничи с въпросите на пародийното в най-широкия му, категориален смисъл.

Без да си поставят амбициозната и привлекателна, но непосилна задача да оформят непременно цялостна програма за изследването на междутекстовостта в аспектите на историческата поетика, бележките, които ще предложа тук, правят опит да очертаят насоката на търсенията, както и да представят съображенията за преосмисляне на определени положения от теорията на междутекстовостта с оглед на заявената цел.

Броят на асоциативно или пряко включените, назовани или алюзийно подсказаните чужди текстове в литературната творба е принципно неограничен, особено ако включим в понятието „чужд текст“ устойчивите тематични ядра или жанрови конструкти. От подобна методологическа позиция М. Рифатер твърди, че всеки текст е „единство от предположения за други текстове“[2]. Така осмислена, междутекстовата активност на литературната творба се превръща в обект на безкрайно реконструиране на предполагаеми първични текстове. Необходимостта (за целите на едно изследване в светлината на историческата поетика) от съпоставка на голям брой текстове именно в сложното проявление на тяхната „вторичност“ налага неизбежно сериозното ограничаване на интереса и съсредоточаването му само върху случаите на несъмнена, достатъчно отчетливо адресирана междутекстова насоченост или на пряко назован чужд текст. Така се избягва и необходимостта да се решава методологическият спор между Барт и Рифатер, доколко междутекстовостта е резултат на „случайни приближавания на основата на личния опит“ и доколко — на способността на самия художествен текст да контролира декодиращото го читателско въображение[3].

Подчиняването на анализа на междутекстовостта на целите на историческата поетика налага и отграничаване от рязкото противопоставяне на „ситуациите, в които текстът говори за света“, и „ситуациите, в които текстът говори за други текстове“[4]. Защото, анализирани в тази посока, текстовете по принцип говорят и за едното, и за другото (а най-често за първото *чрез* второто) и именно в активизирането или абсолютизирането на едната от двете възможности се оглежда най-

---

[2] Riffaterre, M. Sémiotique intertextuelle interprétant. — Revue d'éstétique, 1979, No 1—2, 128—151.

[3] Barthes, R. Le plaisir du texte. Paris, 1973; Riffaterre, M. Цит. съч.

[4] Mayenowa, M. Poetyka teoretyczna. Wrozław, Warszawa. . ., 1979, 156—157.

вярно представата за литературност, характерна за определен исторически момент. За разлика от схващанието за *принципен* механизъм в междутекстовата активност на литературната творба и доверявайки се на по-умереното разбиране, което я свежда до *възможност*, до алтернативен способ за изграждане на значението на художествения текст (в съгласие с Ренате Лахман), ще се опитаме да съизмерим историческия живот на този способ с историческия живот на поетиката.

Очертаването на пътя, по който би могла да се изследва междутекстовата активност на българската лирика в светлината на историческата поетика, предполага преди всичко уточняване на термина „чужд текст", с който тук се борави. Както в многообразието на назоваванията, така и в множеството на трактовките понятието пределно се разширява и включва най-разнородни представи. За конкретните ни цели е необходимо то да се конкретизира.

Безспорно под „чужд текст" преди всичко се разбира някаква литературна творба, която се въвежда в художествения текст чрез назоваване, цитат, реминисценция, алюзия, пародиране, творческо възпроизвеждане и т. н. (тази „друга творба" може да бъде и собствена). В българската лирика преобладаващи са случаите на цитиране и на дискретни съотнасяния, докато откровено пародийни или травестийни решения от рода на Ботевото „Не пей ми се, не смей ми се", на „Когато бях в школото" и „Той беше безстрашен,той беше прочут" („Епопея на незабравимите") или „На търговците скубачи" (по „Новото гробище на Сливница") от Смирненски оформят трудна (което съвсем не означава и безинтересна) за проследяване линия.

Следващата група явления, които се включват в понятието „чужд текст", са образно-семантичните ядра, представителни за определен етап от развитието на българското литературно съзнание. Целият комплекс от идеологически постановки, характерни за дадена епоха, се конкретизира в подобни устойчиви комплекси, чийто литературен живот се осъществява чрез серии словесни означения. Проследяването на тяхното битуване, на тяхното „преобръщане" или реактуализация е един от най-съществените аспекти в историкопоетическото изследване на междутекстовостта. Към тази поредица проблеми се отнася и въпросът за автореминисценциите и за развитието на определени семантични модели в отделно индивидуално творчество[5].

Към „чуждия текст" се отнася съвкупността на културни представи, исторически имена и събития, политически лозунги и клишета и т. н., и т. н.

Ако изходим от становището, че „културата не е безредно натрупване на текстове, а сложна, йерархически организирана работеща система" (по формулировката на Лотман[6]), и приведем абстрактното и извънвременно понятие „култура" към конкретна историческа даденост, ще стигнем неизбежно до необходимостта да отчетем различията в йерархиите от текстове, характерни за определени исторически моменти. Един от най-преките пътища за реконструиране на тази йерархия за даден етап от литературното развитие е анализът на всички тези представи, схеми и словесни формули, които битуват в съзнанието, а и — по-нагледно и достъпно за анализ — в творчеството на поета от това време, както и на съчетанието, в което те влизат. Ако за определен етап от живота на българската лирика примерите от античната история съсъществуват (и се „състезават") с фактите от нашето „недавно", а в друг етап събития и имена от митологията изразяват потреса от станалия току пред очите на поета погром; ако за едни поети представата за екзотичното и примамливо неизразимото е свързана със звученето на френ-

[5] Ценни насоки за подобен род изследване и представителни резултати за възможностите му дава статията на К о л а р о в, Р. „Обесването на Васил Левски" и поетиката на Ботев. — Литературна мисъл, 1979, № 1.

[6] Л о т м а н, Ю. Текст в тексте. Уч. зап. Тартуского гос. у-та. Труды по знаковым системам, XIV. Тарту, 1981, с. 12.

ската реч или омаята на Средиземноморието, а за други тя съжителствува със суровата героика на германските сказания, това са факти, които представляват стабилни опорни точки за проследяване историческия живот на една сложна и значима реалност, която не без риск за пълна теоретическа несъстоятелност ще наречем културно съзнание на българската лирика.

Този на пръв поглед повърхностен подход крие сериозни възможности и открива специфики, трудно установими по друг начин. Твърде показателни са например крещящо несъответните съчетания на културни представи, какъвто е случаят с поезията на Смирненски, където възгласът „Смело, таварищи!“ се появява в контекста на преобладаващо множество от библейски реминисценции. Безспорно основен момент в изследването на йерархията от културни представи е въпросът за тяхното осмисляне, съотнасяне, преобразуване. Показателен пример представлява позоваването на исторически факти.

Проследяването на живота на историческите алюзии и назовавания в една национална поезия крие възможността за извеждане на определени тенденции и закономерности в историческия ѝ развой. При очевидната многообхватност на подобен проблем естествено е той също да бъде сведен само до отделни наблюдения, които да дадат представа за ориентацията на търсенето. Без претенция за системност, а още по-малко за изчерпателност могат да се приведат няколко примера, които представляват различен тип отношение към историческия факт.

В относително редките случаи на исторически алюзии и назовавания при Ботев е характерна острата субективнооценъчна авторска позиция, провокиращата рязкост на квалификациите:

Соломон, тоя тиран развратен,
отдавна в раят нейде запратен,
със свойте притчи между светците,
казал е глупост между глупците. . .

Историческият факт при Ботев визира настоящето, оценката му е смислово вторична. Тя се отнася главно за онази актуална действителност, която се характеризира чрез историческия прецедент. Онова, което историческият факт дава на Ботев, е убеждението, че „тъй върви светът“. Ето защо за него реалната историческа хронология няма значение, а това пък прави възможни очевидно снемащите каквато и да е историческа състоятелност определения, като „син на Лойола и брат на Юда“.

За разлика от Ботев, при когото историческият факт съществува главно с нравствените или идеологическите си измерения, пречупени през индивидуалнооценъчната позиция на поета, Вазов търси в него опорна точка за стойностно регламентиране на факти от по-близкото или по-далечното минало на родината си. За Вазов фактите от световната история имат смисъл на еталон. Затова го интересуват преди всичко примерите на героизъм, които имат абсолютна ценност и не подлежат на преоценка. Това обаче не пречи на твърде своенравното им цитиране. Логиката на Вазовото отношение към проявите на феноменален героизъм и готовност за саможертва и мъченичество в историята проличава дори в христоматийно подбрани примери:

с твойта смърт страшна и храбри моми
Картаген надмина, Спарта засрами. . .

. . . той беше готов
сто пъти да умре на кръста Христов,
да гори кат Хуса или кат Симона
за правдата свята да мре под трона. . .

Историческото събитие играе тук ролята на ценностен критерий. Съизмерването на собствената национална съдба с фактите от общочовешката история

има смисъл на осъзнаване на собствената стойност. Това обяснява хиперболите и натрупването на множество внушителни събития и герои като обект за съпоставка. Разбира се, в случая с множествените сравнения действува и друг принцип, характерен за поетиката на Вазов — на акумулиращото изреждане на едносмислови елементи (например „зарад Прометея стръмната скала/ ядът за Сократа с клеветата зла/ синджир за Коломба, кладата за Хуса/ кръста на Голгота за кроткий Исуса"). Основното обаче остава стойностното отношение към историята, своеобразното отъждествяване на „ценно" и „историческо", което също може да обясни за пореден път небезпроблемния като логическа последователност израз „едно име *ново*, голямо, *антично* (к. а., К. П.)".

В позоваването на исторически примери при Смирненски този момент на съпоставка отсъствува. Съхранява се обаче стойностно-оценъчният аспект, който предопределя неутрализирането на собствено историческия им смисъл. И за Смирненски, както и за Вазов „историческото" приютява и представата за Прометей, която при Вазов съжителствува с Ян Хус, а при Смирненски е равностойна на въстанието на Спартак и изригването на Везувий. Внушителният, общочовешки значим пример за Смирненски не е абсолютната величина, съпоставката с която осигурява престижен ценностен статут. Той играе ролята на парадигма, която съхранява неизменна валидността си, неподвластна на времето. Затова историческият факт при него не е застинала даденост, с която други събития или личности активно се съизмерват. Той е обект на самостоятелна, целенасочена и тенденциозна трактовка („Руският Прометей", „Северният Спартак", „Бунтът на Везувий"), която го превръща в *желания и необходимия* модел за съвременността.

Поместените тук наблюдения показват само една възможна насока за изследване на историческите примери в лириката. Сложното взаимодействие между конвенционална и личнотворческа трактовка на историческия факт, провокираните от въвеждането му трансформации на „собствения" поетически текст, както и самостоятелната интерпретация на историческия „текст" редом с изследване на промените в разбирането за историческото и за мястото му в литературната творба очертават пътя, по който тази проблематика се включва в обсега на историческата поетика.

За изследването на българската лирика в светлината на историческата поетика особено важна роля като чужд текст играе и фолклорната традиция. Изследването на тази традиция по линията присъствие—отсъствие, прякото използуване на сюжети и мотиви или стремежът към духовната неповторимост на народната песен, вникването в митологията ѝ или стилизацията също очертават интересна и невинаги прозрачна и непротиворечива като логика на развитие последователност.

Вече с оглед *възприемането* на поетическата творба като чужд текст може да функционира и биографията на твореца. В контекста на българската поезия съпоставянето на лирически потиснатата обстоятелственост с конкретността на факти от живота на твореца, наслагването на кондензираното във времето и универсализираното като извънвременно лирическо изживяване със събитийната последователност се проявяват рядко, но затова пък с изключителна интензивност. Неизменният „епически подтекст", който представлява биографията на Ботев за българския прочит на стихотворенията му, болезнено настойчивият интерес към интимната драма на Яворов, отделни събитийни поредици, съизмервани със стиховете на Дебелянов, са реална съставка на рецепцията и колкото и скептично да се отнасяме към тях, те нерядко предопределят специфичното възприемане на едно или друго стихотворение дори и от професионалисти (както е с окачествяването на „На прощаване" като поема). Тъй като подобен тип прочит е резултат на определена творческа концепция, която води началото си от епохата на романтизма, за да създаде и съответствуваща идея за творческата личност, присъст-

вието или отсъствието на такъв съдържателен подтекст при възприемането на даден поет или поколение поети, както и установяването на признаци за активизиране на този тип рецепция в определен исторически момент могат да изиграят ролята на верен ориентир спрямо характера на изпълващото го литературно съзнание.

И накрая, но безспорно представляващо най-голям интерес, е едно своеобразно положение, при което чуждият текст се създава от самия поет в съответствие с определени, най-често негативно осмислени литературни или общоидеологически инвенции. Съзнателното конструиране на чужд текст вътре в собствения обуславя срещата на различни оценъчни позиции, провокирането на многогласие. Тази нестандартна проява на междутекстовост граничи с най-дискретния и спорен неин вариант, в който границата между произвола на рецепцията и преднамереното ѝ предизвикване от самата поетическа творба е неразличима. В случая със знаменитото „Тоз, който падне в бой за свобода. . .“ възприемането на сентенцията като чужд текст изглежда преди всичко резултат на активното ѝ битуване извън Ботевата балада (като лозунг, многократно използуван епиграф, като надпис върху паметници и мемориални плочи и т.н.). Освен това положението изглежда аналогично с Пенчо-Славейковото „Тоз, който в бой умре, в смъртта ще оживей“, където изразът откровено звучи като клише. Самата балада „Хаджи Димитър“ обаче до голяма степен внушава цитатното звучене на сентенцията. Особената позиция, която ѝ е отредена в творбата, своеобразната ѝ изолация спрямо останалите стихове (показана в забележителния анализ на баладата от Никола Георгиев[7]) също определят осъществяването ѝ именно като чужд текст.

И още една бележка — за българската литература като цяло понятието „чужд текст“ се разлага по степента на „чуждост“. За определени етапи от развитието на литературното ни съзнание чуждият текст, взет от друг български поет, и чуждият текст от небългарска литература са били стойностно несъизмерими. На този въпрос ще се спрем подробно по-късно, тъй като развитието на опозицията „наш—чужд“ в културното ни съзнание е по-сложно и по-драматично, отколкото често изглежда.

Ясно е, че така определеното — в съответствие с прилагането му за целите на историческата поетика — понятие „чужд текст“ трудно може да бъде изследвано върху необходим и достатъчен като мащаб материал в единична и ограничена по обем разработка, още по-невъзможно изглежда с подобна задача да се справи компетентността на отделен специалист. Малката част от тази задача, която тук ще се постараем да изпълним, е само да направим поредица от бележки по повод на някои основни и — струва ни се — недоизяснени въпроси, свързани с общата проблематика: как се осъзнава чуждият текст от твореца; каква е връзката между осъзнаването на „чуждостта“ и появата на интенционалност спрямо цитираното; как стои въпросът с локализацията на смисловото ръководство при присъствието на чужд текст; каква е функционалната съотнесеност на „чуждия“ и „собствения“ текст.

Един от основните аспекти, в които историко-развойната логика на българската лирика предначертава изследването на нашия проблем, е изясняване на отношението на твореца към използувания от него първичен текст и към неговата „чуждост“. Следователно явления като т. нар. побългарявания и авторизираните преводи[8] от епохата на Възраждането представляват специален интерес — особе-

---

[7] Георгиев, Н. Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (опит за разбор). — Литературна мисъл, 1974, № 4.

[8] Вж. специално по този въпрос Лекова, Д. Преводът в живота, борбите, в творческия свят на българина през Възраждането. — В: Преводът в българската култура. С., 1981, 39—60.

но поради обстоятелството, че в периода на създаването им стойностно те не са били отделяни от личното творчество.

Изключително интересен и много характерен етап в развитието на това отношение е Петко Славейков. Голяма част от поетическото му творчество, особено ранното, представлява по-близък или по-свободен превод на стихотворения от руски, гръцки или западноевропейски поети. Установени са отдавна множество съответствия и припокривания с творби на Батюшков, Крилов, И. С. Никитин[9], на гръцки поети, негови съвременници[10]. От гледната точка на една по-късна епоха куриозно изглеждат стихотворения като „Канарче", „Стара планина", „Ако измама", които представляват точно копие на известните Пушкинови „Не пой красавице", „Погасло дневное светило" и „Если жизнь тебя обманет". По околен път при П. Р. Славейков се появява една от най-популярните песни на Робърт Бърнс — веднъж със заглавие „Там ми е сърцето", а по-късно като „На Балкана" (от руския превод на А. Н. Пинин, христоматията на А. Филонов). „Планински вършѝни" на свой ред е вариант на Лермонтовия превод на „Нощна песен на странника" от Гьоте. Не е необходимо да се впускаме в изчерпателно изреждане на заемките. Доколкото приведохме примери, целта беше да се види най-общата ориентация на източниците. В случая обаче е важна не толкова тя, колкото отношението на поета към чуждата творба. Последователно се проявява пълна свобода в ползуването на източниците. П. Р. Славейков не чувствува нужда да дава указания, кого превежда, какво преработва, доколко вярно го възпроизвежда. Това, че на почти буквално преведеното стихотворение на Пушкин дава заглавие „Стара планина", ни най-малко не го смущава. Съществува едно твърде любопитно изказване на поета по повод излизането на „Избрани песни от П. Р. Славейков" в 1884 г.: „Аз сега не знам ни кои са оригинални, ни кои са превод, но мога искрено да кажа, че и оригиналните ми, както и преводните, всичко е чуждо, не моя собственост — заето или крадено."[11]

Не много по-късно подобно признание би съсипало авторитета му на творец. Но когато с добродушен тон Дядо Славейков разправя, че едва ли не всичко в поезията му е „крадено", нито той, нито читателите и критиците му виждат в поетическата му дейност нещо осъдително. Подобна практика се наблюдава и при Каравелов, където редица стихотворения носят уточнението „по Шевченко" („Песен", „Родила е мене мама", „Учете се, братя мои" и др.), а по-късно се появяват донякъде преобразувани като лични негови творби. За поета от това време всичко, което съществува като тематична, стилова, жанрова и друга подобна традиция, е общо достояние и принципна граница между тази традиция и личното творчество не може да има. Подобно творческо съзнание, което ще се въздържим от съблазънта да наречем фолклорно, очевидно е предходно по отношение на личнотворческото самочувствие.

Не е безинтересно обаче, че в най-ранния си етап на развитие новата българска поезия, която е така нечувствителна към границата между собствен и чужд текст, рязко се отграничава от народнопесенната традиция. Значещо за първите творци на новата ни поезия е било противопоставянето литература—фолклор, лично—колективно, а не собствено—чуждо. В този смисъл П. Р. Славейков се оказва средищно явление, където свършва един процес и започва нов. Защото той ще означи края на онзи етап от развитието на българската поезия, когато да бъдеш поет, не означава да създаваш оригинално творчество, но пък при него се проявява вече самочувствието на поет, необходимо, за да се посегне към богатствата

---

[9] Пенев, Б. Петко Славейков. Преводна и подражателна поезия. — Периодическо списание, 1906, № 67.

[10] Ангелиева, Т. Гръцкото влияние върху поезията на П. Р. Славейков. — Год. СУ, Фак. зап. филол., 9, 1966.

[11] Славейков, П. Р. Съчинения. Пълно събрание в пет тома. Т. 1. С., 1963, с. 364.

на народната песен — жест, който за даскалската поезия е немислим, тъй като тя постига идентичността си именно чрез откъсването и противопоставянето си на народното творчество. Същият „творчески комплекс“ ще се повтори по-късно по отношение на чуждата култура, макар и в по-широк жанров план. Категоричното и най-често драстично отграничаване на „нашето“ от „чуждото“ при Алеко Константинов е същият този подготвителен етап, който трябва да се изживее като процес на самосъзнаване и да се превърне в основа на национално културно самочувствие, което ще осъществи контактите и диалозите си с европейската култура.

Фактите, които могат да се приведат като свидетелство за отношението към чуждия текст при Вазов, маркират значително по-драматично движение към осъзнаване на „чуждостта“. Докато никому не е идвало на ум да упреква П. Р. Славейков, че си присвоява теми, мотиви и дори — а и най-често — готови творби, Вазов става жертва на подозрения в плагиатство. Ранната му поезия показва практика, близка до тази на Славейков. Спонтанно той заема теми и сюжети, без да изпитва задръжките на каквито и да било творческо-нравствени предразсъдъци. По-късно обаче му се налага да се съобразява с една по-различна поетическа и критическа конвенция. В първоначалния вариант на стихотворението „Във Ватикана“, публикуван във в. „Марица“ (VII, № 631, 13. VII. 1884), липсва подзаглавието „По Кардучи“, което поетът по-късно се чувствува принуден да прибави. А от цикъла „Италия“ (1884) в „Пълно събрание на съчиненията“ изпадат „Аз рекох: „О, сърце. . .“ и „Просекиня“. Едва ли единственото съображение на Вазов е било обвинението в плагиатство от страна на Пенчо Славейков в „На острова на блажените“. Дори и за самия него очевидната близост с приложените като доказателство стихотворения на Стекети е била вече смущаваща. И когато пише стихотворението си, посветено на Гьоте, той вече уточнява: „Зато от австрийския поет А. Грюн.“

И самият Пенчо Славейков с охота ползува чужди мотиви. За разлика от предходниците си обаче той се чувствува длъжен да посочва източниците[12]. Ярко се проявява стремежът му да ограничи влиянията и заемките. Дори и най-повърхностните съпоставки между „Епически песни“ от 1896 г. и „Блянове“ (1898) с „Епически песни“ от 1906 г. показва присъствието на тази тенденция. В по-късното издание са пропуснати чисто преводните творби и е ограничен броят на стихотворенията, в които са използувани чужди сюжети (запазена е само „Фрина“, докато отпадат „Марий и Сула“ и „Старите шалвари“). Независимо от всичко това и Пенчо Славейков става обект на същите нападки, които отправял към Вазов, този път от страна на Кирил Христов. Отговорът на Славейков е показателен — освен позоваването на направените в първото издание на стихотворенията пояснения в него личи и ново творческо самочувствие. Още в цитираната тук бележка се проявява както творческата широта и свобода, наследени от Дядо Славейков, така и съзнанието за извисеност над филистерските предразсъдъци. Там, където у бащата лъха на естественост и простодушие, при сина острее предизвикателството.

---

[12] „Няколко песни от тая книга са възпроизвеждание на чужди теми и аз вярвам, че по тоя повод нашите критици няма да пропуснат да изкажат своето благородно възмущение. Някои даже и лично и писмено, са ми го изказали вече. Нямам обичай да преча на никое филистерско удоволствие; напротив, за да улесня това тяхно удоволствие, аз отбелязвам тук кои са именно тези песни: Фрина, Марий и Сула, Старите шалвари и идилията Етър назад се повръща. Темите на първите две са заети от стихотворения, а на третата и четвъртата — от прозаически разкази. Не е чудно и други поети да са се възползували или да се възползуват от тях, когато и както им прилегне. Защото не всички поети на тоя свят знаят и искат да знаят какво мислят тонковците на българската критика, а се водят повече по думите на тайния съветник в поезията Волфганг Гете: „Was das ist, das ist mein — und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, es kam bloss darauf an, das ich es recht gebracht.“ А дядо ви Молиер още по-напреде е казал: „Je prends mon bien où je le trouve!“

За да бъдем верни на историята, ще допълним в резюме: на свой ред и Кирил Христов е трябвало да изтърпи язвителната квалификация от Гео Милев за начина, по който използува народнопесенни мотиви в поезията си, като „имитиране, което достига до плагиране", а и не по-малко жлъчното подмятане от страна на кръга „Мисъл", че „поска" по народната песен.

Логиката на подобно развитие изглежда самопонятна. Осъзнаването на творческата автономност води към нов тип боравене с чуждия текст. Променя се и читателско-критическата нагласа. „Вторичността" на поетическия текст започва по-късно да означава авторско своеобразие. И все пак литературната ни история предлага инциденти като нападката по повод „Камбаните на София" на Багряна. Независимо от различието между отделните етапи на развитие в българската поезия трайно се съхранява разбирането за поета като за преводач, популяризатор на чуждата литература, като свързващо звено между „нашето" и „чуждото". Противопоставянето *наше—чуждо* като резултат на неизкореним комплекс нерядко е означавало и *познато—непознато*. Именно това поражда детективската критическа стръв. Ако „вторият план" на междутекстовата връзка е всеизвестен литературен факт, никой не се залавя да обвини автора в плагиатство. Но непознатият или слабо познатият чужд текст винаги изглежда подозрително близък до новата си интерпретация.

Най-обичайният тип използуване на осъзнато чуждия текст е изборът на фрагмент от него и включването му в собствената творба, като в преобладаващия брой случаи липсва каквото и да е обяснение. Първите два стиха от Пенчо-Славейковото „Ти, който бдиш от небесата" са буквално повторени от Гьотевата „Буреносна песен на странника", при това в същия превод, който Славейков прави на цялото стихотворение (всъщност самостоятелен фрагмент от иначе доста дългата творба), за да го включи първоначално в „Мисъл" (IX, 1899, № 8—9, с. 276), а по-късно в „Немски поети". Изненадващо е, че преводачът уточнява като заглавие на оригинала „Wandrers Nachtlied" — стихотворението на Гьоте, което П. Р. Славейков превежда от руския превод на Лермонтов, представяйки го за свое собствено творение. Подобно е решението на Вазов, когато перифразира финала на Байроновото „На този ден навършвам 36 години" като начални стихове за собственото си стихотворение, озаглавено „Байрон" („Кажи, спокоен ли си в гроба?").

Това е в количествен аспект най-често повтарящият се вид цитиране в лириката от края на миналия и началото на нашия век. И точно в този общовалиден похват се проявяват белезите на развитие — едновременно в отношението към „чуждостта" и в отношението изобщо към чуждия текст.

В процеса на осъзнаване на чуждия текст като конкретна даденост характерен момент е развитието на идеята за противопоставяне на *българско* и *чуждо*. Изследването на този въпрос в набелязания по-широк план на тълкуване на понятието „чужд текст" дава възможност за навлизане в сложността на това развитие, неподатливо на единични и категорични решения. Както имахме повод да наблюдаваме, възрожденската поетическа традиция активно разработва опозицията *наше—чуждо*, търсейки в нея смисъла и оценката на собствената си самостойност. Тази съпоставка се проявява главно с помощта на исторически, библейски и други общокултурни назовавания и алюзии; поставени редом с тях, фактите от българската история или съвременност извоюват ценностния си статут. Както вече е установено[13], разграничението и противопоставянето „наше— чуждо" се дискредитира в началото на двадесетте години. Това прави възможно поетическото виждане на Гео Милев, в което актуалните политически събития в България се оказват елемент от някакъв всемирен катаклизъм, а конкретното, българското, ло-

[13] По този въпрос вж. по-подробно К ь о с е в, Ал. Идеята за родното в септемврийската поезия и нейният литературно-исторически контекст. — Литературна мисъл, 1983, № 7.

калното съжителствува със световното и всеобщото и го съозначава. Този процес, така ярко и последователно проявен, остава изолиран от развитието на опозицията *българско—небългарско* в собствено литературен смисъл. Именно в този аспект на процеса се оглежда проблемът, означаван с по-скоро метафоричния, отколкото научен термин „европеизация". Разглеждано в тази светлина, отношението между възрожденската традиция и поезията на 20-те години придобива доста по-различен облик. От едната страна на съпоставителната линия застава спонтанното, необременено от мисълта за „чуждост" боравене с европейските литературни образци, присъщо на автори като П. Р. Славейков и Вазов, а от другата — съзнателното, овладяно общуване с чуждата културна традиция. Но и „най-европейският" от новите ни поети — Гео Милев, запазва съзнанието за принадлежност към самостоятелна, търсеща излаз към общоевропейския литературен процес и все пак затворена в себе си национална културна традиция. Неслучайно той написва поредицата статии за чуждите влияния върху българската литература, като изрежда и коментира факти, очертаващи влиянието на руската, френската, немската, италианската, английската и скандинавската литература върху българските творци (а и върху собствената му поезия). Показателно е и декларативното заключение на една от тези кратки статии, което гласи: „Но въпреки толкова чужди влияния българската литература никога не е загубвала своя национален характер."[14] Както и симптоматичното заглавие „Преводи на български литературни произведения на чужд език".

Между двете крайни точки лежи сложно и донякъде парадоксално развитие. Целенасоченото приобщаване към постиженията на европейската култура не е резултат на плавно и непротиворечиво движение, оттласнато от „чиракуването" на Вазов при Юго или от самосъзнанието на поети от неговото и предходното поколение като органична съставка от един общ, неразчленим свят, наречен литература. Отправна точка за това насочено школуване, свързвано основателно с кръга „Мисъл", е категоричното отрицание на идеята за контакт с чуждата култура, на самата възможност за общуване, намерило въплъщението си в творчеството на Алеко Константинов. Пътят на българската култура към европейската започва едва след осъзнаването ѝ като реалност, различна и противопоставена на другите, на чуждото. Докато в идеологически смисъл дилемата „наше—чуждо" се осъществява предимно в границите на възрожденската епоха, в културен аспект тя се оформя едва в края на века. Когато пише творби като „Микеланжело" или „Сърце на сърцата", Пенчо Славейков чувствува необходимостта да обясни на читателя замисъла им. Не с преразказ на легендата, както е във Вазовото „Пред статуята на Мойсея", но все пак с чужди оценки и размисли по повод на използваните първообрази. В отношението на Славейков към читателя остава сякаш нещо недозирано — привидно той разчита на ерудицията му, като му предлага дълги и тежкословесни цитати на немски, френски, английски, но в същото време му обяснява и напълно понятни неща. Тази тактика отразява етапа на новото, неовладяното. Контактът с чуждата култура е по-скоро програма, цел, пътят към която все още се проправя.

Далеч по-непосредствено и по-естествено е общуването с чуждата културна традиция при Гео Милев. С чуждия мотив и цитат той борави по принципно същия начин, както и с народнопесенния сюжет. В свободно творческата, индивидуална трактовка на чуждото и на родното еднакво необходим се оказва епиграфът. Характерен е начинът, по който Гео Милев превръща чуждите епиграфи в част от самите творби, като ги превежда вътре в собствения текст. Преведените цитати, смислово и графически необособени от останалата част на творбата, функ-

---

[14] Гео Милев. Влиянието на скандинавската литература върху българската. — В: Гео Милев. Съчинения. Т. 3. С., 1976, с. 63.

ционират едновременно и като собствен текст, и като чужд. Преводът и е, и не е равен на цитата. По същия начин, по който вариациите в „Иконите спят“ са и не са равни на цитираните в епиграфа — в отделни случаи пределно и преднамерено енигматични — изходни фолклорни мотиви.

Опорни точки в изследването на този процес могат да бъдат белезите на творческо самочувствие спрямо чуждия текст. За Славейков изходният модел съхранява своята неприкосновеност. Послужил като импулс на собствено творческо осъществяване, той остава независим от новата творба. Дори в случаите на пряко цитиране, както е в „Ти, който бдиш от небесата“, чуждото и собственото стихотворение остават изолирани едно от друго. Но когато в „Под сурдинка“ Дебелянов цитира Верлен, като изписва името му и фрагмент от стихотворението му „Печал“ на френски език, той подчинява съвършената мелодика на Верленовия стих на вътрешнотекстовите изисквания на собственото си стихотворение[15]. Мъничката поправка, която си позволява Дебелянов, би могла да се приеме като случайна, ако нямаше по-късно примери от типа на коментираната вече трактовка на троянския мит при Гео Милев. Това е пътят, по който се стига до литературен факт като неговия „Ад“, творба, която може да принадлежи само на литература, съзнаваща се като част от една единна наднационална културна общност. За Гео Милев Данте не е „чуждият“ поет, той е знак за определена — вече остаряла и неприемлив, аидеологическа и творческа концепция. Вътрешната противопоставеност между автора и чуждата творба е по линията *преди—сега* (Данте беше andante — ние сме presto). Същото „преди—сега“ звучи и в „Септември“: „Но днес ний / не вярваме вече в герои / — ни чужди, ни свои.“ Опозицията „българско—чуждо“ се е преобразувала в противопоставяне на епохи, на времена, в които между „ние“ и „те“ не лежи национално-разграничителна линия. А литературното ѝ съответствие продължава живота си чрез едно много по-дълбоко и посъщностно съотнасяне, в което подражателството, преклонението, съпоставянето са отстъпили място на общуването.

Макар и съвсем бегло скицирано, развитието на опозицията „наше—чуждо“ показва, че процесите в идеологическото и в литературното мислене не са докрай синхронни и многосъставността на чуждия текст изисква в ред случаи като този самостоятелен анализ на различните му страни.

В битуването на цитата в собствената творба се отразява и развитието на отношението към изходния текст като белег на определен тип творческо самосъзнание. При Вазов и Пенчо Славейков цитирането е израз на творческо съмишлие с първичния текст, то предполага емоционално и естетическо съпричастие. Ако доразвиват чуждия фрагмент, той се превръща в органична съставка на собствената творба, присъствува в нея органично независимо от това, дали тя остава докрай съзвучна на дадената идея, или се развива в напълно самостоятелна насока. Съжителството на чуждия и собствения текст е непротиворечиво и хармонично. А когато П. П. Славейков в бележките към „Блянове“ привежда за съпоставка биографията на Х. Грим и идеята, послужила като импулс за написването на „Микеланжело“, за да констатира отклонението на собствената трактовка спрямо тях, той отпраща решаването на загадката, „защо се е получило така“, на критиците. Съзнателната личнотворческа изява, макар и експлицитно заявена, все още отстъпва на спонтанното поетическо тълкуване на чуждата тема.

---

[15] Срв.: . .звъни душата на

Verlain'a
„dis qu'as-tu fais de ta jeunesse!“

(„Под сурдинка“ II)

Dit, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

(„Sagesse“)

Различни възможности за битуването на чуждия в собствения текст се проявяват в поезията на Гео Милев, където интенциите спрямо цитирания текст са сложно преплетени и не се поддават на еднозначно определение. Съществуват примери на цитиране, в които той е като че ли изцяло в традицията на Вазов и Пенчо Славейков — „Есенна вечер", „В този час на вечерни измами", „Главата ми. . .", „И в този час, когато с протяжна безнадежност. . .", но в тях, както стана дума по-горе, текстовете на Феликс Дьорман, Саша Черный и Верхарн присъствуват с разколебан статут — едновременно и като чужд, и като собствен текст, на оригиналния език и в превод, който, макар и възможно най-верен, в съседство с оригинала функционира и като самостоятелен вариант.

Цитатите в тези стихотворения се преобразуват чрез включването си в нов контекст, спрямо който се оказват пределно обвързани и функционално подчинени. Цитатът огъва смисъла си в различна посока, в услуга на обхващащата го поетическа творба. Осъзнаването на чуждия текст като материал, с който може да се борави, който противостои на собствения, но може и да му съдействува, води до раждането на интенции спрямо него. От двусмислено неутралните случаи на цитиране, които отбелязахме, интенцията спрямо чуждия текст в поезията на Гео Милев се развива, за да се прояви като далечно и смътно съотнасяне с първообраза („Парсифал", „Лоенгрин", „Иконите спят"), като деструкция (разгледания в началото фрагмент от „Септември") или като откровено пародийно преосмисляне („Ад").

Сложността на междутекстовата стратегия при Гео Милев може да се проследи в травестийната трактовка на традиционни литературни образи и мотиви, какъвто е примерът с Ахил от поемата „Септември":

Ахил беше грубата сила.
Военният демон.
Ахил беше стар генерал
На Н. Ц. В. цар Агамемнон.

Снижаващо-дискредитиращото назоваване се неутрализира от привидно благонамерената констатация „Ахил бе герой", в която ироничното напрежение съхранява въздействието си, за да послужи като начална податка за следващата серия от двусмислени характеристики, в които водещ е принципът на интонационното развенчаване: „с безброй / кръстове, ордени, ленти. . . пиедестал / на реда и тишината / в страната." От прякото цитиране („Музо, възпей оня гибелен гняв на Ахила. . .") през травестията, двусмислената вярност на традиционната представа, до ироничната дистанция — цялото това многосъставно преосмисляне на епическата героическа концепция се осъществява смислово и функционално не главно спрямо изходния текст, а в разрушаването на действени клиширани идеологически постановки.

Равностойна по сложност и многопосочност е междутекстовата активност в поемата „Ад". Пародийното преформиране в нея действува както по отношение на идейния, така и на естетическия план на класическия образец.

Самият избор на заглавието сигнализира за преднамерената и заявена вторичност на собствения текст. Творбата на Гео Милев възпроизвежда като че ли дословно Дантевата поема. Поне така декларира бележката в края на завършената част, където фигурира план за описанието на останалите осем кръга на ада, разколебано между внушението за програма на по-нататъшно писане и информация за общоизвестния факт — „Ад е първа част от трилогията *Божествена комедия: ад — чистилище — рай*".

Гео Милев възпроизвежда архитектониката на първообраза на семантично, образно и строфично равнище. Многократното повторение на числото девет („девет спирали", „деветорно въртене", „девет кръга") откровено дублира строежа на отвъдния свят в поемата на Данте. Последователно е търсено внушението

за неудържим срив, съсредоточено в пространствената експресия на вертикалната колона от многократно повтореното *р*, следваща шеметното, безпомощно движение по адската спирала, и сякаш натрупващото звукова инерция „*сбери си сър*цето / и ето падай / — *с тр*ясък / — *пр*асък / *п*рво в *пр*овала".

Пряко се осъществява връзката с „Божествена комедия" и чрез стратегически двупосочното маркиране на единното й троично членене. Проведена в ритмичната организация на Гео-Милевия „Ад" чрез тройни паралелизми („Глад, / без да чакаме, Глад / неоплаквани / Глад / е съдбата ни") и трикратни повторения на думи или рефрени („Глад", „Адът е само за нас", „Виж ни, поет!"), троичността декларативно се отхвърля („без целомъдри, спокойни терцини"), за да се изяви отново веднага след това като определящ ритмообразуващ принцип още в следващата строфична група: „Уви! / Лъжа / е Виргилий."

В поемата „Ад" се проявява и една от основните закономерности при трактовката на чуждия текст в поезията на Гео Милев. За разлика от фрагмента за възмезденото насилие в „Септември", където образно-семантичната и логическата последователност на собствения текст се осъществява чрез разрушаване целостта на изходния съдържателен модел (така както в стихотворението „Главата ми. . ." по повелята на вътрешнотекстовата логика *Едип* е изправен пред Сфинкса в *Египет*), в „Ад" действува противоположният принцип, при който семантичната фрагментарност на собствения текст се компенсира от логическата непротиворечивост на чуждия. Провокиращо неочакваната поява на даден образ, демонстративната алогичност на определен преход, максималната смислова разпокъсаност при Гео Милев нерядко са само привидни и се обезсилват от съпоставката с изходния текст, тъй като именно той съдържа естествената логическа връзка между наглед несъчетаемите текстови късове. Така в „Ад" прескоците между „Оставете тук всяка надежда", деветте спирали, „На помощ! Вожд Вергилий" и „без целомъдри, спокойни терцини" се превръщат в непротиворечива последователност чрез съдържателното единство на Дантевата поема.

Сложното съотнасяне на собствен и чужд текст при Гео Милев отвежда до въпроса за локализацията на смисловото ръководство. Той изглежда като че ли предварително решен, особено ако се доверим без уговорки на определението на Л. Жени, което гласи, че „междутекстовостта е работата по преобразуването и превръщането на един или няколко текста, осъществено от един центриращ текст, на който принадлежи смисловото ръководство"[16]. Но тъй като и самото понятие „центриращ текст" не е много конкретно, въпросът изисква по-специално внимание. Анализът на тази проблематика се основава на някои формални и достъпни за наблюдение аспекти на междутекстовостта и на други, които не са нито нагледни, нито достъпни. В първия случай става въпрос за техническата страна от въвеждането на чуждия текст в художествената творба, за интензивността на неговото присъствие. Безспорно е, че разпределението на смисловото ръководство има и тясно количествена обусловеност, че решението му не може да бъде равностойно при наличието само на отделен цитат или реминисценция и в случаите на доминираща междутекстова активност, когато цяла творба преформира и преосмисля някакъв първичен литературен факт. Но дори и при единичен цитат се проявяват възможностите за осъществяване на цялата гама от семантичната неутралност до определяне цялостния смисъл на творбата. Значително по-трудно се изследва отношението на творческия субект към чуждия текст, на най-често съвършено дискретните форми, чрез които то се проявява. Повече или по-малко достъпен, пълноценно или едностранчиво анализиран, този аспект на междутекстовостта прави изследването й съизмеримо с целите на историческата поетика.

---

[16] Jenny, L. La stratégie de la forme. — Poétique, 1976, No 27, 257—258.

Колкото и логично да изглежда становището, че смисловото ръководство остава неизменно в границите на собствения текст, проверката му с един или два нестандартни примера точно от поезията на Гео Милев е напълно основателна. В стихотворението, чиито начални думи са „Удари трета стража!“, съдържащата се в тях алюзия за трагедията „Хамлет“ може еднакво аргументирано да се приеме или отхвърли. Така че в междутекстов план въведението е семантично неутрално. Следващата няколко стиха по-долу реминисценция „На Истината демонът „ГОРКО ТИ!“ ми казва“ активизира наново алтернативно подсказаното в първия стих внушение и „наслагва“ върху творбата на Гео Милев сцената на срещата между Хамлет и Призрака. Така в единната атмосфера на творбата, отразяваща мига на равносметка, състоянието на ръба, когато се вземат жизненоважни, предварително обречени решения, се вгражда, за да внесе собствената си, наложена като водеща, семантика, душевната конвулсия на изправения пред необходимостта да решава и действува Шекспиров герой. Връзката между двата стиха, твърде проблематична в семантиката на Гео-Милевото стихотворение, става действена и задължителна в извънтекстовата реалност — смисъла на трагедията.

Както в това стихотворение, така и в редица други творби на Гео Милев (вече наблюдавахме подобен случай в „Ад“) разрушаването на логическата и семантичната последователност е валидно само при изолирано възприемане на собствения текст. Закономерно зад най-неочакваните и своенравни обрати на мисълта стои стабилна свързаност, основана на първичния,асоциативно въведен текст.

Обстоятелството, че в подобен случай смисловото ръководство се осъществява от чуждия текст, е от изключителна важност. Той бележи една от най-своеобразните прояви на осъзнато-преднамерено отношение към чуждия текст, а оттам трьгва група въпроси — за вариантността и алтернативността на семантиката при наличието на междутекстова активност, за характера на интенцията и нейната сложност (в „Ад“ смисловото ръководство се осъществява от *пародиран* текст), за зависимостта между интензивността на интенцията спрямо чуждия текст и формите на проявлението му.

Последният въпрос дава повод за най-интересни наблюдения, тъй като маркираната от него зависимост води до всевъзможни варианти, които започват от нулевата интенция, при която чуждият текст се отклонява от пълната си тъждественост с автентичния си вариант само доколкото е повлиян от минималната, незначителна промяна в контекста, и завършват там, където интенцията се абсолютизира и измества същинския чужд текст, като конструира изкуствен чужд текст, съответствуващ на насочеността ѝ.

Най-ярка изява на подобно крайно изместване на чуждия текст от интенцията се наблюдава в поезията на Вапцаров. Необходимият чужд текст се камуфлира от собствен, структуриран съобразно с полемично отхвърлената конвенция (или по-рядко в съгласие с утвърждавания модел). Много специфично осъществяване на този принцип има в стихотворението „Ботев“, където баладата „Хаджи Димитър“ е въведена по два смислово и стойностно противопоставени начина (съответно като отричана и защищавана естетическа идея), първият от които е пародийно-карикатурна перифраза, а вторият е по същността си по-скоро собствен текст, който се регламентира като Ботев чрез няколко реминисценции, въведени в ролята на идентификатори. Съпоставката между двата фрагмента показва различната степен на участие на чуждия текст и все по-условното му присъствие:

Огряват звездите,
след туй на Балкана
излиза луната,
вълкът се промъква
и дебне в скалите

Пиши за жътварите там,
за теглото,
за черните кърви,
що пие земята,
за робската песен

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

и светят очите му
в мрака.

и мъката в нея,
която люлее нивята.

Докато първият се гради на преки съответствия с текста на баладата, чиято поетическа безпомощност е преднамерено подчертана („огряват звездите“ срещу „звезди обсипят свода небесен“ или „излиза луната“ срещу „месец изгрее“ и т. н.), вторият се гради върху опората на отделни думи, които в българското литературно съзнание имат функцията на Ботеви митологеми („черни кърви“, „робска песен“, „жътвари“ — в контекста на „песен“), при това употребени във видоизменен вариант.

Чист, типичен за Вапцаров случай на съзнателно изграден чужд текст откриваме в „Рибарски живот“, където шаблонната схема е дословно възпроизведена:

Отгоре —
изгряват звезди.
Небето —
седефено свети.
От сушата
кроткият бриз
с ръката си
къдри
морето.
Ех,
волен рибарски живот. . .

Веднага следва „оголване на похвата“ — романтичната картина на рибарския живот се оказва в процес на рисуване: „Тури му „безкрайно море“ / залей го излеко/ с синило. . .“ А след това идва и прекият коментар (по аналогичен начин е построено и стихотворението „Кино“).

Последователната подмяна на собствен и чужд текст характеризира цялостното творчество на Вапцаров. Невинаги конфликтът е така рязко изведен, както в приведения тук пример. Движението е най-често дискретно и почти неуловимо. В последното му стихотворение двата начални стиха са подчертано обвързани (не на последно място и чрез анафоричното повторение на „борбата“). В инерцията на подобието двата стиха се възприемат като ценностно равностойни. Вметнатото „както казват“ трансформира втория стих в чужд текст, като в същото време дешаблонизирането му чрез съзнателното въвеждане и отхвърляне на клишето води до освобождаване от схемата.

Изследването на подобни явления е интересно не само с оглед специфичното проявление на междутекстовостта, но и с литературноисторическата им стойност. Логиката на развитието по посока на абсолютизиране на интенцията спрямо чуждия текст и съответното изместване на същинския чужд текст е примамлива като решение, но преди да бъде проверена върху обстоен литературноисторически материал, не може да бъде приета като нещо повече от хипотетично теоретическо построение.

Път към осъществяване на междутекстовия анализ в светлината на историческата поетика е и проследяването на един и същи литературен мотив в творчеството на поети от различни епохи. По тази линия биха могли да се направят интересни и, надяваме се, показателни с резултатите си съпоставки между Петко Славейков и Пенчо Славейков или между Иван Вазов и Пенчо Славейков главно на основата на ориентацията им към европейската култура и трактовката на взетото оттам. Това, че и Вазов, и Славейков се вдъхновяват от легендата за завършването на Микеланжеловия „Мойсей“, дава възможност не само за сравнение между „Пред статуята на Мойсея“ и „Микеланжело“, но и за изводи относно актуалния интерес към проблема за творческата личност в българската поезия

от края на миналия век[17]. При цялата видима разнопосочност в търсенията на двамата поети осезателна е и общността на подхода им към темата — възприемането на художника през призмата на необичайното събитие, на легендата. И въпреки че Вазов остава при възпроизвеждането на легендата, а Пенчо Славейков я използува като стабилна съдържателна основа, от която се оттласква, за да даде воля на личните си размисли, и за него, както и за Вазов ключ към личността на твореца остава показателният фрагмент от биографията му (най-често легендарната), който придобива емблематична функция (сърцето на Шели, останало цяло след изгарянето на тялото му, глухотата на Бетховен и др. под.).

По-късно Смирненски, сякаш повтаряйки Вазов от стихотворението „Байрон", в стихотворението си „Христо Ботйов" гради образа на поета с помощта на цитат от „Борба" („Ще викнем ние „Хляб или свинец!"), което е особено любопитно, тъй като „Хляб или свинец!" в Ботевото стихотворение е чужд текст; но използувано в новия си контекст, клишето се превръща при Смирненски в знак за Ботев. Друга степен в поетическото тълкуване на творческата личност е Гео-Милевата „Панихида за поета П. К. Яворов", където водещо е внушението на образни, семантични и ритмико-интонационни отгласи от Яворовата поезия.

Интерес във връзка с този въпрос представлява и устойчивата асоциативност при Смирненски. И в двете стихотворения, посветени на Ботев, се появява образът на Голгота, но във взаимно отричащи се варианти:

. . . ето че в *стръмния път* на Голгота. . .
(„Христу Ботйову")

Без път към своята Голгота *стръмна*. . .
(„Христо Ботйов")

И отново — като любопитно и, струва ни се, нелишено от смисъл съвпадение — в стихотворението си „На Пенчо Славейков" Дебелянов пише: „Ти горд излезе на Голгота / и не отрече своя Бог!"

Провеждането на цялостно изследване в тази насока би поставило на сериозно изпитание паметта, а и познанията ни, но то за пореден път ще ни подсети и колко непоправима е вредата от липсата на предметни, цитатни, тематични и други подобни речници на българската литература. Последователното проследяване на развитието на определен литературен мотив крие в себе си широки възможности. Общата отправна точка — конкретният чужд текст — осигурява сигурна основа за съпоставителен анализ.

Без стремеж към изчерпателност, който в обкръжението на нахвърляните тук бележки неизбежно би прозвучал като дисонанс, ще се опитаме да илюстрираме този тип подход към междутекстовостта с три интерпретации на мотива Гаврош в българската лирика.

За Смирненски образът на Гаврош е имал особено очарование, тъй като той се появява не само в творбите му („Братчетата на Гаврош" и „Улицата"), но и като един от най-често използуваните му псевдоними. Характерно за Смирненски е „нелитературното" осмисляне на Гаврош. За него гаменът от „Клетниците" се изравнява с означението на определен социален статут — той е босякът, детето от улицата, един от многото, подобни на него, техен събирателен образ. От друга страна, за Смирненски Гаврош е и своеобразна метафора на барикадния бой и на героичната смърт. Неслучайно Гаврош не присъствува пряко в поезията на Смирненски — там са неговите „братчета", на „улицата" просветва усмивката му. И когато се подписва под творбите си с името му, поетът осмисля псевдонима си като жест на принадлежност към безбройните братя на Гаврош.

---

[17] Пряко свързана с този проблем е статията на Н е д е л ч е в, М. Темата за „големите поети" и Вазовата лирика.—В: Иван Вазов. Сборник материали от научната сесия по случай 125-годишнината от рождението на писателя. Пловдив, 1977.

Във Вапцаровия „Двубой“ Гаврош не е пряко назован, но присъствува чрез ясно адресирана алюзия. За търсещия аргументи в спора си с живота лирически „аз“ подвигът на Гаврош е съвършено конкретен и красноречив пример. Отделните сюжетни елементи са приведени във Вапцаровото стихотворение с лаконичност, която не накърнява автентичността на изходната история (дете — Париж — умря на барикада — усмивка — песен), и с произволен по отношение на Юго, но съответен именно като жест цитат „Liberté chérie!“. Конкретността на алюзията с героя от романа „Клетниците“ парадоксално се оказва пътят за освобождаването на образа от неговия литературно вторичен смисъл. Защото „гаменът на Париж“ в творбата на Вапцаров е не литературен пример, а реално лице редом със загиналите в мината работници, с братоубиеца и победителя на небесните простори. Промяната на условността с умело симулираната автентичност би могла да изглежда случайно явление, ако не беше в тясна зависимост от цялостната насока, в която се осъществява крайно своеобразната трактовка на чуждия текст при Вапцаров, където, от една страна, първичният литературен текст губи автономността си и се разтваря в действителността (това се отнася и за собствения поетически текст, който традиционно се вплъщава в „писма“, „разговори“, „доклад“, „проект за написването на поема“ и т. н.), а, от друга, повишената интенция спрямо чуждия текст води до конструирането на „примерен“ изходен текст, изравнен с определен стил, творческа нагласа, нравствена или политическа позиция — както вече ни се предостави случай да забележим.

На фона на това „нелитературно“ осмисляне на образа на Гаврош при Смирненски и Вапцаров показателно е стихотворението на Дамян Дамянов, озаглавено „Гаврош“ и написано като част от цикъла „Клетниците“. Целият цикъл представлява размисъл-съпреживяване на основни сюжетни и персонажни звена от романа на Юго, осъществен чрез форма, която бихме определили като „поетически преразказ-коментар“. Последователността и убедителността на трактовката тук няма да бъдат обект на анализ. Интересува ни главно пряко заявената ѝ вторичност, подчертаване присъствието на „Клетниците“ като призма, през която се пречупват както възприятията от житейските факти, така и размислите по техен повод. Специфично е и рефренното присъствие на цитат от началото на „Марсилезата“, изписан в транслитерация, много по-удачен в съкратения си вид поради смисловата отвореност на „Allons, enfants“, която съдържа връзката с „детето на Париж“.

Стремежът да следваме общността на мотива, както и желанието да видим осъществяването му именно в съпоставителна насока наложиха избора на първия попаднал ни пример. Независимо от неизбежно произтичащата от това неравностойност на приведените за пример творби, а и от непълнотата на коментара подобна съпоставка дава повод за поставяне на поредица от проблеми, които биха могли да съставят една страна от изследването на чуждия текст в светлината на историческата поетика. А тя е следната: как се променя съотношението между експлицитност и имплицитност на цитирането; как се изявява количественият аспект на цитирането и доколко появата на определен литературен мотив като назоваване или алюзия, като самостоятелен фрагмент или като цялостна творба е показателна; как българските поети осмислят заетия литературен мотив — в литературен или в извънлитературен смисъл; и оттам — какво е съзнанието им за собствената творба, за нейната „вторичност“.

В аспекта на историческата поетика проявите на междутекстовост поставят и още един значителен проблем — за функционалната съотнесеност на първичния и вторичния текст. Обичайната насока, в която се анализира тази съотнесеност, изхожда от презумпцията за непроменяемост на стойностно-функционалния статут на първичния и вторичния текст. Колкото и смислово несъответен да е

собственият текст по отношение на чуждия, колкото и възпроизвеждането да се приближава до цялостното преосмисляне и трансформиране, все пак първичният текст трябва да съхрани семантичната си идентичност. С оглед на един абстрактен, извънвременен анализ на междутекстовите отношения това положение е безусловно. Но при съизмерването му с историческата подвижност на прочита картината значително се изменя. Именно в процеса на диахронно осъществяване вторичният текст при определени случаи може да се окаже водещ и функционално да измести първичния, като при това се получава и затъмняване или промяна на началната семантична определеност.

Много интересен случай представлява Вазовата ода „Паисий". Значителна част от творбата е по същността си цитат-интерпретация на Паисиевата „История славеноболгарская". Сега ще оставим настрана въпроса за несравнимо поголямата популярност на Вазовото стихотворение. Важното е това, че вторичната интерпретация на Паисиевата история се оказва определяща за българското културно съзнание. Вазовият Паисий е този, който вижда в славното минало на народа си залог за светлото му бъдеще и който внушава представата за могъщата историческа перспектива, с помощта на която и самият Вазов ще види противоотрова срещу безверието и отчаянието на деня в спомена за славните дела на гордото национално минало. Вазов е извел напред властния замах на мисълта у Паисий, в който историческото величие се отразява като сияйна бъдещност, за да забрави за мъдрото и спокойно упование на светогорския монах в преходността на земните неща и в непротиворечивостта на божията промисъл. От Вазов насам тази представа се превръща в неизменен филтър, през който се осъществява прочитът на „Историята". И това се отнася не само за онази убога масова представа за Паисий, която се гради единствено върху христоматийното „О, неразумний и юроде", а и за определени тенденции в професионалното тълкуване на историческите и идейните му виждания. По пътя на почти инерционната аналогия с Данте можем да си припомним сходното положение с роденатa в „Божествена комедия" представа за дръзкото, моделирано по ренесансовите мерки търсачество на Одисей, която като смислова инверсия на мита играе решаваща роля за европейското културно съзнание на следващите векове, изместваики от него образа на същинския Омиров герой.

Характерът на написаното дотук не дава възможност за извеждане на някакви цялостни заключения. Онова, което най-повърхностно сумира направените в него бележки, е изводът, че съизмерен с проблемите на историческата поетика, въпросът за междутекстовите отношения придобива по-различен характер. Нататък остава необходимостта от системни частни или по-общи изследвания. Водещ във всички случаи трябва да бъде стремежът към навлизане в същностните проблеми на историческата поетика. Едва след уточняване на методологията, проблемите и конкретните ѝ задачи може да се потърси съдействието на междутекстовия анализ на българската лирика. Тогава ще може да се установи със задължителната научна състоятелност — за да бъдем верни на темата си, а и за да оправдаем малко екстравагантното заглавие, ще си позволим цитатната издявка — какво е за нея „чуждият текст".

ИЗ ИСТОРИЯТА НА СЛОВОТО-ОБРАЗ „КРЪВ“ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ*

Петър Велчев

Кървава пот
изби по гърба на земята.

Гео Милев

Кръвта не е само първостепенна физиологична течност със специфични свойства и функции (в организма на човека, на всички гръбначни и на някои безгръбначни животни), но и светогледна, художествено-семиотична категория с определено място и значение в духовния живот на човечеството. Кръвта е един от най-древните образи в културата. Органично свързана с човека и неговия свят, тя се отличава с разнообразна, но устойчива семантика и символика в обичаите, култовете, магическите и други ритуали, фолклора, литературата, изкуството и пр. от първобитното общество до днес. От най-дълбоката митологична и фолклорна архаика до най-модерната художествена литература на XX в.

Кръвта преди всичко е свързана с война, клане, убийство, престъпление, възмездие. Тя е своеобразен „персонаж“ в митологичния сюжет на първото човекоубийство, когато вехтозаветният бог се обръща към Каин с думите: „Гласът на братовата ти кръв вика от земята към мене“ (Бит., 4, 10). Според древните гърци проливането на кръв, особено на близки роднини, осквернява не само мястото на престъплението, но и цялата земя. След убийството на майка си Алкмеон не може никъде да си намери място, където да живее, и оракулът му казва, че единственият изход за него е да открие такава земя, която по време на убийството „още не е била суша и слънцето не я е видяло“ (Т у к и д и д. История, II, 102, 4).

В християнството кръвта символизира жертвата на Исус, изкупваща греховете на човешкия род. Събрана, както е известно, от Йосиф Ариматейски в чашата на Граал, тя е средновековен първообраз на реликва, синоним на светиня. Това е съществена част от идеята за богочовека. А относно „божиите чада“ е казано, че такива могат да бъдат само онези, които „се родиха не от кръв, нито от плътска похот, нито от мъжка похот, но от Бога“, защото „словото стана плът и пребиваваше между нас“ (Йоан, 1, 13—14).

Кръвта означава произход, родство, потомство, наследство, семейство и т. н. — значения, широко отразени и в езика. Според академик Мар още в доисторическите езици „кръв“ се отъждествява по значение с „брат“, „племе“, „дом“ и т н.[1] Във втория том на Найден-Геровия „Речник на българския език“

*Студията е част от по-голям монографичен очерк. Това донякъде е причината за известна фрагментарност на текста — б. а., П. В.

[1] М а р р, Н. Я. О полигении семантики („брат“ и „кровь“). — Изв. АН СССР, 1926, 783—784.

(1897) за значенията на „кръв“ четем: *коляно, род, влакà, корен, пасмина, сой, порода*[2]. А един наш съвременен поет нарича децата си „света на мойта кръв“[3].

В представите на първобитните народи кръвта — това е душата на човека, неговият живот. Както от топлата кръв се издига пàра, така от устата излиза дихание. Това дихание е душата на човека. Щом кръвта изтече, душата напуска тялото. Едуард Тейлър пише, че връзката между душата и кръвта, „признавана от карените и папуасите, е рязко изразена в еврейската и арабската философия“[4]. Кръвта у древните народи, включително и у прабългарите, е м а н а или о р е н д а, т. е. свръхестествена сила, която се изгубва, ако се пролее кръвта на цар, военачалник или на жертвеното животно. Оттук и сакралното цареубийство чрез удушване, за да не се пролива кръв. Оттук и обичаят да се пие кръвта на победения враг, за да премине у победителя неговата оренда. Оттук и различните видове т а б у, разпростиращи се върху хора и животни[5]. За вярата в чудодейните свойства на кръвта говори и обичаят на етиопското племе гала да излива кръвта на жертвеното животно в подножието на свещеното дърво, за да го предпази от изсъхване[6].

Кръвта е дух, сила, мощ, вътрешен двигател на нещата, сърцевина на живота. Емпедокъл смята, че тя е мисленето и способността за мислене („За природата“, 105). Латинският писател Лукан нарича Римския сенат cruor imperii (кръв на империята), подчертавайки по този начин държавотворното му начало. А в Новия завет кръвта между другото символизира колективността на живеещите върху земята, всемирното братство на хората. В речта си пред Атинския ареопаг апостол Павел казва за бога: „Той произведе от една кръв целия човешки род“ (Деян., 17, 26).

Кръвта е еквивалент, синоним, или пък просто е в близки, родствени връзки и с редица други символи, имащи по-общо или по-частно значение в човешката култура. Според четиритомния френски „Речник на символите“ това са о г ъ н я т, т о п л и н а т а, с л ъ н ц е т о, ч е р в е н и я т цвят[7]. Със самата си органика, със своите иманентни качества, тъй да се каже, като „вещ в себе си“ кръвта е солидарна с всички образи и символи, изтъкващи огненото (в Хераклитов и Емпедоклов смисъл), активно, животворно начало. Кръвта обозначава живото, органичното, естественороденото в противовес на мъртвото, механичното, създаденото от човека[8]. А и нещо повече, кръвта е знак за буйство, страст, изстъпление, опиянение. Тя е олицетворение на младост, любов, дързост, излишък на жизнена мощ, съдбовна ангажираност на човека по отношение на битието — както в мир, така и във война, както в бита, така и в историята.

Многобройни и многообразни са физиологичните свойства и функции на кръвта в живия организъм. Не по-малко, а може би дори и повече са те в човешкия език, митология, бит, култура, а също и в поетиката на художествения текст, където кръвта е в състояние да изпълнява почти всички възможни роли: архетип, митологема, „ключова дума“, образ, символ, метафора, метонимия, синекдоха, олицетворение, сравнение и пр. Тя е един Протей, който обаче не мени толкова

---

[2] Срв. немското *Geblūt*, т. е. общност (съвкупност) на кръвта, което означава род, произход.

[3] Л е в ч е в, Л. Пристрастия. С., 1966, с. 58.

[4] Т е й л о р, Э. Первобытная культура. М., 1939, с. 267.

[5] Херодот и Страбон свидетелствуват за обичаите на някои племена да удушват животните или да ги убиват с боздуган, а не с нож.

[6] Ф р э з е р, Дж. Фольклор в Ветхом завете. М., 1985, с. 365.

[7] C h e v a l i e r, I., A. G h e e r b r a n t. Dictionnaire des Symboles. T. 4. Paris, 1974, 144—145. По-нататък: Речник на символите.

[8] На испански *motor* (или *tiro*) *de sangre* означава, „животинска тяга“, а *mōlino de sangre*—„долап, мелница, движена от животинска сила“.

често лицата си, колкото своите комуникативни цели, експресивни и смислови предназначения и нюанси. Кръвта се стреми да бъде всичко онова, което е и светът, мъчи се да улови и да изрази неговата глъбинна, неуловима диалектика, да посочи тезата заедно с антитезата, като ту ги съпоставя, ту ги противопоставя.

Кръвта — тази изначална, ярка и по цвят, и по смисъл, непрекъснато умираща и непрекъснато възраждаща се субстанция, която тече не само в жилите, но и пред очите ни, която възбужда и колективните, и индивидуалните чувства и разпалва човешкото въображение — притежава могъща изобразителна сила и неслучайно е измежду най-съдържателните поетични образи. Кръвта, тази може би семантично „най-наситена" течност в света на хуманитарните ценности, въпреки цялото си разнообразие от нюанси все пак се характеризира grosso modo преди всичко със своята а м б и в а л е н т н о с т. Именно с двете си противоположни значения — живот и смърт, любов и омраза, братство и вражда, единство и разединение, мир и война — образът на кръвта разкрива още един път антиномичния характер на човешкото мислене, отразяващо неразрешимите противоречия на битието, а също и променливия, сякаш вечно „пулсиращ", релативизъм на моралната оценка[9].

Споменатата двойственост личи дори от простия, но многозначителен факт, че античните езици притежават две различни думи за „кръв" — в зависимост от това, дали е вътре, в организма на човека, или е пролята навън. В старогръцки първото е *haima*, а второто — *kréas*, а в латински — съответно *sanguis* и *cruor*[10]. Интересно е да се отбележи, че старобългарското кръвь етимологически възхожда към значението 'външна, пролята кръв', 'кърваво месо'[11]. Не само нашият, но и останалите славянски езици не разполагат с друга дума за означаване на понятието. Ако единството на човешкия род е в това, че една и съща кръв тече в жилите на всички хора, то проливането на същата тази кръв иде да означи конфликта между тях. Единството на кръвта и кръвопролитието в еднаква степен са представителни за нашия свят. Върху този д у а л и з ъ м между впрочем е изградено известното стихотворение „Надпис" на Атанас Далчев:

Всички, паднали за свободата,
дето и да е, са наши братя —
пак по кръв, но само че пролята.

Образът на кръвта е изконен атрибут на епичната, героична, гражданска и революционна поезия. И това е съвсем естествено, защото за човешката история няма нищо по-характерно от непрестанните войни, конфликти и стълкновения между класи, народи и цивилизации. В живота, както и в литературата, и в езика, кръв и война са синоними[12]. А по-специално в българската поезия образът на кръвта е много често срещан, широко използуван и притежава вековни традиции. Той естествено се свързва с епохите на борба и робство, мъст и самоутвърждаване и иде от глъбините на фолклора — народни песни, пословици, гатанки.

Тук се налага да добавя, че и в самия български език се наблюдава твърде обилно с л о в о о б р а з у в а н е въз основа на лексемата „кръв", и то в рамките на споменатата вече смислова амбивалентност: *кръвчица, кръвцà, кърви, кървеница, кръвнѝк, кръвчо, кръвничар, сукръвица, кръвило* (червена боя), *кръвнак, кръвни-*

---

[9] Така например ние от векове, та чак до ден днешен казваме: „Кръв за кръв" — в духа на Мойсеевия закон — и същевременно имаме поговорка „Кръв с кръв се не мие" (Български притчи, или пословици и характерни думи. Събр. от П. Р. Славейков. С., 1972, с. 273).

[10] Индоевр. корен е **kru* (сурово, кърваво месо). Срв. фр. *cru*, исп. и ит. *crudo* (суров), а също и бълг. *крут*. Напр. *крути мерки*, т. е. сурови, остри, сериозни мерки.

[11] В романските езици е тъкмо обратното. Там „кръв" произлиза от *sanguis*, но все пак и не-случайно фр. *cruel* (жесток) е производно от *cruor*.

[12] Руската пословица гласи: „Война кровь любит", „Ни моря без воды, ни война без крови". А пък на испански *лазарет* е *hospital de sangre* (болница на кръвта).

чество, кръвница (стръвница), *кръвняк, кръволок, кръвопиец, кръвопролитие, кръвопускане, кръвотечение, кръвоизлияние, кръвосмешение, кървавица* (вид ядене), *хладнокръвие, кръвожаден, кръвнишки, кръвясал, окървавен, кървен* и *кръвтян* (червен), *чистокръвен* (породист, расов), *кървув* (омразен, презрян), *кървенея, кръвея* (дебелея), *окървавявам, окървявам, кръвя̀ се* (червенея, руменея)[13], *кървосвам се* (начервявам се), *да се кръвна* (да се схвана в кръста) и т. н.[14] А да не говорим за стилистически маркирани синоними на „кръволок" от рода на *вампир, звяр, хищник, главорез, изедник, яничар* и др. Да не говорим също така и за множеството фразеологизми, устойчиви съчетания и пр., в които „кръв" е централно понятие[15]. Но нека все пак да споменем, че с помощта на този образ са образувани немалко имена на различни цветя и растения: *юнашка кръв, кървавец, кървавиче, кървавка, кръвен дрян, кръвец, кръвика, кървинос, бий-бий-кръвчица, пус-пус-кръвчица* и др. Нека освен това да не забравяме и някои по-частни, по-редки случаи на езиково строителство[16].

Твърде симптоматичен факт е съществуването в българските диалекти на акцентни дублети, като *кѝрвен* (кървав) и *кървѐн, кръвѐн* (дебел, охранен), *кръвнина, кръвнѝна, кръвнѝнд* (означаващи и убийство, и откуп за убийство, и роднинство), а също и дублети, образувани чрез метатеза, като например: *кървя̀* (кръвотека) и *кръвя̀* (дебелея, угоявам)[17] и др. под. В тях по свой начин проличава още веднъж смисловата амбивалентност на словотворчеството и образотворчеството, осъществявани с помощта на „кръв". Ако трябва терминологично да разчленим и обобщим въпросната семантична и образна амбивалентност (и ако решим за целта на прибегнем до латински названия), можем да наречем първото значение на „кръв" м о р т а л н о, а второто в и т а л н о. Едното означава смърт, т. е. посегателство, накърняване, „проливане", отнемане и в крайна сметка унищожаване на живота. Другото е свързано с укрепване, „вливане", прибавяне, запазване и продължаване на живота.

Може би тук му е мястото да кажа няколко думи за един изключително рядко срещан глагол, където образът-понятие „кръв" функционира със своя положителен, витален смисъл. Глаголът е използуван от П. Р. Славейков и гласи: *разкръвям* и *разкръвям се*. В нито един от съществуващите български речници няма да откриете тази форма. Има я само във Възрожденския лексикографски архив на Института за български език при БАН, но и там е регистрирано само прякото ѝ значение: разцъфване, съживяване, съвземане на клюмнало цвете (сп. „Пчелица", 1871). А за целта на нашето изследване, пък и изобщо за историята на българския език, значително по-интересна е широката, преносната употреба на думата: развивам се, разраствам се, укрепвам, изпълвам се с нови сили, възраждам се и т.н. Всички тези значения могат да бъдат извлечени от контекста на три Славейкови стихотворения — „На агите", „Сурвакня", „Пролет е"[18]. В първото от тях, писано

---

[13] Срв. в стихотворението „Думи" на Вапларов плеонастичното натрупване „и лицето ми — кръв, руменее".

[14] Още у Йоан Екзарх откриваме кръвѣница (артерия), а в Симеоновия сборник от 1073 г. — кръвѣбытиѥ (кръвообращение).

[15] Кръвта вода не става, Нося (нещо) в кръвта си, Кръвно родство, Писано с кръв, До последна капка кръв, Южна кръв, Синя кръв, Кръвна жертва, Кръвен данък, Кръвна обида, Кръвно отмъщение, Кървава баня, С огън и кръв, Глас на кръвта, Кървави сълзи, Кървава пот, Кръв ми е в очите, Кръв от кръвта, Мътна и кървава, Пожара на кръвта, и т. н.

[16] В тайния зидарски говор (Дебър) *крваа* значи война; в тайния дръндарски говор (Гоцеделчевско) *кървавица* значи вдовица и пр. Вж. Български етимологичен речник. Т. 3. С., 1980, с. 34.

[17] Затова пък мотивът за отмъщението, древният девиз *кръв за кръв* свързва пряко двете значения. Хайдут Сидер убива Черен арап и неговата снага, „що я й тлъстил, с пот българска що я й кръвил", ще трябва да „нахрани сиви вълци и черни врани" (Н. Козлев).

[18] Славянско братство, I, № 8, 3 юли 1878; Сурвакня за година 1879. Сливен, 1879; Целокупна България, I, № 60, 13 февр. 1880.

по време на Руско-турската война от 1877—1878 г., поетът пожелава „погибел пълна“ на османския „род злосторен“, на „вси синове Исмайлеви“ и предвещава окончателното историческо затриване на турското племе:

ни клон от вас, нито па корен
во век не ще ся разкрѣвѝ.

Във второто стихотворение, посветено на Търновското учредително събрание от 1879 г., Дядо Петко призовава към сплотяване на българската нация и жадува обединението на нашето отечество, разкъсано от Берлинския конгрес:

Да затегнем съплеменни нам свръзки,
да разкрѣвим завянали в нас сили . . .

Третото стихотворение, използувайки символиката на пролетния цъфтеж и възраждане на природата, внушава все същите патриотични чувства, същата вечна славейковска скръб и тревога за съдбата на родината, за нейното настояще и бъдеще:

Скоро ли, боже, ще бъде
в нашата тъжна отчизна
свободно да се развъди,
да се разкрѣви цвят жизнен?

Паралелизмът „да се развъди, да се разкрѣви“ всъщност ни дава окончателното тълкуване на глагола, за който става дума. Формата очевидно е диалектна и П. Р. Славейков я е чул при своите неуморни издирвания върху девствената тогава още целинà на българския фолклор. И не само я е открил и запазил, но е успял да я превърне в художество, да осъществи нейната рядка, чисто народна поетична мощ.

Ако се спирам малко по-специално на лингвистичния аспект на образа „кръв“, то е, защото явлението е доста характерно за българския език и сякаш не е чак толкова типично за други езици[19]. А освен това, както е известно, съществува определена връзка между даден език и литературата, която се създава на този език — както в устната, фолклорната традиция, така и в писменото, личното творчество.

В българския песенен фолклор образът на кръвта е богато застъпен и функционира посредством множество разнообразни значения. Някои от тях са свързани по всяка вероятност с конкретни исторически събития, други отразяват вечни, универсални характеристики на междучовешките и междуплеменните отношения, а трети разкриват архаични пластове от народното съзнание — езически и християнски — и дават определена възможност за съпоставки не само с фолклора на други народи, но изобщо със световната антична и средновековна литература. Различните смислови, сюжетни и експресивни „модуси“ на кръвта съставят цяла една художествена система, един своеобразен поетичен модел с постоянни, повтарящи се и закономерно съчетаващи се черти, словесни формули и комуникативни функции.

Както би следвало и да се очаква, най-честа, най-типична и най-впечатляваща е употребата на образа „кръв“ в творбите, посветени на реалните борби за свобода и независимост, които нашият народ е принуден да води срещу чуждоземни, иноверни и други поробители още в зората на своето историческо битие. Ето защо този ярък, активен, войнствен образ е представен най-вече в българския юнашки епос, значително по-слабо присъствува в българската народна балада и не играе почти никаква роля в кротката, миротворна и някак самовглъбена на-

[19] Подобно обилно словообразуване с помощта на корена *кръв* откриваме впрочем и в руския език. Вж. Д а л ь, Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. СПб. — М., 1881, 196—197. А, от друга страна, кръвта е богат извор на фразеологизми в немски, испански, португалски, италиански и други езици.

родна лирика — любовна, семейна, битова, обредна и т. н. Но даже и тук, в любовната лирика, образът на кръвта е белег не на самия жанр, а на онова, което е отвъд жанра, т. е. пак на социалните борби. Оплаквайки се от мъжа си хайдутин, булката отблъсква кръвнината в името на любовта и младостта, в името на обикновения мирен живот:

Вечер иде, горо сестро, армаган ми носи,
армаган ми носи, сестро, все кървави дрехи,
все кървави дрехи, сестро, все търговски глави.[20]

В съзнанието на фолклорния човек кръвта е преди всичко нàглед. Тя е нещо най-напред видяно, усетено на собствен гръб, преживяно, а едва после осмислено, възпяно, естетизирано. Тя е болка, скръб, ужас, отчаяние, родени от сурови исторически обстоятелства, каквито са например татарските набези в България през първата половина на XIV в.:

Бърже саби наточиха,
бърже пушки напълниха,
Сичкото село избиха,
кървава река протече.[21]

Тук веднага трябва да добавим, че в българския народен епос образът на кръвта се употребява най-вече като х и п е р б о л а и тази характерна особеност на нашата фолклорна поетика създава ясно различима традиция, продължаваща далеко напред в личното творчество на поетите от XIX и XX в.[22] Както е известно, хиперболата изобщо е типичен художествен похват за българския фолклорен епос. Там юнаците имат обичай да се борят „три дни и три нощи", без да могат да се надвият. Получават до „седемдесет люти рани" и пак не умират. Изпиват „чàбур-чаша седумдесет ока" (това прави около 90 кг), пресушават я „дордò капка" и искат „уще една". А когато царят реши да погуби юнака, повиква „до триста джелята", но „който махне, ръка му изсъхне" (Трем, 65, 102, 153, 206). И какви ли не още чудесии стават във вълшебния свят на фолклора!

Свързаната с образа на кръвта хипербола също е използувана доста често и в различни вариации сред текстовете на нашата народна епическа поезия. Сред тях се налагат на вниманието два основни типа хиперболизация. Единият е, тъй да се каже, количествен. Той нарушава естествените, нормални пространствени и темпорални мерки на нещата, извисява ги до една търсена от фолклора фнтастичност. Например: „Па загазѝл Марко, па загазѝл, /па загазѝл крви до колене."[23] В същия дух са и стихове от рода на: „Та си сече три дни и три нощи, / та потъна коня до колене, / та потъна в тия черни кърви" (Трем, 151). Или пък със съответното подчертаване на смисъла посредством римите: „и засукà рàце до *рамѐна*, / та загазѝ кърви до *колѐна* / и преметнà три иляди глàви" (БЮЕ, 320). Или пък едно особено детайлно, бих казал дори „педантично" описание на кръвника — от горе до долу, от общото понятие до конкретните, предметни подробности, цялостен портрет на турския изедник:

Едно ми черно арапче:
кърваво, холан, кърваво —
рàките до лàкетето,

[20] Книга на народната лирика. От седенките и хората до семейните радости и неволи. Съст. Б. Ангелов и Хр. Вакарелски. С., 1946, с. 238.

[21] Трем на българската народна историческа епика. От Момчила и Крали Марка до Караджата и Хаджи Димитра. Съст. Б. Ангелов и Хр. Вакарелски. С., 1939, с. 24. По-нататък: Трем (цифрата означава страницата).

[22] Ако незнайният народен певец казва: „кървава река протече", то през 1923 г. Гео Милев, изправен пред потресаващото кръвопролитие на Септемврийското въстание, почти дословно повтаря: „Потекоха кървави вади".

[23] Български юнашки епос. Авторски колектив: Р. Ангелова, Л. Богданова, Цв. Романска, Ел. Стоин, Ст. Стойкова. С., 1971, с. 214. По-нататък: БЮЕ (цифрата означава страницата).

нòгите до колѐната,
кончето до зюнгиите.
(Трем, 297)

Другият тип хиперболизация може да се нарече качествен. Той не е битов, а б и т и е н, космичен, универсален и се стреми да ангажира цялата вселена в извършваното на земята кръвопролитие, в неговата подготовка или последици. Хиперболите от този род достигат до божията намеса и предизвикват божието възмездие. Те напомнят с нещо художествено-митологичния свят на Омировия епос, където боговете произнасят окончателни присъди над човешките дела, когато последните нарушат допустимите предели на добро и зло. Така например господ ни изпраща турската напаст, задето „не знай българина да царува, да благува", и резултатът от това наказание е налице:

Потекоха черни кърви,
заплакаха дребни деца —
плач се чува в синьо небе,
в синьо небе, в дъно земя.
Разсърди се вишни Господ,
та пруоди черна чума,
та изтръшка сй арапи. . .[24]

Тоест бог съответно наказва и турците, като убива дори „цар Мурата в Цариграда", заради проявеното зверство[25]. Кръгът на престъплението и наказанието е затворен, всеки си е получил своето. А понякога висшата намеса на небето е предварително оповестена, пак чрез образа на кръвта, който обаче има характер на п о л и ч б а. Типичен пример е сънят на „кралица Яница", предвещаващ смъртта на Иван Шишман:

Насред се е небо пропукнало,
ситни звезди по земя паднале,
ясен месец кървав е изгреял,
а по него — звездица-денница,
и она е кървава изгрела.
(Сенки, 402)

Подобна хиперболично-фантастична по форма, свързана с небето, функция изпълнява образът на кръвта в съчетание със сходните му по своята „течна" природа образи на дъжда и росата[26]. Ще приведа за пример два сюжета. Единият, който може да бъде наречен апел към небесната справедливост, разказва за пленени от турците „млади девойки", чието страдание достига своя висш, надземен адресат: „кога девойки викнеа, / викнеа, та заплакаа, / от небо звездо сваляя, / кървава роса росеше" (БЮЕ, 202). Другият сюжет е типичен образец на кървава, небесна поличба. След като са бастисали български села, на един от еничарите се пада „мома — руса Драгана". Той я отвежда „под бели чадър", без да знае, че това всъщност е сестра му. Ала когато настъпва вечерта, небето се намесва и еничарят се стресва, виждайки как „из черна земя син огън гори, / из синьо

[24] Сенки изневиделица. Книга на българската народна балада. Съст. Б. Ангелов и Хр. Вакарелски. С., 1936, с. 381. По-нататък: Сенки (цифрата означава страницата).

[25] Тук пак се налага паралелът с Гео-Милевата поема „Септември", където земното кръвопролитие достига до „светото подножие на божия престол".

[26] В митологично-фолклорната картина на света и на човешкото общежитие почти всички течности и течащи субстанции — вода, река, роса, дъжд, смола, дървесен сок, елей, вино, сълзи, пот, гной, сперма и т. н. — се съчетават с кръвта естествено, но и целенасочено. Явлението има свой аналог и в езика. Нем. *bluten* и англ. *bleed* освен 'кръвотека' имат значение 'тека изобщо, сълзя, лея се, капя', а също и 'изразходвам много материални средства, 'охарчвам се'. Кръвта като най-ярка, най-силна и с най-голям понятиен обем доминира над останалите течности и много често те се представят чрез нея.

небе кървав дъжд вали“ (Сенки, 466). Така е предотвратен грехът на кръвосмешението. Кървавият дъжд сякаш иде да напомни за кръвното родство и да наложи табу върху неговото оскверняване[27].

Пак в контекста на родствената връзка и пак посредством образа на кръвта действува мотивът „глас на небето“ и в друг фолклорен сюжет. Между Вълкашин и сина му Марко възниква съперничество. С копие в ръка бащата преследва сина си около църквата, но когато „фрлй копе, у врàти ударй. / Фала боже за чудо големо, / и от врати топлà кръв затèче“ (БЮЕ, 366, 376). И тогава от църквата излиза архангел и „потихом говори: / — Влкашине, луд ли полудеваш, / та си гониш своя мила рожба? / Зер не видиш, кралю Влкашине, / че е Марко по-юнак от тебе!“ Кръвта, избликнала от църковните врати, възпира синоубийството — греховно, неправедно и според божиите, и според човешките закони.

От приведените примери ясно личи как природните явления и предмети са въвлечени в хорските дела, „обагрени“ са от човешката кръвнина и са проникнати от идеите за убийството, греха, възмездието и върховната справедливост. Откакто свят светува, човек си представя природата и по-точно небето като знак, предвестие, предупреждение за онова, което има да стане на земята, или като присъда над онова, което вече е станало. В този смисъл и заглавието на Константин Петканов „Морава звезда, кървàва“ (1934) изхожда от същия архаичен и фолклорен контекст. Вписва се в него, а всъщност го пренася напред във времето, възстановява един архетип в нашето съвременно съзнание[28].

Понеже говорим за небето, следва да напомним, че в народните гатанки е много често срещано сравнението на изгряващото или захождащото слънце с кръвта. Ще цитирам само един от многото примери: „Заклах вол на край земя, / цръкна кървца по сè земя.“[29] Аналогията е много характерна. Като имаме предвид предметно-образния характер на народното мислене, тя бездруго се основава на цветово съответствие. Или според Ст. Стойкова: „Червенината, с която изгревът облива хълмовете, в гатанката се сравнява с кръвта на заклано животно.“[30] Тук обаче се налагат две съществени допълнения. Първо, според изследователите на митологичната символика „кръв“ и „слънце“ са синоними, те си съответствуват по своите значения и образни функции. Второ, прави впечатление, че става дума за вол, бивол, овен, петел, т. е. все жертвени животни. Тук нямам възможност да се разпростирам надълго и нашироко по въпроса, но очевидно имаме доста основания да смятаме, че гатанките, обединяващи „кръв“, „слънце“ и „жертвоприношение“, отразяват древни, езически ритуали и вероятно имат отношение към соларния култ. Образът очевидно е много по-архаичен, отколкото изглежда на пръв поглед[31].

От всички образи на природни предмети, с които пряко се свързва кръвта и изобщо кръвнината, в своята тенденция към хиперболно пресъздаване като че ли най-често срещан и най-типичен е образът на реката. И в това има някаква особена закономерност, защото реката и сама по себе си

---

[27] Още по-логично е участието на образа „кръв“, когато става дума за изнасилване, за обезчестяване. Черен арапин „на ден яде една фурна леба, / на ден пие една бочва вино, / на нощ либи гиздава девойка“. Когато идва ред на мома Катерина, брат ѝ я утешава: „нема язе да те дадем, / да те дадем кръв да ти омърси“ (БЮЕ, 315).

[28] Кървава, т. е. историческа, поличба откриваме не само във фолклора, но и в почти документалния жанр на приписката, например: „1772, месец октомврия, 1, на празника Покров на Светата Богородица, вечерта в 2 часа — яви се знамение: кървава луна. И писах да се знае“ (Ангелов, Б. Съвременници на Паисий. Т. 2. С., 1964, с. 96).

[29] Цит. по: Стойкова, Ст. Български народни гатанки. С., 1981, 92—93.

[30] Пак там, с. 36. Срв. с немския израз: Blut der Sonne (кръв на слънцето), който е метафора, широко използувана в световната литература.

[31] Чисто практическата му функция личи в народните поверия, свързани с предсказване на времето: „Кога слънцето захожда в кървав облак, е на силна буря и вихрушка“ (Народна метеорология. Стъкмил Спас Вацов. С., 1900, с. 56).

е символ „на смъртта и на обновлението“. Нейното „течение е това на живота и смъртта“[32]. Кръвта, както знаем, е носител на същите значения. Фигуративно казано, едната течност сякаш се стреми да се слее, да се смеси с другата. Кръвта, която е резултат от жестоките и често пъти безсмислени човешки конфликти, в последна сметка се влива в спокойния, величав поток на битието, във вечния кръговрат на природата:

. . . но си гледам Дунав,
тихи бели Дунав,
как си Дунав тече
матен и пà кървав.[33]

(БЮЕ, 203)

Този мотив е представен във фолклора в една или друга степен, по-конкретно или по-обобщено, с почти документална единичност и достоверност, или пък с епична извисеност, т. е. наред с картини като: „Искър тече кървен и пороен, / и си носи юнашки калпаци“ (Трем, 167), имаме и сумарни, всеобемащи образи от рода на: „Кой се бие, сѐ кърви се лее, / сички реки кърви са потекли“ (БЮЕ, 213). Кръвта и реката очевидно са неща, които се асоциират, и то винаги в един и същ контекст. Любопитно доказателство за това е, че явлението е намерило свой израз и в езика[34].

Хиперболата „кръв“ функционира най-естествено и целесъобразно в случаите, когато е свързана със самия акт на кръвнината. Тук кръвта влиза пълноценно в правата си на конкретност и битийност и е вече, тъй да се каже, идентична на себе си, на своето материално съдържание. Тя изразява гигантския размах на б и т к а т а и е своего рода златен еталон за неизчерпаемата, нечовешка мощ на човека — в исторически или легендарни ратоборства, в сражения с поробители или състезания между юнаци:

. . .та се бòра летен ден до пладне,
потънàл е Муса Кеседжия,
потънал е сѐ у бели пени,
а па Марко у червени кърви.

(БЮЕ, 227)

Горе-долу същото се случва и когато незнайна юначна девойка извиква Крали Марко да премерят сили по обичая на прадедите: „Борили се три дни и три нощи, / от Маркоте черни кърви текат, / от девойка белѝ пени падат“ (БЮЕ, 357)[35]. Много характерна е и народнопесенната представа за подвига на сливенския хайдутин Златьо, наречен Кокарчоолу, убит през 1810 г. край р. Тунджа в едно дере, което после е кръстено Кокарчевата река. Тук образът на кръвта обединява сякаш и върховното вътрешно усилие на боеца, и поразяващата мощ на неговото оръжие, изтребващо турските потисници:

Златьо сегмене сечеше
с кървава пяна във уста,
с страшен ятаган във ръка.

(Трем, 473)

В българския юнашки епос кръвта — и като експресия, и като изображение, и като психологическа характеристика — е доминиращ образ при пресъздаване на сражение, негов задължителен атрибут. Тя едновременно се лее навън, върху пръ-

---

[32] Речник на символите, т. 2, с. 331.

[33] Срв. стихотворението „Доклад“ на Вапцаров: „някаква песен / си пеел човека / как мътен и кървав бил Вардар“.

[34] Един испански фразеологизъм гласи: No llegará la sangre al río (Кръвта няма да достигне до реката), т. е. няма да се стигне до бой, няма да има сериозни последици, всяко чудо за три дни. Прави впечатление и трикратната алитерация на „р“.

[35] А когато Марко опитва да повдигне земята, „Кървав пот му капе от лицето“, „Уста му се с кърви напълнила“ и той изгубва силата си (Трем, 145).

стта, и бушува в телата на юнаците като белег на жизнена сила, героично свръхнапрежение и епична изключителност. Цялата земя под краката на бойците е сякаш напоена с кръв и те се сражават в нея и върху нея[36]. Самото описание на войската с нейните кръвопролитни, смъртоносни оръжия е изключително интересно не толкова със своята традиционна хиперболност, колкото с пòлета на въображението, с детайлната, изразителна характеристика на всеки предмет, който по рядко живописен начин съответствува на природните елементи. Иван-Шишмановата войска в Софийското поле е една величава, вселенска и може би уникална в нашия фолклор картина на българската бранна мощ:

Кон до коня, мила моя майно льо, юнак до юнака,
кон до коня, мила моя майно льо, байряк до байряка;
пушките им, мила моя майно льо, като честа гора,
сабите им, мила моя майно льо, като ясно слънце,
паласки им, мила моя майно льо, като дребни звезди,
пищови им, мила моя майно льо, като дребен гъстак,
дрехите им, мила моя майно льо, като тъмна мъгла,
барутя им, мила моя майно льо, като тъмян облак,
куршуми им, мила моя майно льо, като град по поле. . .
(Трем, 164)

По всички закони на рицарската епика в кървавия вихър на боя е въвлечен и най-верният спътник на юнака, неговата „бърза коня, сѐ во кърви коня попливана“ (Трем, 186). Нещо повече, кръвта със своите чудотворни качества вдъхновява за юнашко буйство, за надхвърлящ земните мащаби подвиг не само човека, но и коня. Крали Марко насича на парчета Вида самовила, за да може „крв да види неговото конче, / крв да види, горе да подлитне, / да подлитне към синьото нѐбе“ (БЮЕ, 326). Винаги когато стане дума за прочутия Шарколия, пред нас се изправя величественият образ на кентавъра, т. е. на рицаря, който е едно цяло със своя кон. Определенията на единия важат изцяло и за другия, а освен това много симптоматично е, че символът „кръв“ е даден в съчетание със сродния нему символ на огъня:

Фанаа се сос бой да се борà —
от паша си църни кърви течà;
от Момчила силен огън гори.
(Трем, 43)

Кога диша Шарец, добра коня,
от ноздри му пламък излегува,
а от уста — тая бела пена,
бела пена с кръви размесена.
(Трем, 143)

Най-непосредствено отношение към кръвта има, разбира се, сабята на юнака. При нея, също както при коня, често е налице известна тенденция към одухотворяване и персонификация, като при това се долавят и някои далечни отгласи от древния култ към м е ч а, който е сакрален предмет не само в западноевропейското средновековие, но и у прабългарите, не само при езичниците, но и в християнската традиция[37].

В българския фолклор наред с множеството си епитети и характеристики — *френгия, дамаскиня, димиския, демешлия* (т. е. от Дамаск), *остреница*, „дипленица, що се дипли дванадесе пъти“ и „си сече древя и каменя“, *колаклия* или *кръвайна* (т. е. крива), „на сглабове“, *прекована*, виеща се „като люта змия“, „сабля огнена“,

[36] Срв. в руския епос „Слово о полку Игореве“ стиховете: „Ты, буйный Рюрик, и Давыд! Не ваши ли воины золочеными шлемами по крови плавали?“ (превод на акад. Д. С.Лихачов). Вж. също в поемата „Бойка войвода“ на П. Р. Славейков: „падат юнаци в кръвта си, / брат тъпче брата ранена“.

[37] В епоса на други народи персонификацията е пълна. Оръжието на рицаря притежава собствено име: мечът на крал Артур е Ескалибур, мечът на Роланд — Дюрандал, а мечът на Сид — Тисона.

блестяща „като ясно слънце“[38], *аргьосана* (т. е. ръждясала) и т. н. — сабята е „главорезка“, неин синоним е „ноже кръвниче“ (Трем, 119, 375), а самата тя най-често е представена като пиеща кръв, закалявана в кръв, добиваща мощ от орендата на кръвта (Трем, 199, 255, 495)[39]. Така например сабята на Крали Марко е изгубила предишната си изключителна сила, защото дълго не е подхранвана с вражеска кръв, и именно през това време турците са владели българското царство. Но юнакът най-сетне решава:

Да си надем моя остра сабля —
девет годин кърви не е пила,
а сега ке кръви да си пие:
на турци се царство достанало,
девет годин ка се достанало.

(Трем, 495)

За сравнение с чуждото епическо и фолклорно творчество ще приведа само два примера. Преди Агамемнон да поведе гърците срещу Троя, ясновидецът Калхас заколва на градския площад един шопар и го разрязва на две части. Поставя едната на запад, другата на изток, след което „всеки воин с оголен меч в ръката преминава между двете половинки на шопара, като при това острието на неговия меч се натопява в кръвта на животното. Така гърците се клели да поддържат своята вражда към Приам.“[40] Идеята, че кръвта придава свръхестествена сила на оръжието, е разпространена и в руските поверия: „Ствол ружья обмывать в крови убитого зверя“, „Если кровью ворона вымазать дуло ружья, не будет промаха“[41].

В световната митология и литература съществува цяла една богато и детайлно разработена система от мотиви, значения и символи, свързани с образа на меча. Съчетаването в него на две стихии — водна (течна) и огнена — изследователите съзират в това, че „закаляването на меча е бракосъчетание между водата и огъня; бидейки огън, той е привлечен от водата“[42]. Споменатата вече в началото на тази студия двойственост при функционирането на „кръв“ важи с пълна сила и за меча, на който „в митологията се отрежда специфично амбивалентна семантика, свеждаща се до основното противопоставяне: живот—смърт“[43].

В митологията и литературата на други страни мечът е представен с цяла гама от образи, символи и значения. У нас нещата далеч не стоят така. По обясними причини — прекъсване поради османското робство на държавно-историческата ни традиция, неразвитост на рицарската и християнската култура и т. н. — в нашия народен епос тези мотиви, образи и символи, или поне повечето от тях, остават в рудиментарно състояние, не успяват да се разгърнат пълноценно, едва се „напипват“ във фолклорните текстове. Значително по-късно, да кажем, у един Теодор Траянов, култът към меча успява да достигне по-пълно художествено превъплъщение в творби като „Към меченосеца“ (1934) и особено в написаното след националната катастрофа от 1918 г. стихотворение „Заклинание на меча“. Тук сякаш са сумирани всички по-важни мотиви и идеи, които изисква темата, и естествено отново възниква образът на кръвта:

---

[38] В японската митология мечът е свещен, защото произлиза от мълнията, т. е. има небесен произход. В една поема на П. Р. Славейков срещаме „сабя мълневита“, а в по-ранния вариант – „мълневица“.

[39] Срв. със сръбския епос: „Моју сабљу крвљу напојити.“ Вж. също: „как се сабя остра мийе / в турска кръвца, в турска глава“ (К. Петкович); „С мъст душата си наситих / и ножа си с кърви“ (Ив. Вазов).

[40] Фрэзер, Дж. Цит. съч., с. 174.

[41] Даль, Вл. Пословицы русского народа. М., 1957, 939—940.

[42] Речник на символите, т. 2, с. 271.

[43] Мифы народов мира. В двух томах. Гл. ред.: С. А. Токарев. Т. 2. М., 1982, с. 149.

Меч всепобеден,
процеп сред мрак!
Огнен и леден,
кървав за враг!
В защита убивай,
нападащ ломи!
Невидим се сливай
с лъчи и тъми!

Кръвта и мечът са здраво скрепени помежду си с логично-предметна връзка. Те се отнасят едно към друго, както следствие към причина, и неслучайно се появяват и съществуват редом. Затова изразите „с огън и кръв“ и „с огън и меч“ са всъщност синоними, докато фразеологизмът „с желязо и кръв“ е своеобразен плеоназъм.

Сабята, мечът са, ако мога така да се изразя, коронни носители на образа „кръв“ в нашия фолклор, но не са единствени. Към този род предмети следва да прибавим и някои други оръжия, оръдия на труда и пр., обозначени в гатанките. Например: „Липа, липа хралупита, / вътря птица кръвница, / трян трясна, коза врясна“ (Пушка); „Денем кръв пие, / нощем брои звездите“ (Остен)[44].

Впрочем, когато говорим за българските гатанки, трябва да отбележим една важна особеност, а именно, че в тях „кръв“ навсякъде действува изключително като образ. „Кръвта“ винаги се съдържа (обикновено като ключова дума) в самия текст и със своята собствена, субстанциална, смислова, цветова или друга асоциативност „рисува“ предмета, който се търси, изгражда или доизгражда явлението, за което трябва да се досетим. Кръвта е образен атрибут, спомагащ за отгатването, никога не е отгатка, не е онова, за което се пита. И в този ред на мисли би могло да се каже, че образът „кръв“ функционира дори чрез своето отсъствие, като отрицателно определение, т. е. означавайки предмета, който уж трябва да пусне кръв, пък се оказва, че това не е възможно, че е само привидност, но не и реална същност. По този начин бездруго се затруднява отгатването. Например: „На кой се реже главата, / без да пуща кръв?“(Зелката); „Сечи, коли —/ кръв не пуща“ (Дървото); „Сечи, коли — корв не пушчат“ (Водата)[45]. Още по-любопитен е паралелът със сюжетния механизъм на една народна песен. Бела Яна се е скрила от турците в гората. За да я открият, те изсичат цялата гора. Остава сàмо едно дърво —

и оно се пречинува:
ту е Яна, ту е дръво,
ту е ясна месечина.
(Сенки, 27)

Но ето че когато „Дръво сечат, кръви течат“. И така в края на краищата османлиите намират Яна. Баладичният мотив следователно е своеобразен pendant на цитираната по-горе гатанка за дървото, нейно огледално и разгърнато отражение, обръщане наопъки на смисловата, сюжетната и образната „матрица“, при което тя продължава да бъде все така функционална. С други думи, още веднъж се потвърждава старата мисъл за органичната връзка между различните фолклорни жанрове, за тяхното взаимопораждане, взаимопреливане и взаимодействие.

В българския юнашки епос „кръв“ като ключова дума, като образ, символ, метафора, езиково-стилова формула и т. н., и т. н. се среща в много още случаи, участвува в редица експресивно-стилистични типове и сюжетни мотиви, на които

---

[44] Стойкова, Ст. Цит. съч., с. 431, 297.
[45] Пак там, с. 176, 119, 107.

подробно нямам възможност да се спирам. Ще се задоволя да изброя само по-важните от тях.

1. О р е н д а. Сила, свръхестествена мощ, неуязвимост и пр., създадени от пролята вражеска кръв. Веднъж това се отнася за поробителите на българския народ, за техните „двори многу лични, / от човечки кости иззидани, / от човечки глави опѐрени, / от човечки крви измазани“ (БЮЕ, 258, 272, 322, 371, 381, 406), а пък на входа: „две капии — две млади невести, / две невести с крви замазани“ (БЮЕ, 260). Друг път същият този традиционен мотив, но вече като антимотив се отнася за Крали Марко, който в прослава на българската вяра гради „църкви-манастири“ и за целта:

Дзидом дзида от човешки глàви,
калом брка от човешки крви,
я алтъри от човешки дȕши.

(БЮЕ, 359)

Тук вече става дума за кръвта и душите на народните изедници („девет сина и десето внуче“ на „Стефан чорбаджия“). Сюжетът е интересен със своята бифункционалност. Любопитно е как един и същ архетип действува по два напълно противоположни начина, сменя на сто и осемдесет градуса своя оценъчен знак.

2. Т а б у. Запрет да се пролива човешка кръв в неделя (Трем, 91, 96; БЮЕ, 191), „на тъкмѐжи за невести млади“ (БЮЕ, 745), пред комка, т. е. причастие (БЮЕ, 183, 187)[46]. Марко не смее да влезе в църквата, защото „пред пречѐсти душа си согрѐших, / пред пречѐсти сабля накървàвих“ (БЮЕ, с. 187). Когато обаче „стари егумен“ разбира, че Марко всъщност е избил „триста чохадаре и петстотин турци яничари“ и е освободил „три синджира роби“, той му дава причастие, задето е спасил „наша чиста вера православна“. Имаме също така запрет да се пролива и да се пие кръвта на коня (БЮЕ, 221, 327), за да не се омърсява „наша чиста вера“ (БЮЕ, 397, 399, 741); запрет да се цапат с „крви арапини“ царските двори (БЮЕ, 255); запрет да се пие кръвта на владетел:

Ой ви вази, черни орли!
Не са вийте, не са бийте:
мои са кръви не пият!

(Трем, 154)

А също и запрет да се пие кръвта на духовен пастир:

Отрежете ми милата глава,
Ала кръв на земя да не падне,
че ще изсъхне зелена трева,
и ще изсъхнат зелени ниви.

(Трем, 228)

Смисълът на този род табу е в това, че проливането на праведна кръв оскверн ява земята. Същото се случва и когато на въпроса на Марко: „що сѝ ми, горо, повенàла, / повенàла, горо, посърнàла?“, гората му отговаря, че през нея са минали синджири роби: „Със нодзе ми корен изкопàа, / със сълзи ми листе попарѝа“ (БЮЕ, 185, 736).

3. К р ъ в к а т о (в м е с т о) в и н о. Представата, че топлата кръв, подобно на вино, утолява жаждата, отразява древни варварски обичаи. Очевидно е образното, цветовото сходство между двете течности, а вероятно играе определена роля и вярата в орендизма на кръвта. Така например в германския епос Хаген фон Троние кара бургундците да утолят жаждата си с кръвта на избитите врагове която е „по-добра от вино“. Те последват съвета му и това им придава нова сила

[46] Срв. в сръбския епос забраната в рамазан, т. е. мохамедански пост, да се препасва сабя (Сербский эпос. Редакция, исследование и комментарии Н. Кравцова. М.—Л., 1933, с. 438, стих 4).

(Песен за Нибелунгите, строфи 2114—2117). В една от нашите народни песни братът на Крали Марко —

Кичук Андреашко не може да трае;
но си боде коня под гривата,
да си течат коню черни кръви,
па ги пие за вино на място.[47]

Смесване на кръв и вино откриваме в сръбския епос. По време на рамазан Марко пие вино в чаша от дванадесет оки. Когато пристигат турски пратеници, за да го отведат при султана, юнакът така ги блъсва със съдината, че „започват да трещят и главите и чашата, и вино и кръв се пролива“[48]. Още по-симптоматично е съчетанието между двете течности в „Слово о полку Игореве“, където се казва: „тут кровавого вина недостало; тут пир закончили храбрые русичи: сватов напоили, а сами полегли за землю Русскую“ (превод на Д. С. Лихачов). Примерът е интересен с това, че разкрива една традиционна за руската народна поезия съпоставка между битка и пир. В нашия фолклор е тъкмо обратното. Там битката обикновено се сравнява с полски труд, по-точно с жътва, и основна роля в сравнението играят природните предмети:

Турци режат, а помаци колат:
зачервиле ниви и ливаде,
кърви текат — вода от планина,
а трупове, как снопе на нива.[49]
(Трем, 257—258)

4. К ъ р в а в и п а р й. Пари от престъпление, от пролята кръв на невинни хора, подобно тридесетте сребърника, които получава Юда за своето предателство: „пари кървави — / от вдовици са земени, / от сираци са грабнати“ (Трем, 292).

5. К ъ р в а в о п и с м о. Послание, молба, съобщение и пр., имащи съдбоносно значение. Писмо за помощ по време на война (Трем, 333), писмо на девойка за спасяването ѝ от турски ръце (БЮЕ, 251, 252), писмо на девойка с отказ от женитба (БЮЕ, 457) и т. н. Този символ не е само художествен, но има и свой реален, исторически аналог. Достатъчно е да си спомним за прочутото Кърваво писмо по време на Априлското въстание от 1876 г.

6. К ъ р в а в б а й р а к. А също „ален байрак“, „чървен препорец“. Емблема на хайдутството, знак за бунт, непокорство, свободолюбие: „чървен байрак, арамийски“ (Трем, 214, 248, 306; БЮЕ, 735). Образът продължава да бъде функционален по-късно и в личното творчество на нашите поети Хр. Ботев („Пристанала“), Хр. Смирненски („Бунта на Везувий“), Гео Милев („Септември“), Н. Вапцаров („Испания“), като, разбира се, в емблематичното значение на червения цвят се включват и по-конкретни политически символи от съответната епоха и съответното историческо събитие.

7. К ъ р в а в и р и з и. Белег от извършена кръвнина, а също и corpus delicti, т. е. предмет, изобличаващ убиеца (Трем, 372). Често срещан образ, върху който впрочем един от първите ни стихотворци Р. Жинзифов успя да изгради цяла поема. В съчетание с други, също характерни елементи кървавите ризи образуват определена смислова, образна и синтактична структура, съставят цял един епичен сюжет. Майката на „Андрейчо войвода“ се оплаква:

Бре, меня ми са й додяло,
додяло, още отщяло

[47] СбНУ, 8, 1892, с. 98.
[48] Сербский эпос, с. 439, стих 40—43.
[49] И все пак този троп съществува и в руския фолклор. В гатанката например той функционира по обратен начин, тъй да се каже, в своя огледален вариант: „На поле ногайском, на рубеже татарском, лежат люди побиты, у них головы обриты“ (Снопы) — Д а л ь, Вл. Пословицы. . ., с. 962.

кървави ризи да пера,
ръждиви саби да трия,
юнашки глави да крия!
(Трем, 420)

В духа на казаното по-горе за кървавите ризи като вещественo доказателство можем да си спомним за земеделския депутат Петко Д. Петков, който през 1924 г. показва в Народното събрание ризата на Асен Стоев, пребит до смърт заедно с други земеделци и комунисти в сливнишките казарми. Сергей Румянцев пресъздава тази сцена в едно от най-известните си стихотворения:

И още те виждам, превърнат на пламък,
ти ризи размахваш, червени от кръв,
проклинаш вразите — и, твърд като камък,
гърмиш и жигосваш единствен и пръв!

8. Постоянни епитети. Става дума за някои типични, свързани с „кръв", словесни формули на епоса, които разкриват как интересуващият ни образ функционира като структурен елемент. Турските поробители обикновено са наричани „кръвници" (Трем, 351, 471), а понякога, по-рядко, същият епитет се прилага и към хайдутина, към народния закрилник, например „хайдушка глава, кръвнишка" и веднага след това „глава юнашка" (Трем, 327). Тук смисълът е подчертан и посредством консонантните рими (основани върху повторението на „ш", „к", „а")[50], и чрез типичното за нашата народна песен „еполетно" разполагане на епитетите от двете страни на съществителното име, похват, който има за цел да съпостави-противопостави-градира.

Самата дума „кръв" в българския фолклор е придружавана от постоянни епитети, групирани около две основни цветови опозиции: светло и тъмно, червено и черно. Например: „ясно кърве" (Трем, 312), „червени кърви" (БЮЕ, 227), „черни кръви" (Трем, 313), „църни кърви" (Трем, 43; БЮЕ, 529). Трудно е да се открият категорични доказателства за някаква особена семантична функция на споменатата цветова опозиция[51]. Може да се каже, че в народната ни поезия кръвта се мисли, общо взето, като (тъмно)червена и обикновено се подчертава контрастът ѝ с белия цвят, например „черна кръв" и „бело месо". Същият е случаят със съпоставянето и противопоставянето на някои цветя: „алена (или червена) ружица" и „бел босилек" (БЮЕ, 581, 583, 584, 585). За връзката между кръвта и цветето разполагаме с редица указания и в митологията, и в литературата, но тук нямам възможност да ги разисквам подробно.

Ще си позволя само да напомня, че вече говорихме за диалектната дума *разкръвям се*, което ще рече „разцъфтявам", „оживявам се" и т. н.[52] Ще добавя, че опозицията между бяло и червено като символи съответно на живота и смъртта се среща и в българската художествена проза[53]. Налице е най-сетне и един интересен фолклорен сюжет, където кръвнината е пряко означена посредством образа на цветето. Крали Марко е на нивата, когато пристигат „петстотини турци" и му забраняват да оре. Разлютеният юнак с „рало и копраля" избива натрапниците и „сос трупове бустан заградйло, / сос глàви е бустан посадйло". Идва Марковата майка да му донесе ядене и не може да се нарадва на сина си:

---

[50] В случаи като „Облечи роба юнашка, / юнашка роба бошнашка" (Трем, 434) римата става пълна.

[51] Във физиологията нещата са далеч по-ясни: светлата кръв е артериална, тъмната е венозна.

[52] Никак не е случаен фактът, че същото явление се наблюдава и в немския език, където *Blut* (кръв) етимологически се родее с *Blume* (цвете) и *blühen* (цъфтя). Вж. Wahring, G. Deutsches Wörterbuch. Gütersloh, 1968, 716—718.

[53] Имам предвид финала на разказа „Шибил" от Й. Йовков: „Като петно кръв между двата трупа се червенееше карамфилът. От черковното кафене, от прозореца, някой отчаяно размахваше бяла кърпа."

— Мило чедо, умно и рàботно,
що е бърже бустан изорàло,
изорàло, бустан заградѝло,
заградѝло, бустан посадѝло,
бела ружа, море, и алена.[54]

(БЮЕ, 216)

Различните вариации на образа „кръв“ в българската народна песен образуват една повече или по-малко завършена художествено-семиотична система, изграждат един особено живописен и величав поетичен свят. Това е светът на човека като непосредствен участник в и с т о р и я т а, като неин творец, като мъченик и герой в суровите и кървави събития, които съдбата отрежда на нашия народ през тринадесетвековното му съществуване. Създаденият и разработен в нашия фолклор образ на кръвта е съществен, характерен елемент на т. нар. висок стил, той е специфична черта на е п о с а като такъв, като литературен род, към който нашата художествена словесност винаги е изпитвала особена носталгия, стремяла се е към епичното с всички сили и с помощта на различни жанрове, теми и поетични средства както в рамките на собствено-епични творби, така и извън тях.

Ето защо съвсем закономерно е, че народнопесенните традиции на образа „кръв“ преминават в личното творчество на някои поети от XIX в. и естествено присъствуват не толкова в лиричната, колкото в епичната му част. Нашите възрожденски стихотворци бездруго са още с единия крак във фолклора и осъществяваната приемственост е не само логична, но и неизбежна. Свързаните с образа на кръвта фолклорни мотиви личат във възрожденската ни поезия, макар и да са някак схематизирани, статично-абстрактни, лишени от някои фантастично-приказни нюанси, групирани около няколко основни значения или сведени до обикновена словоупотреба. Твърде представителна е в това отношение поезията на Д. Чинтулов, където съдържанието на думата и образа „кръв“ се концентрира и ограничава в своего рода семантични полюси. Първо, това е горчива жалба, че „сълзи кървави пролива / във робство милий наш народ“ („Стани, стани, юнак балкански“). Второ, възвишен и решителен призив: „за нашето отечество и слава, / за нашата свобòда и държава / да си пролеем вси кръвта“ („Къде си, вярна ти любов народна?“). И трето, при описание на битката между Крум и Никифор — обобщена картина на войната, чиято жестокост надхвърля земните мерки и граници:

Въздишания се тежки вдигат,
до сини небеса достигат,
земята силно се люлей,
кръвта човешка все се лей.

(„Двама приятели“)

„Кръв“ е не само ключова дума, но и смислово и сюжетно ядро в творби като „Кървава кошуля“ на Р. Жинзифов и „Векът“ на Ив. Вазов. Определенията на турските поробители като „кървави“, „кръвници“, „зли кръвници“, „люти кръвници“, „кръвопийци“, „кървави тирани, които са телата ни покрили със рани“, зверове, размахващи „кървав меч“, които „българска пили кръв ненаситно“, безмилостно „локали кръвта ни“ и все тъй нашата „кров източают“ и т. н., продължават да изпълняват ролята на постоянни епитети в поезията на Димитър Попски, Найден Геров, Константин Петкович, Георги Раковски, Григор Пърличев, Райко Жинзифов, Никола Козлев, Харалан Ангелов, Петко Р. Славейков, Любен Каравелов. Типичната фолклорна хиперболност на образа „кръв“ при

[54] Примерът освен това е още едно потвърждение на развитата по-горе теза, че в нашия фолклор битката обикновено е представена като полски труд.

описание на турски безчинства, или пък на епични сражения откриваме у Н. Козлев и П. Р. Славейков. Тъй като връзката с народнопесенната традиция тук е твърде явна, ще приведа без коментар по един пример от двамата поети:

От Басарбов до Росица,
от Батина до Златица
запустяло е равно поле,
с кръв са обляло стръвно долйе!
(„Черен арап и хайдут Сидер")

Както пролет буин порой,
що протича и поплавя
по равнища сенокоси,
тъйка също кървав порой
бе поплавил бойно поле.
(„Кракра Пернишки")

Древната, изначална, основополагаща семантична амбивалентност на кръвта — означаваща едновременно и рана, кръвопролитие, смърт, и жизнена мощ, буйство, юначество, непримиримост—можем да срещнем доста ясно изразена и дори някак подчертана, „натъртена" в поемата на Пърличев „Сердарят":

Покриваха Кузманово тело
много рани повърх и глъбоки,
ала Кузман още върлуваше,
като огън на зелена гора,
буен, страшен, от кръв ненаситен,
дур тече му тъпла кръв от рани.

А в Петко-Славейковата поема „Бойка войвода" втората съставка на споменатата амбивалентност е особено ярко, живописно и детайлно разгърната. Само в шест стиха е пресъздадено цяло едно психическо състояние. В случая това е борческата, пламенната, неукротимата ярост на хайдутина, за чиято ужасяваща действеност говори между другото и изобилието от глаголи:

. . . мъст у гърди се разпаля,
сърце ся в кървье запеня,
в жили ся дързост разлива,
ръце от ярост потрепват,
сами се теглят към сабя:
очи от огън тъмнеят. . .

С каква потресаваща конкретност и достоверност се отличава нарисуваната картина! Каква реалистична, почти физиологична „причинност" в този кръговрат на кръвта, устремена н а д о л у — осъзнатата мъка на робството и жаждата за възмездие, неистовия вик на сърцето, неудържимата тръпка на жилите и мускулите, решителния жест на ръката, посягаща към меча, — а след това отново н а г о р е — към очите, искрящи от омраза към вековния враг, към осквернителя на българското огнище. И още нещо, което не е за пренебрегване. И у Пърличев, и у Славейков („върлуваше, като огън на зелена гора", „очи от огън тъмнеят") прави силно впечатление, че мотивът за кръвта като могъщо, активно действуващо и агресивно начало е съчетан еднозначно със сходното му огнено начало. По този начин се постига архетипната „цялост" на един контекст, за който вече говорихме неведнъж.

У възрожденските ни стихотворци забелязваме и друга, ясно формулирана, тенденция към отъждествяване на кръвта, кръвопролитието, кръвнината с трагическата събитийност и изобщо с историческата битийност в живота на човечеството. Кръвта е образна квинтесенция на историческото, негов синоним и генерален

представител, негова същност. Имам предвид Любен Каравелов, който в своята очевидна склонност към поетични афоризми смята, че на този свят човекът е „роден да живее — / да се мъчи, да се бори / и кърви да лее". А в друго свое стихотворение Каравелов още по-откровено и по-образно споделя мрачната си, но съвсем реална, родена от безчовечното османско иго, идея, че кръвопролитието и кръвопийството са може би основа на онова, което някои високопарно наричат философия на историята, смисъл на историята. Нещата всъщност са много по-прости и по-жестоки:

На живот и на смърт кървава борба
и ден, и нощ между хората ври,
над тях мрачната зловеща съдба
като орел над мършите върви —
и все така върви след века век,
в синджири пъшка всеки човек! . . .

Тези стихове са публикувани шест години преди да избухне Априлското въстание от 1876 г. Но техният смисъл и патос се съдържат още в народната песен, макар и донякъде имплицитно, подразбиращо се (поради предимно образния маниер на повествуване без пълно обобщение, без извеждане докрай и вербално на абстрактната мисъл). Но затова пък по-късно — особено у поети като Гео Милев и Вапцаров — мотивът и с т о р и я = к р ъ в ще се разгърне в цялата си смислово-образна, категорична, крещяща пълнота. Грядущите кървави епизоди на нашата нещастна история ще допълват този възникнал още във фолклора синтез, ще го направят естетически неизбежен и все по-дълбоко свързан със собствената, личната психология на твореца. И естествено главната причина за това е самото историческо битие на българския народ, наситено с бунтове, въстания, войни, класови битки, социални и национални революции.

Интересно е да хвърлим един бегъл поглед и върху съкровеното, интуитивно творческо виждане на обсъжданата тема от страна на най-големия наш национален поет. Става дума за Иван Вазов и неговото знаменито стихотворение „Кочо" (1881). Добре известен и неподлежащ на съмнение факт е, че героят на Перущенската епопея убива жена си, детето и себе си с револвер[55]. Във Вазовата творба обаче убийството е извършено с хладно оръжие. На въпроса на проф. Константин Гълъбов, защо е извършил тази замяна, народният поет отговаря: „Предпочетох ножа пред револвера пак по художествени съображения. Револверът е модерно оръжие, в него няма романтика, а вие знаете, че аз съм и реалист, и романтик. В стихотворенията си повече романтик, отколкото реалист."[56] Дали образът на кръвта е повече „реалистичен", или повече „романтичен", е въпрос, който, разбира се, няма да обсъждаме. Смисълът и така е ясен и работата не е в термините, а по-скоро в проблема за е п и ч н о т о, в характеристиката на г е р о и ч н о т о като неща по-древни, свързани с простата, еднозначна, вечна истина на отминалите времена, неща по-близки до чутовното първоначало на историята. С огромната си природна дарба на художник Вазов много добре е доловил всичко това и никак не е могъл да се стърпи да не използува възможностите, които му дава въображението. За него потресаващият, трагичен, надхвърлящ всякакви човешки мащаби подвиг на Кочо Чистеменски очевидно е могъл да бъде изобразен единствено с помощта на обилно леещата се кръв. И как иначе? Ако в стихотворението си Вазов беше въвел револвер вместо нож, как щеше да постигне неотразимия художествен ефект на стихове като:

[55] Вж. С т р а ш и м и р о в, Д. Т. История на Априлското въстание. Т. 3. Пловдив, 1907, с. 225.

[56] Цит. по: Г ъ л ъ б о в, К. Спомени весели и невеселя за български писатели. С., 1959, с. 13.

БАН
БИБЛИОТЕКА

.. И Кочо ножът си извади
кървав из гърди й; и чучур червен
бликна и затече, и Кочо втрещен
погледна детето. То плачеше клето!
. . . . . .
Главицата падна, трупът се затресе
и кръвта детинска с майчинта се смеси.
И Кочо пак рече: — Не остана мощ,
но за един удар имам сила още! —
И ножът димещи опря с две ръце
право, дето тупа негово сърце,
и падна обагрен, грозен, страховит
с отворени очи и със нож забит.[57]

Доказателство за силата на поетическата традиция, създадена от образа „кръв", е фактът, че той продължава да присъствува осезаемо, а понякога и да доминира в почти всички (и сполучливи, и несполучливи) опити за национален стихотворен епос: Ив. Вазов — „Опълченците на Шипка" (1884), П. П. Славейков — „Кървава песен" (1911—1913), К. Христов — „Чеда на Балкана" (1928), Ем. Попдимитров — „Златни ниви и бойни полета" (1929), и достига своя сгъстен смислов максимум, своя художественоизобразителен апогей в поемата на Гео Милев „Септември" (1924). Кръвта, обагрила българските поля и улици през Априлското въстание, Руско-турската война, Илинденското въстание, Балканската и Междусъюзническата война, Първата световна война, Септемврийското въстание от 1923 г., въоръжената антифашистка съпротива от 40-те години и т. н., оставя страшни, ярки, незаличими дири по страниците на българската литература.

Чрез образа на кръвта Хр. Ботев изобрази и трагизма, и размаха на националноосвободителната епопея. По-ясно от мнозина други той беше видял как неговият народ лее „пот от чело кървав", беше усетил дълбоко в себе си, че „кръстът е забит във живо тело", беше прозрял османската и чорбаджийската напаст: „смок е засмукал живот народен", и затова се опълчи с перо и меч срещу това „царство кърваво, грешно". И когато му беше времето да възпява първата си любов, той предпочете да слуша плача на сиромасите и твърдо заяви, че „там тегли сърце ранено, / там, де е сѐ с кърви облено". И само там бе за него истинският свещен празник на чувството, където искаше „Кървава да вдигна напивка, / от коя и любов немее". А чрез своя „Хаджи Димитър" геният на българската поезия свърза в едно кръвта и слънцето, земята и небето, индивидуалното и историческото, човешкото и вселенското. Така ги сплете в своя огнен стих, а след това ги спои със собствената си кръв, че ни накара да си спомним за думите на Исус към апостол Петър: „каквото свържеш на земята, ще бъде свързано на небесата" (Мат., 16, 19). Ботев създаде нечувана дотогава апология на саможертвата и героизма, безсмъртен първообраз на българския е п и ч е н к о с м о с — застинал във вечния зенит на своето пладне и във вечната, неизчерпаема стихия на борбата за свобода на българина, народа, човека и човечеството:

Лежи юнакът, а на небето
слънцето спряно сърдито пече;
жътварка пее нейде в полето,
и кръвта още по-силно тече!

Чрез своя „Хаджи Димитър" Ботев ни завеща неумиращия образ на българския герой, чиято кръв сякаш няма да престане да тече, докато не зараснат раните на родината. Интересна интерпретация на този мотив за „постоянството" на кръв-

[57] Срв. стихотворението „Опълченците на Шипка", в което Вазов търси най-високата точка в българската история там, където „издига се някой див, чутовен връх, / покрит с бели кости и със кървав мъх".

та откриваме в съвременната българска поезия — в забележителното стихотворение на П. Караангов „Кръвта остава“[58]. Тук поетът иска по своему да продължи Ботевия замисъл, да го развие във времето. Караангов сякаш е започнал оттам, където завършва Ботев. Неговият „юначен юнак“ е като че ли същият онзи ботевски „юнак във младост и в сила мъжка“, който е все така жив — „там, на Балкана, потънал в кърви“. И кръвта му все така „тече“, тя е същата българска кръв — единственото, което остава неизменно въпреки превратностите на историята. Тя е, която съединява прекъснатите нишки на времето, споява в едно частите на разкъсаното вследствие на Берлинския договор от 1878 г. българско отечество:

Ще зайде слънце. Свод ще помръкне.
Конник нейде минава.
Звезда да падне, ручей да млъкне —
кръвта остава.
Взеха му всичко. Даже му взеха
връх планината корава.
Ах, като чисто греещо ехо,
кръвта остава.

Образът, асоциацията, символът на кръвта, означени още в заглавието на Пенчо-Славейковата „Кървава песен“, пресъздават типичната картина на неотдавнашното българско минало, на националноосвободителната борба, която тогава все още живее в историческото съзнание на нашия народ. Висока, гръмогласна, епическа нота и някаква своеобразна архаична магика звучат в стиховете:

. . . То бяха страшни дни,
макар на ужаси, макар на кръвнини
и запустение! — До днеска са следите
незаличени ощ: в полята и горите
полъхне ли ветрец, той с кървав дъх лъхти.

Този „кървав дъх“ продължава да се носи в просторите на нашата история и по-късно, когато между същите вековни, непримирими противници избухва Балканската война. Нима III песен на поемата „Златни ниви и бойни полета“ от Ем. Попдимитров не напомня с нещо началото на Омировата „Илиада“? Нима и образът на новата, жестока кръвнина не ни отвежда към вечната, първозданна епика на войната, която винаги е нещо тъждествено на самото себе си, нещо вечно и невъзвратимо — и като триумф, и като потресение?

О, как да възпея народния подвиг,
безумната смелост и лютите рани,
последния стон, знамена заледени
и в кърви?. . . На псетата воя, телата
разплути, на гарвани орляка стръвен?
Плача на вдовици, на майки сълзите?

П. К. Яворов, който беше участник и летописец на друг етап от борбите за национално освобождение и обединение на българския народ, се кълнеше, че с кръвта си кръст ще начертае „от Дунав до Егея бял“ и „от Албанската пустиня до Черноморските води“. Той не беше виновен, че не можа да изпълни своята клетва и остана в плен на кошмара на битието — чудовище, което изсмуква от гърдите му „прясна кръв, последна капка“. В своите безсъници и прозрения, разкъсал булото на всяка привидност, Яворов достига до най-безпросветните, най-безнадеждните глъбини, където се плискат „вълните, / на мътния живот вълни, / обагрени с кръвта ми“, където той като в огледало съзря и собствения си образ: „изпод водите / държат подводни храсти в кървави бодли / челото изранено“. Яворов е вероятно първият български поет, в чието творчество образът на кръвта

[58] Караангов, П. Внезапно лято. С., 1970, 5—7.

е не само обективна даденост и художествено средство, но и дълбоко психическо преживяване, натрапчиво, болезнено състояние[59]. Много показателна е самата формула на Яворов за творческия процес в поезията:

... В своя вехта рана
перо намокрих: в спомени улисан,
посегнах аз и писах без покой,
от болка се превивах —
и писах с кръв и гной.[60]

По време на Първата световна война и Октомврийската революция, когато трусовете на класовия двубой разлюляха устоите на живота, Смирненски долови как от разкъсаната гръд на земята „струи се бавно кръв гореща". Обсесия на неговата лирика стана чудовището на капитала — „златолуспест гигант... сред морета от кръв и сълзи". Поетът вярваше, че пролетарият, „надмогнал студената бездна и вълните на кървав потоп", ще достигне спасителния бряг на живота и в първите редици на тази борба ще бъдат онези, които „развяха знамето на свойта кръв гореща". Напомняйки с нещо Ботевата метафора „буря кърши клонове, а сабя ги свива на венец", Смирненски си представя бъдещата революция като „буря от гърмежи и дъжд от топла кръв".

В поезията на Смирненски „кръв" е и ключова дума, и образ, и символ, и метафора и се среща доста често — и самостоятелно, и в състава на различни синтагми. По-интересно обаче е друго. У Смирненски кръвта се съчетава с ярките нюанси на ч е р в е н и я цвят („пурпур", „рубин") и с образа на п о ж а р а на революцията („огън", „пламък", „плам", „кървав пламък", „пламтящи рани", „кървав пожар", „вулкан"). А освен това, комбинирайки червеното, огъня и кръвта (кога пряко, номинално, кога подразбиращо се от контекста), поетът създава цяла система от епитети, включително сложни, съставени от два елемента: „червен", „огнен", „рубинен" „ален", „пурпурен", „мълниен", „огнелик", „огненочервен", „огнедишащ", „огнезвучен", „огнеструен", „златокървав", „огнепурпурен", „златоален" и пр. Те правят силно впечатление дори на фона на, общо взето, доста богатата на епитети поезия на Смирненски. Фигуративно казано, тя цялата гори, пламти, кърви, аленее, ярко струи, искри и проблясва и по този начин допълнително ни внушава представата за изключителна динамика, мощ, пищност, цъфтеж, активност, жажда за преустройство на живота. Затова и революцията Смирненски въплъщава в образа на „мълнекрил, ведролик великан", който победно шествува през историята:

Ще разцъфнат рубинени, кървави пъпки
по следите му вредом в света,
и градът, и селото свещените стъпки
ще целунат с горящи уста.

(„Огнен път")

След Септемврийското въстание от 1923 г. другият предан трубадур на революцията — Разцветников, милваше „кървавата диря на тия страшни времена" и събираше за потомците „смразени алени зърна" от пролятата кръв на героите. Фурнаджиев с могъщия си визионерски талант пресъздаде пластиката на въстанието: „като крави в нощта, като крави от кърви окъпани, / идат облаци зли", и с ужас забеляза, че в кандилото „свети кръв вместо божие масло". С необикновена художествена мощ Гео Милев изобрази универсалния, космическия смисъл на страшното кръвопролитие, неговия нечовешки, гигантски размах.

---

[59] За образа на кръвта у Бодлер вж. R i c h a r d, Y. P. Poésie et profondeur. Paris, 1955, 118—124.

[60] Този доста необичаен за нашата поезия образ „кръв и гной" можем да открием в Лермонтовите стихове: „Стыдися торговать / то гневом, то тоской послушной / и гной душевных ран надменно выставлять / на диво черни простодушной", които също са необичайни за руската поезия.

Образът на кръвта заема особено, изключително място в поемата на Гео Милев „Септември". Чрез него поетът конкретизира, материализира и, тъй да се каже, „оцветява" и непосредствената събитийна диалектика, и алегорично-митологичната картина на света, пресъздава и перипетиите на социалния конфликт, и универсалните противоречия на битието. Кръвта играе субстанциална роля в поемата. Разкривайки ту една, ту друга страна от своя богат семантичен и сугестивен спектър, тя е непосредствена визия („окървавени трупове"), алегория на смъртта („кървава вещица, сгушена във всичките ъгли на мрака"), художествена хипербола („потекоха кървави вади"), мастило на историята („и писа със своите кърви: СВОБОДЕН!"), олицетворение на историческия фатум („кървав на боговете курбан"), или пък иронично, пародийно и полемично „цитиране" на българския национален химн:

Военна музика нейде далече
през обезлюдени улици
гърмеше
„Шуми марица. . ."
Окървавена. . .

Кръвта участвува активно и в семантичното стълкновение на римите, което впрочем е похват, типичен за цялата поема: „Първите / паднаха в кърви."[61] Представата за кръв е, тъй да се каже, дедуктивно следствие и от тичащите през трънаците боси селяни, и от прехапания език на поп Андрей и скришом присъствува в още много други ситуации. По косвен, но достатъчно заплашителен начин представата за кръв се съдържа и в множеството разпръснати из цялата поема остри, режещи, разкъсващи предмети (глогини, тръни, стърнища, бодили), а също и различни сечива, оръдия на труда и оръжия (търнокопи, вили, брадви, топори, коси, саби, ножове, шрапнели, куршуми)[62].

Цяла мрежа от внушения с основно значение с м ъ р т изплитат всички тези страховити реалии, които пряко се свързват (въпреки цялата фрагментарност на текста) с епитети от рода на „изпокъсан", „изподран", „пронизан", „съсечен", или пък с изрази като „прерязано гърло", „разбитите селяни — доубивани, стреляни", „накълцано обезобразено лице", „свещената майка, разкъсана над безименни гробища с кърви оръсени" и т. н. Изобщо една доста голяма част от лексиката на поемата „Септември" създава съвсем осезаемо усещане за к р ъ в о п р о л и т и е. Интензивността на това чувство в текста ту се покачва, ту спада, но то се поддържа постоянно и понякога изведнъж зазвучава рязко, фрапантно:

Непрестанно се носи страхотния марш на топора,
ударил ò кокал. . .

Изключителната сила на тези стихове се дължи покрай всичко друго и на алитерацията, която образуват акцентуваните гласни: *а — о — о — а — о — а — о*. Любопитно е да се отбележи, че и осем от неакцентуваните гласни се повтарят по същия начин, само че в обратен ред: *о — а — а — а — о — а — о — а*. Тоест фоничната структура чрез самата изразителност на своите два елемента и чрез тяхното отчетливо редуване „изобразява" вик на ужас, създава звуков ефект на протяжен стон — при това множествен, излизащ сякаш от гърлата на хиляди хора. И най-сетне, като връх на всичко, идва страшната, всеобхватна, направо космическа метафора, може би уникална в нашата поезия:

Кървава пот
изби по гърба на земята.

---

[61] Срв. поемата „Ад", където е налице сходство не само в римите: „Кръг п ъ р в и: В кърви нозете ни боси — издрани."

[62] Към този смъртоносен арсенал руската преводачка на „Септември" Муза Павлова съвсем логично прибавя от себе си „шила" и „сърпове", вж. Болгарская поэзия XX века. М., 1982, 161—163.

Образът на кръвта е здраво скрепен и със символиката на червения цвят, който в поемата „Септември“ е изключително богато представен. Откриваме го още в началните стихове: „пурпурен гняв — величав“. По-нататък той изразява катастрофичното възприятие на битието, субстанцията на света, облян от кръв и озарен от пожари. Или пък подчертава класово-политическата страна на конфликта („червени знамена“, „червения поп“). Понякога Гео Милев акумулира различни семантични отсенки на кървавия цвят. Когато рисува подема на въстанието, „в червения кръг на простора / плющят червени / знамена / развени/ високо / широко. . .“ А когато описва погрома на въстанието, Гео Милев казва: „високо / над изподраните / червени знамена—/ бич от пурпурни пламъци вей“. Или пък безнадеждната картина: „Мегдани отново с кармин окървавени“.

Във всички тези характерни, целенасочени натрупвания на значения се сливат кръвта, огнената ярост на народа, пожарът на сраженията, пламъкът на революцията и символичният цвят на нейната водеща сила — Комунистическата партия. В единен композиционен възел тук се сплитат фабулата и експресията, идейният патос и изобразителната стихия на поемата „Септември“[63]. Доста забележима е също така и цветовата опозиция между червеното и черното. Тя личи във всички онези пасажи от поемата, където кръвта, отрязаните „червени глави“, пурпурният цвят, червените знамена, пламъкът, слънцето и пр. противостоят на мрака, нощта, „черните ръце“ на бесилките, „черния труд“, „черните“ въстанали селяни и т. н.[64] Особено изразителна и живописна е картината:

хиляди диви сърца
— и огън във всяко сърце,
хиляди черни ръце
— в червения кръг на простора.

Отбелязвам специално тази особеност, защото в нашата поезия образът на кръвта невинаги е изграждан по този начин — чрез контраст между два цвята. Понякога, напротив, смисълът на този образ се постига чрез натрупване и подчертаване на един цвят. Достатъчно е да си спомним Ботевите стихове:

. . . черни ми кърви в земята,
в земята, майко, черната!

Очевидно Ботев „натъртва“ именно върху хтоничното (земно) значение на черния цвят, в който символът на пролятата кръв, на кръвта на загиналия естествено се слива със символа на пръстта и смъртта. А Гео Милев се придържа към не по-малко древната символика на червеното като „цвят на огъня и кръвта“, като „първия от цветовете, защото е основополагащо свързан с жизненото начало“[65]. Освен това Гео Милев се стреми по всяка вероятност и към чисто изобразителния ефект, който се съдържа във величавия контраст между червеното и черното. Той иска да бъде не само глашатай на идеи, но и живописец на словото и в никакъв случай не бива да подценяваме „колористичните“ похвати в поетиката на поемата „Септември“.

У Гео Милев образът на кръвта се повтаря много настойчиво, натрапва се на вниманието, фрапира. С всичките си деривати, преки и преносни значения, подтекстови внушения, цветова символика и пр. кръвта се среща над 45 пъти в текста на „Септември“, чийто общ обем е само около двадесет печатни страници. Твърде висока степен на повторителност и твърде характерна метафоричност има думата „кръв“ и в останалото творчество на поета[66].

---

[63] За подобна символика на червеното у Блок вж. К р а с н о в а, Л. В. Поэтика А. Блока. Очерки. Львов, 1973.

[64] За символиката на цветовите опозиции по-подробно вж. Т э р н е р, В. Символ и ритуал. М., 1983, 71—103.

[65] Речник на символите, т. 4, с. 126.

[66] Вж. например стихотворенията „Главата ми — кървав фенер с разтрошени стъкла“, „Мъртвешки зелена, сломена лежи луната“, „Из книгата „As dur“, „Панихида за поета П. К. Яворов“, „Стон“, „Марш“ и др.

В поемата „Септември“ кръвта е синтетичен образ, който се стреми да предаде и веществената характеристика на битието, и зловещия му смисъл. Границите на кръвопролитието се простират надалеч във времето и пространството, в безкрайните простори на историята и митологията, в глъбините на човешкото съзнание. Затова още преди да е изобразил самото поражение на въстаниците, поетът вече ги нарича „с хиляди ножа прободен народ“. И затова той не описва артилерийска канонада, а сякаш рисува апокалиптични зверове: „Типове / като зинали слонове / зареваха.“ За Гео Милев и смъртта е не толкова гибел на отделния индивид — поп Андрей, или пък „сина със револвер в ръката, мъртъв на прага прострян“, — колкото някакво гигантско чудовище, достигащо своите жертви във всяко кътче на света. Смъртта е „кървава вещица“, която

. . . посяга
далеч и навред из нощта:
със своите сухи ръце
— дълги, безкрайни —
улавя и стиска
зад всяка стена
по едно ужасено сърце.

Противоборство на явни или скрити сили, конфликт, катастрофа, кръвопролитие, болка, заплаха, смърт — това са атрибутите на Гео-Милевата формула за родината и света, за действителността изобщо. Ако си послужим със собствените думи на поета, битието е „трепет и страх“ (също както у Киркегор), битието е „погром“, „на бурята яростен плод“, „ужас без слава“. Възприемането на историята, на социалните събития и дори на ландшафта е подчинено на непреодолимия дисонанс между тревожното човешко предчувствие и враждебната, раняваща и тормозеща човека действителност.

Характерна е в това отношение и склонността на Гео Милев да съчетава обстоятелства, да „наслагва“ предмети, при което се създават неочаквани асоциации и още повече се изостря конфликтната несъвместимост на човека със света. Имам предвид онзи пасаж от XI част на поемата, където накълцаните „червени глави“ се валят

. . . в изпотъпкани ниви
трънливи
между бодил и високи треви. . .[67]

Тази паметна ситуация определено ни отвежда към трънения венец на Исус и изобщо към християнската символика на страданието, мъчението и саможертвата. Отвежда ни и към простия, но и най-дълбок смисъл на Гео-Милевата поема: вик срещу човекоубийството!

Кръвта е алфа и омега на поемата „Септември“ — от самото начало с „пурпурния гняв“ на историята до последните стихове, където се говори за окървавената планета. Кръвта е образ с нарастващ обем и със значение, непрекъснато разширяващо се от събитието към обобщението, от предмета към неговата символика, от простата сетивна даденост към умопостигаемата идея. Или — казано с други думи — от борбата на един народ, който „писа със своите кърви: СВОБОДЕН!“, към копнежа за свобода на целия човешки род върху „печалния, в кърви обляния земен шар“. Голямата творческа заслуга на Гео Милев е в това, че тръгвайки от конкретното явление (жестоко потушеното Септемврийско въстание в България), той съумява да достигне до грандиозно обобщение на революцията като нещо всемогъщо, всемирно.

---

[67] У другия вдъхновен певец на Септемврийското въстание — Асен Разцветников, е тъкмо обратното: борците за свобода „с пронизани гърди“ лежат сред „кротко стихнали полета“ и чакат „сестрина милувка“ (Жертвени клади. С., 1924, с. 16).

В поезията на Никола Вапцаров образът на кръвта функционира с характерната си, регистрирана още в митологията, амбивалентност, но в него поетът е вложил съвсем конкретно социално съдържание, въплътил е идеите на своята епоха, цялата сложна диалектика на историческия процес през XX в. За Вапцаров кръвта означава любов и омраза, братство и вражда, съединение и разединение, борба на живот и на смърт. Чрез нея той изобразява и непримиримия класов двубой между два свята, и интернационалната сплотеност на класата, нейната посилна и от родовите връзки солидарност във всички кътчета на земното кълбо. В творчеството на Вапцаров лексемата „кръв" (заедно със своите деривати) се среща достатъчно често, за да можем да я смятаме за „ключова дума" — само в 20 от най-силните му стихотворения тя се употребява 37 пъти, при това в много специфични съчетания.

Героите на Вапцаров се чувствуват предопределени за кръвопролитие. То е тяхна обсесия, те го очакват. Такъв е духът на епохата, която се възприема като предкръвопролитна ситуация: „В гърдите ни опрян е за стрелба / на времето барутно пистолета", „Душите ни ръмжат: — Война! / В душите кръв, и смут, и огън", „Кръв капе от мойто сърце, / грохнал си ти" и т. н. („Кино", „Любовна", „Двубой"). Човекът е доведен до последната степен на социалното унижение. Той работи и умира „както в дълбоката бронзова ера" („Родина"). С безпощаден реализъм Вапцаров пресъздава психологията на своя събрат по класа, на своя съвременник:

И чакаш така като скот
в скотобойна,
въртиш се, в очите ти —
ножа.
(„Песен за човека")

Кръвта като символ на социалнополитическите конфликти на съвременната епоха, загатнат в творби като „Двубой", „Земя", „Любовна", „Отвсякъде врази" и др., получава разгърната характеристика в стихотворението „Родина". Тук поетът я изобразява в нейния натурален, напълно осезаем вид:

... но днеска ме плиска
ненужно пролятата кръв,
насън ме души
площадния кървав двубой
на твои герои,
платени със чужди пари...
Тежи ми, Родино,
кошмарно жестоко тежи
димящата кръв...

Такова е актуалното битие на Вапцаровия лирически герой. Но и миналото на неговата нация е видение на кръв, мирис на човекоубийство и звън на вериги — спомен за османското робство:

Години на кръв.
Години на кръв и войни.
Пирин.
И орлите
в горите на мърша налитат.
(„Майка")

Ожесточеният класов двубой в настоящето сякаш се слива с кървавата националноосвободителна борба на българския народ в недалечното минало: „И познахме / сякаш по тревите / на бащите / кървите измити" („Песен"). И именно поради това — а не само заради своеобразния „цитат" от „На прощаване" — по

ботевски звучат и стиховете на Вапцаровото стихотворение „Ботев“ „черните кърви, / що пие земята“. Стихове, чрез които Вапцаров като че разкрива смисъла на нашата история от Възраждането насам — история на епични битки в името на българщината. Тази кървава приказка продължава и по-нататък. Тя води в бъдещето, защото, ако в заводите „Круп“ се произвеждат гранати — „Те нашата кръв из полята ще пият“, ако във фирмата „Викерс“ е създаден модел на скорострелни картечници — „Те наште корави глави ще пробиват“ („Хроника“) и т. н. У Вапцаров образът „кръв“ участвува и в една много типична цветова опозиция: „бялата“ пролет ще измие „кървавите рани“ („Пролет моя“)[68].

Но при Вапцаров, както вече се уговорихме, образът „кръв“ функционира и с друго, противоположно значение. Кръвта не е само битка, кръвнина, смърт, но и създидание, творчество, живот, vis vitalis. Това е дръзката и волна младост, която заявява, че чувствува в сърцето си „кръв непокорна на тигър“ („Доклад“), която, ако я обидиш, ще каже: „аз потръпвам, аз пламвам във миг / и лицето ми — кръв, руменее“ („Думи“). Тази младост се опива от слънцето и простора, тя иска да обича, да се радва на живота: „В очите ти пламват пожари, / кръвта ти немирно шуми“ („Отвънка ухае на люляк“). Дори механичната, отчуждена от човека техническа цивилизация е рожба на ума и сърцето, на топлината, усилието и гения на човешкото същество:

Прекарахме мрежи
и в тях укротена тече,
да, нашата кръв,
преминава
в проводните мрежи
и движи живота.
(„Ще строим завод“)

За Вапцаров кръвта е сякаш енергия, „гориво“ за двигателя на историята. Както Хипократ и Гален са определяли различните темпераменти според това, каква течна субстанция преобладава в тялото на човека, така Вапцаров — може би по-категорично от който и да е друг наш поет — е убеден, че кръвта, пролятата кръв на героите, определя характера и развитието на обществено-историческия организъм. Ако през Илинденското въстание от 1903 г. политиканите се опитват „със мръсните ръце да пипат във душите на народа“, то когато започва бунтът,

с кръвта
на простия народ
в Илинден вляхме
наше съдържание.
(„Илинденска“)

И затова, когато пише стихове за съвременния живот, поетът внезапно усеща, че „вместо рима избухва снаряд“, и с ужас открива: „не с мастило, ти писал си с кръв“ („Не, сега не е за поезия“)[69]. Вапцаров се чувствува призван да бъде летописец на „историята с кървавата мутра“ („Хроника“), да ни опише всички перипетии на борбата „с кървавата ретроградност“ („Двубой“). Историята е някакъв ненаситен Молох, който, за да съществува, има нужда от непрекъснати войни и човешки жертви. Стихотворението „История“ е изградено именно като обръщение към това древно чудовище:

Ще бъдеш ли поне признателна,
че те нахранихме с събития

[68] Това напомня за народната песен: болен Марко моли сестра Яна: „донеси ми вода от бел Дунав / да измиеш мои люти рани“.

[69] Още през 1865 г. Р. Жинзифов в известната си поема казва, че перото му пише с „кърваво мастило“.

и те напоихме богато
с кръвта на хиляди убити.[70]

Посредством митологемата „кръв“ Вапцаров обозначава диалектиката на историческото битие, в което съсъществуват омраза и любов, вражда и братство, война и мир. Затова във Вапцаровия образ на света тази митологема участвува с различен, често пъти направо противоположен смисъл — при това не само в отделни стихотворения, но понякога и в една и съща творба, в границите на един и същ поетически текст. Финалът на стихотворението „Земя“ е изграден върху противопоставянето между юношеския спомен за родния край и видението на сегашното му, окървавено от войната лице:

Спомням си само.
И ето нахлува кръвта
в сърцето, което
топи се от някаква нежност. . .
Моя страна! Моя прекрасна страна! . . .
Поена със кръв
и разлюляна
в метежи.
По Беласица телени мрежи. . .

Също както в стихотворението „Двубой“ думата „живот“ е употребена в две напълно противоположни значения[71], така и тук „кръв“ означава и прилив на нежност, и кървави събития. Дори тройната рима *нежност — метежи — телени мрежи* маркира своеобразната диалектична триада: вълнението от спомена, социалните вълнения и образа на телените мрежи, който сякаш ги синтезира (в този образ косвено се съдържа идеята за кръвопролитие). Ако се взрем по-внимателно във финалния стих: „По Беласица телени мрежи“[72], ще открием освен това, че той съдържа и някаква далечна алюзия за окървавените, ослепени войници на Самуил, които през проходите на легендарната планина се завръщат в България от византийски плен.

Също както в случая с телените мрежи, Вапцаров се стреми да ни внуши по косвен, лаконичен, но достатъчно изразителен начин представата за кръвопролитие, когато описва в стихотворението „Двубой“ смъртта на Гаврош, загинал „в Париж, на барикада“, в бой „със кървавата ретроградност“. Всъщност ние се сблъскваме с една доста рядка за нашата поезия метафора:

Във жилите полека-лека
кръвта изстива
като щик.

Тук се сливат в едно смъртта и нейната причина, кръвопролитието и кръвникът, „смъртният мраз“ на трупа и хладната безпощадност на щика, т. е. на хладното оръжие, както гласи съответният военен термин. Но веднага идва антитезата на смъртта и на безнадеждния край. И сякаш кръвта не е изстинала още, не е изстинала напълно, а продължава да излъчва топлина, да поддържа пламъка на възторга, на неумиращата надежда:

. . . ала в очите
жар гори,
ала очите сякаш пеят:
„Liberté chérie!“

---

[70] По същия начин в поемата „Септември“ Гео Милев нарича историята „кървав на боговете курбан“.

[71] Веднъж това е „навъсеният, мръсен, зъл живот“, който трябва да се разруши, а друг път това е „желаният и нужен живот“, който трябва да се изгражда „дружно“ и „със много пот“.

[72] Този стих между впрочем неслучайно е зачеркнат от цензурата при първата публикация на творбата в книгата „Моторни песни“ (1940).

Струва ми се, че в образа „кръвта изстива като щик“ има нещо наистина уникално, несрещано дотогава в българската поетическа традиция. Едва по-късно, след осем стиха, Вапцаров намира за нужно да ни съобщи: „Един гамѐн / е прострелѐн“, т. е. не щикът, а някакво огнестрелно оръжие е причина за смъртта. . . Но това навярно е направено повече заради римата, освен това направено е някак без връзка, някак отделно, допълнително и в никакъв случай не намалява силата на метафората — вече възприета от читателя, удивила го със своята лаконична, но дълбока простота и изразителност.

В стихотворението „Доклад“ значенията на „кръв“ образуват една много характерна за Вапцаров семантична верига, изплитат цяла мрежа от непрекъснато кръстосващи се нюанси, всеки от които говори и сам за себе си и същевременно се включва в общата система:

1. Пряк смисъл: „първата / капка, която / от своята кръв / за света ще пролея, / ще бъде за мойте / поробени братя, / ще бъде за Нея!“ (т. е. за родината, а, подразбира се, и за свободата).

2. Преносен смисъл: „И с кръв по челата / живота ни пише: / „Изгубили свойта посока.“ И веднага след това: „Да, пишем. / И пишеме верно и честно, / защото ни смазва живота.“

Символ на образното обогатяване на лексикалната единица „кръв“ може да придобие следните значения:

— Смисъл на душа, разум, вълнение, кръвна заинтересованост спрямо живота и мястото на индивида в него: „трябва да влеем / ума и кръвта си, / живота си даже / във нашта идея“.

— Смисъл на буйство, дързост, пламенност, самоувереност, излишък на жизнена сила, младежки възторг: „търсете виновника — / моята младост, / сърцето ми / с кръв непокорна / на тигър“.

— Смисъл на символ, визия, спомен, копнеж по миналото: „Но ето веднъж / някой песен полека / подкарал / така, от досада: / някаква песен / си пеел човека / как мътен / и кървав бил Вардар“, и т. н.

Полисемантичното богатство на образа „кръв“ личи може би най-ясно в стихотворението „Испания“, където той пронизва — при това с най-различни семантични „остриета“ — цялостния текст, пък даже и подтекста на творбата. Вапцаров употребява „кръв“ най-малко в шест, различаващи се едно от друго значения[73]. Първото от тях — страна, която „диво се опива от кръв, от блясък на ками“ — визира безцелното кръвопролитие, по всяка вероятност ревността и буйствата на т. нар. южна кръв, а може би и зрелището на испанската корида. Поетът веднага отхвърля тази картина не само защото е прекалено традиционна и някак банална, но и защото пред очите му, пред очите на целия свят е кървавата реалност на Испанската гражданска война:

Един работник с синя блуза
до мене прострелѐн лежи
и под каскета му нахлузен
неспирано топла кръв струи.

Това е мойта кръв, която
тревожно в жилите шуми;
. . . . . .
Спи, мой другарю, спи спокойно
под кървавите знамена.
Ще мине твойта кръв във мойта
и после в цялата земя.

[73] Видният съветски теоретик Юрий Тинянов сравнява думата в контекста на стихотворението с „хамелеон, в който всеки път възникват не само различни оттенъци, но понякога и различни багри“ (Тынянов, Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 77).

И тази кръв сега протича
в заводите от град във град,
вълнува, движи и увлича
селата в общия парад —

на упоритата надежда,
на смелостта и на труда,
на суровата неизбежност,
на кървавата свобода.

Тя днес издига барикади,
налива в жилите кураж,
крещи безумна в свойта радост. . . .

Посредством различните значения на думата „кръв“ Вапцаров разгръща своята идея за диалектиката на обществено-историческия двубой. И нейното конкретно, предметно значение вече не е кръвта на бика, пролята за забавление на зрителите, а кръвта на убития боец на Републиката. Следва усещането за кръвно родство на всички представители на класата („това е мойта кръв“, „ще мине твойта кръв във мойта“). По-нататък откриваме емблематичния образ на кръвта, обозначаваща характера на политическото движение („кървавите знамена“), символа на все по-нарастващата човешка и класова сплотеност („и тази кръв сега протича / в заводите от град във град, / вълнува, движи и увлича“). И най-сетне, като връх на градацията, идва символът на извоюваната с борба историческа цел („кървавата свобода“) и на историческия оптимизъм на класата („налива в жилите кураж“).

В това разгръщане, наслагване и взаимодействие на образи се срещаме още веднъж с една типично вапцаровска формула. В стихотворението „Ти помниш ли“ омразата в сърцето се трансформираше в борба, т. е. ставаше нещо обективно и действено, нещо, което ще промени омразния живот, за да се върне най-накрая в сърцето на човека — този път като любов. А тук, в стихотворението „Испания“, пролятата кръв на борците се връща сякаш в жилите на техните другари, става тяхна вяра и упование и им помага с кръв да извоюват общата свобода за класата и народа. Такъв е начинът, по който Вапцаров въплъщава диалектиката на историческите категории — омраза и любов, класова вражда и класово братство, война и мир.

Образът на кръвта е дълбоко заседнал в поетическото съзнание на Вапцаров и това никак не е случайно. Този образ се таи сякаш в родовата памет на поета — дядо му Никола Проданичин е зверски убит от турците, а баща му Йонко още от най-ранни години е харамия и се бори за свободата на македонските българи. Духът на кръвопролитие витае над бащината му къща и съпътствува детството му в родния град Банско, преживял и османското иго, и ужасите на Балканската и Междусъюзническата война[74]. Тогава съвсем малкият още Никола със светнали от радост очи си играе с револвера на „чичко Яворов“[75]. А когато чува как чорбаджиите „пият кръвчицата“ на сиромасите, той все още не може да разбере какво всъщност означават тези думи[76]. Но ще минат много години и Вапцаров, преминал през изпитанията на труда и борбата, ще почувствува съвсем реално как, скрит в сянката на родната му къща, го дебне „враг, в ръката с парабел“. Той ще има достатъчно време да се ужаси от „площадния кървав двубой“ между политически-

[74] Вж. Вапцарова, Б. Н. Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., 1978, 11—17.
[75] Вапцарова, Ел. Спомени за моя син. 3. изд. С., 1975, 20—21.
[76] Пак там, с. 32.

те атентатори и техните жертви и същевременно да разбере, че „трябва да влеем умът и кръвта си“ във всяка своя идея, ако искаме тя да победи.

Образът на кръвта е неразделна част от Вапцаровия образ на света, защото освен всичко друго е негово лично, екзистенциално усещане. Това е предчувствие за собствената му съдба на партиен функционер и конспиратор. Тази психологическа особеност на Вапцаровата личност много вярно е доловил още на времето неговият приятел и съратник Борис Ангелушев. В своите спомени той пише: „Един поет, който подготвяше революция. Който крачеше, без да се оглежда, заслепен от великото, което стоеше пред него. Който знаеше за суровата реалност, за безпощадността на това растящо кръвопролитие, но който не искаше да си дава сметка за това. Той не подготвяше саможертвата, той беше предопределен за нея.“[77] Думите на Ангелушев прибавят към многото определения на онова далечно време още едно: епоха на „растящо кръвопролитие“. Вапцаров храбро се опълчи срещу нея и тя го уби — съвсем млад, малко преди да навърши Исусовата възраст.

Творчеството на Никола Вапцаров е синтез на една национална художествена традиция. Чрез образа „кръв“ поетът изрази своята идея за о р г а н и ч н о с т т а не само на биологическото, но и на историческото битие на човека. А гъвкавото, пластичното, полисемантичното функциониране на този образ е характерна черта изобщо на Вапцаровата поетика, която се стреми да постигне разнообразие от значения чрез „еднообразие“ на словесен материал, да извлече максимум смисъл от минимум поетически средства.

[77] Сборник Никола Йонков Вапцаров. С., 1947, с. 81.

ПИСАХА НЕ САМО ЗА ДА СЕ ЗНАЕ

Никола Георгиев

Сократ — човекът,
който не пишеше. . .

Ницше

Наблюдавайки съвременните „покушения срещу литературата“[1], Р. Уелек, огорчен и обезпокоен, отваря дума и за малобройната, но инак твърде шумна група на „мълчаливците“ (Джордж Стейнър, Ибаб Хасан и др.), според които литературата, ако още не е пристигнала, вече е поела пътя към замлъкването. В полемиката си маститият литературовед не се отказва и от реторическия ефект на парадокса: за мълчанието също трябва да се говори — и господата говорят ли, говорят. . . Доводът, освен че е поизтъркан, не е и логически безупречен, тъй като езиковата философия успя да снеме донякъде парадокса чрез разграничението между „обсъждано мълчание“ (beredtes Schweigen) и „мълчащо мълчание“ (schweigendes Schweigen)[2]. Снета или неснета като парадокс, алтернативата „да говоря —да мълча“ минава през развитието на човешката духовност, люшкайки го драматично между опиянението на силата и горчивината на слабостта[3]. Тази многовековна и всечовешка алтернатива покрива частично една друга, също тъй драматична алтернатива — „да говоря—да пиша“. Тя е отправната точка на тази статия, като от грамадния ѝ обхват — а той включва основни проблеми на духовността и частни въпроси на типологията на повествователните жанрове — ще подберем това, което има що-годе някаква връзка с историята на българската литература и книга.

Устна и писмена реч са бивали оразличавани и противопоставяни, подценявани и възвеличавани едната за сметка на другата по много различни белези, поводи и съображения. Ето накратко някои от тях.

По белега първичност—вторичност, мисловно малко смътен, но ценностно ясно ориентиран, предимство се отдава на устната реч. Човекът със здрав разум (а доскоро и учените) смята устната реч за първична във всяко отношение, а писмената за вторичен и производен вариант, подчинен на първоосновата си. В света на езикознанието тази йерархия е водела до идеите, че негов основен предмет е устната реч и че добрият езиковед трябва да работи повече с ухото, отколкото с окото и да прави „ушна филология“ (Ohrenphilologie). За сосюрианството означаващото има звукова природа. Някъде от Р. Якобсон насам започва да си пробива път гледището, че устна и писмена реч са самостойни езикови пластове или стилове, всеки със свои закони, а в най-ново време „граматологизмът“ на Ж. Дерида[4] постави писмената реч в основата на европейската култура. Писмената реч според

[1] Wellek, R. The Attack on Literature. Harvard, 1981.
[2] Heintel, E. Einführung in die Sprachphilosophie. Darmstadt, 1975.
[3] Nibbrig, Ch. L. Hart. Rhetorik des Schweigens. Frankfurt a/M., 1981.
[4] Derrida, J. De la grammatologie. Paris, 1967.

него не е по-малко естествена от устната, нито пък е нейна сянка или случайно наметната дреха[5].

Разприте относно йерархизирането на писмената и устната реч по приоритетен белег са културологичен факт, чието съществуване трябва да бъде най-напред осъзнато, а механизмът му — изследван. В тоя механизъм има достатъчно устойчиви опори за решения, които биха обезсмислили разприте, но има и хлъзгави полета, върху които открай време никнат ирационални страсти и възможности за хитроумни манипулации с тях — както това става например, когато двойката устна—писмена реч се приложи към двойката народно—лично творчество от романтическата, пък и не само от романтическата фолклористика.

Рационалното и ирационалното раздвоение в отношението към двата типа реч се шири и в много други области. Така например създателите на писменост, исторически реални или фиктивни, редовно биват митологизирани и към тях отделните епохи изразяват почитта си, всяка според присъщите ѝ начини за това. Писмеността фиксира, „заковава", написаното остава, то не може да се унищожи или промени — Littera scripta manet; Что написано пером, того не вырубишь топором. Служителите на най-големите съвременни религии благоговейно изнасят пред паството си книга, в която черно на бяло и веднъж завинаги е запечатано божието слово. . .

Това обаче е само едната страна на непрекъснато преобръщания медал на устното и писменото слово. В диалога „Федър" (274—275) Платон изказва опасението, че за разлика от устното слово, при което говорителят може да следи за въздействието му и овреме да се съобразява с възможностите на слушателите си, писменият текст е беззащитен пред читателите, които ще го четат, разбират и криворазбират. Марциан Мавър (I—II в.) също се безпокои за съдбата на книгите, каквато те според него имат (habent sua fata libelli), защото знае ли човек в чии ръце и на чий ум ще попаднат. А в епохата на ранното християнство с нейните добре известни умонастроения Климент Александрийски вече не се плаши за книгата, а с книгата плаши читателя: „Който пише книги, дава меч в ръцете на дете." (Климент е бил един от активно пишещите хора на времето си.)

Способността на писмеността да фиксира и да бъде „паметта на човечеството" както бива възхвалявана, така бива и клеймосвана — в последно време и по нравствено-политически причини. От истината, че езикът определя не само какво може, но и какво трябва да се каже, автори от Р. Барт[6] до ултралевите теглят изводи за тоталитарната (буквално „фашистката") природа на езика. И тъй като между „трябва да се каже" и „трябва да се направи" разстоянието не е голямо, на фиксиращата способност на писмената реч се придава честта да бъде най-здравата връзка между езика и държавнопотиническото „трябва да се направи". В тази неблаговидна, но само частна функция на писмеността Леви-Строс вижда нещо исторически и функционално изчерпващо. Чрез разпространението на книгите днес хората губят независимостта си[7], а в древността начална функция на писмеността е била да улесни поробването на човека. Последното гледище обаче не могат да подкрепят и най-внушителните — а те са били наистина внушителни — административни писарници на прословутите древни сатрапии. . . В действителност

[5] Една любопитна подробност, в която двата типа реч разкриват връзките, а още повече разликите помежду си. Според Дерида, когато пишещият зачеркне една дума и я замени с друга, зачеркнатата не отпада от смисловия обем на текста. В устната реч говорителят също може, със или без експликация, да се отрече от нещо вече казано и да го замени с друго. Тук обаче тая възможност още в древността е била издигната на вторично, реторическо равнище, като речевият жест на условното самопоправяне (епанортоза, корекцио) се превръща в самостоятелен източник на значения и внушения. (Вж. Никола Ваптцаров. Нови изследвания и материали. С., 1980, с. 182 и сл.)

[6] Barthes, R. La leçon. Встъпителна лекция в Колеж дьо Франс. И още мнения: писмеността е власт (Оскар Вилнер), писмеността е посредственост (Ханс Георг Гадамер).

[7] Lévi-Strauss, Cl. Anthropologie structurale. Paris, 1958.

езикът е сам по себе си тоталитарен точно толкова, колкото той е например само строга синхронна система и нищо повече. Освен това горните мнения са образец на разместване между код и смисъл, цел и средство — да не говорим за бъркотията в полето на политиката. Ще напомним само, че в писмена реч са Декларацията на независимостта, манифестът към пролетариите от всички страни, окървавените писма, призоваващи към въстание.

Писмената реч е безспорно по-малоканална и опосредствуваща в сравнение с устната. Напрежението в оценките на това положение включва в реториката си ред вещни значения или вещни метонимии и метафори, между тях книгата, човешкия глас, буквата.

Исторически силно изменчива по облик, техника и функции, книгата е предмет и на коренно противоположни оценки. Чет нямат славословията („книгите са корабите на идеите", „всичко най-добро в своя живот дължа на книгите"), не са по-малко и нападките срещу нея, защото те са не само словесни, обикновено пак в книги, но и физически, включително горящата главня[8]. Борбата срещу книгите на „другите" в името на своите върви успоредно с идеите за радикален отказ от книгата, на които търпеливата книга векове наред, та и днес дава място по страниците си. От грамадната антибиблиада ще напомним с оглед на по-нататъшните си цели дълбокия и противоречив скептицизъм към книгата у Русо.

Че Русо (сам страстен писач на книги) нарича авторите на книги лъжци, а библиотеките — гробници на мисълта и духа, и че окайва нещастниците, които от самозаблуда или по принуда четат, е естествена и малко изненадваща част от неговата полемика с „цивилизацията". По-сложно и многозначително е, че като довод във филипиките срещу книгите и четенето е използвано детето — същото дете, което класицизмът не допуска на театралната сцена, защото е твърде неразумно и може да докара възрастните до плитка и сълзлива сантименталност и което според Русо е най-тъжната жертва на книгата и четенето. „Четенето е бич на детството", пише Русо в педагогическия си роман „Емил"[9]. Един век по-късно други хора при други обстоятелства вярват, че детето трябва да чете „а, бе — то сляпото окато прави", но Русо е на обратното мнение: „Дете, което чете, не мисли." Източник на знание според него е естествената, искрената, „никога немамещата природа". Тази страстна реторика против книгата също не минава без нея. Използуваната от Декарт и мнозина други метафора „великата книга на света" се появява и у Русо, но като книга, която не е за четене: „Не трябва да се чете, трябва да се гледа" (Il ne faut pas lire, il faut voir). Какво по-точно означава това гледане, не е много ясно, но не е и толкова важно. Важното е, че състраданието към детската невинност, непосредственост и свобода (още сме далеч от Фройд!) бива използувано в натиска върху опосредеността и социалния престиж на писмената реч. Така Русо присъединява нов глас към една прастара оценка на писменото слово, която в емоционален план стига до опозицията живо—мъртво и лее живия глас на мъртвата буква, а във философски, юридически, херменевтичен и пак емоционален план — до всеизвестния конфликт между дух и буква.

В областта на правото противоречието между дух и буква ще да се е появило с формулирането и записването на законите — във всеки случай за римското право то е било теоретически проблем и практическа задача. На бедната буква, използувана реторически метонимично, се пада съмнителната чест да стане основа на производните „буквално", „буквалистки" и да бъде натоварена с неизпълнимата задача да изразява еднозначния, предначертан от законодателя смисъл —

---

[8] Онтологизирането на книгата е довело европейската юриспруденция до закони, според които едно издание може не само да се осъди, но и. . . екзекутира, като палачът е палел по един екземпляр. Книгите са като кестените — утешава се по този повод Волтер — колкото повече ги пекат, толкова по-добре се харчат.

[9] Rousseau, J.-J. Emile ou de l' Éducation. 1762.

търсен, тачен, но стигне ли се до прилагането му — подозиран и скрито презиран. В юридическата херменевтика буквалисткият подход редовно бива оценяван като тесногръдие или с едно друго ласкателно производно от „буква“ — „буквоядство“. И каквото и да е, едно от основополагащите съчинения на европейския демократизъм се нарича не „Буквата“, а „Духът на законите“[10].

Ще отминем главоболията на светата херменевтика (hermeneutica sacra) по въпросите за буквалисткия и небуквалисткия подход към писанията и ще влезем в една по-широка и по-драматична област, където буквата не само стеснява, ограничава, догматизира — там тя направо убива.

За да се припишат на буквата такива немилосърдни функции, заслуга има и християнството. Разбира се, пак не минава без противоречия, но в края на краищата и кесарят, и богът получават своето.

Библията е книга в основния, пък и в етимологичния смисъл на думата, а един от ключовите епизоди в нея е издълбаването на божиите заповеди върху скрижалите. Пише Йехова, пише по негово наушущение и Мойсей. След като хората на Мойсей изколват местното население, Йехова му повелява: „Опиши това в книга за спомен“ (Изход, 17, 14). Успоредно с това в Стария завет се носи хладно недоверие към писмеността, което в Новия продължава към неприязън. За да докажат, че появата на Исус е била „писана“ още от Стария завет, евангелистите изпъстрят думите му с цитатни позовавания от рода на „защото писано е, че. . .“, „защото както е според писанието. . .“. Същият Исус обаче не проявява особена ревност на писменото поле[11]. Предположението на Е. Ренан, че е бил неграмотен, ще си остане предположение, но едно е важно и безспорно: в евангелията той е представен като твърде много говорещ, не и като пишещ човек[12]. А сред социалните слоеве, които Исус, говорейки, порицава, има и един, който нито със статуса си, нито с названието си може да вдъхне почит към писмената реч — това са книжниците, или, понеже на бедната буква пак не ѝ се разминава, етимологично „буквениците“ (гръцки γραμματεύς). Още по-големи беди очакват буквата в посланията на Павел. Противоречията между устна и писмена реч затруднява и него, когато коринтяните му поставят въпроса за препоръчителните писма на апостолите, но Павел му намира изхода в следната многовековно използувана метафорична екзистенциализирана семиотична иконичност: „Вие сте нашето писмо, написано в сърцата ни [. . .] написано не с мастило [. . .] не на плочи от камък но на плочи от плът — на сърцето“ (II, 3,2—3). И след като пак напомня за „духа на живия бог“, посланието замесва буквата в сериозно престъпление: „Буквата убива, духът оживотворява“ (в латинската традиция: Littera occidit, spiritus autem vivificat).

В дебелащината на това противопоставяне между устна и писмена реч се прибягва, виждаме, до следната реторическа тънкост. За назоваване на втората страна на противоречието е използувана метонимия, силно умаляваща метонимия и след логически некоректното, но словесно ефектното разместване на равнищата дребната, еднозначна, физически обозрима буква бива възправена срещу размашния обхват, величава многозначност и безплътност на духа. Е, ще могат ли слабосилните мастилени плещи на буквата да понесат такъв товар? Тези манипулации — друг е въпросът, кого и доколко ще убедят — говорят за явна наклонност в

[10] Montesqueu, Ch. de. L'Esprit des Lois. 1748.

[11] Renan, E. Les Evangiles. Paris, 1877.

[12] Така Назаретянинът се включва в една от ценностните митологеми на европейската цивилизация — непишещия мъдрец. В източните цивилизации пък мъдрецът често става още по-убедителен, когато се откаже и от говоренето. В други времена и нрави писането може да се превърне в защитно-агресивен рефлекс. „Пиша, за да не ме пишат другите“, обяснява Солерс, а според деловия принцип на американските учени — „Печатай или погивай!“ (Publish or perish!).

писмените цивилизации да се изостря противоречието между устна и писмена реч. Не е изключено това да е част от иманентните процеси във всяка цивилизация с тяхното противоречие между цивилизация, антицивилизация и други цивилизации.

Възникването, промените, функционирането и ценностното градиране на писмената реч е в зависимост от общото материално и духовно състояние на социума и още по-пряко от останалите комуникационни средства. В този смисъл писмената реч има историческа и системна природа, като останалите средства за комуникация, притискайки я или давайки ѝ простор, определят конкретната ѝ същност и стойност. Една е тази същност и стойност в Расинова Франция, във времето на вестоносците и глашатаите, когато грамотните не са били и половин процент от населението, друга е днес.

От множеството промени във и около писмената реч особено силно ѝ въздействуват — в оптимистична или песимистична посока — изобретяването и усъвършенстването на наборното книгопечатане от XV в. насам и на зрително-слуховите комуникационни средства в наше време. От неизчерпаемо многото ефекти от тези събития ще напомним с оглед на темата ни за едно съвременно умонастроение, още повече, че то кръстосва проблемите на книгата и на зрително-слуховите средства. Изрази го може би най-представително Маршал Маклуън.

Без поглед върху многовековните европейски традиции на масово ръкописно книгоиздаване, с некоректно смесване между писмен и печатен текст Маклуън обявява влизането в „Гутенберговата галактика“[13] за трус, донесъл беди, коя от коя по-голяма. След топлото, колективистично и непосредно устно слово, както идеализира Маклуън, печатната книга идва индивидуалистична, отчуждена или според умелата му синестетична метафорика идва като „хладно средство“ (cool media). Нейна жертва стават латинският език и падежните флексии. Тези филологически фантасмагории едва ли ще разтревожат и наивниците, които се намерят да им повярват, но затова пък другите обвинения са вече тежки: печатната книга е създала един homo typographicus — себичен самотник, пасивен консуматор (за разлика от телевизионния зрител ли?), предразположен към национализъм, очно и умствено късогледство, авторитарност, отвлеченост на мисленето и други още нравствени и душевни изкривявания. (Просветената императрица Екатерина Велика също е смятала, че четенето вреди на здравето.) Но, успокоява и пророкува Маклуън, краят на тези страхотии се вижда. Книгата си отива, човечеството ще откъсне поглед от нея и ще се прероди чрез новите средства за масово общуване.

Подобен род гледища се изслушват с любопитство, но да се спори с тях, е така безсмислено, както например и с гледището на Маклуън, че в телевизионния знак информация е сам кодът. Същностната функция на тази чудата смес от семиотика и прорицателство е да предизвиква, а не да върви от познание към познание. Казаното от Маклуън за отрицателните, както той ги вижда, свойства на книгата е ясно осъзнато и добре познато за мнозина. Книгата предизвиква синкоп в комуникационната верига, стои изолирана от контекста на създаването си, стеснява многоканалността на устната реч, отделя единичния възприемател. Всичко това е така, че и нещо повече — в хода на времето много от тези свойства на писмената реч, книгата и четенето се усилват. Ето някои откъслечни доказателства.

Днес четем „наум“, с нищожни движения на говорния апарат. Това обаче е ново явление. Августин Блажени се диви, че Амвросий Медиолански четял беззвучно, а има ясни доказателства, че и хиляда години по-късно четящите са чували гласа си. Разобщаването между устна и писмена реч нито е протекло така бързо, както си представяме, нито пък е завършило, както понякога мислим.

[13] McLuhan, M. The Gutenberg Galaxy. Toronto, 1962.

(Срв. с многовековния процес на обвързване-разобщаване между музика и литература.)

През последните векове рязко и видимо се стеснява ролята на съпътствуващите книгата и творбата текстове, на паратекстовете според класификацията на Ж. Жьонет[14]. Постепенно отпадат дългите, често двойни посвещения, встъпления и послеслови; обширните описателни заглавия, заемащи цяла страница, се скъсяват до един ред или една дума; белите полета на страниците, които в ръкописната и ранната печатна книга са се използували за бележки и коментарии, остават празни; решително изчезва — което е важно за тая статия — приписката. Всички тези типове текстове (според Жьонет жанрове[15]) хвърлят мостове между творбата, книгата, книгите и извънлитературния свят — мостове, които с хода на времето все повече се стесняват или престават да се строят. В света на художествената литература това по-плавно преливане между текст и контекст също има аналози. Отпреди Сервантесово време поне до времето на Лермонтов творбата редовно прекрачва своите граници, като представя историята на ръкописа си — било в предговори или бележки на „автора", „преводача" (както е в „Дон Кихот"), „издателя", било като сюжетен възел вътре в повествованието (както е в „Ръкопис, намерен в Сарагоса" от Потоцки или в „Герой на нашето време" от Лермонтов).

Многоканалността на книгата постъпателно се орязва и чрез намаляване на участието на графическата и изобщо на зрителната ѝ страна. В това може да се убеди всеки и с полупритворени очи, ако сравни средновековната ръкописна книга с печатната или ранната печатна книга с по-сетнешната. И ако тези разстояния изглеждат прекомерно големи, нека сравним само как се илюстрират „Под игото" и „Нова земя" у нас в края на XIX в. (в „Под игото" има и снимки на гримирани актьори) и как по правило *не* се илюстрират днес.

Причините за промените идват от различни страни. Първо, живописта през XX в. е по-малко пригодна да илюстрира в общия и частен смисъл на думата, отколкото предишната. Второ, дългият процес на обособяване на отделните духовни полета и отделните изкуства, отказът от принципа ut pictura poesis. Лесинговият „Лаокоон" е един от най-силните епизоди в него, а през XX в. опоязовците, застъпници на гледището за безобразността на художествената литература, изказват подозрение, че илюстрациите към художествената литературна творба пречат на специфично литературното ѝ възприемане — и то по повод на блестящите илюстрации към „Мъртви души". Автори (в случая авторки) като Уенди Стейнър[16] смятат, че днес протича движение в обратна посока, но отношението между литературна творба и илюстрация не говори много в полза на това предположение. Трето, общото развитие на книгата все по-малко предразполага между кориците ѝ да се вмъкват илюстрации.

Такива са фактите, т. е. значително по-крайни и от начина, по който ги представя Маклуън. Въпросът е какво да правим с тях, как да ги осмислим и прилагаме. Един от начините на приложение вече видяхме: настъпателен профетизъм, според който „книгата на бъдещето"[17] няма да е книгата. Това предвиждане се отнася към онзи количествено преобладаващ футурологичен жанр, чиято същинска функция е не да предвижда какъв ще бъде човекът утре, а да влияе върху човека днес. И все пак при цялата безсмисленост на начинанието ще си позволим да допуснем, че и занапред недоволството и филипиките срещу писмената реч ще се излагат главно чрез самата нея.

В тези главоломни люшкания на писмената реч и книгата между „осанна" и „разпни я" или, казано по-надребно, между прокобите на Маклуън и „страстта на

[14] Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, 1982.
[15] Genette, G. Les paratextes. Paris, 1986.
[16] Steiner, W. The Colors of Rhetoric. Chicago, 1982.
[17] Blanchot, M. Le livre à venir. Paris, 1959.

писането, любовта и търпението на буквата“ у Дерида[18] трябва да се разграничат поне две неща: безпрекословните обективни дадености на семиотичните, системните, литературните явления и подвижното им манипулационно прилагане с цели, които стоят по-близо до въздействието, отколкото до познанието.

Отделната знакова система има индивидуални семиотични възможности, непостижими за другите системи. Изразеното от една система може в някаква степен да се преведе от друга, но не и да се дублира от нея. Тези възможности са теоретически крайни. Първото придава на знаковата система ценността на незаменима, а второто в съседство с останалите реални и мислими системи я поставя в положение на ограничена. Хората може да се откажат (както са го и правили) от някоя знакова система, но не да я заменят с друга. Противоречието в отношението между знак и значение продължава в друго противоречие: за едно значение има една и само една подходяща знакова система — между знак и значение има вероятностно-множествени възможности. Един от резултатите от всичко това е, че всеки отделен текст добива стойност на подбор на знаковата си система и съответно на отхвърляне на другите. Високата организираност на системата в едни посоки е свързана с висока дезорганизираност в други — принцип, от който структурализмът прочете само първата част, а деконструктивизмът чете само втората. Покачването на равнището на организираност (или т. нар. усъвършенстване) на една знакова система редовно се съпровожда с намаляване на комуникационните канали в нея.

Както се вижда, работите и тук се въртят около прастарото начало „бог дал, бог взел“ („Йов“, 1, 21). За разлика от примерния вехтозаветен страдалец обаче човечеството не е така склонно да се примирява с „вземането“. Усещането, осъзнаването, изживяването на ограничеността на отделната знакова система се превръща в непрекъсната драма и в полемично оръжие, въртяно ту вътре в нейните граници срещу неотменното противоположно гледище, което цени и въздига достойнствата ѝ, ту срещу други системи, ту най-сетне срещу всички намерения на човека да се изразява и общува.

Всички тези страсти и неволи на знаковите системи се развихрят най-силно в полето на изкуството. Това е очебийно, а донякъде е и ясно защо — природата на художествеността и историческият процес в изкуствата усилват реалните противоречия и ги напрягат докрай във виждането и дейността на обществото. Художествеността е диалектика във възможно най-голямата за човека непосредност и най-трудно уловимото от човека движение. В нейния механизъм всяка отделна реализация поражда значения за активен подбор и все така активно отхвърляне на други, реални или мислими възможности. В такова остро положение застава художествеността като цяло и спрямо заобикалящите я нехудожествени типове общуване. Подборното отрицание започва от най-ниските равнища на литературната творба (примерно белият стих като отказ от римуване) и завършва в необозримите висини, където в отделни исторически периоди творци и теоретици осмислят диалектиката на изкуството чрез противоречието между крайност и безкрайност. (Любопитно е, че алтернативата „изкуството е крайното в безкрайното—изкуството е безкрайното в крайното“ продължава да главоболи някои и в началото на XX в., примерно членовете на интелектуалния кръг на младия Лукач[19].) В исторически план пък отделните изкуства проявяват голяма подвижност на границите помежду си и на обхвата на знаковите системи вътре в себе си (примерно музика и език, оцветяване или неоцветяване на скулптурите). Очевидна и многократно документирана е тенденцията към разграничаване между изкуствата и стесняване на многоканалността им. Дали това е преобладаваща тенденция, или пък тя се

---

[18] Derrida, J. L'écriture et la différence. Paris, 1967.
[19] Popper, L. Dialog über Kunst, 1906.

уравновесява от обратни движения в други изкуства и в други епохи, е трудно да се каже, но важно в случая е друго: в света на изкуството действува, осъзнавано или изживявано, противоречието между тенденцията към разрояване, едноканализиране на изкуствата и тенденцията към синтезирането им. (Според една от ценностните митологеми на европейското мислене, проповядвана и от университетските катедри, първобитното изкуство, без да е много ясно дали го е имало и как го е имало, е било синкретично.) Това напрежение е сред най-важните двигатели на художествения процес, но то участвува и в специфизирането на отделните изкуства. Всяко отделно изкуство се изгражда чрез приликите и разликите си спрямо останалите изкуства и типовете общуване изобщо. В тази област разликата добива стойност на отрицание, така че дефинирането на всяко изкуство трябва да включва и отрицателна част, примерно: пантомимният театър е отказ от словото, скулптурата (поне в отделни периоди) е отказ от краските, радиотеатърът е отказ от зримостта, черно-бялата графика е отказ от... и т. н. В този смисъл и романът, пък и цялата писмена литература, може да се определи като отказ от устността.

С тези съображения пред очи на строгата теория остава да определи, без поплаци и вайкания, как действува отказът и в краен случай, ако е чак толкова до ценностни изводи, какво печели и какво губи от това писмената литература.

И без горните откъслечни бележки добре се знае, че противоречието между устна и писмена реч участвува дейно в духовното напрежение на човека. Обяснимо силно е и присъствието му и в литературното мислене и специализираното литературознание. В тази насока обаче българският литературовед се натъква на една интересна празнина, която, без да е задължително да запълва, трябва поне да обясни.

Многовековното напрежение между устна и писмена реч, разтърсвало издълбоко философия, филология, религия, херменевтика — как то е повлияло върху българското литературознание, върху неговите идеи и виждания?

Комай никак. Във фолклористиката ни на завидна почит се радва гледището за „фолклора като особена форма творчество“[20] — особена, защото бил в устна реч с произтичащите от това последици. Защо фолклорът, а не писмената литература е особената форма, е въпрос, който си остава за сметка на авторите на тази прословута формулировка, а неправомерното смесване между техниката на съществуването и природата на едно изкуство — за сметка на непридирчивите й последователи. Тук е и странното гледище, че някъде до XIX в. българите имали фолклорно съзнание, което след това било заместено от литературно — фолклорното съзнание възприемало фолклорните произведения като достоверни („вярвало им“), а литературното възприемало през дистанцията на условността. Малко вероятно е обаче, че за един европейски народ, дори и затънтен в „чрево адово“, не е съществувало отношението устна—писмена литература и култура и че за него фолклорът е бил безалтернативна даденост. Дори да се примирим с терминологичната недомислица „фолклорно съзнание“, не можем да допуснем, че то е било изчерпващо за българина до XIX в. Данните от XIX в. пък показват, че „фолклорното съзнание“ не е било изместено от литературното, а че двата реда словесност са продължили да съсъществуват успоредно, с периодични сближавания и раздалечавания между тях. Преходът от фолклор към литература, за който така упорито се говори, никога не е ставал. Що се отнася до недоказуемото твърдение, че на разказваното във фолклора българинът е вярвал, ще се задоволим с напомнянето, че народното творчество е било достатъчно разнородно и се е движело меж-

---

[20] Jakobson, R., P. Bogatyrev. Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. 1929.

ду песни и разкази „по повод“ (мома пристанала, реката придошла) и „без повод“ (женитба на слънцето, надхващане между дявола и бога), та малко вероятно е възприемателната нагласа да е била все една и неизменна.

Отношението между устна и писмена реч се включва в дисертационни изследвания върху литературните жанрове и красноречието през Българското възраждане и в един основополагащ труд върху звуковата организация в прозата. Налице са наченки на наблюдения върху ролята на вторичната устност в лириката на Вапцаров. Върху крайно оскъден материал, повече интуитивно, бе изказано предположението, че от Ботев до Лилиев гласът на лирическия говорител спада от силно мъжко дихание с пълни гърди през обикновен говор и през шепот до пълно замлъкване и че в българската литература отношението между „пея“ и „пиша“, между „песен“, „стихотворение“ и „чета“ е свързано с важни промени и проблеми. Може би има и дано има и още такива предположения, но и да ги има, всичко това е крайно недостатъчно. Силното и реално действуващо напрежение между устна и писмена реч несъразмерно слабо участвува в българската литературна история и историческа поетика. Ето сега два случая: първият като отрицателно сравнение обяснява от малко малко причините за това слабо участие, а вторият показва докъде може да ни докара несъобразяването с отношението между устна и писмена реч.

Първият. Активното споряване на фолклора с европейското литературно мислене през XVIII в. въвежда противоречието между устна и писмена реч в нова роля — отново не особено благоприятна за писмената. Разслабянето на народното творчество, най-вече в романтически дух, с широка ръка използува неговата устност като фактор или синоним на естественост, простота, спонтанност, искреност — всичко това противопоставено на изкуствеността и отчуждението на писмената литература. Най-представителният или поне най-известният романтически филолог Вилхелм Хумболд[21] дори определя разликата между устна и писмена литература като първостепенна спрямо разликата между народно и лично творчество. След като с право отбелязва, че наличието на писменост не предрешава съдбата на устното творчество, анонимно или лично, Хумболд дели литературата на „два различни рода поезия, които различаваме именно по това — дали се въздържат от писменост, или я прилагат“. Както трябва и да се очаква, за него „първият е като че ли по-естествен, плод на непосредно вдъхновение [. . .] вторият е по-късен и изкуствен“. Делението устна—писмена литература Хумболд съчетава с делението поезия—проза, като посестрима на прозата е писмената реч. Само по щастливо изключение прозата може да бъде поетична, на нея по правило принадлежи научното, аналитичното, от нея вее „студената целенасоченост“ и „мъртвешката студенина“ на „писмената фиксация“. Вратата към поезията се хлопва пред писмената реч.

Само няколко десетилетия по-късно, но при много различни обстоятелства литературната и националната култура на един поробен балкански народ започва да приобщава към себе си фолклора му. С всеотдайност и жертвоготовност, непознати и на най-ревностните събирачи на Запад, по българските земи се събират народни творения и се издават където и както може. От Запада този процес се различава и по други, още по-важни белези. Фиксирането на българските устни творения с печатарско мастило не предизвиква и сянка от опасение, че това е духовно пакостна дейност, че с това се вреди на народностния дух — обратното, гордост, радост и благодарност съпровождат и следхождат всяко подобно издание. Не са ми известни и никакви ценностни противопоставяния между устна и писмена литература, никакви вайкания по отмиращата естественост на народ-

---

[21] Humbold, W. von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues. . . 1830–1835.

ното творчество — и да ги има, те са много изолирани и още по-малко типични за тогавашното състояние на българската литература и книга. Българите издават народното си творчество редом с личното си без капка съперничество и конфликтност между тях и подчиняват всичко това на основната задача да се докажат като народ. На тази прагматика, присъща и на ред други малки и поробени народи през XIX в., липсват някои от водещите черти на романтическия подход към фолклора, което не е зле да имаме на ум, когато се говори, че първият етап от българската фолклористика бил романтически или под силно романтическо влияние. Липсата на такъв конфликт може да обясни нещо и от по-сетнешното слабо участие на отношението между устна и писмена реч в българското литературно мислене.

Вторият случай, на който ще се спрем, е мълчаливият жанров и не само жанров диалог между двама от най-добрите български разказвачи от края на XIX в. и последвалите го опити да се определи жанрът на Алеко-Константиновия „Бай Ганьо". Отношението устно—писмено слово тук се съсредоточава върху романа.

От всички литературни жанрове романът е най-решаващо свързан с писмената реч. В неписмен вид са можели и могат да съществуват много други жанрове, включително, както това доказват някои доколумбови цивилизации в Америка, и драмата — не и романът. Това безспорно обстоятелство навежда на исторически неточни и методологически объркани изводи, че романът е бил заченат всред изпаренията на печатарското мастило[22] и че „възходът на романа"[23] в социален и художествен план може да се измерва и чрез състоянието и напредъка в книгоиздаването. „Писмеността" на романа става осъзнат фактор в литературното мислене към края на XIX в., с което започват и откритите опасения за съдбата му: толкова мълчалив, затворен в себе си, предназначен за усамотено четене, откъснат от звучащото слово жанр неизбежно ще стигне до това, което Валтер Бениамин без особен ентусиазъм ще нарече „чист писмен роман" (reiner Schreibroman), и един бог знае накъде ще продължи и как ще свърши. Представата за високата „писменост" и литературност на романа я е имало по това време и в България, но тя е действувала повече в обратна, утвърдителна посока — писмената култура тук не само че не е смогнала да се умори, но е и в ценностен възход. Разбира се, и тук не минава без различия и противоречия, както показват следните документирани възгледи за романа от годините на Захарий Стоянов и зрелия Вазов:

Романите са измислици на хора, които не познават живота, в тях бъбриви кукли охкат и ахкат; за големите събития в България трябва да се пише честно и достоверно от очевидци.

Романите са „парижка работа" и не са много-много за целомъдрени девици, в тях семейното бреме е показано като толкова тежко, че редовно трябва да се носи от трима.

Романът е голям и престижен жанр, най-големите писатели на най-големите литератури са вече романистите, а младата и амбициозна българска литература все още си няма роман.

По онова време в чуждестранното литературно мислене действуват, както действуват и сега, дълбоки подозрения в художествеността на романа, бойко изразявани далеч не само от Кроче[24]. На такива гледища у нас не съм попадал, но при цялата престижност на романа, при целия български копнеж по романа десетилетия още престижно водещ жанр в общественото литературно мислене остава „поезията".

---

[22] Reed, W. L. An Exemplary History of the Novel. Chicago-London, 1981.
[23] Watt, I. The Rise of the Novel. 1957.
[24] Croce, B. Poesie und Nichtpoesie. Wien, 1925.

От трите посочени гледища творчески перспективно се оказва третото. И Вазов, който като никой друг е имал усет за „социалната поръчка“ на времето, заляга върху един, както той го вижда, „голям политически роман“. С авторска датировка „15 априлий 1896 г.“ през лятото на същата година излиза от печат романът му „Нова земя“. В същите месеци и години (от април 1894 г.) в сп. „Мисъл“ започват да се появяват разказите за бай Ганьо, които твърде скоро (с послеслов от 17 март следващата година) Алеко Константинов издава в отделна книга. Почти едновременно писани, плод на една епоха, тези творби са много близки по тематика и сюжетика и дълбоко противоположни в социално-идеен, жанров и литературен план — т. е. между тях се води мълчалив диалог. Какво може да се чуе от този диалог, опитал съм се да посоча на друго място[25], а тук ще използуваме съпоставката в усилие да добавим или по-точно да отнемем нещо от казаното досега по проклетия въпрос за жанра на „Бай Ганьо“.

За да се превърне този въпрос в проклет, допринесе както реалната му трудност, така и ниското равнище на жанровата теория у нас и усилията на някои литературоведи, на които не им е приятел нито Платон, нито истината, а само предвзетата им теза. Само в нерадостното съчетание на тези обстоятелства е възможно да се съчини, да се предложи на обществото и без особена съпротива от негова страна да се разпространява безумието, че „Бай Ганьо“ е роман.

Погледнато жанрово археологически, „Бай Ганьо“ е многопластова творба и някои от отчаяните опити да се улови жанрът му тръгват по пътя на изброяването и завършват с жанрови монструми от рода на „анекдотично-фейлетонно-новелистичен роман“. Време е вече да тръгнем по обратния път и водени от принципа „Determinatio est negatio“[26], да се помъчим да видим какво „Бай Ганьо“ *не* е.

Ето някои от основните черти на творбата, които водят към отговора.

Повествователната нагласа на „Бай Ганьо“ е: устни разкази на очевидци на похожденията на тоя „съвременен българин“. Разказва се във весела компания, винаги от различен разказвач, като присъствуващите се подканят един друг, прекъсват се, спорят, увличат се в други посоки — с една дума, проявяват характерните черти на т. нар. битово разказване[27]. Актът на разказването сам по себе си носи една от събитийните линии на творбата.

Още първата разказвателна ситуация представя героя като вече познат, „известен в цяла България“, като притча во езицех — за него всички знаят, за него всички могат да разказват и искат да слушат.

В отделните и крайно разнородни положения Бай Ганьо влиза „готов“, предварително зададен и не ситуацията променя него, а той нея, като най-често я снижава и преобръща с главата надолу — виждаме каква я свършва с красотата на оперното представление, с жалейната обстановка в Дрезден, със свещеното право на народа да изявява волята си на изборите и пр., — след което пак същият излиза от нея. И при цялата разнородност на ситуациите в разказваното за поведението на Бай Ганьо има твърде много повторения и общи места. Това навремето доста е дразнело критиката, която е четяла творбата през неадекватен жанров филтър. Внушението, което творбата търси и постига, е друго: за Бай Ганьо не само всички разказват, но разказват и подобни неща и в тази позната и на фолклора повторителност и речева актовост се ражда литературната природа на героя.

В единство с тези свойства влизането на Бай Ганьо в ситуациите поражда значения на повествователна експерименталност: какво ли би направил Бай Га-

---

[25] Pamiętnik słowianski, t. 35, 1988.
[26] В писмо на Спиноза от 2. VI. 1674 г.
[27] Erzählen im Alltag. K. Ehlich (Hrsg.) Frankfurt a/M., 1980.

ньо, ако попадне в европейска баня, как би се държал на обед у достопочтен пражки професор, как би списвал вестник.

Някои от изброените дотук свойства дейно участвуват в анекдотния пласт на творбата, чието наличие още първите критици с дълбоко неудоволствие са отчели. Наличието на такъв пласт доказва и социалната съдба на творбата — Бай Ганьо прекрачи границите ѝ и като представителен български герой влезе в градския анекдотен фолклор, където преживя две световни войни, а чрез сродника си доцент Ганев доживя и космическата ера. Всичко това стана не само и дори не толкова поради характерологичните свойства на героя, а защото анекдотният модел е зададен в творбата — и българите ясно са го доловили и широко използували. Анекдотният пласт в „Бай Ганьо" е бивал най-напред порицаван, по-късно срамежливо премълчаван, но никога не е бил функционално разбран. А той е функционално подчинен на останалите пластове, както са съподчинени помежду си и останалите жанрови пластове на творбата. Полученият резултат не само не е анекдотен, но дори е противоанекдотен. Това може да покаже литературният анализ на „Бай Ганьо", какъвто и сто години след появата му още не е правен.

Бай Ганьо е герой апсихологичен и абиографичен — представен е с външните си действия и без вътрешни преживявания и мотивировка, с появите си в различни ситуации и без биографична предистория и житейско единство.

Между отделните разкази няма повествователна приемственост, а у Бай Ганьо липсва битийната протяжност, каквато имат героите на романа до XIX в., или последователно движение по социалната стълба, възходящо или низходящо, каквото има в романите от XIX в. насам[28].

Такава е повествователната рамка на „Бай Ганьо". Вътре в нея има сложни конструктивни противоречия, има префункционализиране на основните съставки, на разговорността, анекдотността, морализирането (за всичко това по-подробно на друго място), но те не променят облика на строежа. А това е строеж категорично нероманен. Нещо повече — и при появата си, и днес тоя строеж действува като активно противороманен.

Това ясно са почувствували първите критици на „Бай Ганьо". Всред главните им упреци и съжаления неизменно звучи мотивът: разхвърляно, епизодично, „необединено от една художествена идея". Не от ограничено естество, а от много дълбоки жанрови и национално-литературни подбуди идва тази критика. Дори в недоволството на д-р Кръстев и Пенчо Славейков неделимо се съчетава неясното изискване на фолкелтианската „форма" с твърде ясното — и неизпълнено — очакване за голяма епическа форма, очакване повсеместно, което, без да е конкретизирано около романа, все тегли в негова посока. В блестящия си очерк за „убития другар" Пенчо Славейков определя какво „Бай Ганьо" е, какво не е и какво би трябвало да бъде: това са „разхвърляни, небрежно написани скици: те приличат на парчета от някое грамадно разкошно огледало, което непредпазливият майстор е счупил, преди да го тури в рамката му". Славейковата критическа метафорика може да е надскочила тук и самата себе си, но и през нея, през тая дразнеща Славейков „небрежност", през това очаквано „грамадно огледало" и непостигнатата му „рамка" достатъчно еднозначно си показва главата копнежът по по-голяма, високолитературна, сюжетно единна епическа проза.

И ето че при всички тези очаквания, напрегнати очаквания, се появява творба, която предизвиква (всички ѝ го признават) необикновено силен отзвук и която не е нито голяма, нито сюжетно единна, нито „писмена", нито литературно висока. В тая дръзка стъпка Алековата творба се оказва не просто, че не е роман, но поражда и значения на активен отказ от романа. С такива значения е действувала тя при появата си, с такива значения действува и днес осъзнато или неосъзнато

[28] Muir, E. The Structure of the Novel. 1929.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

на всички с изключение на неколцината, които са си наумили да търсят български роман и където го има, и където го няма.

Жанровият конфликт, виждаме, е здраво свързан с литературностния, с напрежението между висока и ниска литература. В завършека на другата си голяма творба — „До Чикаго и назад", пътеписецът иронично полага и експлицира ролята на писател против волята си и писател любител: нямах намерение да пиша, но дяволски хора, налучкаха слабото ми място и каквото написах, стилът му излезе бамбашка и не стана, както го пишат нашите писатели — дълбоко, дълбоко. В „Бай Ганьо" пък повествователят направо се отказва от правата си и ги предоставя на устни разказвачи, които също не изпускат повода да се извинят, че не умеят да разказват. Тази антилитературност е вторична, с нея се борави, от нея се пораждат значения и тя е можела да се появи и се е появила на развойния етап, на който българската литература се е утвърдила в себе си и е станала способна чрез самонасмешка или самовъзвеличаване да създава нови творби и значения. Тази антилитературност поставя „Бай Ганьо" в далечна и сложна успоредица с линията на вторичното, фолклороподобно или не, социално и литературно плебейство, очертавана от автори като Рабле и Хашек[29]. Тя е градивна съставка в голямото напрежение на творбата между силата и слабостта на културата и силата и слабостта на простащината.

Днес активният отказ на „Бай Ганьо" от романа не действува така болезнено, както по времето на Славейков и Кръстев, но остава сред смислово-идейните сили на творбата. В литературната история дълго време смътните отношения между „Бай Ганьо" и романа се избистряха в прям експлициран въпрос. Тук обаче бе извършено едно жанрово салтомортале, което, да не беше записано с черно буке на бяло книже, човек не би допуснал, че то изобщо е било възможно.

През последните две десетилетия усилените романови търсения в българското литературознание се развиха поне в три главни посоки. В едната се наложи и удържа методологически неудържимата теза за закъснялото развитие на българския роман. Последва и въпросът „защо", на който задоволителен отговор не бе предложен преди всичко защото от неправилно поставен въпрос добро не може да се очаква. Другата посока тръгна като тиха компенсация на първата. Започна преразглеждане на българското литературно минало и без съобразяване с истината, че не само хубост, но и роман насила не става, романи започнаха да се търсят и където може, и където не може. В еуфорията на този лов за романи се оказаха не само творби като „Ако можеха да говорят" от Йовков, в роман бе „възвеличена" най-блестящата противороманова творба в българската литература — „Записките" на Захари Стоянов. А там, където не можеше, където литературните дадености се опираха и на най-запалените романотърсачи, влизаше в действие друг ход: започна се разравяне и търсене на „корените" на българския роман, тихомълком водено от неисторичния телеологизъм, че всички пътища на българската проза водят към романа и че например „българското повествователно изкуство още от най-старо време участвува в романовите жанрообразуващи процеси".

Третата посока, сравнително най-приемливата, постави романа в междужанрови отношения и преди всичко във връзката му с разказа и цикъла разкази. Поведоха се сериозни спорове за мястото на цикъла разкази: дали той е етап от израстването на разказа в роман, или, обратното, дали е етап от разпадането на романа към разказ. И това не беше невинна схоластика с пустото и празното, а литературоведски пакостно пренебрегване на елементарните закони за жанровите трансгресии. Вътре в художествената литература жанрове не се получават чрез усложняване или опростяване, разгръщане или свиване на други жанрове.

[29] В нашето литературознание Бай Ганьо и Швейк вече са успоредявани. — Българо-чешки литературни паралели (съст. Ив. Павлов, В. Тодоров). С., 1983.

За какво са благоприятствували тези недотам благоприятни условия, е трудно да се каже, но едно е ясно: само в тях би могла да си пробие път фантасмагоричната идея, че „Бай Ганьо“ е роман.

Литературоведските текстове, които се силят да докажат, че „Бай Ганьо“ е роман[30], са четиво, занимателно като логика и реторика и поучително като методология. Те показват докъде може да стигне натискът, словесен и концептуален, на литературоведската теза върху литературната творба.

В напъните да се обяви „Бай Ганьо“ за роман има нещо комично парадоксално. Ясно се долавят намеренията на авторите да сторят нещо добро за Алековата творба и за българската литература изобщо. И тъкмо тук е смешното — защото резултатът е обратен на очакването. Ако се случи най-страшното и невероятното, т. е. ако българското общество повярва, че „Бай Ганьо“ е роман, то ще започне да чете Алековата творба през жанровата призма на романа и — не е трудно да си представим, пък вече и от опит знаем какво ще последва: всеки може да чуе първите разочаровани гласове на някогашната критика. Ако се случи това, от „Бай Ганьо“ ще бъде измъкнато едно от най-острите му идейно-литературни жила, скрити в дръзкия съседноконтрастен отказ от романа. Но то, слава богу, едва ли ще се случи.

Обстоятелствата наложиха да тръгнем по обратен път и да видим какво „Бай Ганьо“ не е — и по-конкретно, че не е роман. В хода на това отрицателно дефиниране ще добавим, че съществуващите жанрови категории са безпомощни пред Алековата творба. Каква може да бъде тази адекватна и старо-нова жанрова категория, е друг въпрос и въпрос за други или другаде. Тук ни занимава присъствието (или неприсъствието) на отношението устна—писмена реч в нашата литературна история. И ако това присъствие беше по-голямо, дали чак толкова лесно би се стигнало до конфузията „Бай Ганьо“ да бъде обявяван за роман?

Отношението между устна и писмена реч, звук и буква, слово и книга обещава да постави в нова светлина ред големи и малки събития в нашата литературна история. Тук ще се спрем на едно периферно, периферно дори в буквалния графически смисъл явление — приписката в ръкописната българска книга. Колкото и да е малка и видимо служебна, приписката също носи напрежението между устна и писмена реч, ръкописна и печатна книга, затвореност, монологичност, обособеност на книгата и нейната отвореност към ситуацията и читателя. Приписката тук ще ни интересува като жанр и функция, не и в специалната си историческа и филологическа проблематика, познанията ми в която са по-малки и от ученически. Във въодушевлението на българската приписка, както и в едновременността на развитието на възраждането и на печатната книга у нас ще доловим и една от причините за „писменостния оптимизъм“ в България и за сравнително слабото участие на напрежението между устно и писмено слово в нашето литературно мислене. С оглед на тези цели и ограничения по-нататъшният анализ ще черпи материал само от един сборник, и то популярен. Това полезно издание, съставено от Венцеслав Начев и Никола Фермaнджиев, се появи в София през 1984 г. и съвсем по законите на заглавната стилистика е озаглавено „Писахме да се знае“. Но както се знае и както ще се види по-нататък, приписката е нещо многофункционално и тъкмо за да наблегна на това, а не за да се надхващам с остроумното заглавие на съставителите, избрах видимо полемичното заглавие „Писаха не само за да се знае“. Още повече, че хората пишат не само приписките, но и всичко друго „не само за да се знае“.

И така, в българската ръкописна книга е имало приписки. И — да добавим веднага — не само в българската и не само в ръкописната, но именно в българ-

[30] Например в сп. „Литературна история“, 1986, № 15, с. 3 и сл.

ската ръкописна книга приписката достига до откровеност, до патос, комизъм и трагизъм, до обвързване между книга, лична и обща съдба, каквито например приписката в латинската ръкописна книга познава в значително по-малка степен.

Тръгвайки от неясното и трудно защитимо гледище, че приписката е жанр, т. е. че в нея действуват общи принципи на ситуацията, смисъла, строежа и функциите, на които всеки отделен случай се подчинява и противоречи, ще започнем с очевидното: приписката е ситуационно съпътствуващ текст, който като обем е многократно по-малък от основния и е разположен на места в ръкописа, които реално или чрез самата приписка се маркират като странични и потенциално свободни. Това са свободните страници и всевъзможните други бели полета — които в ръкописната книга рядко остават „бели". Ако приемем палеографския термин за белите полета „маргинални бордюри", можем да кажем, че по тези бордюри сновят какви ли не образи: било то сериозни тълкувания, обяснения, препратки (такова оформяне на страницата се запазва дълго време и в печатната книга, включително и до съвременната „бележка под черта"), било то комични забележки или карикатури, с които преписвачът се подгавря с високия смисъл на това, което преписва. Всичко това отваря текста на книгата към читателя, към други текстове и други възприемателни нагласи. А то заедно с целия й външен вид прави ръкописната книга значително по-многоканална от днешната печатна.

Всред тези съпътствуващи текстове или паратекстове има една група, в която ситуационното обвързване и екзистенциализирането на книгата достигат върха си — в тях се говори за съдбата на книгата и нейните читатели. Тях именно ще наречем приписки, като ги обособим (по-нататък ще обясним защо) от летописната бележка, с която те често биват смесвани, както са смесени и в нашия сборник.

Коя повече, коя по-малко, всяка приписка носи част от биографията на книгата — като се започне със защо е била написана и се свърши с крайната й участ, примерно как е била сечена и бодена от башибозушки ятагани.

Приписката често отбелязва решението да се създаде книга и чрез себе си го превръща в събитие — с празнични и делнични, весели и тъжни страни, но винаги събитие. Отбелязват се и подбудите на автора или „преписеца" да се залови с такава трудна, както личи, работа. Някъде до времето на Софроний подбудите се въртят около божията помощ и повеля: „С волята на бога и с изпълнението на сина и със съдействието на светия дух изписах аз, окаяният сред човеците Стойко йерей, тази полезна книга." По-нататък зачестяват подбуди от друго естество. Някои от тях, например приписката на Паисий към неговата „История", са вълнуващо приповдигнати и разгърнати, други, например „Събран вкратце заради леснота на българскио народ", са простодушни и кратки, но всички носят общия смисъл „писах в полза на народа си". Преходът е значителен, но и в двете епохи книгата се огражда с пиетета към голямата надлична ценност.

В приписката книгата оживява и чрез посочване по чия поръка и за кого е създадена. А посочва се това не само когато книгата е написана „по поръка на нашия български княз на име Симеон", но и „по нареждането на протопоп Добри". Социалният престиж на „поръчителя" явно не е единствената или водещата подбуда за тази част от приписката. Водела е общата тенденция да се обвърже книгата с колкото може по-голям кръг обстоятелства, хора и потребности.

Чрез приписката създателят на книгата включва в нейния свят, кога повече, кога по-малко, и собствената си личност и участ. В духа на християнския морал и словесно клише той се представя като окаян, многогрешен, най-недостоен „расодер", но, общо взето, не пропуска да отбележи името си, датата, както и вътрешните и външните обстоятелства на работата си. Така книгата продължава да расте отвъд собствените си граници, да става все повече битие и все по-малко „книжна". Към вътрешните подбуди често бива прибавян благородният страх от угризението, че „не съм сторил едно добро дело на този свят", сред тях е стремежът

да се даде на читателя душевно спасение или „полза“, както вече я разбират през XIX в.: „У Видраре аз, Васил Велювчанин, сторих труд с тази книга душеполезна в 1850 лето с моя рука изписах, който вникне в нея не ще без полза да остане.“ В тази точка на приписките има искреност, има, разбира се, и жанрова клишираност, но нейният обективен текстов резултат е единен — книгата продължава да се обвързва социално и въздига ценностно.

В много приписки се появява като общо място контрастното съчетание „защото писа не дух свети, а грешна ръка, тленна ръка“. Както виждаме, без опозиции не се минава, само че тук няма и помен от противопоставката писмено—устно слово. Контрастът е между реалната и преувеличаваната физическа ограниченост в битието и силите на тогавашния човек и неограничената духовна ценност на книгата. Метонимията с грешната ръка реторически много тънко изостря този контраст. И тъй като, изпитал изкушението на метонимията, изказът продължава по пътя на тропите, приписката не се ограничава с тленната, от кал сътворена ръка, но прави и главоломния скок от вдъхновяващия дух свети до „трите тленни пръста“, които са стискали перото.

Като свързват тленното и безсмъртното, частното и общото, приписките откровено заговарят за прозаичните подробности в създаването на тогавашната книга, за големите патимии и дребните житейски радости на нейния творец. Той с благодарност упоменава, че еди-кой си ковач му е донесъл сечива за подрязване, с вълнение отбелязва първата проба на перото и когато хартията се окаже калпава (нещо обикновено и за онова време), тюхка се и проклина с най-острите думи, които тогавашният книжовен български е допускал. Приписката представя раждането на книгата в трудното и несигурно всекидневие на преписвача. „Мръзнат ми ръцете, тук лежах без огън“ — оплаква се един грешен Георги. „Беззаконна треска ми досади“ — съобщава Димитрий дяк, молейки за снизхождение бъдещите читатели. Трети пише сред нападения и безчинства, четвърти — притиснат от краткия срок, който му е даден да завърши книгата. Като събитие, заслужаващо внимание и благодарност, се отбелязва кой и каква храна е донесъл на писача — в живота на книгата се включват и тези своего рода спомоществователи. А носели са му не само храна. Както се оказва, виното е участвувало и в тогавашното литературно творчество, изживявано, разбира се, по начин, противоположен на гръцкия и арабския анакреонтизъм или на литературната бохема от ново време. Градейки, т. е. самопринизявайки образа си на греховен раб божий, книжовникът от време на време изповядва „пиян писах“, а допуснатите грешки моли да бъдат оправдани с това, че може и да „съм бил пиян“.

Приписката обединява вдъхновената творческа радост с постоянните напомняния, че книгата се ражда в напрегнат изнурителен труд. Един се оплаква от бързината, с която е заставен да работи, друг — че очите го болят и вече не може без очила, а трети (примерът не е от нашия сборник) вмества на едно място признанието: „Тук съм задрямал.“ Датите на започването и свършването на работата върху книгата редовно се отбелязват — и като събитие, и като означители, че една книга е изисквала месеци, пък и година труд. В неговия ход християнският книжовник понякога се ободрява с метафоричен призив, идещ още от езическите литературни времена и който в новото си съчетание може да се стори днес малко комичен: „Плувай, плувецо, пиши, грешни поп Петре.“ А когато стигне до „конеца“, никакви самоограничения и принизявания не могат да го удържат да подскаже, че е доволен и щастлив: „Конец. Завърши се този четвероблаговестник (т. е. четирите евангелия — б. а., Н. Г.) от тленната ръка на йерея Недялко.“ След цялото страдание и умора, след унинието или съгрешенията с винцето той има право да помисли, пък и да напише: „Дух бодър, плът немощна писа.“ Чрез тези части на приписката книгата продължава да се изгражда като човешки-екзистенциална, нравствена и духовна ценност.

Завършвайки труда си, книжовникът се разделя с част от живота си — твърде много време, старания и страдания го свързват с дописаната книга. Приписките, които е оставил по нея, градят словесно връзката и раздялата, единството от съдбата на книгата и на човека. Раздялата обаче е само тялом, не и духом. Книжовникът остава в творението си покрай другото и чрез многото приписки-обръщения към бъдещите читатели. Тях той призовава да четат книгата за свое „душевно спасение" или „полза" и да я пазят, а него — да не споменават с лоша дума. В тая си точка приписката разкрива отношения между авторство и обществена оценка, които са най-малкото дълбоко различни от съвременните, особено що се отнася до днешната авторска индивидуалност и самочувствие. Векове наред приписките говорят за грешките на книгата с твърда формула със следния общ вид: „Отци и братя, четци и певци и попове и дякони, и стари, и млади, каквото тук намерите погрешно — поправете го и благословете писалия тази книга, а не кълнете, понеже не писа ангел, но ръка тленна и грешна, от кал сътворена." „Поправете..." — тогавашната книга е общо дело и обща отговорност. Всеки, който е способен, може и трябва да поправя, защото в книжовното дело важна е не личната воля, а общата идея и полза.

Дописана, ръкописната книга бива задължително подвързана — трудна, скъпа, индивидуално единична работа, която приписките също превръщат в събитие от биографията на книгата. След това тя тръгва по своя път, който приписките продължават да следват стъпка по стъпка. Те отбелязват за кого е написана книгата, къде е оставена, на кого е дадена или продадена, през чии ръце е минала, кой я е прочел, с каква полза и колко пъти; някой си Стоица Петкович например оповестява върху една книга, че я е „прочел един път и до половина". Отбелязват и нейните патимии, с което още един път я свързват със съдбата на народа, който я е създал, чел и увардил. За минея на една селска църква приписката разказва: „Той е бил скрит от кърджалиите да го не изгорят на април 1812 г. по воскресение на априлия от 1 до 23 ден и от туй е изгнил." А след погрома над село Батошево в 1876 г.: „После само тази книга намерихме в тревата на черковния двор, като я секли и боли (дупчили) наместо български въстаник я мъчили подобно."

Много от приписките отварят дума за цената, която купувачът е платил — в пари или натура — за книгата. Относителните измерения на скъпо и евтино стават още по-относителни, когато се върнем във времена с друго производство, цени и ценности, но каквото и да казва приписката за цената — двадесет аспри или четири агнета, двадесет и два гроша или 575 (често паричната единица остава неназована), — знае се и вижда се, че за тогавашния човек книгата е била от скъпите неща. Упоменаването на цената участвува в съдбата, която книгата чрез приписките изгражда и носи между кориците си, но в общия дух на приписката то подчертава и нещо друго: книгата е била скъпа във всеки възможен смисъл на думата.

В така създадения ценностен образ на книгата важно място в приписките заемат и призиви като следния: „Молим всеки единородец в името на нашата книжнина, която досега е била жертва на наши светотатци, като чете, да я варди като двете свои очи." А когато допусне, че тези молби може и да не хванат място, че към книгата може да се прояви немара, да бъде открадната или „завлечена", припискарят, инак благоговеен, тъжен или насмешлив, обръща другия край и започва да кълне и да заплашва светотатеца с проклятията на всички светии, с гнева на трицифрен брой църковни отци и със страшния съд, който за него ще бъде наистина страшен. Ето две клетви, поразително устойчиви по смисъл и строеж въпреки голямото отстояние във времето и духовното пространство. През юли 1558 г. върху едно евангелие се появява приписката: „Да е проклет от 318 светци в Никея, да наследи Юда, да бъде като Ария и във второто пришествие архистратег Михаил да му е съдник пред владиката Христос." През март 1876 г. някой,

вероятно ученик, пише върху гръцко-българския си речник: „Който го присвои, да има проклятие от 318 богоносни отци." Човек неволно се пита какво ли би настъпило, ако торбата с тези проклятия се изсипе върху всички днешни батакчии, които са завлекли книги от библиотеки и приятели. Най-малко — второ пришествие.

И така, някогашният книжовник не само пре-писва, но и при-писва. А това, което приписва, се подчинява на жанрови принципи. Приписката можем да разглеждаме като жанр — разбира се, книжовен, не художествен — по причини, много от които проличаха и в горните съвсем откъслечни наблюдения.

Приписката е ситуационно определена — преди, около, във или след текста, който съпътствува.

Приписката е ситуационно-функционално детерминирана. Колко от достигналите до нас книги са без приписка, не е изследвано, но има приписки, в които припискарят се диви, че в ръцете му е попаднала книга, в която няма приписка. Да напише или да не напише приписка, не е било само въпрос на лично и моментно усмотрение на припискаря.

Не е въпрос само на негово усмотрение и какво ще впише и как ще го подреди и изрази словесно. Ситуационно и функционално устойчиви, приписките проявяват много високо равнище на смислова и структурна еднотипност, много общи места и вкаменени формули.

В единство с всичко това идва и друга важна черта на жанра — приписката е многозначна и многофункционална. Конвенционалността в ситуацията, смисъла, строежа, стила раздвоява приписката между речев акт и речев жест, между дословен смисъл и производни значения, някои от които, например оценностяването и екзистенциализирането на книгата, се опитахме да уловим.

В невеселата съдба на всеки жанров модел и понятие постоянно присъствуват следните две трудности: единичният представител противоречи в някаква степен на модела си; всеки модел е заобиколен от съседи, разделителните му граници с които са подвижни и противоречиви. На приписката също не са спестени принципните трудности и затрудняващите съседи. Някои от съседите са съседи в най-буквалния смисъл на думата. По свободните места на книгата например често се появяват вписвания от рода на: „Известно да бъде, че ми се роди син, осмог априлия. . ." или „Обесиха в София Василя. Ох." Такива вписвания се правят о край време, та до ден днешен — заключителният епизод в „Хайка за вълци" Ивайло Петров например не е само литературен похват. Този вид вписвания съш биват наричани приписки, което показва, че бъркотията в жанровите понятия повсеместна. Наричат ги още „летописни бележки", което говори за същото, и най-сетне „бележки", което пък нищо не говори. Предлагам да ги наричаме паметни бележки и обвързвайки ги с приписките и летописите, да ги разграничаваме от тях.

В тези жанрове ситуацията и функцията са решаващи фактори и те, колкото и в отделни случаи двата жанра да се преливат, очертават достатъчно ясна принципна граница между тях. Приписката бележи и създава живота на книгата и напомня, че имат своя съдба и книгите; летописната бележка използува тази устойчивост и пиететност на книгата, използува и я доказва като трайна и света плоча, напомняйки, че имат своя съдба и хората и че събития от нея може да бъдат отбелязвани по свободните места на книгата. Тук поне, мисля, място за разпри няма.

Названието „летописна бележка" може да подведе човек и да го доведе до представата, че това е някакъв съкратен вариант на летописа. В действителност между паметната бележка и летописа има дълбоки разлики по отношение на социалните ценности и моделирането на времето.

Летописите включват събития, определяни като надлично важни, а летописната бележка е лична и в нея не действува разграничителната забрана между мое

и общо. Едно събитие може да е оставило незаличими следи в душата, пък и по кожата на „летописеца“, например: „Да се знае кога ни би даскало, оти отидохме та гледахме пехливаните“, но все пак летопис от него трудно може да стане. Друго събитие може да е изумило със своята неочакваност и фантастичност — „Да се знае откак се поп Стефан отрече от ракия“, но някак не иде тази бележка да бъде окачествена тъкмо като *летописна*, нека бъде само паметна.

В летописите времето е протяжно, в паметните бележки то е напречно фиксирано и спряно. В обвързването между време и събитие паметните бележки се делят на едносъбитийни и многосъбитийни. Едносъбитийните свързват точката на времето с едно събитие, примерно гибелта на Хаджи-Димитровата чета: „Избиха бунтовниците на Хашката поляна на Бузлуджа и ги погребаха казанлъшките попове.“ Другият вид събира върху точка от времето две и повече събития, като събирането им в относителната едновременност активно се подчертава, най-често с многократното анафорично „тогаз“: „Тогаз излезе Белия войвода от Търново. Тогази се биха на Мора с гърците. И тогаз стана трета година суша. И тогаз сюрдисаха хаджи Юрдана калугера. И тогаз седеше на Търново на митрополията деспоти Иларион.“ Наслояването на събития се изразява също и синтактично изоморфно чрез анафоричното „и“: „И бяха русите в Шумен. И беше глад и страх голям. И беше ракията пет гроша.“ (Великолепният подражател и пародист на българските стилове Пенчо Славейков е съчинил следната паметна бележка за бащата на Боре Вихор: „Да се знае кога се удави Ветко Вихор на 13 травен, излязъл за риба на морето. И не се видя вече. Тогава беше и небопотъмнение и буря и твърде страшно.“)

Противно на всяка видимост паметната бележка е определено неепична. В нея няма движение на събитията във времето и на времето в събитията. Обратното — тя разрязва времето напречно, спира го и в разреза събира събития, представени като едновременни и обединени чрез своята едновременност. Едновременността е жанрова опора на многосъставната паметна бележка, в нея е и смисловата ѝ стойност — не толкова в броя на пластовете, а в разстоянието между тях. Запазените паметни бележки показват свой начин на подбор и съчетаване на световните дела, своя жанрова инерция на фиксиране на събитията. Допрени в точката на „тогаз“, едни до други се оказват всенародни бедствия и прекопаване на бостан, всеобща радост и дребни домашни дертове. Не липсват и съчетания, естествени за жанра си и времето си и гегово комични днес. Един поп от Радомирци отбелязва, че в 1662 г. се е оженил брат му Съби, и добавя, че „тогаз“ млад вол е струвал 1180 гроша. Не липсват и съчетания, които една от теориите за гротеската би окачествила като гротескови сривове (Abbrüche) между страшното и свръхвсекидневното, всред тях и следната паметна бележка за кървавия април: „1876, месец май 12 ден писах, на 8 ден удари сняг, попари кукуруза, беше прекопан и имаше 30 души утушани на манастира и беше страх голям, тогава разбиха Панагюрище, Клисура, Копривщица. На априлия на 30 ден назначиха Хрисанта игумен.“ От кукуруза през разгрома на поп Харитоновата чета и на цялото въстание, та до служебното издигане на Хрисант — такъв е страшно естественият и неестествено страшният обхват на тези паметни бележки с инерционния натиск на жанра и с внушенията им за важно и маловажно.

Паметната бележка стои съседно до приписката и нерядко се смесва смислово с нея. Паметната бележка се родее с летописа по смисъл, функции, а и с някои общи формули. Трите жанра образуват жанрова микросистема, в която взаимно се определят, свързват и разграничават. Тяхното изследване напомня колко важни са отношенията между типове реч, устна и писмена, и типове книги за общата история на жанровете в българската литература.

Няма да е чудно, ако в бъдеще тези отношения започнат да влияят по-дейно върху цялото ни литературно мислене.

ПИСМАТА В ЖАНРОВАТА СИСТЕМА НА ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Румяна Дамянова

„Писмото, бидейки документ, става литературен факт“[1] — този лаконичен тезис на Ю. Тинянов в програмната му статия „Литературният факт“ насочва към основния въпрос при разглеждане на писмата от реалната преписка през XIX в. на Българското възраждане: *как*, „бидейки документ“, писмото все пак *става* литературен факт.

За да отговорим на този въпрос, необходимо е да се разкрие ролята на личните писма в културния и литературния живот на Българското възраждане, с какво и как се включват в културно-историческата ситуация на времето и с какви културни и литературни процеси се свързват. И колкото един факт — в случая личните писма — е по-труден за литературни изследвания и анализи, толкова по-нужно се оказва търсенето на такъв подход, който да може да осмисли неговото съществуване в литературноисторическия процес.

Функционирането на писмото в създаващата се културно-историческа ситуация на XIX в. поражда различни жанрови модификации — социокултурна, литературна, публицистична и пр. Преди всичко необходимо е известно терминологично прецизиране в съзвучие с определението, което дава Роджър Фаулър в методологическата си студия „Социолингвистична теория на литературната реч“, а именно: „. . . жанрът, както и другите термини в тази социолингвистична теория на (литературната) реч, не е само литературен термин: жанрове могат да се разграничат и в нелитературната реч (интервю, информационен бюлетин, обяви във вестник, официални документи и др.).“[2]

Своеобразният „живот“ на писмото през XIX в. го обособява като един етап на трансформация на нехудожествен тип текст в художествен и разкрива възможностите му за приобщаване към специфично литературните прояви и търсения на времето. Преди обособяването на жанровете по тяхната иманентна същност те са били „пораждани“ (наложени) от обществената нужда и в този смисъл имат специфично приложение. Проникновеното наблюдение на Д. С. Лихачов върху аналогични явления и процеси в старата руска литература (XIV—XVII в.включително) посочва оформянето на литературните жанрове като „обусловено от тяхното приложение в практическия живот“, от това, че те се появяват не толкова като потребност или „разновидност на литературното творчество, но и като определени явления на древноруския начин на живот, употреба, бит“, накратко казано, „жанровете се различават по това, *за какво* са предназначени“[3]. За българската културно-историческа действителност от първата половина на XIX в. такъв прагматичен подход при определяне качеството „литературност“ на даден текст се стимулира от особеностите на *етапа* на действително литературно мислене и съз-

[1] Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 265.
[2] Fawler, R. Sociolinguistic of literary discourse. — Poetics, 1979, vol. 8, 6, p. 548.
[3] Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, 62—63.

нание на личността тогава. Той се формира чрез поемане на чужда литературна и културна традиция, изразена преди всичко в преводите, в обучаването на български младежи в чужбина, а също и чрез навлизащите идеи в общественото мислене, провокиращи стремежа за излизане „навън“ и приравняване към европейски образци.

Динамиката на епохата за българския възрожденски XIX век се проявява в националната борба; от своя страна политическата съпротива провокира и по своеобразен начин моделира нравствено-мирогледното израстване на възрожденския човек. И появата на литературните жанрове в новата българска литература според основателното твърдение на П. Динеков „се обуславя преди всичко от обществената им функция“[4].

И така, обособяването на мястото на писмата от личната кореспонденция в българския културен и литературен живот на XIX в. предполага: *първо* — определяне функциите на писмата през Възраждането, и *второ* — разкриване чрез тях на възможностите на писмата за изграждане на жанрова формация от художествен тип.

Иманентно-структурната особеност на личните писма и реализирането им като обособена форма за социално общуване между хората определят тяхната *първична, утилитарна* (*прагматична*), *функция*. Писменото общуване става неотменна част от живота на възрожденския човек, става израз на изграждащото се чувство за „общност“. Създаването на интелектуален елит, възходът на борбата за духовно освобождение и реформиране на църквата, преломът в образователното дело, който стимулира появата на дидактична литература — т. нар. христоитии, питанки, ръководства, писмовници и пр., създаващата се нова обществено-политическа и културна атмосфера през XIX в. — всичко това налага историческа и социална детерминираност на личността, подчинена на детерминираност в обществените връзки и отношения. Писмата стават онзи реален фактор, който осъществява връзката на личността с оформящото се ново обществено съзнание. Често лични писма, предназначени за отделен получател, са били четени пред публика, предавали са мислите и тежненията на автора и споделени с по-голям кръг от хора, са оформяли една по-ясна политическа позиция. Духовният ръст на възрожденския човек се е изграждал до голяма степен в писменото общуване.

Успоредно с първичната се реализира и *вторичната, художественомоделираща, функция* на писмата. При нея писмата се „изтръгват“ от първичната си функция, „надрастват“ я, надстроявайки се, но без да скъсват с нея, и в своето развитие съществуват *едновременно* с първичната. Така се създава един втори пласт в йерархията на епистоларната връзка, който, взаимодействувайки си с първия (чийто израз е първичната утилитарна функция на писмата), съществува успоредно с него. Тази вторична функция има две основни прояви:

А. Превръщане на писмата в художественоповествователен похват, използуване съдържателността на писмовната форма (която е не само формална конструкция, но и възможност за художествено предаване на чувства и настроения) за създаване на литературни творби — това са романите и повестите във форма на писма, писмата в композицията на художествените произведения, пътните бележки в писмовна форма, стихотворните послания и т. н.

Б. Подчиняване на писмата в тяхната първична функция на законите на фикцията. Или писмата сами по себе си, „отвътре“, биват преструктурирани като текст, насищат се с изразни средства, превръщайки се в друг вид текст, носещ в себе си дихотомията нехудожественост / художественост. Така в някои писма могат да

---

[4] Динеков, П. Развитие на жанровете в литературата на Възраждането. — В: Динеков, П. Из историята на българската литература. С., 1969, с. 188.

се открият *жанровите белези* на форми, все още неоткрити или недиференцирани в литературата на XIX в. — елегия, трактат или психологическа проза, на етап, когато „националният самобитен творчески развой си изработи склонност и първомодели към тези жанрови образци, които другаде са засвидетелствувани в класически форми“[5].

Обособяването на жанрова формация в писмата се обуславя преди всичко от спецификата им на текст, предназначен за лично общуване между хората, носещ характера на интимен разговор, а също и от стабилната формална конструкция, канонизирана от реторическите школи в древността. За жанровото обогатяване на писмата на възрожденците от XIX в. е съществено и самото функциониране на тези писма. В този смисъл появата на жанрова формация в писмата означава поява на *функция от нов тип*: тя израства от старата и съществува успоредно с нея. Именно дистанцията от старата, утилитарната, се обуславя от обогатеното личностно присъствие в писмата, от широтата на мисълта и художническото виждане на адресанта при пресъздаване на настроения и мисли, от разширяващия се проблемно-тематичен регистър в писмата, от придобитата роля на писменото общуване като социален адаптатор в напрегнатия политически момент, неизбежно предполагащ „множественост“ на адресата.

Самостоятелна проява на художественомоделиращата функция се наблюдава във възрожденската публицистика: чрез усвояване на писмовната форма и стереотипизирането ѝ, и, от друга страна — с появата и публикуването на „открити“, „отворени“ писма.

Тези страни на вторичната функция са израз на възможността за преминаване „отвъд“ писмата, за преодоляване на „прагова ситуация“, когато писмата от личната кореспонденция се трансформират (префункционират) в текст, организиран с похватите на художествената условност.

Българската възрожденска литература не е създала образци на епистоларна проза, тя няма своя „роман в писма“. В първата половина на века все още понятието „литература“ е тъждествено с понятието „словесност“, като в неговата сфера влизат всички видове словесни писания — проповеди, трактати, биографии, диалози, писма. „Използуването“ на писмото като похват се извършва по-късно в някои творби на новосъздаващата се възрожденска проза, където се включват писма, натоварени със *сюжетна функция*. Това са случаите, когато художествената творба поема личното писмо, като му „предоставя“ възможност да се реализира в художествения замисъл. Така в романа „Ученик и благодетели“ на В. Друмев писмата на Богдан и Живко са значителен смислоизграждащ елемент на повествованието; писма пише и Кръстинка в повестта на Ил. Блъсков „Злочеста Кръстинка“; в комедията „Михал“ на С. Доброплодни от разговора между Радка и Стоянка се разбира, че Събчо е „проводил писмо“ и сватбата ще стане, и т. н.

По-интересно е да си припомним как хаджи Генчо пише писмо на дядо Либен от Каравеловата повест „Българи от старо време“. В този случай писмото освен сюжетната функция, която изпълнява като допълващ и разнообразяващ действието детайл, служи и за дооформяне характеристиката на хаджи Генчо и преди всичко на „високия стил“ на неговата реч. В контекста на цялата повест писмото звучи архаично, претрупано е с черковнославянизми, цитати от „светото писание“ и с имена на много светии. Това впечатление се засилва и от старателно предадената сложна формална подредба на „традиционното“ за това време писмо (особено началото и финала) — „Любезные дядо Либене, вси домочадки и чадца, здравствуйте, о господе многолетно“, и стриктно отбелязаната дата „от Христа“

[5] Ничев, Б. От фолклор към литература. С., 1976, с. 168.

и „от сотворении мира“. От една страна, тези особености на писмовната форма представят елемент от характеристиката на героя, архаизацията на езика и стила и ритуалността на писмото контрастират с нищожността на преследваната от хаджи Генчо цел. От друга страна, този пример е модел на включване на писма като композиционен елемент в прозата — стриктното пренасяне на традиционната епистоларна форма със собствена „видова композиция“, която „не засяга структурата в дълбочина“, както „. . . „вежливите обръщения“, характерни за всички писма, дори ако съдържанието не е вежливо“[6].

В културната традиция на XVIII—XIX в. особено място заемат описанията на пътувания — в повечето случаи те са предадени във формата на писма. Психокомуникативната функция на писмата е позволявала да се преодолее условността на описанието на едно пътуване и да се мотивира самото описание — налице е адресат, за който е предназначено написаното, то не е самоцелно. В един подлистник на „Цариградски вестник“ (1853, № 15) излиза част от „Писма на руския пътешественик“ на Карамзин. С тези свои писма Карамзин се е доближавал до „чувствителността“ на българския читател, която е близка до спонтанно-изповедното и сантименталното „откриване“ на света. Немалка роля е изиграла и епистоларната форма, която е освобождавала описанието от всяка предубеденост. През Възраждането се появяват множество пътеписни бележки, описания, съдържащи географски данни. Една част от тях са предадени във формата на писма, например: „Пътник. Писма из България“ (в. Свобода, 1870), „Пътни впечатления (в писма)“ (1874) от Ст. Панаретов, „Из пътните впечатления“ (1873) на Ст. С. Бобчев, „От Одеса до Белград (Попътни писма)“ (1876), „Писма на едно десятгодишно дете, което сега за пръв път е видяло Цариград“ на П. Р. Славейков и много други.

Често обръщенията към евентуалния получател са съвсем формални, а получателят е фиктивно лице: „драгий мой друже“, „драгий ми приятелю“; почти винаги тези писма нямат подпис, а ако имат, той също е условен: „пътник“, „отдалеченний твой друг“ и пр. Датата, която е необходим компонент на писмовната форма, при предаване на пътни впечатления невинаги е отбелязана, но когато присъствува, е действителна.

В началото на XIX в. става популярна и т. нар. литературна епистолария в Русия. Това е времето на литературния кръг „Арзамас“ — общество от млади поети и писатели, критици, които в богатата кореспонденция помежду си обсъждат литературни творби. В средите на арзамаските поети се разпространява жанрът на „дружеското послание“. Посланията са поетически обръщения към някого, съществуват отделно или като част от по-големи поетически творби. Те въвеждат в поетическия език „разговорността“ на стила на дружеското писмо, поемат функцията на поздрав. В непосредствен досег с руската литература и култура попадат българските младежи, заминали на учение в Одеса през 40-те години на века. Там те се обединяват в Одеския литературен кръжец, където представят първите си литературни опити, в които е силно руското влияние — Н. Геров, Д. Чинтулов, Е. Мутева и др се учат от поезията на Пушкин и Батюшков, Жуковски и Баратински. Някои от поетическите опити на младите българи в Одеса се доближават до стихотворни послания — такъв характер имат първите три строфи от поемата „Стоян и Рада“ на Н. Геров, буквално онасловеното като послание „На М.“, също и двете Чинтулови творби „Изпроводяк едного българина из Одеса“ и „Стара майка се прощава със сина си“. В тях се съдържа и характерната поетическа стилистика на посланията — поетическото признание с много силно изразено лично отношение, задължителното обръщение (което, на практика, въвежда общуването)

[6] T r z y n a d l o w s k i, J. List i pamiętnik. — In: T r z y n a d l o w s k i, J. Małe formy literackie. Wrocław, 1977, p. 83.

— в случая „Ти“, „друже наш любезний“, „сине“, а също и поетическата функция на посланието „да предаде“ отношение или поздрав.

Като търси генезиса на стихотворните послания (изхождайки от качеството „спонтанност“ на речевия поток), изследователят на писмата на арзамасците Н. Степанов изказва предположението, че „твърде вероятно е дружеското послание да израсне от същите тенденции, както и стихотворните вмъквания (в писмата — б. а., Р. Д.)“[7]. Често стихотворните вмъквания поемат функцията на самото писмо, като изразяват основната идея, дори пренасят общуването в стиха. В този смисъл интерес представляват писмата на Неофит Бозвели, в които речта спонтанно се накъсва от поетически строфи. Характер на поетическо послание има и едно стихотворение, с което започва неговият „Славеноболгарский предручный послателник“. То разкрива ползата от „искуснохудожне“ съчиняване на писма, съдържа обръщение и има поучителен характер: „Който незнай да писува доброискусни писма / Он между почтените терговци сгрешава весма / За то, о чадо! тия примери добре научи. . .“ Това стихотворение на Бозвели споделя особеностите на цялото му поетическо творчество, което по форма и съдържание се доближава до стихотворните епистолии, характерни за бароковата поезия. Аналогични, но по-многобройни са стихотворните епистолии (послания) в руската поезия на XVII в. в кръга на т. нар. приказная школа, където жанрообразуващ фактор е акростихът. Във възрожденската поезия се срещат стихове, поетически несъвършени (например предизвикателното стихотворение на Ст. Изворски „Не ставало стихове на български язик“ има акростих във втората част „Изворски не става ли“ и пр.). От този тип са и срещаните в началото на книги четиристишия, в които авторът се обръща към „милото Отечество“ или се употребява личното „Вий“ към съвременниците.

Българската поезия през XIX в. в действителност „общува“ с читателите; наличието на реторично обръщение и въобще на адресат, назован в текста, е неин белег: от най-ранните „Тебе, Юрий Венелине“, „О, ветре северний“, „Майко злочеста, майко страдалнице. . .“, буквално онасловеното „Писмо към читателя“ на А. Франгя, типичното за посланията „На. . .“, „К. . .“ и пр. до същинската поезия на Чинтулов, Славейков и почти всички стихове на Ботев.

В своето утвърждаване възрожденската публицистика възприема нови, оригинални и „полезни“ жанрови форми — голяма популярност получават малките публицистични форми: дописки (със запазено обръщение към редактора), „писмо до редакцията“, „отговори“ и др., които са функционална форма за непосредствен контакт с читателя. Търсейки нови жанрови решения в сатирата и публицистиката, Петко Славейков създава възрожденския фейлетон в епистоларна форма — такива са актуалните рубрики „Кореспонденции на „Гайдата“ (в. Гайда), „Кореспонденции на Смешния календар“ за 1861 г. и др. Тонът на доверието (характерен за личното писмо), усещането за автентичност на написаното дават възможност на автора на фейлетона зад непредубедеността, създадена от писмовната форма, да внушава актуални обществени идеи. Примери за фейлетон-писмо в Славейковата публицистика има много: „Не вар да станеш списател български“, „Умоповреденото право и церът му“, „От пусто горе телелейско“ и т. н. Във възрожденския печат излизат немалко фейлетони-писма, дори цели цикли: „Ново-вехто от Балкапан“, „Ново-вехто от Шюмаре“ (в. „България“), серията „Бакаджик (зрелище) у Стара планина“ на Д. Войников (в. „Дунавска зора“) и пр. От фейлетоните на Каравелов четири са онасловени от него като писма с адресат: „До г. Оджакова в Цариград“, „Г-ну П. в Браила“, „Отговор на Браила“ и „Забележка из Браила“, и имат подпис „М“. Своеобразно явление във възрожденската публицистика представлява цикълът фейлетони на Хр. Бо-

[7] Степанов, Н. Дружеское письмо начала XIX в. — В: Русская проза. М., 1925, с. 90.

тев „Послание от небето“, съдържащ осем писма (с последователна номерация), обединени сюжетно и от общ герой, с което се доближава до епистоларната проза.

Втората основна проява на художественомоделиращата функция на писмата разкрива техните *възможности* на текст, доближаващ се до „най-високото красноречие“, „между граматиката и реториката“, текст, в който владее „свободност и фамилиарност“. В този смисъл е интересно да се проследи *как* самите възрожденци определят писмата. В издаваните тогава печатни писмовници (въпреки почти изцяло компилативния им характер), предимно в предговорите към тях, се съдържат наблюдения върху формално-структурните качества, функциите и значението на писмата:

„. . . нема друго толико по-полезно и по-нуждно колкото е писменното художество. Това безсмертное художество. . .“[8];

„Писмата са не само полезни, но и нуждни секому человеку. . . Многажды, щото не дерзаеме сос уста да речеме, начертаваме го на книгата“[9];

„Писменната наука е художество. . . Художнописците говорят за нея после Риториката и Поезията, но аз мисля как мястото ѝ е после Граматиката и пред Риториката. . .“[10], и т. н.

Интерес представлява и един друг въпрос — *как* възрожденците са класифицирали писмата. В „Ръководство за словесност“ (1874) на Д. Войников писмата са включени в раздела за красноречието като писмено красноречие, което има подвид „красноречие писмописателно“. В „Елементарна словесност“ (1874) Т. Шишков дели прозата на монологическа, диалогическа и епистоларна, диференцирайки функционално и жанрово диалогичната реч от речта на писменото общуване.

Необходимо е да се припомни и една друга особеност на писмата от реалната преписка, която има пряко отношение към тяхната характеристика — те са *ръкописен текст*; публикуването им ги извежда до социален и културен факт, легализира ги като документ, но обикновено в друга, по-късна историческа епоха (отделен е въпросът за публикуването на т. нар. открити писма в периодиката, които предполагат „множественост“ на адресата). Когато са били разпространявани и четени пред по-голям кръг от хора, личните писма по същество са поемали функциите на печатен текст въпреки все пак ограничената среда на популяризиране. Така се е реализирала опозицията ръкописно—печатно, „ненапечатано—напечатано“ (характерна за немалко текстове от възрожденския период) в съответствие с мисълта на Ю. Лотман, че „ръкописното в един случай се проявява като функционално равно на печатното, а в друг — на устното“[11]. Вече отпечатани, писмата ограничават своята комуникативност (която се реализира в динамиката на общуването) до публикуван текст и остават като историческо свидетелство за времето на написването им, характеризират личността на пишещия.

Възможностите на личното писмо като дял от реториката, динамиката на неговото „излизане“ от бита и функциите му и най-вече самото разбиране на възрожденците за „писмописанието“ като „художество“ разкриват потенциалната основа в писмата за изграждане на жанрова формация. За епохата на Българското възраждане през XIX в., имайки предвид иманентно-структурните особености на личното писмо и спецификата на съвременната литературна система (намираща се в процес на изграждане и жанрово диференциране), писмото може да се схваща

---

[8] Славеноболгарский предручный послателник за наставление. . . первом преведен и сочинен на славеноболгарскаго и издан от Неофита архимандрита Хилендарца. . ., ч. VI, 1835, с. 3.

[9] Писменник общеполезен на секаго единароднаго ми болгарина от кой и да е чин и возраст. Сочинен според днешнийа писмописателен способ от Христаки П. Дупничанина в Белграде. 1835, с. V, VI.

[10] Писменник, сочинен от Савва И. Доброплоднаго славненина в Земун. 1835, с. VI.

[11] Лотман, Ю. Текст и структура аудитории. Труды по знаковым системам, вып. 422, IX. Тарту, 1977, с. 57.

като *тип писмена словесност*, писмена реч, която *може да носи в себе си предчувствие* за бъдеща жанрова формация от художествен тип.

Популярният „лек салонен стил", който налага достъпната форма на личното писмо в Европа с шегата и експеримента в писменото общуване, поради различната политическа атмосфера и социална среда, а също и друга културно-естетическа традиция не получава разпространение у нас. Българските нрави в началото на XIX в. са далеч от светския „маниер на свободен разговор" (ако използуваме израза на Б. Айхенбаум за писмата на Пушкин и „руската епистолария"). Все още писането на писма е ритуал, който изисква стриктно спазване на образците в писмовниците.

И все пак още в първите десетилетия на века личното писмо „излиза" от бита, напуска ограничената сфера на личната преписка и става средство за активен обществен контакт. В този именно процес на засилена кореспонденция, стимулирана в немалка степен от отсъствието на периодичен печат, писмото става първостепенна форма на личностна изява, като дава израз на силни патриотични настроения или елегични чувства, на споделени поетически опити или ясни критически позиции. Има и друг интересен момент — този процес се осъществява успоредно с процеса на създаване на новата българска литература, сближавайки се (без да се слива) с него. Именно строителите на книжовния език, на литературния вкус, големите личности на българското културно възраждане през XIX в. са и най-активните кореспонденти — писменото общуване е било един вид тяхна изява. Затова често в писмата съзряват идеи и настроения, които по-късно намираме в творческите им прояви — публицистичността и художествеността на словото се „изпробват" на територията на епистоларната практика. Така писмата се превръщат по сполучливия израз на Г. Винокур в „истинска прозаическа лаборатория, в която „простонародното наречие" се свежда до степента на литературния език"[12].

В този смисъл интересен е въпросът за автореминисценциите, за непосредствената лексикална и семантична близост между писмата и публицистиката или поетическото творчество на някои от ярките личности на Българското възраждане. В художественото наследство на Г. С. Раковски могат да бъдат открити много случаи на почти буквално пренасяне на изрази, нещо като ключови фрази, от писмата в другите му писания. Например в писмо до Йосиф Дайнелов (21. V. 1861) Раковски пише: „Без скъпоценна жертва свобода се не добива. Това е един добър урок за наш народ, да намъква помощ и че трябва сам за себе да извърши — оная свята длъжност."[13] А през 1862 г. в „Позив за народното въстание" четем: „Нека никой не мисли, че свобода се добива без кръв и без скъпоценна жертва! Нека никой не чака от никого да го освободи! Нашата свобода от нас зависи."[14] Често изповедността на личното писмо се подсилва от собствени поетически изрази, получили популярност. Такъв е случаят с известната фраза от поемата „Горски пътник": „По-добра е смърт мало-минутна/нежели дълги рабски живот", която дословно е включена в писмо: „По-добре една маломинутна с възторг сладка смърт, нежели мършаво от дълга болест или от слаба старост гниещо издихание."[15] В едно писмо до Спас Вацов (1881) Петко Славейков, пишейки за трудностите след своето уволняване и интерниране в Трявна, иронично-самопародийно вметва стиха: „Работата без пари е студена / но жестокостта ми не е сломена"[16], като умела перифраза на собствена поетическа строфа, писана 10 години преди това.

---

[12] Винокур, Г. Культура языка. М., 1925, с. 186.
[13] Раковски, Г. С. Българийо, майко мила! С., 1967, с. 588.
[14] Пак там, с. 558.
[15] Пак там, с. 125, 590.
[16] Славейков, П. Р. Съчинения. Т. 8. С., 1982, с. 350.

Стилистичните особености на Ботевите писма също дават възможност за подобни сравнения. В писмо до Ив. Драсов (7. VII. 1875) Ботев пише: „. . . вече отблизу сте познати с Херцеговинското въстание и знаете го по-добре от нас доколко е общо и сериозно. . . да вдигнеме и нашия народ на бой за свобода и да си помогнем един другиму взаимно, като разделим силите на общия враг."[17] Няколко дена по-късно (13. VII. 1875) в статията „Въстанието в Херцеговина" (в. „Знаме", № 22) четем: „Въстанието в Херцеговина успява. . . Сега е време да извикаме народът на въстание, и като разделим силите на общия враг, да помогнем и на себе си и на своите братия!"

В Славейковата кореспонденция има писма, в които са включени стихотворения, или самите писма са стихотворения. При една съпоставка с аналогични случаи при Бозвели се откроява следното: докато у Бозвели стихотворните вмъквания са своеобразно спонтанно продължение на речта на писмата в мерена реч, то у Славейков тези стихове са *първоначални варианти* на поетически творби, излезли по-късно в печата често преработени или променени (в някои случаи стиховете стават известни едва след публикуването на писмата и с този текст са познати и до днес). Например в писмо до Н. Палаузов (1852), който тогава е в Одеса, Славейков помества едно стихотворение — отговор на сатира на Чинтулов, неправилно разбрана от Славейков, че е насочена срещу намеренията му да издава „Смесна китка". Същата година в самото начало на излязлата вече „Смесна китка" (с. 2) Славейков публикува това стихотворение с известна, макар и частична, промяна:

Посланник непознат от бѣса	Тез тайни вести от къде са,
пришюшнал едному в Одеса	Что шюшнат пякому в Одеса.
. . . . .	. . . . .
на, на, поръчал е пак днес	Дали не е поръчал днес
огнестрелистый бог Зевес	Огнестрелистый бог Зевес
навред глас да ся раздаде. . .[18]	В подсълнечн глас да се раздаде. . .

В цитираното вече писмо до Сп. Вацов Славейков включва и един цикъл от три стихотворения, които по-късно с малки промени издава в цикъла „Български мелодии".

Тези и други примери доказват, че писмата на изявени обществени дейци носят атмосферата на тяхното време и зародиша на поетическа или публицистична цялост, осъществена по-късно в творчеството им. Сполучливо намерени в писмата стилистични обрати или поетически изрази стават градиво на по-големи творби или, обратно — веднъж получили признание в творчеството, те естествено се поемат от личните писма, носейки ударна сила. Тази „дифузност" на мотиви и форми е особено характерна за такива периоди като времето на националните борби през миналия век, където всеки ред е бил посветен на борбата за отечеството като „свята длъжност". В този смисъл е много интересно постигнатото (на практика) недиференциране на стила в диалозите, възванията и писмата на Бозвели, те създават усещането за единен текст: всичко писано от него е подчинено на една основна идея, подхранва се от един патос. Затова в диалозите и писмата присъствуват общи фрази, повтарящи се непрестанно: „Горкана си", „Беднейши твоите мили и за оплакване достойни рожби", „Бедная Мати Болгария" и т. н. Диалозите на Бозвели са своеобразно продължение на писмата му и обратно.

Така на различни етапи от формирането на литературата и от жанровото ѝ диференциране през XIX в. личните писма придобиват функциите на „помощно звено", което в началния период изгражда „базата" за първите художествени прояви (нещо като „изпитен полигон" за възможностите и жанровите търсения на ли-

[17] Ботев, Хр. Съчинения. Т. 3. С., 1950, с. 415.
[18] Славейков, П. Р. Цит. съч., с. 73.

тературата и публицистиката), а в късния „предлага“ условността на епистоларната форма като художествен похват.

Писмата на ярките личности през Възраждането не реализират само утилитарната си функция на средство за писмено общуване. Това, което ги прави фактор и движеща сила в един конкретен исторически момент, е новата функция, която те поемат — на текст, който получава жанровата характеристика на остър *критически памфлет, политически трактат или проповед*. Писмата се възприемат не толкова като произведения на епистоларното изкуство, създадено по определени правила и нормативи, колкото като елемент от общуването и в този смисъл като възможност за изразяване на активна личностна позиция. В някои от тях реторичната традиция от средновековието се пренася не толкова в конвенционалността на формата и изказа, колкото в съхранената реторична култура на непосредственото общуване, чийто писмен аналог са писмата-беседи. За целия възрожденски XIX век са характерени „високият градус“ на чувствата в писмата и съпричастността с историческото време, прието като лична съдба. Оттук и представата, която се оформя при досега с многобройните писма на възрожденците — за единна кореспонденция, за един *общ диалог*.

Такова концептуално представяне на възрожденските писма налага конкретизиране на жанровата им специфика: доколко елементи от определени жанрове *съществуват* в тях и доколко *преобладават*. Това ще разкрие богатия регистър на възможно (и допустимо) жанрово присъствие в личните писма: от наличие на характеризиращ елемент на жанров белег до наличие на доминиращ елемент на жанров белег, или жанрова доминанта. По този начин ще се представи диференцираща характеристика — писма, които се доближават до определен жанр (литературен или публицистичен), и писма, които са жанр.

Едно представяне на жанровите характеристики на трактата, памфлета, полемичното съчинение ще даде възможност за жанрово разграничаване на писмата от личната кореспонденция през XIX в. Трактатът е „къс памфлет с религиозно или политическо съдържание“[19], чийто предмет са „философски, религиозни, литературни, политически. . . идеи“[20] — характерен е за „епоха на революции“, често съдържа „програмно-политическа аргументация“, служи за „разобличаване“[21]. Полемичното съчинение е текст, в който „целеустремено и темпераментно се оспорва или се защищава известна теза“, като полемичният стил „се характеризира с целенасоченост и страст, с бойкот и сарказъм“[22], въздействената сила се постига с характерни тропи, „реторически въпроси и обръщения“.

Епистоларната практика през Българското възраждане отразява преобразуващите възрожденски процеси: борба за светска просвета, отстояване на духовната свобода, порив към политическо освобождение. Призвани да компенсират (в известен смисъл) отсъствието на периодичен печат до 40-те години на XIX в., писмата дават израз на осъзната потребност за общуване (не само в личен, но и в социален план). Според убедителното твърдение на М. Арнаудов за Васил Априлов и неговия кръг „размяната на писма представяше едничката възможност да се изказват мнения или чувства, особено когато те не трябваше да стават достояние на външни хора, или пък не биха били допуснати от цензурата“[23]. В такава именно културно-историческа ситуация личните писма поемат *функциите на публицистичен текст*, споделят публицистичния порив за темпераментно отстояване на ярки граждански позиции. В по-голямата си част те съдържат *елементи* на жанровата

---

[19] Dictionary of literary terms. I. A. Cuddon., 1977, London, p. 683.
[20] Пак там, с. 707.
[21] Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1934, с. 416.
[22] Речник на литературните термини. С., 1970, с. 543, 544.
[23] А р н а у д о в, М. Васил Априлов. Живот—дейност—съвременници (1789—1847). С., 1935, с. 155.

характеристика на трактата, на полемичната реч, характеризират се с наличие на реторични фигури, хиперболи, патетични или изобличителни фрази. Такива са някои писма на Д. Миладинов, В. Априлов, П. Р.Славейков, Г. С. Раковски, В. Левски, Хр. Ботев, на дейците на Априлското въстание:

„Имайте гърди и показвайте славянските си гърди! Корят нашия славянопелазгически език, един от най-древните и богати езици, като го наричат варварски език!. . . Фанариотите ще ни прокълнат, ще кажат, че българската писменост е противна богу, както са говорели по-рано. Мина това време, в тъмницата проникнаха слънчеви лъчи!"[24]

„Пък Вие занапред дързост! Запрените запрени, а другите трябва да мислят, че [са] полагали клетва. Който не изпълнява клетвата, която е дал пред евангелието, т. е. вярата си и честта си, той е най-низкият и гнуснав човек на света! Подобре е сто години мъки честни, нежели [човек] да потъпче честта си и вярата си!"[25]

„Жално ми е когда смисля, че наш народ още не е усетил что е отечество! Что е просвета! Но още дреме и се прозява!. . . Доколе хладнокръвие в наш народ?"[26]

„Но не! Народите направиха онова, което е изискувал здравия разсъдък: те се сдобиха със собствена книжнина, преведоха на свой език всичките елински съчинения, а по този начин те излязоха по-наяве и днес са по-образовани от елините. Тъй също трябва да постъпи и нашият народ. . . Нека прочее обявим бащина си език за основен език и нека учим децата си най-напред на езика им. . ."[27]

„Любимиче! Мню яко нест ничего тако сладчайшаго как любви к отечеству, ни тако желателнейшаго, якоже жития в отечестве, ни тако честнейшее, как положения живота за отечество! Не бой ся. . ."[28] и др.

В епистоларната практика през Възраждането своеобразно явление са т. нар. открити, отворени писма. Я. Тшинадловски ги определя като една от „директивите" на писмото (другите са „служебно, частно, интимно, литературно"[29]). Те в най-голяма степен реализират публицистичността (като жанрова възможност) на личното писмо. Откритите писма имат „приложен" характер и в този смисъл тяхната жанрова характеристика е функционално обусловена: те са предназначени за публично възприемане. Тази именно публичност предполага излагането на идеи, известни на по-голям кръг от хора, на обществото в цялост и в този смисъл откритите писма надхвърлят обособеността на първичната епистоларна ситуация и постигат „множественост" на адресата. Те разкриват темпераментно и страстно отстояване на идеи с остър критически взор към действителността или патетична защита на новобългарската просвета, често имат програмен характер. Такива са откритите писма на Бозвели, Априлов, Раковски, Славейков, Каравелов, които съдържат *доминиращи жанрови белези* на трактат или полемично съчинение.

В най-голяма степен жанровата доминанта на трактата се проявява в откритите писма на Неофит Бозвели, те самите са писма-трактати. Наситени с ярко, достигащо до краен предел, негодувание срещу „гръкоманското беснование" или с неутихваща воля и жажда за саможертва в името на „общенародната полза", тези откоси на мисълта и чувствата на Бозвели са тревожели духовете. За тяхната популярност и въздействена сила Славейков пише: „В детинството си ний помним с каква жадност сме прочитали някои от патриотическите писма на покойния отца Неофита Хилендарца, изповедуваме, че много сме и заели от тях. . ."[30] Такива са

[24] Жинзифов, Р. Димитрий и Константин Миладинови. — Българска илюстрация, I, 1880, № 8, с. 21.
[25] Апостолът. Страници от писмата на Васил Левски. С., 1971, с. 127.
[26] Раковски, Г. С. Автобиографични трудове. С., 1980, с. 146.
[27] Априлов, В. Съчинения. С., 1968, с. 307.
[28] Неофит Бозвели. Съчинения. С., 1968, с. 239.
[29] Trzynadlowski, J. Цит. съч., с. 85.
[30] Гайда, III, № 14, 15 юли 1866.

писмата му до Зографския събор (1843), до Цариградския еснаф (1843), до цариградчани (1843), до свищовци, до габровските първенци и др., в които този „монах-кръстоносец“ (Ив. Д. Шишманов) темпераментно обвинява и укорява за пасивността своите съвременници „любородци“ („То грегоманское беснование! То бесчислени беди и напасти на горката ни Болгария е разсудило! и мнозина любородци устрашило. . . и на неколцина живота преполовило — и сиромашта поразило — бедни Болгары! уста имат, язик немат! в марчевината кой ли може кой каковый е шар нечто да разпознае?“[31]

Писмата на Бозвели са наситени с непримиримост към „молчанието“ на съвременниците, за което „многоразлично бива толкованието и многоговорно после и трудно отговарянето, и оправданието“, съдържат нравствени максими („Аз честно да умра благопроизволявам и безчестно да живея совсем не изволявам. . .“).

По темперамент и критически патос до писмата-трактати на Бозвели се доближават откритите писма на Априлов до Габровската община и преди всичко неговото „Писмо към съотечествениците“ (1845), което представлява патетична защита на правото на всеки народ да се просвещава и на усилията, които трябва да се положат „да влезе и нашият народ в числото между просвещените народи“, с патриотичния призив: „Имайте за свята длъжност да обичате отечеството си. . .“[32]

Доминиращи жанрови белези на трактат, проявени както в патетично изложената и доказана теза (и при Бозвели, и при Априлов), така и в характерните реторични въпроси и обръщения, във формата на завършено полемично съчинение, намираме в откритото писмо на Раковски до жителите на Котел (1857), посветено на родолюбието и просвещението: „Корен убо и начало родолюбия от самая природа изтича. . . Нъ за нещастие нашего народа, твърде малко българи чувствуват тая неотменна и от природа, и от вяра длъжност к отечеству, и того ради сме остали най-последнии в просвещение от вся прочии народи.“[33] Не по-малко интересни в този смисъл са писмата му до Й. Дайнелов, П. Йованович, И. Иванов и др.

Открита гражданска позиция прозвучава и от отворените писма на Петко Славейков до Екзарх Йосиф I, Константин Иречек, до представителите на Великото народно събрание (1887), до избирателите в София, до учениците му в Трявна и др. С темперамент той отстоява ползата от учението, което „преобразува человека“ и изпраща „за армаган“ своите „безценни камъни“ на учениците си: „С всичка душа ви съветувам и искрено побуждавам и се обръщам да следвате учението с усърднийше любопитство. . . защото чрез учението можете да добиј славно и почтено име на земята и услуги на отечеството, които могат в потом ците да оставят безсмъртни имената ви и за което е определено вашето битие и съществувание в нещастната България“[34]; от друга страна, смело предупреждава новоизбрания екзарх да не забравя „българският народ и своите към него длъжности“: „Не е нужно да Ви напомням онова, което българският народ пред хиляди уста лично поръча на Вашия предшественик; то е завет от народа на секого, комуто са повери залогът на народната светиня: не мислете, че народът е забравил това или че ще го забрави“[35], и т. н.

В откритите писма проличава не само ярката позиция, но и умението на автора да погледне „отстрани“ на активното писмено общуване и да улови онези функционални възможности, които личното писмо предоставя. Този момент на трансформация на личното писмо (като документ за личността) в социализи-

---

[31] Шопов, Ат. Едно неизвестно писмо на Неофит Бозвели. — Духовна култура, I, 1920, № 3—4, с. 218.

[32] Априлов, В. Цит. съч., 356—357.

[33] Раковски, Г. С. Българийо, майко мила!, с. 573.

[34] Славейков, П. Р. Цит. съч., с. 93.

[35] Пак там, с. 319.

ран текст (като документ за обществото) удивително точно е видян от Добри Войников, който в своя „Сборник от Разни съчинения“ в раздела „За писма и техний слог“ пише: „Мнозина списателе дадоха тойзи образ на философически или религиозни съчинения, но това само не стига да кажем, че тия съчинения са просто писма. От началото на титлата четем: *писмо на един приятел*, но след първите думи на введението, приятелят се изгубва и подир малко виждаме, че списателят се отправя към обществото.“[36] Така Войников разкрива генезиса на откритите писма, които през Възраждането функционират като публицистичен текст.

С въвеждането на печата някои открити писма от личната преписка се публикуват. При отпечатването им те функционират двузначно: от една страна — с конкретността на адресата, с реалността на съдържанието (обикновено се пишат „по повод“) и с наличие на обръщение, дата, подпис те са документ; от друга страна — вече публикувани, с полемичния тон, актуалността и критическия си патос те са функционален публицистичен жанр. Такива открити писма се срещат още в първите периодични издания, но своето жанрово съвършенство получават в публицистиката на Захари Стоянов.

В епистоларната традиция на XIX в. има писма, които представляват лирична изповед, *писма-елегии*. Една от жанровите форми на лириката, елегията дава израз на лични преживявания в поетическа форма, но с актуализирането на някои субективни жанрове в прозата—мемоари, дневници, писма, пътеписи, тя „губи строгите очертания на формата, придобива определеност на съдържанието, става израз предимно на философски разсъждения, тъжни размисли, скръб“[37]. Като текстове за „лично изразяване“ (според терминологичното определение на Я. Тшинадловски) писмата поемат основните жанрово разграничителни белези на елегията като „мисловна или рефлекторна поема (реч), която обикновено е носталгична или меланхолична“[38]. Изповедността на личното писмо предполага именно достигащо до краен предел „изображение на душата“ на пишещия, при което често надделява песимизмът, тъжната равносметка. В този смисъл почти всички лични преписки могат да съдържат елегични настроения. За периода на Българското възраждане и особено за времето на борбите за духовно и национално освобождение тези състояния на размисъл и вглеждане в действителността, на осмисляне на събитията и своето лично място в тях са много характерни.

В цялото епистоларно наследство на Възраждането няма по-елегични писма от писмата на Неофит Рилски. Усамотен в своя „Дом безмолвия“ в Рила, той живее чрез писмата с многобройните си кореспонденти; има един дълбоко личен приятел — Райно Попович, чието приятелство му е нужно, „колкото и самото дихание“; често в писмата си дава израз на завладялото го патриотично чувство или изпада в униние за народната съдба. В по-голямата си част писмата на Неофит Рилски съдържат жанрова доминанта на елегията с подчертана рефлексивност и меланхолия. Такива са писмата му предимно до Райно Попович, в които е неприкрито чувството на тъга и неудовлетвореност: „. . . аз уви, удален тамо, в оная *пустиня*, от всякого такогого содружества, якоже Вашего, не щем да имам никого подкрепления. . .“[39]; не по-малко разочарование издава и едно друго писмо с признанието, че той съжалява за връщането си в Рилския манастир: „. . . защо пренебрегнах доброто ми положение в местата вън и влязох, уж за да почивам в манастира и изпаднах в десетки хиляди злини, като незаслужено страдах от своите. . . преследван повече от най-лошата ми съдба и отекчен от нея, сбогом казах на света. . . и се отделих в пустинята. . .“[40]

---

[36] Сборник от Разни съчинения. Почерпени из французската литература. . . от Добря В. Попова. Цариград—Галата, 1860, с. 22.

[37] Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 466.

[38] Webster's New Collegiate Pictionary. G. T. C. Merriam Company Springfield Massachusetts, 1976, p. 179.

[39] ПСп, 34, 507—510.

[40] Цит. по: С н е г а р о в, Ив. Принос към биографията на Неофит Рилски. С., 1951, 282—283.

Елегичните моменти във възрожденските писма са израз не само и не толкова на лични несполуки, а предимно на неутоленото чувство при досега с обкръжаващата действителност, на неосъществените надежди. Спонтанността като белег за характеризиране на писмовния акт става белег за характеризиране на типа възрожденска личност. Ярко изразената гражданска позиция и близостта до жанровите форми на трактата, памфлета или полемичното съчинение, определящи публицистичността на възрожденските писма, често съжителствуват с размисли за историческата съдба на народа, с лична неудовлетвореност. Затова в някои писма, полемични по своя характер, доминиращите елементи на политическия трактат се сменят с елегичен „плач“ за народната съдба, с тъжна равносметка. Пример за това са някои от споменатите вече писма на Бозвели: „Ах, должност! Священний всякому обет, которым ми вси обязани живем и зависим на нем! Аще бихом тако должност нашу исполняли, якоже о ѻной потверждают, то всякое человеческое состояние би остало се при своем любочестие и би било совершенно счастливо. . .“[41]; или финалът на писмото до Андрей Робов: „Прочее, всеблагий светоподавател по благости своя всякиго и нас и вас благодатне да просвещава, вразумява, научава и наставлява на полезная — и на любородците серцата за нас да смилява, за да ни не забравят, да не изгниеме в заточение, и да ни не лишат от общенародния си милости. . .“[42]

В някои писма на Г. С. Раковски белезите на елегията са също силно изразени. Такова е писмото до П. Йованович, в което е постигната сила на внушение, родееща се единствено с „Мати Болгария“ на Бозвели[3]: „О, България мила! Кой с пристойни сълзи може да те оплаче! Тисящи любомъдри Ераклитовци да са и през всичкий свой живот да плачат, нито едно тъсящо залъченце могат оплака от що си ти, бедна майко, изгубила и пострадала! Дали ще осъмне и за тебе сирота бял ден! Дали ще се явят верни и благодарни някои твои синове, да те в бедна старост мало поне утешат!“[43] Силно елегично въздействие има и финалът на едно писмо до Йосиф Дайнелов: „. . . аз не го правя за някоя си особна користь, нито за някоя си цел, нь от чисто и искрено българско сърце, кое се е веке наранило и не може никак да търпи отровния си болки! Нито съм, брате, от камък, ни от желязо, нь и аз нося человеческо слабо тяло и усещам, че не мога за дълго време да понасям трудове и ядове.“[44]

Елементи на елегичност има и в някои писма на Л. Каравелов, писани сле изживяната драма и оттеглянето му от активна революционна дейност пре 1874 г.: „Ако у нас да би се появил Александър Хумболд, то българите би го рас пели на кръст. Благодарете бога, че ние нямаме велики хора. Аз работя своето, не ща да зная никого.“[45] Или: „Колкото за нашите обществени работи, аз не зная и какво да ти разказвам. Няма хора, няма с кого да работиш. Даже г. Панайот се крие по дупките и работи на своя глава. Всичко е бош. Аз съм останал сами, но моята сила е още цяла“[46], и др. Примерите могат да бъдат допълнени с прощалните писма на Ботевите четници, особено на Никола Обретенов, Петър Ванков и др., в които са силни елегичните моменти пред раздялата с близките.

Личните писма разкриват едни от най-съществените черти на личността, на характера и мирогледа на своя автор. Предназначени за единствения получател, те носят непредубедеността на авторовата гледна точка, често съдържат експери-

---

[41] Неофит Бозвели. Цит. съч., с. 240.
[42] Пак там, с. 252.
[43] Раковски, Г. С. Българийо, майко мила!, с. 570.
[44] Пак там, с. 581.
[45] Каравелов, Л. Събрани съчинения. Т. 9. С., 1968, с. 528.
[46] Пак там, с. 529.

менти. В богатото епистоларно наследство на Петко Р. Славейков има едно писмо до Маринчо Петров, което носи жанровите белези на фейлетона, и зад привидно пародийното се внушават значими обществени идеи, дава се воля на споделени елегични настроения. Интересно е и друго писмо на Славейков, онасловено „Раздяла с Трявна". Това е действително писмо-елегия, разкриващо разочарованието и невярата на Славейков, тъгата от раздялата му с Трявна. Писано през 1858 г., то е било разпространявано в ръкопис между гражданите. В една бележка към писмото Ив. Славейков пише: „Това писмо, което не е адресувано до никого, вероятно не ще да е изпратено никому, а е просто записване на чувствата и вълненията на П. Р. Славейков в момент на раздялата му. То е било дадено да се препише за упражнение, както и другите писма, на едного от учениците му и по тоя начин е оцеляло."[47] Твърдението на Ив. Славейков, че това е „просто записване" на чувствата на поета, се опровергава от самия текст — в писмото, в обръщението се визира конкретен адресат: „прощавайте, братя сиромаси", писано е по конкретен повод. Макар и вероятно неизпратено, то е било замислено и написано от Петко Славейков именно като писмо, и то отворено писмо към тревненските граждани, като един писмен жест на публично споделяне на драмата от неразбиране и обида. Заслужава внимание и друг факт — Славейков го е дал „да се препише за упражнение", т. е. съзнавайки, че писмото е интересно и като текст (извън утилитарната му роля на средство за общуване).

Елегията като жанрова форма не е чужда на Славейковото поетическо творчество; в моменти на душевни страдания той създава едни от най-хубавите елегии в българската поезия. Вероятно и в този случай, сломен от неразбирането и лошото отношение на тревненци, поетът намира подходяща форма да изрази обзелите го настроения: „Моите мечти останаха мечти,мислите ми вятър ги завея, предприятията ми не имаха никакъв успех в това място, между таквизи безчиния, гдето секи иска да види безумието си начело, гдето някой лесишки те прельгва и ти се смее, някой вълчешки те обира и трака зъбите си насреща ти; други като тигър разкъсва сърцето ти и като най-кръвопролитна змия изсмуква немилостиво и останалата капка от кръвчицата ти. В таквози едно място, между таквизи безчиния и безначалия, какво ми остава мене да жаля и да искам?"[48]

В средата на XIX в. в българската литература се заражда пътеписният жанр. Литературната му форма много бързо се конвенционализира, нещо повече, достига се до „обогатяването" ѝ — често пътните впечатления и описания се предават във форма на мемоари, дописки, писма (споменато бе за активното използуване на писмовната форма при публикуване на пътни бележки).

В личните писма по това време присъствуват описания на посетени местности, предават се исторически и географски сведения (обикновено за родния край), които доближават писмата до пътеписния жанр. Например в едно автобиографично писмо до Ив. Иванов Г. С. Раковски дава подробно описание на една пещера близо до Котел, а в писмо до П. Йованович описва местата около Котел; като част на писмо до Н. Х. Палаузов Славейков предава „очерк на моето кратко пътуване" „по Балканската линия от Тича, додето Искър пресича Балкана"; в друго писмо той дава подробни исторически сведения за Никюп, а в доста късно писмо до Сп. Вацов сам назовава материалите от обиколката си през Пловдив, Ямбол, Котел, Родопите „пътни бележки" и т. н.

Ново и своеобразно явление са писмата, които Найден Геров пише при завръщането си от Одеса в родината през 1846 г., описвайки своето пътуване. Това са действителни литературни писма, първи по рода си в българската епистоларна

---

[47] Славейков, П. Р. Цит. съч., с. 463.
[48] Пак там, с. 129.

традиция, сътворени от личност с поетическо виждане и художнически усет. Създадени като лични писма (до приятелите, останали в Одеса), те отразяват влиянието, което несъмнено е изпитал Геров от досега с руската епистоларна традиция на етап, когато писмото става факт на литературата, когато може да се проследи процесът на навлизащата „литературност" в писмата. Тя е в постигнатата художествена образност при предаване на непосредствените впечатления: „Кога влизах в Търново, чинеше ми ся, че гледах града като през многогранно стъкло, през което един предмет ся види като много, разсипани навсъде и с различни видове. Като завъртиш стъклото, и всичките мними предмети се изменяват, тъй и като пристъпиш една стъпка, Търнов ся показва с нов вид, по-хубав, по-чуден"[49]; във великолепния хумор: „Шествието на султана беше наредено със същий въсточний вкус"; в щрихираните, но верни образи (макар и на действителни лица), разкрити с психологическо умение; в предадените с много поетическо настроение природни картини: „Колко идилии ся раждат в ума на человека, кога просне око на полето на село Бяла, позлатено с узреяли ниви, жлътнали ся из гъстаците за хубост. Сам-там виреят по могилите камъне. А за да ся извърши хубостта на това чудно поле, река Етър (Янтра) като среброкован пояс го е запасала на запад и си скрила краищата между върховете. Отонад това поле хребети са издигнати, един над друг, а над всичките Стара планина, опряла седа глава в небо. По них като по стълба ум человеческий ся възвися."[50]

Писани от поет, тези писма на Н. Геров надрастват утилитарната си функция като форма на общуване с включени в тях описания. С постигнатото творческо виждане и предаване на видяното, с великолепния поетичен и свеж език те са действителна *пътеписна проза*, която кореспондира с литературната пътеписна традиция след Освобождението.

Густав Лансон изказва интересната мисъл, че „стойността (на писмата — б. а., Р. Д.) расте в съотношение с пренебрегване на нормите и има толкова модели за писма, колкото са авторите на писма"[51]. Това всъщност е въпрос за индивидуално-личностното участие в създаване на едно писмо и за преодоляване на канонизиращите стила и функциите му нормативи; за противодействието на динамиката на общуването със загубилата своята интегрираща роля иманентна теория на писмата.

Писмата на възрожденците от XIX в. са личностни. Те излизат от сферат битовата преписка, но оставайки си „частни" писма, реализират своеобразн циокултурни функции, пряко обусловени от съвременната културно-истори ситуация. Функционирането на писмата в културния и литературния живо Българското възраждане поражда тяхната „литературност" и „публицистичнос и ги приобщава по специфичен начин с жанровата система на литературата — като дава израз на възможността на личното писмо да изгражда жанрови форми от художествен тип (елегия, пътеписна проза, трактат, полемично съчинение), като ги трансформира във функционален публицистичен жанр.

Активният фактор, обуславящ този процес, е полифункционалността на писмата.

---

[49] Възрожденски пътеписи. С., 1969, с. 78.
[50] Пак там, с. 74.
[51] Цит. по: S a n d u l e s k ū, Al. Literatura epistolara. Bucureşti, 1979, p. 12.

МОТИВЪТ ЗА СЪНЯ В ПРЕВОДНАТА И ОРИГИНАЛНАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА КНИЖНИНА

Николай Аретов

Един от най-интересните от теоретична гледна точка проблеми в развитието на българската литература е възникването на оригиналната белетристика. Почти без уговорки литературната история е датирала това събитие, свързала го е с няколко творби, печатани почти едновременно — „Нещастна фамилия“ (1860) на В. Друмев, „Войвода“ (1860) на Л. Каравелов, а също и „Отрывок из рассказов моей матери: поездка в виноградник“ (1859) на В. Попович, „Прошетба“ (1862) на Р. Жинзифов, появилата се малко по-късно „Изгубена Станка“ (1865) на Ил. Блъсков. Изследвачи като Ст. Минчев, Б. Пенев, П. Динеков, Д. Леков и др. отделят специално внимание на взаимоотношенията между тези творби и преводната книжнина, виждат в преводите своеобразен подготвителен етап от развитието на новите жанрове; правени са немалко паралели между чужди произведения (преведени у нас или не) и оригиналните повести и разкази, разглеждана е връзката между фолклора и първите прояви на новата литература (Б. Ничев, Й. Холевич), изяснявана е рецепцията на някои чужди автори и литератури, трансформациите, които те претърпяват на българска почва. Естествено, никой от тези проблеми не е окончателно изчерпан (ако въобще това е възможно), но има и някои аспекти на литературния процес, които са много по-слабо осветлени. Един от тях е свързан с характерните мотиви, топоси, сюжетни ситуации, повествователни конструкции, повтарящи се персонажи, някои от които се отнасят към най-древните форми на словесността, попадат в литературата, където преминават през значително развитие, като присъствието им с неизбежните приливи и отливи е постоянно и всяка епоха влага в тях свой смисъл, променя ги съобразно с изискванията на поетиката си и нуждите на времето.

Разглеждането на тези първични повествователни цялости е особено важно за възрожденската ни книжнина, при нея то може да доведе и до по-значими изводи, защото тогава в рамките на един сравнително малък корпус от творби се извършват много съществени процеси. Вглеждането във възрожденската книжнина, особено от първата половина на XIX в., разкрива наличието на няколко относително малобройни първични повествователни цялости — същностни градивни елементи на по-късната белетристика: разговор между мъдрец и поучаван, мотивите за разделените влюбени, за изгубеното дете, за невинния младеж, наклеветен от влюбена в него жена и др. Самостоятелно или преплетени една с друга, те обхващат значителна част от повествователните възможности на възрожденската ни книжнина, без, естествено, да ги изчерпват. Голяма част от тези първични повествователни цялости се появяват първо в преводната книжнина, където като в лаборатория преминават през известно развитие, за да достигнат по-късно до оригиналните произведения.

Задачата на тези страници е да се проследи и осмисли развитието на една от основните за възрожденската ни литература първични повествователни цялости

— мотива за алегоричния сън, както и повествователните функции на съня, и да се свърже то с по-общия проблем за еволюцията на повествователните форми. Интересът към мотива за алегоричния сън се определя от няколко взаимосвързани причини: в световната литература мотивът има много дълга и интересна еволюция, като някои от нейните характерни етапи се наблюдават в относително тесните хронологични граници на Българското възраждане, където той се появява доста рано и поема важни за литературното развитие функции.

Значителна част от използуваните тук примери принадлежат на преводната книжнина, която особено през Възраждането е органична част от литературния процес. Тъй като целта тук е да се разкрият повествователните функции на съня и развитието им като единен процес в рамките на българската книжнина, то традиционната рецепционна проблематика, където е допустимо, съзнателно е пренебрегната. В някои случаи, когато се разглеждат оригинални произведения, практически е невъзможно да се установи дали наблюдаваните сходства имат контактологичен, или типологичен характер. Въпреки че далеч не е маловажен, в отделни случаи и проблемът за характера на сходството може да бъде поставен на по-заден план.

Във възрожденската ни книжнина се откриват сънища още в някои от първите ѝ творби, като при тях още не се достига до оформяне на разглеждания мотив, нито до новото, което той носи. Сънят присъствува в многобройните варианти на Александрията — творба, която, от една страна, е пряко свързана със средновековната (и по-древна) традиция, а, от друга, може да се разглежда като своеобразен каталог на по-старите повествователни изразни средства и възможности. Като алегория, която трябва да бъде разтълкувана от персонажите в рамките на сюжета, сънят се среща, при това трикратно, и във фрагмента „Муж и жена“ от Втори видински сборник (1802) на Софроний Врачански. От гледна точка на сюжетния ѝ мотив тази творба се родее, от една страна, с фолклора, а, от друга — с един елемент от историята на бедния Йосиф (Битие, гл. 39).

Александрията и Софрониевият Втори видински сборник са представителни за началния етап от развитието на преводната ни книжнина. Отликите на следващия ѝ етап се откриват в преводните фрагменти в учебникарската книжнина, започнала своето развитие с „Рибния буквар“ (1824) на П. Берон. Първата по-значителна творба, в която мотивът за алегоричния сън заема централно място, появилата се малко по-късно „Мудрост добраго Рихарда и Митос Прод заради Ираклеевата младост“ (1837) — преводна книга на Гаврил Кръст която е изградена от две произведения: „Мудрост добраго Рихарда“ на Б. Ф клин и „Митос Продиков. . .“ — точен превод на откъс от труда на античния и рик Ксенофонт „Спомени за Сократ“ (кн. 2, гл. 1, 21—34)[1].

Преведената от Г. Кръстевич старогръцка творба свързва българската книжнина не само с едно отделно произведение от античната литература, но и с цяла древна и богато разклонена нейна развойна линия. Творбата на Ксенофонт отвежда към друга, по-стара, и това е посочено в българския текст: „Сократ, като ся разговаряше веднъж с Аристипа, ученика своего [. . .] приказа му и тоя Продиков митос, когото Продик по на дълго описува.“ Става дума за съчинението на софиста Продик „Хори“ („Време на разцвет“) — едно завършено произведение, към което се насочва далеч не само Ксенофонт; то ляга в основата на множество различни творби, по някои от тях Хендел, а и други композитори пишат оратории. За същото произведение Хегел пише: „Продик, учителят на Сократ, на когото Сократ приписва известния мит за Херкулес на кръстопътя — една по свой начин красива алегория, която е била повтаряна стотици и хиляди пъти. . .“[2] Тя няма нищо общо с цикъла предания за подвизите на прочутия герой.

[1] Вж. нови преводи на проф. Хр. Данов в: Р а д е в, Р. Сократ. С., 1980; и на Р. Стефанов в: К с е н о ф о н т. Сократически съчинения. С., 1985.

[2] Х е г е л, Г. В. Ф. История на философията. Т. 2. С., 1982, с. 31.

Известното за пътя на мотива назад във времето не спира дотук. Алегоричен сън, сходен с описания от Продик, може да се открие още в преданието за т. нар. съд на Парис, получило от своя страна литературна обработка в древността (Омир, „Илиада“, XXIV, 25—30; Еврипид, „Андромаха“, 274—308, „Троянки“, 924—937). Предполага се, че зад тази сцена, обикната от художниците на различни епохи, се крие древен обичай на женско ритуално състезание по хубост[3]. Преданието за Парис има някаква опосредствувана връзка с творбата на Продик, от която мотивът попада у Ксенофонт, като е напълно допустимо посредничеството на устен преразказ на Сократ. В момента, когато се превръща от анонимна творба в авторско произведение, мотивът получава алегоричен смисъл, който е характерен и за българските възрожденски варианти. Нашата книжнина от времето, когато се заражда новото в нея, като че ли проявява афинитет към творби, които стоят някъде около границите на литературата с други, по-стари области на словесността.

„Митос Продиков. . .“ на Г. Кръстевич е съсредоточен върху поучителните думи на Сократ, отправени към Аристип, в които се съдържа вставният разказ за Ираклей, т. е. Херкулес. На сън Ираклей вижда две жени, два алегорични образа — на Добродетелта и на Лошавината, както те сами се назовават. Те представят на младежа възможността да избира между качествата, които предлагат; едната — „доброта и почтеност, работа (труд)“, другата — всички сладости, ядене, пиене, „сладострастие“. В завързалия се спор те се характеризират взаимно, подлагат на критика достойнствата си.

Вставната Ираклеева история е прекъсната още по време на съня, а рамкиращата (разговорът между Сократ и Аристип) завършва с думите на мъдреца: „Трябва прочее и ти, о Аристипе, да помниш добре тия работи, и да не гледаш тъкмо да си добре, ами се погрижвай и за напред.“ Това е краят не само на превода на Кръстевич, но и на главата от съчинението на Ксенофонт. Читателят фактически не разбира дали Аристип е възприел внушавания му морал. Това не е случайно, Аристип е един от ревностните ученици на Сократ, но тръгва по друг път във философията — основава прочутата киренейска школа и е един от първите привърженици на хедонизма. В някои отношения възгледите на Сократ и на Аристип съществено се отличават. В „Спомени за Сократ“ Ксенофонт отделя доста място на разговорите между двамата (II, 1; III, 8), като за разлика от установената при сократическите произведения традиция тук прочутият философ в най-голяма степен среща достоен опонент.

От изключително интересното произведение на Ксенофонт Кръстевич превежда само част от разговорите между Сократ и Аристип, които не само са напълно достъпни за обикновения читател, лаик във философията, но по своята проблематика са актуални дори и днес. При подбора Кръстевич не се е ръководил от желание да представи същността им, разбира се, не и от амбиция да ни запознае със съчинението на Продик. Нашият книжовник е избрал *най-повествователната* им част, която без съмнение не съдържа цялото смислово богатство не само на „Спомени за Сократ“, но и на разговорите между Сократ и Аристип. Би било неточно да се смята, че Кръстевич е бил привлечен от дидактичния момент в откъса — цялото съчинение на Ксенофонт е пропито от един задълбочен, философски дидактизъм, който дори в подбрания откъс като че ли отслабва поради факта, че Аристип не възприема поучението.

В сравнение с по-ранните в хронологичен и особено в типологичен аспект фрагменти от учебникарската книжнина, които по правило са изградени на основата на сходна сюжетна ситуация — разговор между мъдрец и поучаван, „Митос Продиков. . .“ има много *по-разгърнато повествование*, като пътят за това раз-

[3] Вж. Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, с. 288.

гръцане е намерен във *вставянето*. Вставната история тук е подобна на рамкиращата и съдържа преосмислен древен (дори за времето на Ксенофонт) мотив.

Мотивът за алегоричния сън в преведената от Кръстевич творба има особено място в развитието на българската възрожденска повествователна книжнина. *За първи път в нея една творба е изградена около откровена фикция* — сънят на Херкулес не претендира да бъде достоверен, поне не в строгия смисъл на думата, той не е обективно събитие дори ако се вярва в реалното съществуване на героя, като при това не принадлежи към „канона" на прочутите му подвизи. И още нещо, не по-малко съществено, характеризира „Митос Продиков" — тук е *въведена алегория*, идеята на творбата не е изказана пряко от автора като коментар, както е при евангелската притча в проповедния жанр, *тя се носи от повествователните елементи на творбата* — случката, образите. Може би и поради това прякото поучение, съдържащо се в думите на Сократ, остава невъзприето от слушателите му.

Невъзприетото поучение в „Митос Продиков" напомня за „Мудрост добрего Рихарда" на Б. Франклин — другата творба от книгата на Кръстевич, като жанровото подобие, разбира се, не достига до пълно покритие. Изходната ситуация — мъдрец поучава своите слушатели — е обща, тя е и позната от повествователните фрагменти в учебникарската книжнина, като същевременно и в двете преведени от Кръстевич творби се прави крачка напред в развитието, в разгръщането на повествованието. И в двете творби се разширява въвеждащата част, която особено при Франклин получава белезите на минимален сюжет. Нараства текстуално и речта на мъдреца, тя вече не се изчерпва с един полезен съвет. В „Мудрост добраго Рихарда" промяната става по пътя на механично натрупване на съвети, сякаш има стремеж да се обединят всички учебникарски „умни ответи" в едно — търсенето на по-голяма повествователна цялост е очевидно.

Разгледани по този начин, двете творби от книгата на Кръстевич доста ясно маркират две от формите, чрез които се търси разгръщане на сюжетната ситуация, позната от по-рано. При абсолютно синхронната им поява обаче „Митос Продиков" достига по-напред в този процес. Оказва се, че поне на българска почва много по-старата от двете творби, преведени от Кръстевич — тази на Ксенофонт — е не само с по-сложна структура, но може да се разглежда като типологически по-късен вариант на по-новата, Франклиновата: при „Мудрост добра Рихарда" има механично натрупване на първични елементи — сентенции, і „Митос Продиков" — вставяне на цялостна сюжетна единица, макар и миним на. Обяснението може да се потърси във факта, че докато древногръцката твор е резултат на известно предходно развитие, то американската стои в началото на една национална литература.

Г. Кръстевич отбелязва, че е превел творбата на Франклин от френски, а на Ксенофонт — от гръцки. Следователно нашият книжовник ги е обединил в една книга. Много често подобни обединения са резултат на случайност. Но тук като че ли не е така. Може би Кръстевич е доловил сходството между двете произведения. Не без известна доза дързост може да се продължи и по-натам. Хронологията на двете творби е напълно ясна и предполага Ксенофонт да бъде поставен на първо място, а Франклин — след него. Но в книгата на Кръстевич редът е обратен. Дали това не може да се обясни с предположението, че преводачът е доловил и различията между двете творби по отношение на жанровата им структура и е нарушил хронологичния принцип, за да постави произведението с по-елементарна структура на първо място, а другото, с по-усложнен строеж — на второ?

След няколко години се появява „Соновидение или живот на Лукиана Самосатеа"[4]. Връзката на това автобиографично по форма произведение на Лукиан

[4] Любословие, 1844, № 4—5.

с творбата на Ксенофонт е явна, тя дори е посочена в текста и това е запазено в българския превод. Константин Фотинов, редакторът на „Любословие", е вероятният неназован преводач на творбата. Едва ли извеждат много далече разсъжденията около това, че Кръстевич е сред сътрудниците на списанието — той подписва публикациите си, докато тези на редактора излизат безименни. Така че едва ли чрез „Соновидение" Кръстевич продължава индивидуалния си интерес към една тема и един мотив. По-логично е да се предположи, че двамата книжовници се насочват към един и същи мотив, тъй като долавят нуждата от него, значението му за съвременното им литературно развитие. Съвпадението е подчертано значещо, когато се разглежда един период, в който повествователните преводи са малобройни, а тези от антични автори се броят на пръсти.

В „Соновидение" разказвачът си спомня как като дете престанал да ходи на училище и бил пратен при вуйчо си да учи „каменосечное художество". Детето започва с желание, но счупва камък и вуйчото го набива. През нощта то сънува, че при него идват две жени, които се представят като „Учение" и „Каменосечное художество". Всяка го вика при себе си, детето избира Учението и се качва на колесница, с която се разхожда из небето.

Развитието, което е претърпял мотивът, се забелязва доста отчетливо: *опростява се системата за непряко повествование и продължава разгръщането на сюжета.* В „Митос Продиков" рамкирането е прекалено усложнено: авторът Ксенофонт предава поучението на Сократ към Аристип, в което е вмъкната творбата на Продик за Херкулес, който сънува. Същността на творбата достига до българския читател с помощта на един преводач и няколко древни посредници: Кръстевич — Ксенофонт — Сократ — Продик, а последователността предполага към тази поредица да бъде прибавен и Херкулес. Много по-директно и по-естествено е изградена втората творба: Лукиан разказва свой сън, който вече не изчерпва сюжета, допълнен е и с няколко „дневни" събития от живота на момчето.

Съществена отлика има и в идейното съдържание. В „Митос Продиков" чрез алегоричните образи на двете жени са противопоставени две максимално обобщени начала — Добродетелта и Лошавината. Те явно не са равностойни, не може да се предполага, че героят съзнателно ще избере Лошавината. Пред Херкулес фактически няма алтернатива, алегорията служи да се покаже единственият правилен път. В „Соновидение" дилемата е между две по-конкретни начала — учение или занаят, а героят има реална възможност за избор. При това тя е пряко свързана с „дневните" проблеми на момчето и неговите родители, обобщава ги и разкрива същността им. Впрочем известни податки, лек намек за сблъсък между два почти равностойни възгледа могат да се открият и при Ксенофонт в косвения спор между Сократ и Аристип. Но при Лукиан „полифонизмът" е много по-видим, прераства в пародийно преосмисляне на по-старата ценностна система, а и на по-старата повествователна конструкция.

Ето как е представена идеята в „Соновидение Лукиана" на Фотинов. Опирайки се на едно от последните изречения — „И аз убо повествувах вам това соновидение за тая причина и себап, за да имат склонност малките момчета за удобрения разумни и да приимат сос любов и ревност" — преводачът продължава, без да означи прехода: „Този Лукиан, който повествува гореречената соновидение... като виде това вишереченото соновидение, предпочете учението и последва го с голяма ревност и любов."[5]

Но нещата не са толкова еднозначни в рамките на творбата. За избора на момчето решаваща роля изиграва боят, с който е възнаграден първият му опит в занаята, и това е неколкократно подчертано. А и възхвалата на учението доста открито атакува суетността. Като дава за пример Сократ, Учението пояснява:

[5] Пак там.

„и той се воспита от това каменосечное художество, но като позна у скоро попредпочетеното, бяга от него и самоволен дойде код мене, не слушаш ли, че от сичкия свят е похвален и славен.“ Набива се на очи противопоставянето на това, което е възпитало един Сократ, срещу онова, което е „предпочетено“. На читателите от времето на Лукиан, а и на част от съвременниците на Фотинов трябва да им е било известно колко „славен“ в битовия смисъл е бил приживе големият философ и особено как са завършили дните му.

Въпреки физическата неравностойност на двата алегорични женски образа тезите им фактически са равноправни: от една страна — Фидий, Поликлет, Мирон, Праксител, от друга — Демостен, Сократ. Не бива да се изпада в другата крайност и да се търси превъзходство на занаятите. Именно равностойността е революционното при Лукиан, с нея този „Волтер на класическата древност“ (Енгелс) ревизира един от основните принципи на отминалата робовладелска демокрация — приоритета на интелектуалния труд. Трябва да се има предвид, че Лукиан е рожба на една култура, която вече е прехвърлила своя апогей, след който по принцип идва ерата на критицизма и скептицизма, на преосмислянето и неверието в аксиоматичните истини. Тук се корени основната причина за разминаването на българския прочит с оригинала. По времето на „Любословие“ нашето Възраждане е още в първата, възходящата част от своето развитие (доколкото то въобще има втора „следапогейна“ част) и се нуждае от аксиоми, от позитивни начала, сред които основополагащ е стремежът към учение. (Друг е въпросът, че в цялата история на идеите у нас едва ли може да се намери сериозно и задълбочено отричане на физическия труд.) Затова и тезата на Лукиан на наша почва би се оказала неуместна и дори в известен смисъл задържаща. И Фотинов не я забелязва, тя не му е необходима и той я подменя с възхвала на учението. Безспорно в резултат на това по абсолютна стойност творбата обеднява, но благодарение на стремежа към точност при превода идеята на оригинала все пак прозира. Оказва се, че поне в отделни случаи на този етап конкретната преводаческа практика надхвърля по задълбоченост осмислянето на творбата от самия преводач.

Автор и преводач не са единни и в едно друго отношение. За Фотинов не съществува съмнение в достоверността на разказа, той го възприема като художествено обработен биографичен факт. Такова е отношението към литературата и в по-късните периоди от Българското възраждане, включително и в прочутия предговор на Друмев към „Нещастна фамилия“. Струва ми се, че Лукиан не дръжи да бъде възприеман толкова буквално. Така че аз-повествованието, което в оригинала е съзнателно използуван похват, в превода се възприема като първично на форма, като безхитростен разказ за собствени преживявания.

И още нещо. Разказвачът подчертава неверието на слушателите към съня му: „Но помежду говоренето може някой да рече, о чудо, много дълго соновидение и судебно. После друг отзивава се и казува, зимно сонозрение, че най-големи са нощите [. . .] що ми дойде да блядослови таквия работи и да ни воспоминава детинска нощ и соновидения стари и веке престарели. . .“ Долавя се иронията на автора към функционалността на повествователната конструкция, изградена около алегоричния сън.

Иронията на Лукиан е доста разнопосочна, тя се крие и зад избора, който тук има дори физическа осезателност: „Две жени ме фатиха, едната от едната ми ръка, а другата от другата и теглиха ме твърде силно секоя към себе си. На малко щеха да ме скъсат. . .“ Високата проблематика е пренесена на телесно равнище и в описанията на двете жени: „Едната беше работница и мъжествена (юначна), покрита с паспал по косите, упрашена, сиреч и немита, ръцете ѝ пълни с брадавици и укоравени, през облеклото препасана, упрашена така, каквото беше вуйка ми като стържеше каменете.“

В старогръцката литература пародийното разработване на мотива продължава и след Лукиан. Открива се при Диоген Лаерций, където отново е свързан с Аристип, а също и със съня на Парис, като вариантът е сведен напълно до рамките на анекдота. „Веднъж Дионисий му заповядал да си избере една от трите присъствуващи хетери. Аристип отвел и трите, като казал: „Парис е направил грешка, като е предпочел само една от трите богини.“[6] Любопитно е, че и този вариант има българска успоредица от много по-ново време — живият и днес анекдот с ключова реплика „И трите ли, дядо попе?“

Мотивът за алегоричния сън има пряка връзка с развитието на възрожденската книжнина, при това именно по отношение на повествователните възможности, които й предлага — за това свидетелствува и споменатото разминаване между оригинал и превод в областта на идеите, забелязано при Фотинов. В последвалите творби тази връзка може да се открие както в нови разработки на мотива като цяло, така и на отделни негови елементи.

Най-лесно се забелязва *присъствието на целия мотив*. В преводната книжнина той може да бъде открит само една година след публикуването на „Соновидение“, при това в творба с античен сюжет, изградена на основата на неприкрито познаване на древногръцката литература. Става дума за „Приключения Телемаха сина Одисееваго. Сочинение Фенелона французскаго списателя. Преведе се от французский на славянобългарский язик от П. Г. Пиперов, част перва“ (1845). Както е известно, творбата е широко разпространена у нас, четена е на различни езици, запазени са няколко ръкописни превода, а по-късно, през 1873 г., е отпечатан пълен превод на Н. Михайловски.

В книга четвърта, преведена от П. Пиперов, Телемах разказва за един свой алегоричен сън. Тук спорещите са Венера и „нейното отроче Амор“, от една страна, и Минерва — от друга; Одисеевият син ги сравнява по хубост. Богините напомнят по-скоро за съня на Парис, отколкото на Херкулес или Лукиан. Този епизод е незначителна част от цялата творба, но връзката му с нея е доста здрава, а и интересна от гледната точка на разглеждания тук проблем: именно Минерва, превърнала се в Ментор, съпровожда Телемах в пътя му и непръкснато го поучава, стреми се да възпита у него идеалния владетел и човек. Така че в известен смисъл „Телемах“ би могъл да се разглежда като *сюжетно продължение на древния мотив* — нещо, което е важно за българската повествователна литература, която по това време търси пътища за изграждане на разгърнат сюжет.

Като самостоятелен повествователен елемент сънят присъствува и в други епизоди на „Телемах“. Когато героят е продаден в робство, на сън той чува глас: „Сине целомъдренаго Одисея, и ти требува да станеш голям като него, но с терпение; князи, кои са били щастливи, отнюд не са достойни да будут князи... Ти пак ще видиш Итака; и твоя слава ще се вознесе даже до звязд. Но когато будеш началник над другите человеци, докарай си на ума, чи и ти си бил слаб, сиромах и терпелив като них...“ *Идеята на творбата* тук е формулирана доста пряко *чрез разкриването на съдбата на героя от телеологична гледна точка*. За нашата книжнина това е нова, по-усложнена форма за функционално използуване на съня, която представлява следващата стъпка от развитието, започнало с натоварването на съновидението с алегоричен смисъл.

Под една или друга форма мотивът за алегоричния сън присъствува и в оригиналната книжнина. По парадоксален начин при произведението, което стои най-близо до източника — творбата на Лукиан, — характерът на връзката е най-неясен. В писаната много по-рано, но унищожена и след това възстановена и публикувана в края на XIX в. автобиография на Сава Доброплодни има един епизод, който доста точно повтаря познатия мотив. След смъртта на баща му малкият

[6] Вж. Диоген Лаерций. Животът на философите. С., 1985, с. 74.

Сава, тогава той още не е станал Доброплодни, е даден да учи занаят. „Майка ми (както ми казваше сама) отишла при иконите в иконостаса ни и с плач и охкане се молила на Света Богородица, дано й помогне, за да не остане чедото й сляпо и без наука, подир което и тя задрямала и заспала и видяла чуден сън, както го наричаше: че дошли при мен две жени млади и се карали помежду си, коя да ме земе. Едната уж била юнак, работника и едра, а другата красива, скромна и умилна, и тя ме дърпала за ръкава и ме отвела с себе си, а другата намръщена, се разсърдила и си отишла."[7]

Доброплодни не датира нито случката, нито разказа на майка си, който може и да е от по-късно време. Ако сънят на майката е достоверен, той е видян много преди 1842 г., когато е публикуван преводът на Фотинов, така че едва ли е реминисценция от текста на „Любословие". По-вероятни са други предположения: или майката е познавала „Соновидение" от друг (гръцки) източник, или нейният разказ е от по-късно време и е реминисценция от българския превод, като и в двата случая творбата на Лукиан би могла да достигне до нея и по косвен път, чрез посредничеството на нечий устен разказ; или има реминисценция на самия Доброплодни, който, когато пише автобиографията си, би могъл да смеси разказа на майка си със спомен за прочетената (на български или на гръцки) творба на Лукиан.

Едва ли може да се допусне, че Доброплодни съзнателно е монтирал в автобиографията си произведението на Лукиан. Не е много вероятен и вариантът с несъзнателната му реминисценция. Има една съществена отлика между „Соновидение" на Лукиан и съня в автобиографията на нашия възрожденец: в първия случай сънува момчето, а във втория — майката. Трудно може да се допусне, че Доброплодни несъзнателно ще свърже съня с майка си, по-вероятно е това да е нейно дело. При нея психологически е по-обяснима смяната на сънуващия — човек несъзнателно свързва със себе си много неща.

И така, по-вероятно е реминисценцията да е дело на майката и тя да я е извършила несъзнателно — няма причини да заблуждава сина си, трудно може да се допусне, че е способна да го стори именно на територията на литературата. Ако всичко това е вярно, то следват най-малко два извода. Първо, творбата на Лукиан явно е допадала на българската публика в лицето на майката, която несъзнателно я променя, фолклоризира я, доколкото това не е станало по-рано. Второ, чрез Доброплодни пък се извършва обратният процес — „Соновидение" отново се връща към литературата, т. е. схваща се, че мотивът има качества да бъде включен в книга дори и когато авторитетът на античността, който го обкръжава, се оказва забравен.

И още нещо — в идейно отношение промените при Доброплодни съответствуват на прочита на Фотинов, като обяснението може да се търси далеч не само в пряката връзка между тях, по-скоро и двамата мислят еднакво, акцентуват върху едно и също. . . Както в „Телемах", и в автобиографията на Доброплодни *алегоричният сън е вече само детайл* от творбата, който обаче е в пряка връзка с цялото повествование — животът на възрожденеца тръгва по пътя, начертан от ученето.

Натрупала известен опит чрез преводите на творби, в които се съдържат разработки на мотива за алегоричния сън, възрожденската ни книжнина постепенно се насочва и към другите възможности, които предлага сънят като повествователен елемент, като запазва същностното и ценното от мотива, което вече е постигнато — фикцията и алегоричността. През 1851 г. Раковски записва три свои съня, един от които, „видян веществено в тъмницата от того българина в лето 1843

---

[7] Доброплодни, С. Кратка автобиография. С., 1893, с. 13.

в Стамбол", се предвижда да бъде включен в „Неповинен българин"[8] — творба, изградена също върху достоверна автобиографична основа. Точното датиране и обясненията не дават основание за съмнения в това, че Раковски действително е сънувал описаното. Но записването му и намерението то да бъде публикувано вече е значещо на фона на съвременната му литература. Сънят на Раковски съдържа мечтата за свобода, а тя не е само негова, това са най-съкровените копнежи на народа и в този смисъл непубликуваният запис престава да бъде само частно дело. В него се сблъскват черни и питомни птици, героят гордо язди по непокорните старопланински върхове, наслаждава се на славеево надпяване.

Раковски не разработва своята находка в по-големи произведения, но след време той се връща към нея в една друга непечатана творба с доста неизяснена жанрова принадлежност (в първата й редакция тя е определена като „баснословест") — „Изтуплений дервиш или Възточний въпрос" (1858). Тук се съчетават най-разнопосочни жанрови особености — политически памфлет, повествование, научна полемика, автобиографични елементи. Безспорно за автора основното е идеята — историко-публицистична по характер и полемична по насоченост, която обаче не е представена в обикновената научна или журналистическа форма, които Раковски владее, а със средствата на алегоричното повествование. Използувана е формата на диалог между мъртви, взета не от официалната или от апокрифната религиозна литература, а отново от Лукиан[9]. И тук средството, благодарение на което се установява връзка с отвъдния свят, е родствено на съня. След встъплението и рамкиращата история започва същинската част на творбата — разказът на дервиша: „Аз преди една неделя [. . .] по обичая като се напих хашиш, оставих се на изтупление и така пренесен от хашишкая чудотворна сила, загубих си телесная чувства и духъм се видях на онзи свят."

В годината, в която Раковски записва своите сънища, Й. Хаджиконстантинов-Джинот отпечатва „Сновидение или Истинословие"[10]. Много трудно е да се определи жанрово тази творба; в нея авторът от свое име говори за сънищата си, в които му се явява патриарх Евтимий. Като допълнения са дадени „Молитва" и фрагментът „О, родолюбче", посветен на езиковедски разсъждения и прелюбопитни етимологии. „Сновидение" на Джинот наистина не предполага пряка връзка с мотива за алегоричния сън и двете жени. Все пак трябва да се има предвид, че нашият книжовник е подготвял свой превод на „Умотворения Лукиана Самосадскаго"[11].

Творчеството на Раковски като цяло, както и споменатата творба на Джинот носят белезите на онзи период в изкуството, който според Хегел е характерен за древната поява на изкуството, но явно подобен период на „символична форма" изживява и новото изкуство в своите първи произведения. „Идеята слага началото, докато самата тя се прави съдържание на художествените образи все още в своята неопределеност и неяснота или лоша, неистинна определеност. Тя няма онази индивидуалност, каквато изисква идеалът, нейната абстрактност и едностранчивост оставя образа външно неудовлетворителен и случаен. Затова първата форма е повече *само търсене* (к. а., Г. Х.) на придобиването на образност, отколкото способността за истинско изобразяване; идеята още не е намерила формата в себе си."[12]

Разгледаните творби на Доброплодни, Джинот и особено на Раковски разкриват някои същностни черти от „търсенето на образност", някои от основните възможности на взаимоотношението между мотива за алегоричния сън и ориги-

[8] Раковски, Г. С. Съчинения. Т. 1. С., 1983.
[9] Вж. Арнаудов, М. Творци на Българското възраждане. Т. 2. С., 1969, с. 182.
[10] Цариградски вестник, В, № 51, 1851.
[11] Вж. обява в „Цариградски вестник" (IX, 28 март 1859).
[12] Хегел, Г. В. Ф. Естетика. Т. 1. С., 1976, с. 124.

налните произведения на възрожденската литература. Не бива да изненадва фактът, че става дума все за автобиографични творби — в средата на века, а и в годините непосредствено след Освобождението мемоаристиката заема по-значителен дял от книжнината в сравнение с последвалите периоди.

В автобиографията на Доброплодни, както и в „Телемах", *мотивът се запазва почти без изменения, като се включва органично в една по-голяма цялост.* Раковски, а също и Джинот тръгват по друг път. Вероятно несъзнателно *от мотива е извлечена възможността да се постигне алегория* чрез описание на сновидение. Показателно е развитието от трите съня на Раковски към „Изтуплений дервиш": повествованието се разгръща, като същевременно се приближава до актуалната социалнополитическа проблематика, а оттам и до журналистическите жанрове. *Тук се съдържат зародишите на две развойни линии. Едната води до фейлетоните и другите журналистически творби* на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев. Тя се открива в Славейковите „Сън сънувах", в две „видения" от Кратък месецослов за 1879 и др.; в Каравеловите „Всичко това е било само сън", „Единственото нещо, което обичаме, е парицата", а също и в много творби, изградени около декларирано въображаеми ситуации; при Ботев подобни похвати се срещат в „Послание от небето", „Тая нощ сънувах такъв страшен сън", „Политическа зима", а също и в някои от произведенията с ненапълно потвърдено авторство — „Онази нощ аз сънувах Мидхад паша" и „Огледах се и видях, че бях станал кадия".

Но алегоричната употреба на съня като модел не се затваря в рамките на фейлетонния жанр. *Другата развойна линия*, започваща от Раковски и Джинот, *води към повествователните жанрове.* В годината, в която Раковски пише „Изтуплений дервиш", е отпечатано едно произведение, което се самообявява за нещо по-различно — „Проза к родолюбците. Сън на едно младо българче"[13]. Няма съмнение, че П. Динеков е прав, когато го нарича „случаен опит"[14] — това в никакъв случай не е пълноценна белетристична творба. Но въпреки че им отстъпва по своите качества, „прозата" на С. П. Иванов попада в един ред с творби като „Изтуплений дервиш", а също и с първите белетристични произведения на Друмев и Каравелов, които се появяват само след две години и в известен смисъл са подготвени от нея и от други подобни творби. „Сън на едно младо българче" също представя споменатото „търсене на форма", което, както и при Раковски, се насочва към възможностите да се постигне алегория, която тук, както и при Джинот, дори е малко объркана.

Забелязва се и нещо ново — първите зачатъци на самосъзнание на литературата. Творбата е посрещната с една от първите рецензии[15], напълно отрицателна, в която Т. Шишков дори дава определение за „проза". Нещо повече, самият автор в края на творбата си теоретизира по въпроса за връзката между съня и алегорията в литературата: „Кога измислените басни служат человеку за поправка, защо не би сънят, който ако не друго нещо, а той за цяло за баснята и на нихната истина може да ся уподоби."

Развойните линии, насочени към публицистиката и към специфично художественото повествование, достигат до своите кулминации, които, разбира се, не са равностойни. Малко неочаквано се оказва, че те носят сходен в някои отношения идеен заряд, който при това не е напълно чужд на Ксенофонтовата критика към поучавания. Едната е гениалната Ботева „Политическа зима", другата — малко познатата драма на В. Попович „Насъне и наяве все то или Списателски истерики.

---

[13] Цариградски вестник, VIII, № 380, 14 май 1858.
[14] История на българската литература. Т. 2. С., 1966, с. 209.
[15] Цариградски вестник, VIII, № 385, 28 юни 1858.

Комедия в два дяла“[16]. Това също е доста остра сатира срещу част от тогавашната интелигенция, отдала се според автора на непростимо нарцистично безплодие. Представени са сънищата на писателя Камен Кочев — една наистина значителна творческа дързост, особено когато се има предвид обстоятелството, че става дума за сценична творба. Комедията на В. Попович не е празна авторова приумица, тя намира своя отклик, играна е в Сливен[17], постановката е критикувана от консервативните среди[18]. След две години Л. Каравелов също въвежда сън в драма — „Хаджи Димитър Ясенов“ (1872), където Мидхат паша на сън вижда своите жертви и врагове, но тук става дума само за отделен детайл от творбата.

С неприкритите внушения, които носи в себе си, мотивът за алегоричния сън е особено удобен за различни пародийни, иронични и други трансформации. Подобни елементи се забелязват при Ксенофонт, те се налагат при Лукиан, а и при Диоген Лаерций, като са свързани предимно с идейния пласт на творбата. Но се наблюдават и други промени, които засягат повествователната структура — сънят се заменя с псевдосън. В „Еничерете“ (1849), превод на Ив. Богоров — първата творба на български език, която без уговорки се отнася към романовия жанр, — един от героите бива заблуждаван, че мъжът, когото току-що е видял в харема си, е бил само сновидение, „пристрока на афиона“. По-късно подобен псевдосън е включен и в преведения от В. Друмев разказ „Привидения“ (1860), за когото ще стане дума по-нататък.

Многопосочни са връзките на мотива за алегоричния сън в една друга преводна творба — популярното у нас съчинение на Мари Льопренс дьо Бомон. Първоначално то се появява под заглавие „Училище за децата“ (1852) в превод на Ан. Гранитски, след това е превеждано от Кр. Пишурка и др., откъси от него са побългарени от Ил. Блъсков. „Училище за децата“ е изградена на основата на познатата ситуация мъдрец и поучавани, творбата представя множество разговори между възпитател и неговите питомци, в които са вставени различни повествователни творби, коментирани от събеседниците. Тук след един анекдот за Сократ се среща пряко позоваване на произведението, от което е извлечен преводът на Фотинов: „кой желае да научи за житието того философа, нека прочете писанията Платонови и *Ксенофонтови* (к. а., Н. А.) и жития философов Диогена Лаертинскаго. . .“ На друго място е споменат „Телемах“, с който произведението на Льопренс дьо Бомон има и значителна идейна близост.

Героите на една от вставните творби в „Училище за децата“ Ярослав и Династ (Мучител) попадат в чудесни дворци, където се запознават с Истинослава, а след това и с Лжеслава, която „не е красива като Истинослава, но сос белило и червило крие грозотата си“, нейни любовници в миналото са били Александър и Йулий Кесар. Двете красавици сами по себе си, както и противопоставянето им (обикнат от писателката похват), напомнят за мотива за алегоричния сън, а една по-смела аналогия би разкрила и някакво частично сходство между Лжеслава и героинята от разказа на Е. А. По „Очилата“, в който се пародира в известен смисъл идеята на Льопренс дьо Бомон.

Творбата на Льопренс дьо Бомон и връзките ѝ с българската книжнина поставят някои проблеми, които заслужават специално разглеждане. Тук тя е привлечена само като илюстрация за многобройните възможности, които предлага *използуването на отделни елементи на мотива за алегоричния сън*. Те се откриват в множество произведения, които тук едва ли могат да бъдат разгледани. Най-често се среща образът на жената — алегория на добродетелта, като невинаги трябва да се търси директна връзка с вариантите на мотива.

[16] Пътник, I, № 5—8, юни—авг. 1870.
[17] Македония, V, № 7, 16 февр. 1871.
[18] Турция, VII, № 2, 27 февр. 1871.

Но нека се върнем към въпроса за функциите на съня във възрожденската белетристика. В непретенциозното разказче „Стоян и Драгинка“ от „Смесна китка“ (1852) на П. Р. Славейков момъкът също сънува: „През нощта Морфей му представи, че Драгинка за награда на доброто, което ѝ сторил, подари му сърцето си и обрече вечна вярност и постоянна любов. . .“ Вече няма алегория, която трябва да бъде разтълкувана от героите или читателите. *Функциите на съня се сменят.* Тук на едно първично, възможно най-елементарно равнище се *прониква в душевността на героя*, достига се до най-често използуваната, характерна и за днешната литература, употреба на съня. Следи от старата функция се откриват както в присъствието на Морфей, така и в „пророческия“ елемент — сънуваното скоро се сбъдва. И все пак промяната е несъмнена и тя се задълбочава при някои други произведения, появили се скоро след „Стоян и Драгинка“.

Някои от тях също принадлежат към невероятно богатото, разнообразно и неравностойно преводаческо творчество на П. Р. Славейков. „Първий мореплавател. Поема в две части от Геснера Германца“[19] нашият поет превежда в проза. Вярно е, че да се съди за развитието на домашни тенденции по два последователно появили се превода, е рисковано дори когато се разглеждат творби на един преводач. Може неправомерно да се приеме разликата между тях за обща тенденция. Но тук едва ли е така, съществуват потвърждения и в други произведения от това време. Развитието от „Стоян и Драгинка“ към „Първий мореплавател“ свидетелствува за *увеличаване на повествователния обем, за нюансиране на представяните душевни преживявания и разгръщане на опоетизираното* (според представите на автора и преводача). А също така разкрива присъствието на някои от белезите на алегоричната функция на съня: отново митологичен персонаж — Любинко (популярен през Възраждането превод на Ерос), образът на красавицата пък се родее с Добродетелта и Учението от алегоричните творби. Предимно като предчувствие за бъдещите събития сънят е въведен неколкократно в „Нещастна фамилия“ на В. Друмев.

Повече от десетилетие след „Първий мореплавател“ като детайл сънят присъствува в „Робинзон на острова си. Приказка твърде нравоучителна“ (1869), друг превод на П. Р. Славейков. Поради потърсените по-сложни връзки между дневните преживявания на героя и съня му тук се навлиза по-дълбоко в неговата душевност. Героят има видение, когато е тежко болен и мисли за смъртта, прави равносметка на живота си. Тогава у него се събуждат угризения, свързани със събития от далечната младост. Сред огън и дим му се явява човек и му казва: „По неже толкоз знамения не тя приведоха в богопознание, трябва да умреш“ — и го удря с копие. Но въпреки думите на архангела Робинзон все пак оздравява, при това с помощта на лекове, които имат „езически“ произход. Този кратък детайл от варианта на романа на Дефо, преведен от Славейков, не е изолиран, той внася характерен акцент в доста разгърнатите тук разсъждения за християнската религия и вярванията на туземците.

Оказва се, че в случая обогатяването на резултатите, до които води използуването на съня, става чрез приближаване до някои от особеностите на по-старите варианти. От една страна, това е свръхестественият персонаж, от друга — философската проблематика, която тук не е така директно въведена.

Една година преди „Първий мореплавател“ в превод на Т. Шишков у нас излиза „Остров Борнгольм“[20] от Карамзин. Героят К. попада в тайнствен замък и под впечатление на видяно, чуто и недоизказано, а също и на обстановката, в която нощува, насън вижда рицари, разгневени от неговото присъствие. . .

---

[19] Цариградски вестник, V, № 232—240, 9 юни — 3 септ. 1855.
[20] Цариградски вестник, IV, № 154—157, 2—23 ян. 1854.

Наред с някои нови за развитието на повествованието през Възраждането елементи, които се забелязват преди всичко извън епизода със съня, тук се потвърждават тенденциите, наблюдавани при „Първий мореплавател". Интерес заслужава нещо друго — видяното насън е резултат от новите впечатления, които героят придобива през деня, освен това то не е свързано толкова със съдбата му, колкото със само загатнатите съдби на хората, при които К. попада. Дневните и нощните събития пораждат мрачно настроение, което е и една от основните цели на автора. Някъде тук трябва да се търси началото на една серия от „страховити" творби в преводната книжнина, която също заслужава внимание; елементи от нея проникват в немалка част от оригиналната белетристика. Но не всички произведения от тази поредица са изградени на основата на съня, в някои от тях са използувани други мотиви и повествователни възможности.

В непретенциозната повест „Черноносещая госпожя" (1857), превод на Ю. Ненов, „готическите" идеи не обхващат все още цялото произведение. И тук сънят също заема ключова позиция в сюжета. Благой и Аглика са загубили родителите си и живеят със свои благодетели недалеч от загадъчната къща на още по-загадъчната „черноносеща госпожа". В съня си сестричето вижда част от следващите събития — тайнственото изчезване на Благой. Самият сън присъствува в повестта два пъти, видян от различни гледни точки. Първият път са предадени предимно външните му прояви, вълнението на момичето: „Аглика сънуваше иконите, Ч. р. г-жя, страховитото здание и колелото (от подарената ѝ през деня икона на св. Катерина — б. а., Н. А.); такова впечатление Морандовите думи ѝ бяха направили на въображението. Извикваше много пъти в съня си, а уйка ѝ го имаше за всичко онова, що беше видяла и чула вечерта и имаше право." Ще има право и този, който посочи сходството с „Остров Борнгольм". Едва в следващата глава (т. е. на другия ден) читателят разбира съдържанието на Агликиния сън — тя го разказва на брат си.

Почти цялата повест „Светлое въскресение или Велик ден"[21], превод на Р. Филипов, е изградена като видение-сън, в което героят, воден от призраци, вижда подбрани моменти от миналото, настоящето и бъдещето си. Тук алегорията е много по-разгърната и не така директна, въпреки че смисълът ѝ е очебиен. В жанрово отношение тази интересна творба се родее по-скоро с една разновидност на средновековното видение, отколкото с мотива за алегоричния сън. „Светлое въскресение" е най-представителното между няколкото подобни произведения от това време.

Едновременно с печатането на първата оригинална повест — „Нещастна фамилия", авторът ѝ В. Друмев публикува в същото списание и няколко свои кратки превода. В един от тях — „Привидения"[22], са обединени две повествователни творби. В първата „заминалият" Голцман се явява в съня на приятеля си и разкрива тайната на своето убийство, а след това от благодарност — и точния ден и час на неговата смърт.

Нещо подобно се открива и в преведената от П. Стефанов „испанска приказка" „Иван Воинът"[23]. А в „Сън"[24], превод на Д. Бракалов, героят вижда своето погребение, труповете на други мъртъвци, черен ангел, но се събужда и се оказва, че не е напуснал „шумливий свят". Втората част на Друмевите „Привидения", подобно на споменатия епизод от „Еничарете", отново предлага псевдосън— призраци женят героя, но когато той се събужда, се оказва, че случилото се е действително. Интересно е, че в двете части на своята преводна творба Друмев първо изгражда една повествователна конструкция, а след това я пародира. Без да е осо-

[21] Български книжици, II, 1859, № 5—12; III, 1860, № 1.
[22] Пак там, III, 1860, № 21.
[23] Пак там, III, 1860, № 9.
[24] Пак там, III, 1860, № 12.

бено ценно само по себе си произведение, „Привидения“ с втората си част до голяма степен маркира залеза на една характерна повествователна структура.

Нека спрем дотук с примерите, защото опасността многото дървета да попречат на погледа да обхване гората става все по-реална. Немалкото възрожденски творби, в които присъствува сънят, свидетелствуват, че това е важен сюжетен елемент за преводната и оригиналната белетристика, а и драматургия. Очертават се белезите на едно богато и разклонено развитие, което има корените си в предлитературната словесност. То преминава през първите си етапи на територията на други литератури и чрез превода попада у нас, където продължава с ускорени темпове. Във времето, когато се изгражда системата на новата българска литература, мотивът за алегоричния сън в преводната книжнина спомага за въвеждането на фикцията и алегоричността на повествованието, а след това и за изобразяването на човешката душевност. Тези същностни елементи на литературата у нас се изграждат първо чрез преводни творби, които проправят пътя за първите оригинални белетристични произведения от началото на 60-те години на XIX в.

Фактът, че само част от повествователните средства и форми, получени в резултат от разглежданото тук развитие, директно се откриват в оригиналната литература, не отменя необходимостта да се потърси връзката ѝ с тях. При всичките им несъвършенства, на които в миналото литературните историци обръщат прекалено голямо внимание, първите белетристични творби не са първични. В различна степен това важи и за другите литературни родове, разбира се. Освен връзките им с някои форми на фолклора и средновековната литература, освен преките контакти с чуждите литератури (по правило възрожденските ни белетристи са чужди възпитаници) първите повести и разкази са резултат и от една домашна традиция, затворена в хронологическите граници на Възраждането — развитието на предходната възрожденска книжнина като цяло. Съществен органичен неин дял са преводите, но наред с тях стои и историографията, публицистиката, учебникарската книжнина. . . Всички те пряко или косвено присъствуват в снет вид в оригиналната белетристика като цяло. Освен с конкретни елементи, един от които е мотивът за алегоричния сън, преводната литература от времето преди появата на първите оригинални творби подготвя тяхната структура — начин на сюжетостроене, образна система, идеи и пр. Естествено не става дума само за директна приемственост, но и за разграничаване от познатото. А в тази насока мотивът за алегоричния сън също има своето значение. Защото неговото развитие съдържа многобройни примери за оттласкване от по-старото, за пародия на предходни идеи и сюжетни решения.

НАУЧНАТА ФАНТАСТИКА КАТО ЛИТЕРАТУРА

Огнян Сапарев

Човек е мярка за всички неща —
за съществуващите, че съществуват,
и за несъществуващите, че не съществуват.

Протагор от Абдера, V в. пр. н. е.

НАУЧНАТА ФАНТАСТИКА КАТО СУПЕРЖАНР

В едно есе, написано специално за пловдивското списание „Тракия", известният съветски фантаст Кир Буличов казва: „До известна степен на майсторството, таланта и умението се употребява утешителната добавка „писател-фантаст", „писател-хумурист", „криминален писател". После тя изчезва. Булгаков, Вонигът, Хашек, Марк Твен — са просто Писатели. Убеден съм, че след време справедливостта ще смъкне етикета от Стругацки или Лем. . ." Кир Буличов е прав и неправ едновременно.

При определена степен на проблемно-художествена значимост като че ли важността на жанровия етикет намалява и дори изчезва: творбата става „философска", „психологическа", „новаторска" и пр., а жанровите средства, с помощта на които е осъществена, някак минават на заден план. Необикновеният художествен свят придобива смисъл на една голяма метафора, символ, алегория. . . „Милиард години до свършека на света" на братя Стругацки е по същество философска повест, реализирана чрез фантастично нарушение на битовото правдоподобие. Това „фантастично" може лесно да бъде изтълкувано символно-алегорично. Какво да правим обаче с романи като „Соларис" на Лем или „Пътят на Икар" на Л. Дилов, където научнофантастичният жанров печат (идеи, обстановка, герои, събития) е толкова явен, че удобното определение „философски" не може да го прикрие? И този проблем не е само съвременен — сравнете произведението на Х. Уелс „Невидимият", което по-лесно може да мине за житейска алегория, с „Машината на времето" и „Война на световете", където научнофантастичната окраска е по-трудно да бъде пренебрегната. . .

Необходимо е да подчертаем: естетическата доминанта на читателското възприемане на творбата невинаги е пряка функция на нейните жанрови особености. След време — *за новото художествено съзнание*! — важността на някогашните жанрови класификации намалява и творбата естествено се включва в някаква по-широка литературна (културна) област. Именно такава област е например древната литературно-пластична традиция на символно-алегорично изображение, която използува похватите на „остранение" (по Шкловски) или „ефект на отчуждение" (по Брехт) — принципна разлика между двете понятия няма. В още по-широк културно-исторически план научната фантастика се приобщава към традицията на философските и религиозните трактати, социалноутопичните теории и пр. или към по-атракционната традиция на забавляване-плашене-поучаване с помощта на фантасмагорични истории.

Изследователите, които твърде лесно опъват линията *мит—вълшебна приказка—готическа литература—научна фантастика,* обикновено забравят, че тази линия не е единствен представител на фантастичното в литературата, че има различни отклонения, които образуват успоредни линии: литература на ужаса, модерен неомитологизъм (Кафка, Т. Ман), фолклорно-магически реализъм (далеч не само в латиноамериканската литература). . . При това фантастичният поток тече в два талвега, между които невинаги има явна граница: приключенско-развлекателен и проблемно-авангарден. Редом с авангардния неомитологизъм върви приказно-митично-архетипното масово изкуство; от готическата литература се отива както към булевардната литература на ужаса, така и към сериозните гротескни и експресионистични експерименти (особено интересни навремето в Германия).

Като всяка жанрово обособена област научната фантастика зависи от *исторически динамичния баланс на жанровата доминанта*: това означава задължително съотнасяне на художествената структура с читателското съзнание („хоризонт на очакване"). Днес ние възприемаме като фантастични такива произведения, които някога — преди жанровата еманципация на фантастиката — не са имали подобна „читателска доминанта". Научната фантастика в класическия смисъл на думата изисква определен баланс между присъщите на жанра фантастични обстоятелства, събития, персонаж и присъщото на всяко изкуство човешко (психологическо, нравствено, социално) съдържание. Ако прекалено надделее акцентът върху човешкото (в какъв литературен контекст, за кой читател?) — това е Литература, а фантастичното започва да изглежда като условен костюм. Ако прекалено надделеят фантастичните атракции (в какъв литературен контекст, за кой читател?) — литературата се редуцира в Четиво, атракционна игра с развлекателна стойност или с интересни научни, но по същество нелитературни амбиции. Това обяснява защо научната фантастика заема такова важно място сред масово-развлекателната литература, но и защо значителните ѝ произведения не обичат да изтъкват своята жанрова принадлежност.

Съществуването на популярна жанрова традиция улеснява идентифицирането на новото явление: лесното разпознаване е доказателство за културния авторитет на жанра. Да подчертаем: *усещането за фантастичност идва далеч не само от пряката съпоставка на творбата с реалността, но и от съпоставката с други подобни творби, от откриването на маркери, които сигнализират връзката ѝ с определена традиция.* (Ако изхождаме от принципа на пряка съпоставка на произведението с действителността, би трябвало да причислим към фантастиката повечето криминално-разузнавачески романи!) Знаем, че определени жанрови елементи придобиват привилегирована семиотична функция — като представителна жанрова емблема по принципа на синекдохата „част от цяло". Например каубоят означава уестърн, вампирът — произведение на ужаса. Появата на индекси като „друга планета", „звездолет", „далечно бъдеще" и пр. означава включване на сигнал „НАУЧНА ФАНТАСТИКА!!!", който продължава да бъде доминантен дори тогава, когато по-късно действието придобие черти на вълшебна приказка, готическа история или философска притча (типичен пример е „Звездни войни", където върху научнофантастична жанрова основа са интегрирани вълшебни, рицарски, уестърнови, военни, индуистични елементи, елементи на ужасното и пр.). Голяма част от фантастичните филми на Запад са по същество готически истории, където в традиционната роля на Вампира се появява значително по-атракционният Космически пришълец. Изобщо *днес научната фантастика се оказва широка, удобна и толерантна жанрова платформа,* където — в невероятни хибриди, коктейли, симбиози, осъвременяване — се появяват (възпроизвеждат, трансформират) най-разнообразни традиционни мотиви, образи, клишета[1]. Всич-

[1] Полският изследовател на фантастиката А. Згожелски говори за нея като за „рединамизация на жанрови структури": „. . . появата на фантастиката е, както изглежда, един от многото възможни начини за реакция срещу автоматизирането на жанровите структури в историческия процес" (Zgodzelski, A. A. Fantastyka. Utopia. Science fiction. Warszawa, 1980, 27—28).

ко това ни дава основание да наречем научната фантастика *супержанр*, с което отдаваме дължимото и на жанровата ѝ природа, и на многообразните ѝ прояви: това название е по-красноречиво от безличното „жанрова конвенция".

Преди време научнофантастичната специфика убедително се търсеше в *рационалната* (*наукообразна*) *мотивировка*. Но през последното десетилетие и у нас (другаде и по-рано) това става все по-частен аргумент, който не обобщава многообразната художествена практика. Просто класическата научна фантастика (от 40-те—60-те години), достатъчно стабилизирана като художествена система и авторитетна като културно-естетически феномен, се превръща в ядро и моделиращ принцип на една по-широка художествена практика: *синтетична фантастика*. По-рано динамиката на жанра и жанровите разновидности беше центростремителна, сега е центробежна. Научната фантастика не съществува във вакуум, а в непрекъснато напрежение-взаимодействие с останалата литературна, художествена и извънхудожествена действителност. Художествено-естетическата еманципация на фантастичната литература предизвиква оживено напрежение-взаимопроникване с останалата литература. В граничната зона взаимодействието е особено силно — от една страна, привличане на фантастични образи и похвати, но при реалистична (символно-алегорична) доминанта; от друга страна, внос на модерна техника в традиционното фантастично повествование. (Български пример за тези процеси могат да бъдат: от една страна, „Бариерата" на П. Вежинов, а, от друга — „Пропуснатият шанс" на Л. Дилов и „Греховно и неприкосновено" на А. Мелконян.)

Днес в областта, която за удобство и по традиция наричаме научна фантастика, съществуват различни родови и жанрови разновидности, които понякога явно излизат от представата ни за белетристика; освен това редом живеят модели от различни исторически етапи на развитието на жанра — тези модели се възпроизвеждат едновременно дори у едни и същи автори.

Изолацията може да превърне всяка жанрова крепост в жанрово гето. Тогава координатите трябва да се променят: вместо да се бранят, вратите се отварят; вместо да се дълбаят ровове, се спускат мостове. Подобни прояви е имало винаги, но никога така масово, както правят напоследък по-добрите писатели фантасти. Този ограничен процес на „жанрово разоръжаване" е всъщност част от по-широкия процес на „превъоръжаване" на литературата.

НАУЧНАТА ФАНТАСТИКА И ЧИТАТЕЛЯТ

При своето начално формиране научната фантастика се аргументира обстоятелствено (документалните и научните мистификации на Едгар Алан По, точните цифри и наукоподобните доказателства у Жул Верн), защото има предвид един жанрово неподготвен читател. Тя трябва да привлече и специализира читателя на приключенска литература (Жул Верн има ясното съзнание, че пише приключенски романи с елемент на научна популяризация). Следващото развитие на научната фантастика обаче има особености, които показват, че тя се обръща към един по-подготвен читател (и имплицитно го съдържа). Реалната основа е характерното и невиждано другаде *колективно натрупване на „жанров капитал"*.

Литературата, която наподобително отразява действителността, разчита на представата за реалността в съзнанието на читателя, на неговия здрав разум и житейски опит: затова може да използува повествователни елипси. Научната фантастика създава една по-различна реалност, затова изображението на някои фантастични черти на художествения свят, от които да съдим за цялото, е наложително. Това е сериозно изпитание на фантазията на писателите, от което те се измъкват чрез различни хватки (недостатъчно информиран повествовател или тър-

сена многозначност), но не могат да прекаляват. Редица писатели правят ефектни „футурологични открития“ — различни технически изобретения, персонажи, социални явления и модели. Когато са литературно-фотогенични и перспективни, тези открития се възприемат бързо от останалите и се „обобществяват“ в общ жанров репертоар — започват да се използуват колективно като нещо разбиращо се от само себе си. Подобно явление другите жанрове — поне в такава степен — не познават. Този жанров репертоар става все по-богат, дава все по-големи възможности за избор на варианти (всичко това много напомня фолклорните „бродещи мотиви“!). От Карел Чапек остава понятието „робот“ и идеята му за масовото му производство. Най-перспективни конструкции предлага Х. Уелс: машина на времето, война на световете, биологични експерименти с човека и животните, ценностна амбивалентност на утопията (изобщо Уелс е истинският баща на съвременната проблемна фантастика). По-късно идват трите закона на роботиката на А. Азимов. Появяват се телепортацията, телекинезата, пространственият скок, бластерите и цял арсенал от лъчеви оръжия, идеята за Земята като резерват, колонизирането на други планети, кошмарите на медицинско-технологическата хедонизация или диктатура, присаждането на чужди органи, силовите полета, мутантите, киборгите и т. н. Очертават се „технологически моди“ — появата на някое ново средство предизвиква серия от подражания. След сензационната операция на Барнард се надигна вълна от литературни и филмови произведения, посветени на ужаса да бъдеш нарязан за резервни части или гротескно иронизиращи перспективата за всевъзможни комбинации, поставящи под съмнение човешката идентичност. . . По време на студената война бяха на „мода“ антиутопии за света след термоядрена война. Напоследък мина вълната на екологичната криза (филмите-катастрофи са свързани с нея). Продължава „плашенето“ с тоталната манипулация на човечеството чрез лъчеви, химически и други средства.

Това означава, че всеки читател, който не следи поне донякъде развитието на научната фантастика, ще бъде изумен от „откритията“ на някой третостепенен фантаст, чиято книжка случайно е прочел. В много случаи читателят ще бъде затруднен при ориентирането във фантастичните дебри, ако няма жанрова рутина. Първо, защото *специализацията* на жанрови похвати е доста напреднала. Второ, защото много характерна за научната фантастика е *вътрешно-жанровата дискусия* — не само като естествена пародия на остарели герои и похвати, но и като критика на определени идеи, хипотези, концепции от предишните научнофантастични текстове.

Между реалния читател в действителността и имплицитния (виртуалния) читател в творбата винаги има разлика. И все пак — представата на автора за читателя, въплътена в текста, е израз не само на идеални надежди, но и на практическо-житейски опит. От имплицитния читател можем да съдим поне за най-общата характеристика и динамика на литературно-читателския процес (поне според авторите: но нали иначе вярваме на творбата като документация на времето!). Вписаният в творбата читател на съвременната научна фантастика е явно запознат с развитието и натрупванията в жанровия репертоар. На този подготвен читател вече няма защо много-много да се обяснява, достатъчен е някакъв жанров сигнал-маркер. *Богатият жанров репертоар стои между конкретното произведение и действителността и служи като буферна инстанция за съотнасяне*: научната фантастика често демонстрира текстове, родени *от, срещу* и като *продължение* на други текстове — по-откровено, отколкото останалите жанрове. Относителната жанрова изолация катализира трансформационните процеси. Затова съвременната фантастика става все по-малко обяснителна, разчита на елипси като останалата литература. Това още повече затруднява непосветения читател.

Проблемът за имплицитния читател в научната фантастика има някои особености: понеже тя знае, че публиката ѝ е предимно младежка, избягва по-драстич-

БАН
БИБЛИОТЕКА

всяка творба, в която успее да открие някакви „доказателства". А известно е, че човек най-лесно забелязва онова, което иска да види. По този начин редица класически произведения биват възприемани като фантастика (законът действува и с обратна сила).

Характерни за научната фантастика като обществен феномен са някои институционализирани форми на литературна комуникация, като ФАН-клубовете, които съществуват и на Запад, и в целия социалистически лагер. Те стимулират интереса към научната фантастика, но за някои от пристрастените поклонници създават условия за споменатата „жанрова наркомания". В тези клубове обикновено се оформя специфично отношение към научната фантастика като пъп на литературата и квинтесенция на мъдростта.

Тази „жанрова наркомания" е обусловена от два фактора: психическото предразположение на личността и организационните форми (ритуали), които поддържат интереса и комуникативната готовност. ФАН-клубовете успешно съчетават и двата фактора. Първо, те събират млади хора с повишен интерес към всичко загадъчно и неразгадано в историята на цивилизацията и човешката психика, към възможните изненади и чудеса на бъдещето. . . Второ, създават благоприятни условия за засилване (резонанс) на предразположенията благодарение на въздействието на групата и културния ритуал. Включвайки се в механизмите на стила на живот, естетическата нагласа става житейска — и затова по-силна. От казаното не трябва да се прави извод, че ФАН-клубовете са лошо нещо, напротив— при всичките си смешни крайности те са един от най-положителните примери за институционализирана активност на публиката, за активно звено в системата на литературната комуникация. Колкото до вманиачаването в тях, то е напълно съпоставимо с вманиачаването на кой да е поетически кръжок, където се говори само за поезия и се четат главно писанията на самите кръжочници.

Какво значение за жанра имат социологическите характеристики на неговото обществено функциониране, показва интересният анализ на Лем в раздела „Социология на SF" на изследването му „Фантастика и футурология": в САЩ още от самото начало научната фантастика се появява в булевардните форми на литературна комуникация и сега „. . . актът на жанрова класификация е нещо като наказателна присъда, издадена априори. Единствено изключение могат да бъдат не творбите, а авторите. . . Ситуацията е толкова по-странна, защото е съвсем изключителна в литературата, която, както знаем, не познава колективната отговорност."[3]

ФАНТАСТИЧНОТО ВРЕМЕПРОСТРАНСТВО

Човешките представи за времето и пространството са не само биологически, но и социално-исторически обусловени: зависят от равнището на цивилизацията и типа на културата. Характерно за съвременното възприятие на времето и пространството (става въпрос за всекидневното съзнание) е усещането за *стесняване на физическия свят* (скъсяване на разстоянията) и *ускоряване на времето*. От друга страна, този процес се балансира от усещането за *разширяване на духовното пространство* (психологическо и културно), а удължаването на средната възраст, относителната сигурност на живота и прогностичните навици внушават, че *има време*. . .

Един от модерните проблеми на литературната наука през последните десетилетия е проблемът за художественото време и пространство. С голямо закъснение

[3] L e m, St. Fantastyka i futurologia. T. 1. Krakow, 1973, 358—359.

всяка творба, в която успее да открие някакви „доказателства". А известно е, че човек най-лесно забелязва онова, което иска да види. По този начин редица класически произведения биват възприемани като фантастика (законът действува и с обратна сила).

Характерни за научната фантастика като обществен феномен са някои институционализирани форми на литературна комуникация, като ФАН-клубовете, които съществуват и на Запад, и в целия социалистически лагер. Те стимулират интереса към научната фантастика, но за някои от пристрастените поклонници създават условия за споменатата „жанрова наркомания". В тези клубове обикновено се оформя специфично отношение към научната фантастика като пъп на литературата и квинтесенция на мъдростта.

Тази „жанрова наркомания" е обусловена от два фактора: психическото предразположение на личността и организационните форми (ритуали), които поддържат интереса и комуникативната готовност. ФАН-клубовете успешно съчетават и двата фактора. Първо, те събират млади хора с повишен интерес към всичко загадъчно и неразгадано в историята на цивилизацията и човешката психика, към възможните изненади и чудеса на бъдещето. . . Второ, създават благоприятни условия за засилване (резонанс) на предразположенията благодарение на въздействието на групата и културния ритуал. Включвайки се в механизмите на стила на живот, естетическата нагласа става житейска — и затова по-силна. От казаното не трябва да се прави извод, че ФАН-клубовете са лошо нещо, напротив— при всичките си смешни крайности те са един от най-положителните примери за институционализирана активност на публиката, за активно звено в системата на литературната комуникация. Колкото до вманиачаването в тях, то е напълно съпоставимо с вманиачаването на кой да е поетически кръжок, където се говори само за поезия и се четат главно писанията на самите кръжочници.

Какво значение за жанра имат социологическите характеристики на неговото обществено функциониране, показва интересният анализ на Лем в раздела „Социология на SF" на изследването му „Фантастика и футурология": в САЩ още от самото начало научната фантастика се появява в булевардните форми на литературна комуникация и сега „. . . актът на жанрова класификация е нещо като наказателна присъда, издадена априори. Единствено изключение могат да бъдат не творбите, а авторите. . . Ситуацията е толкова по-странна, защото е съвсем изключителна в литературата, която, както знаем, не познава колективната отговорност."[3]

ФАНТАСТИЧНОТО ВРЕМЕПРОСТРАНСТВО

Човешките представи за времето и пространството са не само биологически, но и социално-исторически обусловени: зависят от равнището на цивилизацията и типа на културата. Характерно за съвременното възприятие на времето и пространството (става въпрос за всекидневното съзнание) е усещането за *стесняване на физическия свят* (скъсяване на разстоянията) и *ускоряване на времето*. От друга страна, този процес се балансира от усещането за *разширяване на духовното пространство* (психологическо и културно), а удължаването на средната възраст, относителната сигурност на живота и прогностичните навици внушават, че *има време*. . .

Един от модерните проблеми на литературната наука през последните десетилетия е проблемът за художественото време и пространство. С голямо закъснение

[3] L e m, St. Fantastyka i futurologia. T. 1. Krakow, 1973, 358—359.

стана известна написаната още в 1937—1938 г. студия на М. Бахтин „Формите на времето и хронотопа в романа". Големият литературовед убедително превръща природонаучния термин *хронотоп* във формално-съдържателна литературна категория[4] и блестящо доказва неговата оперативна литературоведска приложимост. Особено важна за нас е забележката му, че „хронотопът в литературата има съществено *жанрово* значение. Може направо да се каже, че жанрът и жанровите разновидности се определят именно от хронотопа."[5]

Според Бахтин хронотопичен е всеки литературнохудожествен образ; хронотопите имат сюжетно значение като организационни центрове на основните сюжетни събития. Днес, четейки оригиналната му разработка, към жанрово-типизиращата, символично-осмислящата роля на хронотопа бихме добавили и *ценностно-семиотичната функция*.

По-конкретно Бахтин отбелязва хронотопите на *срещата, пътя, замъка, гостната-салон, провинциалния град, прага* (кризата и прелома в живота). Ако го четем внимателно, не е трудно да разберем, че едно от основните понятия на Лотман — *границата*, е семиотизирана разработка на хронотопа „праг". Особено интересна в случая за нас е забележката на Бахтин за замъка (утвърден в литературата от готическия роман): „Замъкът е наситен с време, при това историческо време в тесния смисъл на думата, т. е. с времето на историческото минало... В замъка (и в неговото обкръжение) е налице органична споеност между пространствените и времевите моменти-белези. . ."[6]

Демонологичната фантастика има характерни постоянни хронотопи: древния замък (важно в него е не изобщо историческото време, а именно древните ужаси и суеверия, които са го облепили като мухъл); предпочитаните места в замъка са страховитите подземия, мрачните коридори, зловещата гробница (която може да бъде и самостоятелен хронотоп); също — злокобната изоставена къща, воденица, всякакви стари руини. . . Изобщо демонологичната фантастика проявява силно — и обяснимо — предпочитание към *затворено и тъмно пространство*, наситено със *старо време*.

Времето е също целенасочено подбрано — не всяко време на денонощието върши работа. Предпочитанията са към „полунощната доба" (още във фолклора дяволите и вещиците вилнеят до трети петли). Иван Ефремов ще го нарече „часа на бика" — от 24 ч до 2 ч през нощта, най-мрачното време. Дяволи, вампири, призраци и изобщо всякакви гости от „онзи" свят са тясно специализирани във времепоявата си: призрак посред пладне е нещо по-скоро комично.

Основната *граница* (в семиотизиращия смисъл на Лотман) на демонологичната фантастика е границата *живот—смърт* (мъртво—живо). Тя най-често се нарушава еднопосочно — от мъртвото към живото, от *онзи* свят към *този* свят. Подобни явления за фолклорно-суеверното мислене са нещо възможно и опасно; за „здравия разум" на по-новото време те са нещо невъзможно и затова по-зловещо.

Границата живот—смърт е била обект на суеверен и научен интерес, тя е най-съществената граница за отделния човек и за човешката култура: най-много ритуали са създадени около смъртта, погребението, възпоминанието на мъртвите... И днес тя може да предизвика сензация (например нашумялата книга „Живот след живота" — за усещанията на хората, „възкръснали" след клинична смърт). Невъзвратимостта (възвратимостта?) от „онзи" свят с основание е вълнувала смъртния човек повече от всичко друго — това обяснява трайността на предста-

---

[4] „Съществената взаимна връзка между времевите и пространствените отношения, художествено овладени от литературата, ще наричаме *хронотоп* (което в буквален превод значи „време-пространство)" (Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 271).

[5] Пак там, с. 272.

[6] Пак там, с. 442.

вата за демоничното. Много народи (включително и нашият) някога са обграждали с особено внимание онези, които са се „върнали", т. е. съживили са се след мнимо умиране.

Цялата демонологична литература всъщност е една антология на възможните — „реални" и привидни — нарушения на границата живот—смърт, както и на свръхестествената „технология" за предизвикване на подобни явления. Оживяването на мъртвото е *не-живот, демоничен живот*. Частни случаи са демоничните предмети („оживели" оръжия, картини, цигулки и пр.), механизми (машини, манекени), човекоподобни създания (кукла, хомункулус, Голем). Достатъчно популярна е традицията на Франкенщайн. . . Опасното нарушаване на границата живот—смърт намира продължение в нарушаването на границата *природно — механично* (естествено—изкуствено) и *човешко—животинско*. Това по традиция е любимата област на гротеската.

Ако направим свободна аналогия, в научната фантастика съответствията на замъка и пустинния дом ще бъдат хронотопичните образи на чуждата планета и ракетата (звездолета): в някои произведения на ужаса тази аналогия е съвсем пряка. На мнимата смърт ще съответствува анабиозата, на куклата и манекена — роботът и андроидът. Всички те са *органично единство на бъдещо време и фантастично пространство* (*производство*). Оригинални ефекти може да даде преплитането на два разнородни (анахронични) хронотопа — древност и бъдеще, например новелата „Маска" на Ст. Лем.

Научната фантастика осъществява *буквално разширяване* на художественото времепространство. „Наше" и „тук" обхващат всичко човешко и земно: границата е вече между Земята и Космоса, между Хомо сапиенс и Галактическия разум (живот). Обаче границата между човешки и машинен разум, между човек и робот (андроид) става все по-относителна. Роботът (като редуциран човек) е изключително подходящ за пародийни цели, но научната фантастика отива много по-далеч, провокирайки границите и смисъла на човешкото, търсейки уязвимите места в представата ни за това „двуного същество без пера". Роботът, андроидът, киборгът не са гротескни сами по себе си — както бяха някога „оживялата" кукла и манекенът — те са „естествени" герои на жанра и могат да станат гротескни само при подходяща художествена структура.

Отначало фантастиката превръща в свой сюжетен център техническото преодоляване на пространството. От Лукиан през Сирано дьо Бержерак и Жул Верн до Циолковски може да се напише история на „космическите пътешествия" и на техническите изобретения, които използуват. По-малка изобретателност показват пътешествията във времето (сън, удар по главата), докато през 1895 г. Х. Уелс изобретява машината на времето и превръща тези пътувания в лесна и масова практика.

Днес продължителността на космическия полет зависи от идейно-художествения замисъл: ако е необходимо продължително пътуване със смяна и конфликти между поколения, то звездолетът лети стотици години с максимална — светлинна — скорост към далечна звезда; при други съображения пространството се преодолява чрез анабиоза или чрез мигновен пространствен скок — т. е. отстранява се като проблем.

С други думи, *всяка новосъздадена граница представлява нови „правила на игра"* и наистина се подлага на игрова проверка: импровизират се различни варианти, търсят се нейните възможности, уязвими места, парадокси. Типичен пример може да бъде пътуването във времето, което предлага „парадокса на дядото" (възможността да станеш свой собствен дядо), различни „примки във времето", ограничения и „хроноклазми" (необратими ефекти от намеса в миналото). . . Друг характерен пример са трите закона на роботиката на Азимов, въведени от автора им сякаш за да бъдат изобретателно разработвани и преодолявани от са-

мия него и повтаряни, пародирани и отричани от останалите фантасти. Много възможности предлага и *стъпаловидната граница между човешко и механично*: компютър, робот, андроид, киборг. (Впрочем цивилизацията на роботи и мислещи машини се предполага като вероятно стъпало на човешката еволюция даже от сериозни учени като Амбарцумян.)

Изобщо научната фантастика изобретателно *създава нови граници* след преодоляването на старите. Преодоляват се физическите затруднения-ограничения на времепространството (чрез анабиоза, машина на времето, звездолет, скок в пространството, телепортация, телекинеза, телепатия и пр.), но възникват по-сложни и непреодолими *цивилизационни и културни бариери*. Например срещата на два разума не може да доведе до комуникация, защото са биологически, интелектуално и цивилизационно твърде различни („Соларис" на Лем, „Пикник край пътя" на братя Стругацки), или пък комуникацията е частична, защото другият разум е много по-могъщ („Черният облак" на Ф. Хойл, „Глас от небето" на Лем). Срещата предизвиква неизбежен конфликт поради културно-ценностна несъвместимост („Едем" на Лем, „Тежестта на скафандъра" на Л. Дилов, „Бръмбър в мравуняка" на братя Стругацки). Контактът е еднопосочното изтребление (тук примерът на „Война на световете" на Уелс се оказва твърде траен и заразителен). В „Среща с Рама" на А. Кларк нашата цивилизация не толкова изследва постиженията на чуждата, колкото им се удивлява. В редица случаи срещата на двете цивилизации протича като приятелска международна среща, но това не са най-сполучливите постижения на жанра — освен ако са детско-юношески, лирични или сатирични.

Докато научната фантастика се занимава с физическото преодоляване на времепространството, тя не може да бъде нищо повече от приключенска литература с обновени и разнообразни ефекти-атракции. Но когато се обърне към цивилизационните и културните граници, тя навлиза в дълбоките води на културно-философската проблематика, може да постави модерни и значителни въпроси. Това, че най-често не го прави, е друг въпрос, той не може да бъде принципен аргумент срещу този „супержанр": талантът навсякъде е рядко явление, а писането на добра научна фантастика като че ли изисква твърде рядко съчетание на качества.

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ СМИСЪЛ НА АНАХРОНИЗМА

Много често научната фантастика се схваща като „литература за бъдещето". Но в немалка част от произведенията ѝ действието протича в настоящето и даже в миналото. Последните не са най-представителните за жанра творби, но са достатъчно популярни. При по-внимателен поглед разликата между научнофантастичната и историческата проза се оказва по-малка, отколкото изглежда. Например и двете използуват противопоставянето на нашето и близкото на чуждо-далечното; и двете приближават това чуждо-далечно, подчертавайки същевременно неговото различие; компенсират непознатия житейски материал чрез добре позната (традиционна) повествователна организация и пр.

През 1889 г. (6 години преди „Машината на времето") се появява „Един янки при двора на крал Артур". Този известен хумористичен роман на Марк Твен може да бъде разгледан като първообраз на всички историкофантастични произведения. Тук би трябвало да напомним, че една-две години по-рано чешкият писател Сватоплук Чех приспива своя герой и го изпраща в XV в. Повестта „Разходката на пан Броучек из XV столетие", твърде подобна по замисъл, е по-малко хумористична, а повече дидактична и патриотична; тя обаче отстъпва значително на „Един янки при двора на крал Артур" в художествено отношение. Героят на Марк Твен извършва скока във времето с помощта на... силен удар по главата. Попаднал

в VI в., той коментира легендарния двор на крал Артур от своята делова, технико-функционална и демократична гледна точка на янки от края на XIX в.

Анахронизмът не се прикрива, напротив — ярко се подчертава. Тъкмо непрекъснатото сблъскване на две исторически системи — мирогледни, ценностни, нравствени, житейски — ражда хумористичните ефекти, социалната сатира, гражданско-дидактичния коментар. „Един янки при двора на крал Артур" е, както се казва, „роман с теза". Но от лоша тезисност го спасява двуострото оръжие на смеха.

Но *анахронизмът е органично присъщ на всяка историческа проза.* Авторът винаги има съзнание и култура, далечни на епохата и героите, които описва. Но най-често историческият роман прикрива дистанцията между времето на автора и времето на героите, защото нейното изтъкване — поне за съвременния читател — означава тезисност или повишена условност. Всъщност в историческия роман анахронизмът е заложен в художествено закодираната представа на автора за читателя — т. е. *анахронизмът е предвиден като необходимо условие в рецептивно-проблематизиращата установка на читателя.*

Доста особености на историческия роман биха могли да се обяснят с художествено-естетическата функция на анахронизма. *Историзирането е винаги форма на осъвременяване.* Още Хегел говори за неизбежното налагане на културата на собствената епоха върху миналите епохи. Някогашните исторически романи са „двойно" исторически — исторически е вече и техният подход към историята. Това, разбира се, може да се усети само от подготвен читател. Факт е, че с течение на времето някогашните съвременни романи не се превръщат в исторически (освен за повърхностен читател). Авторът е длъжен да се съобразява със съвременността в съзнанието на читателя и затова, вместо да се бори с нея, я превръща в партньор-съюзник (предполага нейната реакция и по различни начини я включва в знаковата активност на произведението).

На въпроса „Кое е историческо?" различните епохи дават различен отговор и той не се ограничава с „това, което е било". Представата за миналото, макар и по-ясна, е съпоставима с представата за бъдещето: всяка епоха изгражда образа и на миналото, и на бъдещето съобразно със своите директиви и табу, мечти и надежди, осъзнати и неосъзнати страхове и желания (с различно съотношение на идеализация и демонизация). Показателно е, че в началото на 30-те години в България и най-добрият исторически роман („Ден последен" на Ст. Загорчинов), и първите научнофантастични романи („О-Корс" и „Теут се бунтува" на Г. Илиев) съдържат катострофични внушения.

Принципът на актуализацията е истинският патос на анахронизма. Този принцип се конкретизира специфично в *нормата на историчност*, която се влияе и от състоянието на историческата наука, и от политическата обстановка, и от т. нар. всекидневно съзнание. *Пресечната плоскост на историческата норма и литературната норма е именно специфичното пространство на историческия роман.*

Жанровата конвенция на историческия роман обхваща различни жанрови разновидности: приключенски, битово-психологически, патриотичновъзпитателен, философски и пр. Всички те имат общи, но и специфични сюжетно-жанрови маркери на подбор-организиране-осмисляне (и осъвременяване!) на историческия материал. Всяка жанрова разновидност играе ролята на коефициент спрямо историческата достоверност! За съвременната наука не е тайна, че художествената правда съществува само в жанрови модификации: има толкова художествено-естетически истини за света, колкото жанрове (жанрови разновидности) съществуват. Това в частност важи и за историческия роман, който подбира и интерпретира историческия материал (според актуалната норма на историчност) съобразно със своите сюжетно-естетически нужди. Обикновено най-силно е осъвременяването в

психологическата и нравствената сфера, за да не смути читателите. Същото наблюдаваме и в научната фантастика.

Историческото (както впрочем и фантастичното) има по-големи възможности за създаване на по-чисти „моделни" ситуации. Както казва Дж. Кублър, „. . . миналото ни дава по-разбираеми уроци, отколкото настоящето. В много случаи днешната ситуация е просто усложнен превод на условията, чийто идеално чист пример може да бъде намерен в далечното минало."[7] Ще добавим: или да бъде конструиран в далечното бъдеще. . .

В историкофантастичното произведение анахронизмът е персонифициран: съвременен герой (от настоящето или от условното бъдеще) попада в близкото или далечното минало. Сблъскването на два сектора от социокултурното време е нещо достатъчно популярно в изкуството — да си спомним класическия пример „баща и деца". В случая този принцип е просто по-заострен, времевите проби са взети от по-далечни сектори, което прави сблъскването им прекалено очевидно, реторично. (Нека напомня, че и историческият роман, и научната фантастика притежават принципно по-голяма — жанрово допустима! — тезисна натовареност, но с различни акценти.) Има случаи, когато именно такова преднамерено-реторично сблъскване на исторически несъвместимости (явен анахронизъм) е функционално и продуктивно в проблемно-художествено отношение. Единият случай е примерът с Марк Твен — когато това сблъскване служи на комичното (разбира се, смешно може да бъде не само миналото). То изисква чувство за мярка, защото лесно може да се изроди в трупане на лесни ефекти. Другият случай се среща при различни философски и нравствено-социални дискусии (двата случая могат да бъдат смесени). Най-добрият пример тук може да бъде повестта на братя Стругацки „Трудно е да бъдеш бог". Естествено, най-многобройни са случаите на използуване на този похват с екзотично-приключенски цели.

Нерядко авторите смятат, че намесата на фантастичния елемент ги освобождава от културно-историческа добросъвестност — затова си позволяват произвол, недопустим в приличната историческа проза. Намесва се и друго изкушение: лесната трансформация на всеки исторически сюжет във фантастичен (отбелязахме, че фантастичният елемент е жанрово силно агресивен!). Както не без основание иронизира Лем, „. . . няма исторически роман, който да не може да се превърне в произведение на научната фантастика, като му се допише въведение от една страница, което обяснява, че всичко това се е случило на планетата Алфа от Малкото куче или на Проксима от Кит, с евентуалната добавка, че става дума за потомци на земните жители, пристигнали там преди 200 години. . ."[8]

Тук можем да припомним още една точна забележка на Лем: научната фантастика може да бъде разработвана по принципно двойствен начин — или като творческо *затруднение*, или като творческо *улеснение*. Явно е кое ще бъде по-масово. . .

На фона на казаното дотук по-ясно ще се очертае обратният процес в съвременната (сериозна) българска литература: осмислянето на историческото като жив и органичен елемент на съвременността, т. е. *разширяване на понятието съвременност, което включва едновременното съществуване на много исторически пластове*. Това явление по принцип не е ново, защото всяко време има свои любими жалони в миналото, към които отправя поглед за сверяване на критериите: за Иван Вазов това бяха предосвобожденските борби и идеали, за писателите след 9. IX. 1944 г. — героиката на Септемврийското въстание и антифашистката борба. И все пак сме свидетели на едно значително по-голямо и качествено разширение. Несъмнен катализатор на този процес беше фолклорно-митологичният реализъм,

[7] Kubler, G. Ksztalt czasu. Uwagi o historii rzeczy. Warszawa, 1970, p. 181 (полски превод на: The Shape of time, 1962).

[8] Lem, St. Fantastyka i futurologia. T. 2. Kraków, 1973, p. 481.

който доста спонтанно „избухна“ през последните 20 години — достатъчно е да се вгледаме в творчеството на Й. Радичков, Г. Алексиев, Н. Хайтов, Й. Вълчев, Г. Марковски, Д. Яръмов, Д. Шумналиев, та до най-младите белетристи. Митологично-легендарната праоснова, войните, Септемврийското въстание, антифашистката борба, Септември 1944, колективизацията, Априлското обновление — всичко това присъствува *едновременно*, не само обяснява съвременността, а живее в нея: живее в паметта на хората и институциите, в родовото и националното съзнание, в българския национален характер. С други думи, *самата действителност е винаги „анахронична“ формация* — единство на разновременни пластове. Това като че ли диалектически снема проблема за анахронизма.

Този процес далеч не е само проблем на българската литература. Едно от ярките явления на съветската литература през последните години е романът на Чингис Айтматов с красноречивото заглавие „И дольше века длится день“ (преведен не много находчиво на български като „Денят по-дълъг е от век“ — акцентът всъщност е върху „продължаването“). Само че към респектиращата амалгама от *легенда, история* и *съвременност* известният писател добавя и *фантастика* — защото *съвременността е органично единство не само на минало и настояще, а и на бъдеще. . .*

СМЯХ И ФАНТАСТИКА

Човешките оценъчни реакции са по необходимост антропоцентрични. Когато „отклонението от нормата“ (човешката норма) бъде прекалено античовешко, реакцията ще бъде ужас или отвращение. Още Аристотел казва, че „смешното е някаква грешка и грозота, не болезнена и не пагубна, каквато е тъкмо комическата маска — нещо грозно и разкривено, но без болезнено въздействие. . .“. Като изключим отвращението, което може да бъде второстепенен елемент, но не и цел на естетическото въздействие, остават *ужасът* (страхът) и *смехът* (амбивалентен или унищожителен) като два универсални полюса на човешкото отношение към Невероятното. И става ясно колко е безкрайно разнообразието от форми, норми и представи, които ще бъдат оценени като смешни от човешка гледна точка, която — както знаем — е културно-исторически, биологически, расово, класово и пр. обусловена.

Трудно е да се каже кой на кого служи: смехът на фантастичното или фантастичното на смеха. Той е не само спонтанна реакция на нашите културноценностни представи пред Невероятното: за голяма част от фантастиката смехът е търсен и желан естетически ефект. А Невероятното е вратичка между фантастичната и комичната литература, през която се осъществяват добросъседски отношения: създаването на такова „отклонение от нормата“, което да предизвика смях, нерядко води до нарушаване на правдоподобието, до невероятност. . .

В „номенклатурния списък“ на комичната технология има доста похвати, които водят пряко към фантастичното: реализация на метафората, прекалена хипербола и литота, инверсия, смяна на предметно-смисловите плоскости, гротескно уподобяване между живо и неживо, човешко и животинско. . . Комичното винаги се съпътствува от повишена условност, от игрово отношение към пропорциите, връзките и смисъла на елементите от действителността. И ако в много случаи не говорим за фантастика, причината е в откровено условния характер на тяхната употреба (недостатъчна автономност на изградения художествен свят).

Смехът е желан и същевременно опасен спътник на фантастиката. Особено когато е непреднамерен и неочакван, когато разобличава наивните писателски конструкции, той лесно превръща фантастиката в „игра на фантастика“, разголвайки художествените конвенции. Несъмнено част от хумористично-сатиричната фан-

тастика се намира на границата (твърде подвижна) между фантастичната и нефантастичната литература. При този тип фантастика условността е винаги по-откровена, отколкото при некомичната фантастика, която значително повече се преструва, че вярва в своята „реалност". Както казва Бахтин, „. . . в литературата комическите жанрове са били винаги най-свободни, най-малко регламентирани".

Известно е, че в процеса на възприемане всяка творба неминуемо се съотнася с действителността. И все пак художественият свят на комичната фантастична творба е по-малко „антономен" в смисъл, че при него това съотнасяне е и по-откровено, и по-функционално в художествено-естетически смисъл: тази съпоставка задвижва механизма на смеха чрез подходяща асоциация по аналогия или контраст. *Спецификата на възприемателското съотнасяне между творбата и действителността при фантастиката е може би най-благоприятната среда за проява на пародийното в литературата.* Понеже реалността и подчертано обособеният в себе си фантастичен художествен свят („онтологично" по-обособен от реалистичния) образуват два успоредни реда, обект за пародийно съотнасяне може да бъде вече не конкретно явление (клас явления), както става обикновено в пародията, а по-общи характеристики на действителността „като такава": аксиомите на човешкия свят, „изконните" норми на културата, обществените модели и пр. *Смехът във фантастиката е най-често пародийно обагрен* (т. е. в състояние е да провокира и разкрие пародийни нюанси и алюзии) дори когато не е целенасочено пародиен. Фантастиката предлага прекалено големи възможности за откриване на аналогии с нашето обкръжение — често съвсем неочаквани за автора.

Един от характерните примери е образът на *робота*. Той по дефиниция е редуциран човек („човек в калъф"): даже името му е някаква невъзможна буквено-цифрова комбинация. Той мисли логично, схваща дословно, не разбира от шега, прави гафове, когато иска да помогне. Това го прави своеобразен *пародиен двойник* на човека. У редица западни фантасти пародийните алюзии за робота като негър-слуга са съвсем прозрачни. Често се срещат призиви за еманципацията на роботите, за „пролетарското" им положение, за страха от безработица и др.; появяват се барове, където сервират прясно машинно масло, роботеси, с които може да се влезе в електрически контакт. . . Класическите роли на шута, глупака, неудачника се възкресяват в роботска интерпретация. Създава се специфична фразеологична аура — проклятия, възклицания, клетви, например често се споменава „свети Айзък" (Азимов), чиито три закона биват хумористично митологизирани.

Тъкмо разнообразните прояви на комичното изискват да се отнасяме по-внимателно към стария и отричан напоследък въпрос за авторовата интенция (намерение) като необходимо условие за разбиране и оценка на творбата, както и към „претенциите" на рецепцията. Отчитането на авторовото намерение — поне до известна степен — е задължително при възприемането на комичното. Когато авторът действително има интенция за създаване на комичен ефект, това обикновено се постига не особено трудно. По-сложен е случаят, когато той няма такива намерения, а смехът се появява като непредвиден читателски ефект. Достатъчно е някакво недоглеждане и пресилване, невнимание към потенциалния кръг на асоциациите, които текстът може да предизвика — и се ражда смях, който може да превърне творбата в непредвидена пародия или гротеска. Но „потенциалният кръг от асоциациите, които текстът може да предизвика", никога не може да се определи и предвиди напълно: това е проблем на читателската индивидуалност, култура, въображение, националните и регионалните особености. Такава реакция е честа и закономерна при среща със стари произведения, които в новия културно-художествен контекст изглеждат „естествени" пародии (остаряла лексика, пресилени жестове, смешна мода и пр.). В повечето случаи този непредвиден от автора смях променя — но и обогатява — творбата. Все пак творбата е винаги проект, който се осъществява като идейно-естетическа конкретизация (като конкретно

преживяване, което променя, обогатява, осмисля текста) в срещата с реалния читател. Но този смях може и да я ликвидира. . .

Научната фантастика обича да изобразява Бъдещето не защото е чак толкова футурологична литература, а защото тъкмо бъдещето предлага най-удобната възможност за представяне образа на Неизвестното. Някога дистанцията в пространството е била достатъчна: не само утопиите, но изобщо необикновеното по правило е било локализирано някъде далеч (през девет земи в десета, в центъра на земята, на полюса, по долината на река Амазонка, на далечен остров). Понякога е било пренасяно в миналото (Златния век). Бъдещето притежава особена привлекателност именно за научнофантастичната литература, защото дава най-голяма възможност за разгръщане на моделираща изобретателност на равнището на съвременното научно мислене, в което древната митология е изместена от митовете на науката. Но какво означава за фантастиката категорията „бъдеще"?

„Бъдещето е не това, което идва към нас, а това, към което ние се стремим" — казва още през миналия век М. Гюйо. Днес би трябвало да добавим: бъдещето е онази възможност, която сме в състояние да си представим въз основа на актуалните си (културно-исторически ограничени) постижения, тенденции, стремежи и страхове. Всяка епоха има свой образ на бъдещето: бъдещето е именно настоящето, идеализирано или демонизирано, продължено или отречено. Затова някои утопии от миналото днес правят доста антиутопично впечатление — едва ли някой би искал да живее на остров Утопия или в Града на слънцето при цялото ни уважение към техните създатели и пълното съзнание за тяхната историческа прогресивност.

Фантастиката ни предлага рядката възможност да се смеем над своето бъдеще. По-точно над някои от възможните образи на това бъдеще, които засилват до абсурд днешните недостатъци и парадокси. Някога Маркс отбеляза с изключителна проницателност: „Последната фаза на една световноисторическа форма е е нейната *комедия*. . . Защо е такъв ходът на историята? За да може човечеството *весело* да се разделя със своето минало. . ." *Фантастиката се стреми да открива смешно минало в настоящето и смешно настояще в представите ни за бъдещето*: тя изправя смешното настояще (като свое минало!) пред съда на бъдещето и възможното смешно бъдеще — пред съда на настоящето.

Тъкмо тук обаче трябва да предупредим за някои реални опасности. Всеки смях е реакция срещу отклонения от норми, които групата (класата, обществото, човечеството) признава за правилни. При недиалектическо мислене смехът превръща ограничената човешка гледна точка (конкретно-историческата гледна точка на определена човешка група) в универсална гледна точка, в едностранчива антропологична апология. Понеже комичното обича да работи с обобщен типаж, с популярни стереотипи, то самата му „технология" може да съдействува за налагането на опростени клишета за бъдещия човек и общество. Опасно може да се окаже и това, че пародийна фантастика се прави много лесно, нерядко чрез доста механично внасяне на фантастичен елемент в каквато и да е традиционна структура (мит, приказка, легенда и пр.).

Особено любопитна възможност дава смехът във фантастиката за *„предвкусване" гледната точка на бъдещето*. И наистина, как да си представим образа на Неизвестното, след като единственото сигурно нещо, което знаем, е, че ще бъде по-различно от познатото ни настояще? Единият начин е сериозното прогнозиране и формотворчество: позитивното конструиране на нов свят, нови форми, нови закони. Практиката обаче показва, че човешкото въображение не е неограничено, че дългосрочното пророчество се оказва късогледо и смешно бързо остарява. Освен това *читателят не иска да приеме едно бъдеще, което прекалено се отличава от неговото настояще*. Другият начин е смеховото отрицание (превъзмогване) на актуалното. То има някои предимства. Образът на Неизвестното е

смътно-негативен: проявява се не чрез конструиране на новото, а чрез *очистително отрицание на старото*. Защото човек невинаги знае какво иска, но винаги знае какво не иска. (Тази диалектика на „свобода *за*“ и „свобода *от*“ е интересно анализирана от Е. Фром в известната му книга „Бягство от свободата“.)

Затова можем да бъдем доволни, че смехът се радва на особено внимание сред българските фантасти — хумористично-сатиричната фантастика определено доминира. И в творчеството на изтъкнати писатели като Любен Дилов и Емил Манов, и при талантливата по-млада смяна в лицето на Агоп Мелконян и Величка Настрадинова.

Накрая нека припомня нещо, което понякога забравяме: тъкмо хумористично-сатиричната фантастика (която даже невинаги се схваща като фантастична литература) е един от ефективните канали и фактори за „нобилитация“ на научната фантастика, за реабилитация на нейната значимост като *художествена литература* в очите на по-взискателния читател. Защото, ако некомичната фантастика често робува на „технически“ жанрови стереотипи (влага почти цялата си енергия в измислянето на нови детайли), комичната фантастика руши стереотипите, подиграва се с наивния технократски патос, с прекалените надежди и с прекаленото черногледство, с всяка — минала, настояща и бъдеща — човешка ограниченост. Руши дословността и прави художествения текст по-многоизмерен. Тя никога не забравя, че „човек е мярка за всички неща“ — и затова всяко нещо трябва да бъде съизмерено с човешкото. И ако то прекалено потиска човека, на помощ идва смехът — благодарение на него съотношението на силите веднага се променя. *Защото смехът във фантастиката — това е триумфът на човешкия смисъл над могъщите обществени и космически сили на хаоса, мрака и безсмислието.*

ЗА ДВАТА МОДЕЛА В СТРОЕЖА НА БЪЛГАРСКИЯ ЛИРИЧЕСКИ ДИСКУРС

Александър Панов

В изследванията по историческа поетика на българската лирика напоследък все по-настойчиво си пробива път идеята, че художественият изказ в поезията на различните школи и поколения се различава не само по неизбежните промени в художествената проблематика, изразните средства и специфичната стилистика, но и в самата си същност, по „доминантата" си, която определя цялостния му облик. В този смисъл все по-упорито се заговори за две „поетики" в развитието на лириката, и то не само в относително ограничения национален мащаб, а като същностна черта на цялата европейска и европоцентрична поезия от античността насетне. У нас най-последователно прокарва тази идея Никола Георгиев в редица от последните си работи, но най-пълно я формулира в студията си „Епилог" от Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поетика"[1]. Отправна точка на неговата концепция са изискванията на съвременния литературоведски анализ. Изхождайки от гледната точка на съвременното възприятие и от необходимостта, която то изпитва, да проникне в същността на смислообразуващия принцип на всеки от двата типа поетика, неговата характерна стилистика и отношението на тази стилистика към типа смислообразуване ни показват, че всъщност имаме работа с една своеобразна теоретична херменевтика независимо от това, че тази дума никъде не се споменава. В концепцията на Н. Георгиев основно внимание е обърнато върху типа семиотично изграждане на текста, неговата текстова реторика и стилистика. Безспорно е, че един такъв подход напълно удовлетворява нуждите на съвременния литературоведски анализ, поставяйки ясна основа за проникване в същността на художествения смисъл на литературната творба, а в немалка степен и на типа художествено въздействие, което тази творба оказва върху своя възприемател. И все пак този подход оставя някои въпросителни, над които си струва да се помисли.

На първо място излиза въпросът за детерминираността на появата и смяната на всеки от типовете поетика — какъв е този механизъм, който поражда съответната художествена система, и кое предизвиква нейното отмиране и замяната ѝ с друга. Очевидно на този въпрос не може да се отговори единствено с помощта на опоязовския принцип за контраста, въпреки че и той има някакво място в конкретния ход на историческия процес. Тясно свързан с първия проблем е и вторият въпрос: каква все пак е връзката между съответния тип поетика и обществените задачи на лириката от определения период. Кое детерминира появата и утвърждаването на съответния тип представа за художественост, след като, това е доказано от практиката, всяка от следващите системи бърза да обвини предходната именно в нехудожественост? И на трето място, пак в тясна връзка с предишните въпроси, застава проблемът за влиянието на обществените условия върху формирането и функционирането на съответния тип поетика. При това под „обществени

[1] Литературна мисъл, 1981, № 5.

условия“ трябва да се разбира както специфичната идеологическа и дори практическа ситуация на времето, така и тясно свързаните с нея комуникативни условия, чиято роля за битието и функционирането на изкуството никак не е маловажна. Особено интересен във връзка с последното е фактът, че въпреки, общо взето, постъпателното развитие на обществената ситуация, а заедно с това и постъпателното развитие на самата художествена система (всеки следващ етап по необходимост се определя от представата за художественост, формирана от предходните) все пак, макар и с неизбежните индивидуални особености, се извършва непрекъснато възвратно движение от единия тип поетика към другия. Изпреварвайки хода на изложението, ще вметна, че и в днешно време се появиха добре аргументирани теории, които възраждат принципа на противопоставянето и негативитета, но вече върху основата на теорията на художественото въздействие[2]. И все пак, макар и вече да се смята за доказано, че действието на този принцип не е автоматично, а продиктувано от самата същност на изкуството като обществена дейност, дали действително само на него се дължи появата на това възвратно-постъпателно движение при смяната на единия тип поетика с другия. А и не на последно място по важност възниква и въпросът: действително ли двата принципа са строго парциални, характеризиращи даден тип поетика непротиворечиво, или в редица художествени системи може да се наблюдава тяхното нееклектично взаимодействие. Има например всички основания да се твърди, че след отмирането на поетиката на символизма, въплъщаваща в пълна степен принципите на единия тип поетика, се появява художествена система, която в органично единство възприема и използува с високохудожествен ефект отделни изразни средства, които до този момент са се схващали като напълно непримирими, характерни за строго определен тип художественост и невъзможни за другия. Имам предвид т. нар. септемврийска поезия и най-вече творчеството на „оварварителя“ Гео Милев. Последното съображение ни навежда на мисълта, че тези два типа поетика са всъщност не две емпирично-исторически проявяващи се, постоянно възвръщащи се художествени системи, а два интенционални художествени модела.

Да се отговори на тези въпроси, очевидно не е възможно само с анализа на семиотичните, реторичните и стилистичните аспекти на художествения механизъм, макар че те съставляват неговата същност, а е нужно да се анализира самият принцип на неговата работа. Неговата действеност се проявява в процеса на художествената комуникация, където отделната художествена творба постъпва не само като текст, пренасящ определено количество информация, а като своеобразен генератор на допълнителни смисли и значения. Ето защо художествената творба може да се разглежда като „съобщение“ само условно, както от своя страна условно може да се разглежда и като комуникативна единица — изказване.

Всъщност комуникативният анализ на изкуството разкрива няколко йерархично организирани равнища. От една страна, комуникативният характер на литературата се състои в това, че тя използува като свой материален субстрат един всеобщ комуникативен код — естествения език, при това не само в неговата знакова определеност, но и в комуникативната — употребата на езика (речевите жанрове) и боравенето с езика (речевия жест, преосмислянето на трансформирането на речевите жанрове и пр). От друга страна, и самата творба встъпва в една своеобразна комуникативна верига, където на нея ѝ е съдено да изпълнява също функцията на речеви акт. Главният въпрос е: дали това изказване носи всички белези на нормалния комуникативен акт, или съществено се различава от него.

---

[2] Срв. концепциите на Х. Р. Яус за същността на въздействения принцип на литературата, наричан от него „естетически опит“ (J a u s s, H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1978).

А от своя страна какви са отношенията между комуникативната структура на творбата и нейната чисто смислова, семиотична структура?

Словесната художествена творба битува в общественото съзнание по подобие на нормалната речева комуникация, устна при фолклора и писмена в литературата. При нея също са валидни основните елементи на комуникативния процес — отправител, съобщение, код, възприемане, ответна реакция. Както показват последните изследвания, този принцип на диалогизма е в основата не само на комуникативния, но и на семиотичния механизъм на творбата[3]. Въпреки това обаче някои особености на литературата, на които ще се спрем по-долу, не позволяват да се говори за художественото произведение като за обикновена единица или текст-съобщение; то във всички случаи притежава особена специфика, която се предава и на цялостния процес, който наричаме художествена комуникация — използуваща „нормалната" речева комуникация, но надредна спрямо нея. В определени исторически моменти принципът на работа на художествения механизъм се приближава доста плътно към принципа на работа на обикновения комуникативен и семиотичен механизъм (за българската литература това са фолклорът, поезията на Възраждането), а в други се отдалечава дотолкова, че почти загубва връзка с нормалния тип комуникативност, функционирайки изцяло в условията на вторичната художествена комуникация (поезията от Яворов до края на символизма). Макар и да образуват по този начин една опозиционна двойка с доста голяма амплитуда, разликите между двата типа лирика не могат да се характеризират само с признака комуникативност. Очевидно за основа на анализа трябва да се вземе такава единица, която да включва в себе си всички аспекти на художествената дейност — от комуникативно-въздействените до семиотично-структурните и композиционните. В лингвистиката за такава единица се приема изказването, което според Бахтин е единственото равнище, на което може да се изследва речевата дейност в цялостния ѝ комплекс[4]. Пак Бахтин въведе тази изследователска метода и по отношение на литературата, но неговите заслуги тук са повече в конкретния анализ на отделни автори и произведения, отколкото в пълното изчерпване на теоретичния модел на художествения езиков дискурс. Нека се спрем на някои от най-характерните му особености.

Преди всичко трябва да се има предвид, че понятието за художествения дискурс е извикано за живот, за да се анализира художествената система в *действие*, да се наблюдава не просто структурата на художествената творба, а нейният *принцип на работа*. С други думи, обект на анализа са единството и взаимната обусловеност на структурно-семиотичния градеж на текста и комуникативно-въздействените му функции. Но за да се постигне адекватна представа за това единство, не е достатъчно да се анализира отделният текст, а трябва да се излезе на едно метаравнище — анализа на художествената дейност като социално явление.

В условията на литературен дискурс не бихме могли да говорим за нормална езикова комуникация, затова и произведенията, които се приближават до нея по принципа си на работа всъщност не се включват в нея, а изработват въздействени похвати, чрез които най-добре могат да използуват възможностите ѝ. Но за описване на различните художествени модели, разполагащи се на крайните и междинните точки на тази амплитуда, би било твърде трудно да се използува цялата система от равнища и елементи, които въведохме. С тяхна помощ едва ли би могло да се намери такъв обобщен критерий, при чието приложение да се въведе единен класификационен принцип, предлагащ непротиворечива основа за определяне на всички художествени модели. Трябва следователно да се потърси

[3] Срв. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984 (Труды по знаковым системам, XVII. Уч. записки ТГУ, вып. 641).

[4] Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров. — В: Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

и въведе такава категория, която да бъде обща за тези два аспекта на художествената дейност и същевременно да дава възможност с нейна помощ да бъдат изразени различните типове взаимоотношения между отделните равнища на художествения дискурс, които и образуват основните модели за неговото изграждане. Очевидно това не може да бъде категория, обслужваща понятийния апарат на комуникационната теория или семиотиката — тя трябва да е по-обща, надредна на тях, да изразява отношение, но същевременно да запази и онова равнище на конкретност, което ще позволи да се опише адекватно спецификата на художествения процес.

Подходяща категория според мен е категорията *идентичност*. С нейна помощ могат да се изследват комуникативните процеси (идентичност между субектите на актовете на изказванията на различните три равнища на дискурса), семиотичните процеси (идентичност на условния или безусловния художествен свят на творбата с реалния, както и да се опишат различните типове смислови трансформации), връзката между комуникация и семиозис (идентичност между субектите на изказването и акта на изказването и различните им взаимоотношения), а също така и взаимоотношенията между художествения дискурс и художествения текст, които също представляват един от най-важните обекти на историческата поетика. И в края на краищата посредством категорията идентичност може да се определи и самият дискурс — дали той е непосредствен, с разколебана идентичност, или чисто фикционален.

Категорията идентичност напоследък широко се прилага в различни клонове на хуманитарната наука, но не може да не се отбележи, че в употребата ѝ се наблюдава известна двойственост. От една страна, тя изразява един логически закон А=А, но употребата на думата в някои езици за означаване на персонална самоличност е довела и до широкото навлизане на термина и в парадигмата на психологическите понятия, където тя доста свободно борави с логическата простота на първоначалното си значение, дори дотолкова, че напоследък вече е необходимо да се уточнява за кой вид идентичност става дума — логическия или психологическия. Въпреки това обаче смятам, че психологическата употреба на термина не преминава границата на допустимото разширяване на смисъла на логическото понятие — и тук става дума за съвпадение на два обекта, независимо дали те ще се наричат „аз“ и „другия“[5], или пък „аз“ и „мене“ (Мийд), „аз“ и „свръх-аз“ и пр. От своя страна идентичността на вътрешните блокове на личността зависи и от самата структура на личностните определители в междуличностния контекст — изследват се процесите на съвпадение и несъвпадение между отделните хора, тяхната уникалност или взаимозаменяемост.

В литературознанието понятието идентичност може да се срещне и в двете си значения — логическото и психологическото. Нещо повече — именно в литературната творба и в нейния въздействен механизъм може да се види най-добре органичната им връзка. Логическата употреба взема връх, когато се описват равнищата на персонална идентификация на дискурса — взаимоотношенията между автор, разказвач, имплицитен автор, герой-разказвач и пр. Този вид идентификация ни помага да определим художествения дискурс по отношение на неговата комуникативно-семиотична условност или безусловност, а също така ясно

[5] Понятието за „другия“ е въведено в системата на съвременната философска терминология от Кант, разработено е от класиците на марксизма във връзка с естетическите аспекти на човешката дейност, а в наше време — от Бахтин (Автор и герой в эстетической деятельности. — В: Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества), както и от редица последователи на философската антропология, включително и в литературознанието (напр. Mead, G. H. Geist, Identität und Gesellschichte. Frankfurt a. M., 1968). Срв. също и анализа, който прави Х. Д. Цимерман на механизма на въздействието на литературната творба с оглед на вътрешната диалектика на личността според терминологията на Мийд (Zimmermann, H. D. Vom Nutzen der Literatur. Frankfurt a. M., 1977).

да характеризираме различните случаи. В пряка връзка с условността на художествения дискурс се намира и отношението дискурс—текст, които също могат да се идентифицират по отношение на своята първичност или производност. Така например във всеки художествен текст могат да се наблюдават две начала: това на дискурса (определено от комуникативната природа на езика и литературата) и това на антидискурса (по силата на факта, че художествената творба е в повечето случаи свободна от зависимостта на прагматичната комуникативна верига). В различни произведения и най-вече в различните жанрове диалектиката между дискурса и антидискурса (съдържаща цялото комуникативно-въздействено своеобразие на литературата) може да даде различни степени. Така например наративният тип текстове с много по-голяма сигурност се отнасят към дискурсивното начало, тъй като при тях схемата на акта на изказването е сравнително ясна — разказ (récit) и описание (description), докато лирическите произведения клонят повече към антидискурса, особено тези с неясна комуникативна ситуация на равнището на лирическия герой. В последния случай нас ще ни заинтересува и принципът за преминаване на дискурсивната определеност на редица от речевите жанрове, използувани в лириката, като диалог, изповед, молитва, писмо и пр., в антидискурс дори и тогава, когато те достатъчно ясно личат в структурата на творбата. В едни случаи, когато някои от субектите (включително и възприемателят) вземат непосредствено участие в комуникативния процес, или пък знаковата структура на текста е тясно обвързана с ролята на намиращия се извън нея смислов свят на реалността, такъв преход не се извършва и комуникативната определеност на лирическия дискурс се запазва и в художествената творба. В други случаи обаче тя се загубва, превръща се в художествен знак, с който се борави за реализиране на художествения смисъл и въздействие. Това явление е наречено от К. Х. Ширле „лирическа трансгресия“ и се появява в европейската лирика по времето на Петрарка, в българската — в поезията на П. П. Славейков[6]. Всъщност тук може би трябва да търсим и принципа, по който да разграничаваме лирическите дискурси.

Що се отнася до психологическата употреба на термина идентичност, свързана с вътрешното напрежение между различните начала в човешката личност, то и тя нерядко се среща в литературоведските анализи. Най-често можем да я срещнем там, където вътрешният мир на персонажа или лирическия субект е нарушен, където различни тенденции на личността се борят и когато тя не може да постигне хармония и монолитност. Този тип литература е характерен за поезията на модернизма и символизма, т. е. тъкмо там, където лирическият дискурс има нужда да създаде една, макар и условна, но затова пък непротиворечива идентичност на субектите на акта на изказването и на своя собствен статут като вторичен, производен на знаковата структура на текста речеви акт. Ситуацията на пръв поглед е парадоксална — литературата на Възраждането и на т. нар. „стари“ се характеризира със съвпадение на автор и лирически субект, от своя страна и реалиите на художествения свят са идентични с тези на извънхудожествения. Но идентичността на самия дискурс е нарушена, защото както самото изказване, така и текстът, негов резултат, се намират в една необичайна ситуация, откъснати са от собствената си комуникативна среда и са пренесени в друга комуникативна верига — тази на художествената литература. В качеството на субект на акта на изказването е използувана една монолитна и вътрешно непротиворечива роля — тази на поета водач, на духовния наставник, на „народния поет“. От друга страна, поезията от младия Славейков насетне се характеризира с вътрешно нарушаване на личностната идентичност на лирическия субект, но затова пък организира непротиворечива, макар и условна, идентичност на лирическия дискурс. Създава

---

[6] Stierle, K. H. Identität des Gedichts. Höiderlin als Paradigma. — In: Identität. Poetik und Hermeneutik VIII. München, 1978.

се впечатление, че дискурсивната и вътрешнопсихологическата идентичност сякаш се противопоставят една на друга.

Това противоречие може да се разреши, ако отчетем въздействената програма на дискурса. В единия случай творбата е насочена към колективно или индивидуално въздействие, но основната обществена функция на литературата — да хармонизира обществената и уникално индивидуалната тенденция в човешкото самосъзнание — се осъществява с въздействие върху общественото начало, т. е. като имплицитен читател на тази поезия се взема т. нар. колективен човек. По-надолу ще проследим подробно своеобразието и особеностите на този тип художествен строеж и въздействие.

От своя страна литературата на „младите" се обръща към въздействие върху „индивидуалния" човек, влияейки върху формирането на обществения критерий, критерия на „другия" именно в интимното, уникалното самосъзнание на личността. Ако се опитаме да формулираме въздействените програми на двата типа литература, можем да ги определим като „аз сред другите" и „другият в мене".

Всъщност вътрешният диалогизъм, характерен както за работата на семиотичния механизъм на литературата, така и за раздвоението в комуникативната структура на художествения дискурс — диалектиката между субектите на изказването и акта на изказването, съвпадението или несъвпадението между персоналната идентичност на субектите от различните равнища на дискурса, напълно съответствува и на вътрешния диалогизъм, който се извършва в процеса на възприятието. Разбира се, всяка художествена система търси свой начин за строеж и въздействие на творбата и от това произтичат съществените различия между тях, но на едно фундаментално равнище всяка художествена система предполага един основен диалог, който се осъществява между двете вътрешно противоречиви, но единни в своята противоречивост начала на човешката личност и общество — уникално-индивидуалното начало и формиращата активност на обществото. Този диалог може да се води както външно — между „аз" и „другия" в общественото пространство, така и вътрешно — между „аз" (обществения аспект на човешката личност) и „мене" (уникално-индивидуалния аспект). Именно това фундаментално единство на въздействия принцип на литературата позволява на различните художествени системи и дискурсивни модели както да се заменят един друг в зависимост от акцента на художественото въздействие, така и да се преливат един в друг, създавайки нови органични художествени модели от двата основни модела на художествения дискурс.

И така, стигаме до извода, че за строежа на лирическия дискурс са характерни два основни, противоположни един на друг по основните признаци модели. Те се определят според: идентичността на различните субекти на акта на изказването на трите равнища на дискурса; отношенията и идентичността на субекта на акта на изказването и неговия обект; идентичността на дискурс и текст на творбата — тяхната първичност или вторичност, тяхната безусловна, нарушена или условна идентичност. Освен това двата модела на лирическия дискурс трябва да се определят по отношение на съществуването на творбата в художествено-комуникативния процес, а така също и спрямо основните параметри на художественото въздействие на лирическите творби. Тези два модела се съпоставят с нормалния, характерен за обикновената речева комуникация модел за строеж на изказването. Спрямо него те могат да се определят като дискурс с нарушена идентичност и дискурс с условна идентичност. Но тъй като в своето реално обществено битие тези два модела характеризират цялостната градивна и въздействена стратегия на лириката, можем да твърдим, че става дума всъщност за цялостни художествени системи.

В своето историческо развитие българската лирика преминава досега през три основни етапа. Първият се характеризира с господство на естетиката на нару-

шената идентичност, вторият — с естетиката на намерената идентичност, а третият е своеобразно преплитане на двата основни модела. Този трети етап обаче не е вътрешно единен — за него са характерни също различни индивидуални художествени системи, които вземат различни черти от основните модели. И тъй като нашият обект е историческата поетика на българската лирика, следващите по-долу разсъждения ще представляват не толкова опит за създаване на абстрктни модели на лирическия дискурс в двете естестики, а опит да се извлече конкретният ход на тяхното зараждане, развитие и замяна. Този подход, освен че е по-конкретен, има и това предимство, че може да постави някои възлови проблеми не само на структурата на дискурса, но и на неговото отношение към обществената роля на литературата, а също така и да проследи вътрешното саморазвитие и трансформации на системите, да потърси двигателя на това саморазвитие, да покаже реалния ход на онова пулсиращо възвратно движение, което беше установено още в изследванията на текстовата смислова, стилистична и реторична организация и което доведе до възникването на възгледа за наличието на две поетики в развитието на българската лирика.

Генезисът на новата българска лирика се осъществява в системата на нарушената идентичност, която е по-тясно свързана с реалния практически комуникативен процес, а също така и с непосредствената смислова реалност на обществения живот. Трудно е обаче да твърдим, че нейните генетични корени се намират непосредствено в извънхудожествената речева практика и обществен живот. Независимо от факта, че в нейната стрктура твърде лесно могат да се открият редица от извънхудожествените речеви жанрове на публицистиката, реториката и дори разговорната реч, а също така и от факта, че обществената ѝ функция твърде много наподобява прякото и непосредствено въздействие на тези типове езикова дейност, трудно е да се предположи, че в едно общество, което познава две много силни явления на духовния живот, каквито са фолклорът и църковната ритуална практика, те няма да окажат влияние върху развитието на новата българска литература.

У нас Боян Ничев[7] застъпи гледището, че новата българска литература представлява трансформиран вариант на фолклора и че литературата може да изведе генетичния си корен единствено от фолклорната традиция. Доколкото фолклорът действително представлява особен тип художествена дейност, не е неправилно да се предположи, че литературата ще се облегне на неговата парадигма, но е трудно доказуемо предположението, че съвременният литературен дискурс е резултат на трансформации на фолклорния дискурс, а още повече пък, че двигател на този процес е някакъв неопределен стремеж към литературност, а основен различителен белег — преминаването от пълната нефикционалност на фолклора към фикционалната структура на литературата.

Фолклорният дискурс независимо от своята традиционност и вариантност е по същество първичен, с напълно запазена комуникативна схема речеви дискурс. Фактът, че изпълнителят знае отнапред сюжета на песента, не се различава принципно от предварителното поставяне на темата в нормалната речева комуникация. Конкретният текст е винаги възникващ наново, в непосредственото изпълнение той е напълно зависим от него независимо от всички ограничения, които е принуден да следва и които го довеждат в края на краищата до поразителна прилика с текста на другите изпълнения на същата песен. Всъщност всички тези ограничения, свързани както с времето, мястото, ритуалната функция и пр., така и със структурни изисквания — ритъм, метрум, формули за започване и завършек и пр., не са нищо повече от диференциалните признаци на всеки нормален речеви дискурс. Ето защо ние можем да твърдим, че фолклорният дискурс е фактически с ненаруше-

[7] Ничев, Б. От фолклор към литература. С., 1976.

на идентичност, а не както твърди Лотман — финкционален, поради непрекъснатото си сравняване с вариантите и възможността да бъде осмислен единствено чрез тях[8]. Що се отнася до другата страна на въпроса — семиотичната, то и тук нещата не са така прости. Б. Ничев утвърждава, че фолклорният човек възприема народната песен като отклик на нещо *реално*, станало някога в миналото. По принцип това твърдение е напълно уместно, доколкото възприемателят на фолклорния текст го схваща наистина като *съобщение* (т. е. отново като нормален речеви дискурс), но, от друга страна, доказано е, че и във фолклорната естетика съществува известна игра между вярата в достоверно битовото и чисто условното доверие към фантастичното и митологичното. Късният фолклор за разлика от митологичните епохи вече използува митологията и като *арсенал* (по израза на Маркс), а не безусловно. Тази игровост в семиотичен план е, разбира се, един много важен момент в процеса на формиране на нов тип художествено съзнание, той показва, че всъщност в него има вече известни привички към нарушаване на пълната идентичност. Фолклорният дискурс обаче не може да стане основа за новия литературен дискурс по няколко причини.

На първо място трябва да се споменат социално-културните основания, свързани с главните проблеми, които изкуството решава в обществото. Устното разпространение на фолклора, неговата относителна затвореност в регионалните области му определят и сравнително по-тесни задачи в процеса на осъществяване на духовната връзка между индивида и обществото — предимно в моралната, обредната и други сфери. Но в периода на Възраждането у нас назряват условия, които изискват изкуството да даде своя принос в решаването на *национални* проблеми. Независимо от факта, че постоянна тема в българския фолклор е опозицията българи—турци, все пак фолклорът не е в състояние да решава такива задачи както поради ограничеността на тематиката си, така и поради своята вариантност, която му пречи да добие общонационално значение. А и не на последно място, самата фолклорна естетика и мироглед не са в състояние да изграждат специфичната идеология на националното обединение и организация. За това е нужна една по-голяма диференциация на мисленето, свързана с развитие на образованието, възможността за разпространение на идеологически текстове и пр.

На второ място излиза въпросът за авторитетността на поетическото слово. Фолклорът я постига главно чрез повторяемостта на вариантите си и от факта, че фолклорният певец няма привилегията да говори от свое име — неговото слово е все още словото на „множеството“, на „другите“[9]. Литературата не може да вземе пряко този модел за изява на позицията на „другия“, която лежи в основата на спецификата на художествената дейност. Не може да възприеме и строежа на фолклорния дискурс, защото в него е невъзможно тази позиция на „другия“ да се изрази условно, с помощта на специфичната структура на творбата и своеобразните механизми на нейния диалог с читателя. Има и трети вариант — да се наподобява непосредственият фолклорен дискурс при еднолично авторитетна позиция на „певеца“, но в този случай той трябва да е облечен в някакви прерогативи, които му дават право да има такава авторитетна позиция — племенен жрец, народен вожд или нещо подобно. У нас обаче това е отминал етап в развитието на обществото. Но въпреки това, ако се проследи развитието на поетическото слово у нас, ще видим, че типологически то наподобява именно този случай, само че поетът използува една условна и все пак обществено призната роля, наподобяваща позицията на народния вожд. И не напразно званието „народен поет“ се появява именно по това време. И все пак в един писмен, с нарушена персонална идентич-

[8] Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.

[9] Срв. Веселовский, А. Н. От певца к поэту. — В: Три главы из исторической поэтики. СПб., 1898.

ност дискурс тази авторитетност е присъща повече на ролята, отколкото на реалната личност. Всичко това говори, че за пораждането на новия художествен дискурс, който ще може да изпълни потребностите на времето, е необходима друга парадигма, която ще позволи както всеобщото, общонационално въздействие, така и по-голямата идеологизираност на художествените текстове. В същото време е необходима и такава структурна организация, която ще създаде условия за реализирането на едно авторитетно поетическо слово, носещо ценностния критерий на „другия“ и което е в известен смисъл игрово, ролево, тъй като персонален авторитет от рода на този, който има племенният шаман, вече е не само невъзможен, но и напълно неуместен в ситуацията на националното формиране. Тази парадигма е парадигмата на писменото слово, чийто континуитет е запазен у нас в църковната книжнина, апокрифите и дамаскините, а по-късно се продължава и в даскалската поезия и побългаряванията.

Все пак както типологически, така и чисто практически не е възможно осъществяването на рязък преход от религиозната писмена традиция в традицията на модерната лирика, макар и с подкрепата на образци от европейската литература. Практическите причини за това са известни — липса на средства за масова комуникация, ширеща се неграмотност, неоформеност на публиката като специфичен възприемател на литературата от модерен тип (според Арнолд Хаузер социалната категория „публика“ се формира едва в епохата на буржоазното изкуство и свързаните с него книжен пазар и тип разпространение на художественото слово[10]). Ето защо началният етап от развитието на новата българска лирика е свързан както с парадигмата на писменото слово (причините изяснихме по-горе), така и с парадигмата на пеенето. Пеенето е привичният начин за битуване на художествената творба, а също така е много удобно с оглед преодоляването на затрудненията, свързани с разпространението на писменото слово. Но не това са главните причини, които довеждат до особената симбиоза между писменост и пеене в началния етап на лирическия развой.

Пеенето като художествен акт е своеобразно символично действие, което придава спецификата на художественото изживяване. Това символично действие може да се разгледа както по отношение на обекта на песента (sujet d'énoncé), така и спрямо субекта на акта на пеенето и към самия акт на пеенето. Този въпрос е разглеждан от различни позиции, но независимо от това резултатите могат да бъдат сметнати за идентични[11]. В акта на пеенето онези действия, които ние означаваме като „възхвала“, „възпяване“ и пр., не притежават характерното за реториката и писмеността отчуждаване на обекта от субекта, „вненаходимостта“ им един спрямо друг. Обектът и субектът на песента се намират в едно много по-голямо единство, свързано с вътрешното единство на „субекта“ и „хора“, за които говори Бахтин. В акта на пеенето отделният изпълнител, независимо дали е сам, или с множеството, винаги се усеща като част от общността — това се подчертава от всички досегашни изследвания. Именно тази общозначимост на песента, нейната насоченост към общността, включително и с начина, по който тя се строи, е основната причина в епохата на Възраждането не писменият текст, а именно песента да заеме първостепенна позиция в осъществяване на художествения акт. И едва по-късно, когато пеенето започва да се осъзнава като пречка за постигане на усложнените задачи на художественото слово, се появяват и другите парадигми — тази на реториката и тази на писмената лирика. Но песента много бавно замлъква в процеса на развитието на лириката, това може да се докаже чрез из-

[10] Hauser, A. Sozialgeschichte der Literatur und Kunst. Frankfurt a. M., 1969.

[11] Срв. например възгледите на Бахтин в „Автор и герой в эстетической деятельности“, а също и на: Rutkovski, W. V. Die literarischen Gattungen. Bern, 1968; Neumann, P. H. Das Singen als symbolische Handlung. — Merkur, 1980, No 383.

следване символиката на пеенето, отразена в самонаблюдателния пласт на художествения текст[12]. И тук причината отново е комплексна — както чисто практическите основания, свързани със социалната среда на разпространението на художествения текст, така и с типологията на художествения акт, която винаги изпитва нужда да се опре на вече усвоените символически действия.

Конкретният процес на завладяване авторитетна позиция от страна на певеца, който се превръща в носител на ценностния критерий, е свързан със закрепването на един относително константен текст в т. нар. градска песен. От една страна, това е песен, т. е. в нея основна роля на субект на акта на изказването, както и на вътрешен субект играе непосредственият изпълнител, но, от друга — тук вече е налице един сравнително константен текст, чиято нормативност спрямо изпълнителя е много по-силна и главно на съвсем друго равнище, отколкото е при фолклорния вариант. Авторът и организиращата роля на текста, макар и мълчаливо, но властно заемат мястото си. В началото противоречието е чисто практическо — необходимостта текстът да се фиксира писмено и да се научава наизуст (оттук и множеството песнопойки — явление, непознато за фолклорната словесност), но съвсем скоро прераства и в типологическо — носителят на авторитетна позиция вече не се отъждествява с иманентния „друг“ — рода, общността, в които е включен и конкретният изпълнител, а проявява тенденция към персонификация. Така актът на пеенето сам взривява отвътре съществуващата система на функционине на поетическото слово. Така всъщност се достига до особената национална обособеност на един по-общ модел на строеж на лирическата творба според системата на нарушената идентичност, който ще се опитаме да анализираме.

Основният аспект в анализа на модела е изследването на отношението дискурс—текст. Текстът като система от езикови знаци притежава конкретност, но не и идентичност. Това, с което текстът се характеризира, са принципите на неговата организация, на връзката между отделните семиотични единици. Дискурсът също предполага зависимост между компонент и организация, но на друго равнище — речевото действие. Тук той получава и своята идентичност, опосредствувана от наличието на дискурсивна схема и парадигма в езиковото и културното съзнание. Но тъй като в нефолклорната словесност идентичността на дискурса не е фактическа, то тя по необходимост ще се опосредствува от знаковата организация на текста. Най-добрият пример за анализ може да бъде такава творба, която максимално се разграничава от изискванията на прагматичната комуникация, тъй като ще ни покаже чертите на системата в нейния „чист“ вид, без влияние на фактори, които наистина лежат в нейната основа, но често пъти са твърде частни и конкретни — стихотворенията „по случай“ твърде тясно се обвързват с конкретното събитие и пр. Много подходяща е например творбата на Стоян Михайловски „Исконният закон“, която за разлика от стотици сонети, писани навремето, действително спазва композиционната схема на сонета — т. е. по същество дискурсивната схема на творбата принадлежи изцяло на един друг вид комуникативна парадигма — художествената. Ето и текста:

Измама,... Истина,... слова!... Най-вярното до
вчера
Е днес лъжовно!... Мненьето, което тържествува
И падналото мненье са тождествена химера!...
Природата туй иска: твар против твар да ратува!...

Борбата — ето истина всевечна и едничка!
Войната е неумолим закон, закон върховен!

[12] Вж. Георгиев, Н. От „Ще си викна песента“ до „Аз искам да напиша днес поема“.— Литературна история, № 11.

Човешко умно същество, ехидна, вълка и птичка,
Същ подвиг вършат — „бой за пища“ — в лагера
световен

Олтари, Знамена — Природата не припознава!
Любовна страст от страст враждебна тя не отличава
За нея ропот или химн са писъци подобни!

Идеята, с която се човек така гордее,
Туй слънце — срещу слънцето с еднаква мощ що грее,
Угасва жалко, губи се в безвестности задгробни!

Никола Георгиев в „Епилог. . .“ формулира някои от основните закономерности на българската лирика от този период. Не е трудно да ги открием и в този текст. Той, разбира се, притежава и някои индивидуални особености, различаващи го от „средната“ практика на системата — индивидуалния тип реторика на Михайловски, особения стихов размер — седемстъпен ямб, наличието на два враждуващи помежду си начина за съотнасяне между стих и синтаксис (едната половина стихове следва класицистичните предписания за съвпадение на стих и фраза, а другата използува един силен романтически реторичен похват в поезията — анжабмана, така че общият реторичен тон е подкрепен едновременно от две парадигми) и др. Тези особености могат да се сведат до извода, че Михайловски не приема разпространената за времето симбиоза между реторичност и песенно-разговорна стилистика, а се придържа строго към реториката. Тук е и една от особеностите на индивидуалния му стил, добре схванати от д-р Кръстев[13]. Дотук свършват индивидуалните черти в текста. Това, което го обединява с останалите представители на системата, е всъщност същността. На първо място, потвърждава се изводът на Н. Георгиев за особената клишираност и компактност на словесните единици в текста, тяхната пряка метонимична съотносимост с извънтекстовата езикова реалност. Едва ли не половината от словесния състав на творбата са алегорични изрази или политически, публицистични и пр. клишета.

На второ място се набива в очи реторичната повторителност — отделните изрази са вътрешно компактни, неразложени на съставки от значения и както казва Н. Георгиев, без повторителни възвръщания и наслоявания, присъщи на следващия тип поетика — повторителността не е вътре в тях, а между тях, което означава, че функцията на повторението е не разколебаване и умножаване на смислите, а чисто реторично наблягане. Най-характерният пример са четвъртият, петият и шестият стих, които всъщност казват едно и също, но повторението позволява по пътя на акумулирането на конотациите твърдението от първото изречение да бъде обявено в третото за върховен и всеобщ закон. В тези изрази личи най-силно и апофтегматичността на творбата, склонността ѝ от частен случай да търси общи закономерности. Нещо повече — в нашия случай цялата творба е една голяма апофтегма.

Много лесно се вижда и безсъюзната, паратактична структура на текстовите връзки — едно от най-важните условия за откриване на принципите, по които се изгражда текстовата свързаност. В цялото стихотворение има само три присъединителни съюза, и то там, където липсата им би нарушила грубо нормите на езика. Всичко останало се постига или чрез натрупване, или чрез противопоставяне на собствената семантика на смисловите единици. Също така въпреки многоточията нямаме нито едно недовършено изречение, нито едно премълчаване и многозначно прекъсване. Многоточията са знаци за интонационни реторични паузи

[13] Кръстев, К. Стоян Михайловски. Сатирически и философически сонети. — Мисъл, VI, 1897, № 1.

(което показва, че писменият текст признава своята помощна функция като носител на един по същество устен реторичен дискурс). Тази завършеност в синтактично отношение говори, че процесът на смислообразуването не разчита на досътворяващата активност на читателя, а затваря смисъла вътре в границите на експлицираното, което обаче не означава, че този смисъл не може да бъде разколебаван и че му липсва многозначност.

Всъщност трите последни извода — безсъюзността, паратактичността и синтактичната пълнота, ни повеждат в противопожна посока — към тенденции, които се противопоставят на реторичната еднозначност и клишираност. Отказът от експликация на връзките и субординациите между семантичните компоненти, натрупването им в една, макар и мотивирана, последователност създават възможност за съчетаването им в непредвидими, неклиширани, а това значи и в нееднозначни съчетания, особено с течение на времето, когато креативната парадигма се забравя и много клишета започват да функционират като нормални семантични съчетания. Най-ясно личи това разколебаване на смисъла в изразите, утвърждаващи борбата и войната като основен закон на битието. Смисълът, който ни предписва реторичното движение, се разколебава от действието на острото противопоставяне на природните и обществените закони в една паратактична и безсъюзна последователност. В този случай остават валидни както преките, назовани в творбата значения, така и допълнителните, противопоставящите им се — борбата като израз на диалектиката в света.

Така стигаме до най-важния според мен извод, формулиран от Н. Георгиев — смисловият свят на поетиката на „старите" се определя от сблъсъка между извънтекстовата шаблонност, експлицитност и отвлеченост на клишето и вътрешнотекстовите образувания с противоположна насоченост. От монолитност, еднозначност и привичност към комплексност, многозначност, емоционална напрегнатост и изненадващи пречупвания. . . Оттук вече можем да преминем към взаимоотношенията между текста и дискурса.

И най-повърхностното четене на този сонет ще покаже, че той е построен по логиката на едно извънлитературно изказване. Нека дори това изказване да не е и реторично, но то най-малкото представлява един опит за аргументация. Имаме пред себе си определено речево *действие*, което предполага наличието на субект, чиято идентичност осигурява и идентичността на изказването му, а също така предполага и наличието на схема, която конституира изказването в общественото комуникативно пространство[14]. Съществуването на метаезикови схеми в лириката от периода обяснява и нейната висока метаезичност на текстово равнище. Но в същото време текстът е организиран и според друга схема — тази на сонета, чиито изисквания нямат нищо общо с изискванията на аргументативния текст. Идентичността на сонетния дискурс може да се конституира само от наличието на друга комуникативна парадигма — тази на художественото творчество. С други думи, още на това равнище открихме едно характерно противоречие, чийто аналог можем да видим в основната диалектика на смислообразуването. Но освен проява на определена схема всяко изказване носи и нещо индивидуално, което се противопоставя на схемата именно със своята индивидуалност. Тази индивидуалност не може да получи характерната за извънхудожествената комуникация персонална идентичност поради особения характер на художествения субект, т. е. в някакъв смисъл се противопоставя на самото определение на дискурса като такъв, а оттук следва, че този дискурс е в същото време и анти-дискурс. В нашия случай творбата е дотолкова прагматично речево действие, доколкото следва изис-

[14] Срв. разсъжденията за комуникативната природа на аргументацията и аргументационното речево действие у: Schnelle, H. Zur Explikation des Begrriffs „argumentativer Text". — In: Linguistiche Probleme. Jahrbuch 1973 des Instituts für deutsche Sprache. Düsseldorf, 1975, p. 66; Berk, U. Konstruktive Argumentationstheorie. Stuttgart, 1979.

кванията на аргументативния тип дискурс. И в същото време тя не е прагматично речево действие, доколкото следва изискванията на сонета. От своя страна тя е дотолкова сонет, доколкото спазва изискванията на сонета, и не е сонет, доколкото има индивидуален характер. На всяко от дискурсивните равнища тя винаги е съставена от едно противоречиво единство на дискурс и не-дискурс. Това противоречиво единство за лириката от Пенчо Славейков насетне е разрешено като напрежение между двете и дотолкова нараства в посока към не-дискурса, че тя от езикова гледна точка е не-дискурс и получава идентичност èдинствено в художественото комуникативно пространство, т. е. една чисто фикционална идентичност. Този преход е вече упоменатата „лирическа трансгресия“ на Щирле, като под това се разбира специфичният за лириката похват за преодоляване на езиковите схеми и превръщането им в условност и знак[15]. Но в лириката от периода, който разглеждаме, това противоречие между дискурс и не-дискурс все още не е снето и се намира в едно деликатно равновесие.

Това равновесие най-ясно личи в структурата на персоналните отношения в процеса на функционирането на художествения дискурс — взаимодействието между автор, лирически герой и читател. От една страна, в тази творба, а и в други, които поне на равнището на изказа са въвели лирическия „аз“, ролята на субекта на акта на изказването е силно потисната, чисто служебно-граматическа. От друга страна обаче, структурата на дискурса и особено неговият реторичен характер ни говорят за едно силно присъствие на фигурата на говорещия. Така се получава едно противоречиво единство, зависещо от основното противоречие между дискурс и не-дискурс, тъй като „аз“-ът е все още много тясно свързан с фактическата биографична личност на говорещия, няма я все още условната фигура на лирическия герой и по тази причина социалната художествена идентичност на творбата трябва да се защити посредством активно действуващи в художествено-комуникативното пространство роли, придващи авторитетност на поетическото слово. Така възникват например ролите на „народния поет“, на „певеца“ и пр., които дълго време представляват един необходим аксесоар на художественото творчество — отначало в извънтекстовото пространство, а впоследствие и в неговия самонаблюдателен метаезичен пласт.

Що се отнася до другия член на веригата — читателя, то неговата роля е подобна на ролята на автора. Художественото развитие на деветнадесетия век у нас все още не е стигнало до онази точка, която организира рецепцията с помощта на условни роли и най-вече с фигурата на имплицитния читател като своеобразна рецептивна програма. До края на века читателят и на публицистика, и на художествена литература е все още единен, вътрешно нераздвоен на условно и реално равнище. Неговото възприятийно поведение се определя единствено от извънхудожествения му речеви опит и от владеенето на езика на културните символични действия, като чисто поетическо въздействие се получава от напрежението и противоречивостта между изискванията на дискурсивното и не-дискурсивното начало в художествената творба. Това положение се доказва недвусмислено от едновременното съществуване на няколко различни степени на отдалеченост от закономерността на речевата ситуация в художествената литература, които обаче не се разграничават в художественото съзнание на времето и в еднаква степен изпълват значението на понятието *поезия*. На първо равнище са творбите „по случай“, които са изключително тясно свързани с прагматичната речева комуникация. На второ място са текстове като „Химн на братята Кирил и Методий“, които се намират на средищно място между непосредственото участие в обществения живот и „остранеността“ на печатния текст. При тях особена роля играят символичните действия, като пеенето, а и тяхната културна функция обикновено е

[15] Stierle, K. H. Цит. съч.

свързана с протичането на такива символични действия. И на трето място са творби като анализираната от нас, които единствено като литературен текст изпълняват особената си обществена роля.

По този начин наред с противоречивото единство на дискурс и не-дискурс в строежа на едно произведение съществува и противоречивото единство на голямата амплитуда между пряко и условно участие в обществения живот, която образува *единното* понятие за поезията по онова време. Това деликатно равновесие всъщност представлява и основният градивен принцип на тогавашната лирика. Лирическата творба вече не притежава фактическата идентичност на прагматичния дискурс, но все още не е стигнала и до вторичната условна идентичност на фикционалния дискурс.

Чрез този основен конструктивен и въздействен принцип стават понятни и основните закономерности при изграждането на текстовото равнище на творбата — нейната стилова разнородност, нейната паратактичност и главно нейното раздвоение между еднозначност, реторичност и клишираност, от една страна, и многозначност, индивидуалност и възможност за осъществяване на непредвидими семантични сблъсъци, от друга. Освен това обаче можем да назовем и редица особености на поетиката, произтичащи от запазването на комуникативния субстрат на първичното изказване. Преди всичко това е все още тясната обвързаност на композиционния градеж, смислообразователните механизми и въздействена стратегия на художествената творба с изискванията на дискурсивната схема на първичното изказване. Особено силно важи този принцип за творбите с пряко участие в обществения живот — одата „по случай", бойната песен и сатирата инвектива. Тук обаче трябва да подчертаем, че до пряко съвпадение между двата модела — художествения и нехудожествения, не се стига никога, което предполага наличие на определени трансформации на първичния комуникативен субстрат в художествен дискурс. В лирическата практика на системата на нарушената идентичност се изработва цяла система от трансформационни принципи, които могат да се представят като две големи групи — такива, които не променят принципно основната структура на първичното изказване и неговото специфично въздействие, и такива, които целят постигането на принципно нов тип художествено въздействие.

Към първия тип трансформационни похвати спадат стиховата организация (нейната роля в следващата система коренно се променя), различните видове рамки, включително и самонаблюдателния метаезиков пласт на творбата, мотивиращи „художествеността" на текста и пр. По-особен е случаят с втората група трансформационни похвати. При тях основно се трансформира функционалната натовареност на речевото действие. Така например един от най-разпространените типове *възпяване е разказът* за подвизите на героя. Не похвалната реч, не субективното излияние на лирическия герой, а именно разказът. За осъществяването на този тип функция огромна роля играе символиката на пеенето, идваща от народнопесенната традиция. Ето защо и в чисто литературната писмена поезия ролята на пеенето е много важна и фигурите на песента, певеца, пеенето за дълго остават ключови в художествения процес дори когато самите „певци" ясно съзнават, че техните „песни" ще „се четат". Ето тук вече можем да забележим навлизането на условността не само като фактор на смислообразуването, но и като организиращ фактор на равнището на самото формиране на художествения дискурс.

От всичко казано дотук можем да направим няколко извода. Първият се отнася до основния тип смислообразователни трансформации, провеждащи се при преминаването на едно извънхудожествено изказване в художествен текст. По принцип тук основен е метонимичният тип смислообразователни процеси — все още художественото изказване се схваща като част от цялото на извънхудожествената текстова реалност, макар и вече като „троп". Този извод се подкрепя и от

изследването на стилистиката на текста — неговата подчертана клишираност, апофтегматичност, вътрешното напрежение на лирическия „аз“ и съответното вътрешно раздвоение на читателя и т. н.

Вторият извод се отнася до самата структура на дискурса като комуникативна единица. Макар и с ненарушен комуникативен субстрат на първичното изказване, художественият дискурс вече не го приема за водещо. Извършва се т. нар. лирическа трансгресия, когато изповедта, диалогът, аргументацията и т. н. добиват подчинена роля в структурата на дискурса, който се организира вече по законите на художествените жанрове. Процесът обаче не е напълно завършен, все още отделните художествени дикурси не са се ориентирали около определени комуникативни типове, чиято вътрешна потенция да използуват, боравейки с тях за собствените си въздействени задачи. Оттук лесно може да се обясни и относителната пъстрота на комуникативни типове в строежа на всички жанрове на системата за разлика от следващата, при която всеки жанр има свои предпочитани типове, разграничаващи се от тези на другите жанрове. С този факт се обяснява и относително високата степен на жанрова определеност на лириката в периода, и важната роля, която жанровостта играе. Това е така, защото текстът не е едноличен носител на всички получавани при възприятието смисли, включително и тези по организацията на дискурса. Той е вътрешно развоен между необходимостта, от една страна, да се подчинява на дискурсивната си схема, лежаща извън него (само чрез нея може да получи идентичност при функционирането си в обществената среда), и изискванията на собствените му „поетични“ закономерности. Същността на системата се определя именно от това, че тези две тенденции не са в противоречие, а в особено вътрешно напрегнато единство.

Остава да характеризираме и последния елемент на художествената структура на системата на нарушената идентичност — формиращата роля на лирическия герой. Неговата функция в художествената творба се намира в пресечната точка на изказването като комуникативна структура и на дискурса като специфична семиотична структура, носеща модела на цял един художествен свят, тъй като героят е едновременно и субектът, който води изказването, и субектът, за чиито преживявания става дума в това изказване.

В системата на нарушената идентичност вследствие на незагубения комуникативен субстрат на изказването и фигурата на неговия носител не загубва своята времепространствена и даже биографична определеност, но лирическата същност на героя се запазва, дори и в случаите, когато цяла една стихосбирка се организира около някаква „фабула“, чийто основен двигател е именно личността на поета (например „Италия“). Това се дължи на факта, че вниманието на художествената творба в тази система е насочено главно към събитието, а не и към неговата рефлексия в душевността на героя — тази рефлексия, подобно на нормалните речеви изказвания, остава извън границите им в реалното преживяване, като в текста остават само стилистичните и интонационните следи от емоционалната позиция. Тази „прикритост“ на лирическия герой обаче пречи на основното изискване към художественото слово в тази система — неговата авторитетност. Това налага лирическият субект да влезе в някаква определена социална роля, която да осигури едновременно идентичност на лирическия дискурс в процеса на общественото му функциониране и така необходимия авторитет на лирическото слово. Ето как възниква характерната за времето роля на „народния поет“ — един своеобразен корелат (разбира се, при съвсем различни условия) на ролята, която изпълнява племенният жрец като своеобразен духовен водач[16]. Тук трябва да отбележим, че огромната популярност на Вазов се дължи най-вече на факта, че той успява да изгради едно

[16] За ролята на жреца и за по-късното формиране на „певеца“ и „поета“ вж. В е с е л о в с к и й, А. Н. Цит. съч.

творчество, което най-плътно се приближава до изискванията на тази роля. И макар и други да му оспорват първенството, както например Михайловски с неговите гръмовержки пози, той все пак си остава на върха. Националните поети не могат да бъдат много!

Ролята на национален поет е основната, която характеризира не само Вазовото, но и всяко друго лирическо творчество от това време. Това е едно от противоречията на самата система. Освен тази основна идея обаче за различните типове дискурси се използуват и ситуативни роли — „скърбящ", „трибун", „влюбен" и пр., но все пак това са именно ситуативни роли, такива, каквито всеки от нас приема в различните комуникативни ситуации, а основната идентификационна роля, която замества битовата идентичност на носителя на изказването, е ролята на „народния поет". От друга страна, в зависимост от типа дискурс се променя и самият тип на употреба на словото. В едни случаи то е слово действие — когато с негова помощ се постига конкретен практически резултат, но в други случаи с помощта на словото героят може да разсъждава, да съзерцава и т. н. Това са също специфични дискурсивни роли, които се облягат на основната роля на народния поет.

И така, стигаме до извода, че художественият статус на лирическия герой от системата на нарушената идентичност се гради върху противоречието между неговата реалистичност, времепространствена, идеологическа и социална определеност и в същото време липса на индивидуализираност и на интерес към индивидуалната душевност. Един опит да се преодолее ограничението на системата е въвеждането на героя-роля, който позволява речевият субект да се възприеме обектно, т. е. дава се възможност за изобразяване характера на човека, който влиза в ролята на лирически субект. От това следва обаче и цялостна промяна на стратегията на лирическия дискурс — в центъра застава вече не темата, а *субектът*. Това е първи, макар и все още примитивен, опит да се овладее модерният лирически дискурс, който изиграва важна трансформационна роля за разрушаване принципите на старата система и за изграждане на новата. И все пак в тази нова система той вече не се среща, което показва, че неговото място е все още в рамките на лирическия дискурс с нарушена идентичност.

Да се проследява процесът на преминаване от системата на нарушената идентичност към втория дискурсивен модел за писане на лирическа поезия, който нарекохме система на намерената идентичност, не е и не може да бъде обект на тази статия. Ето защо ще се задоволим описателно да представим основните черти на този модел отново с помощта на анализ на характерен представител на този тип поетика. За да е по-ясна съпоставката, това трябва да бъде пак сонет, като не е без значение и фактът, че е писан почти по същото време със сонета на Михайловски. Това е сонетът на П. П. Славейков „Ай-Гидик", печатан през 1894 г., а по-късно включен в „Острова на блажените"

Залезе слънце, бързо мрак покри
и върхове и тихнали долини.
На Ай-Гидик, там в небесата сини,
челото още в блясък все гори.

Гори и грей. Но слънчеви зари
не са това. На снежните върщини
последния вечерен отгрев гине
и гасне. Вече слънцето се скри.

Понякога во пламът на очите
така горят, непрегорели още,
на миналото щастие зарите —

и неговият отгрев гасне бавно:
макар че е в сърцето вече нощ,
и слънцето залязло е отдавно!

Ако повторим хода на разсъжденията си относно сонета на Михайловски, лесно ще видим, че тук на мястото на извънтекстовата клишираност и компактност на словесните изрази се появяват индивидуални словосъчетания, често пъти съвсем делнични като изказ и семантика, но заредени с вътрешен смислов заряд по отношение на останалите, т. е. в новата система се снема напрежението и противоречието между извънтекстовото и текстовото значение на словесната и въобще значещата единица, като за основа на художествения смисъл се взема само текстовото значение. Художественият свят на творбата се съотнася с реалния по метода на метафоричната вероятност и необходимост, а не по пътя на метонимичното участие в извънтекстовата семиотична реалност. Оттук и високата стойност, която придобива *мотивът* като смислово ядро на творбата, за разлика от типа смислообразуване на предходната система, където темата в повечето случаи може да се възприеме като предварително зададена в семиотичното и комуникативното обществено пространство, а отделната творба — като един от вариантите за разработка на тази тема и приемане на индивидуална позиция по нея, както става и в нормалната речева комуникация. Вместо противоречието и вътрешното напрежение между зададен и допълнителен смисъл новият тип смислообразуване ни предлага един цялостен и завършен смислов свят на произведението, който участвува в референцията с реалния именно като смислово цяло.

Що се отнася до взаимоотношенията между текста и дискурса на творбата, то тук лирическата трансгресия е окончателно извършена и целият комплекс от речеви изказвания, които се включват в структурата на творбата, служи само като обект на смислово боравене и въздействие на произведението. Това преструктуриране на нормалния речеви дискурс в условен, с вторична идентичност, ясно личи от анализа на времепространствените белези на самото езиково изказване.

Творбата е написана в сегашно време, но без да се знае точно моментът, спрямо който това сегашно се идентифицира — моментът на наблюдението, моментът на говоренето или моментът на рецепцията. Но, от друга страна, сегашното време не е т. нар. сегашно сентенциозно или сегашно историческо, тъй като основните граматически форми са ликвидните. Обобщителното сегашно се появява едва в поантата, и то с помощта на „понякога", с което рязко разграничава момента на наблюдаваното действие от последвалото обобщение. Това означава, че творбата разчита на безкрайната протяжност на действието „залез", което във всеки рецептивен акт ще бъде възприемано като нещо конкретно, за да се запази разграничението между единичност и повторяемост, което смисълът на фразите налага. Излишно е да се доказва, че времепространствената идентификация на обикновения речеви акт съвсем не е такава най-вече поради ясно определените идентификационни моменти — на действие, на говорене, на слушане и пр. Това е един от белезите на условния идентитет на лирическия дискурс за разлика не само от нормалната комуникация, но и от предходната художествена система, която винаги въвежда някакъв трансформационен признак, който да обясни пораждането и протичането на речта.

Подобни отношения наблюдаваме и при определянето на персоналната идентичност на отделните субекти, които определят структурата на дискурсивната схема на изказването — субект на акта на изказването, субект (сюжет) на самото изказване, субект на акта на слушането и, от друга страна, реален автор и реален читател. Тук лирическият субект вече не може да се мисли като някакъв съществуващ извън текста на творбата, изпълняващ ролята на духовен водач исторически конкретен образ. Неговите права над ценностния критерий постепенно се поемат

от формиращата активност на имплицитния автор на текста, т. е. на „другия", който оценява все по-обективиращата се фигура на лирическия герой. Наистина този процес протича в една своеобразна последователност — от индиректното представяне на оценъчната позиция на субектното начало при Славейков през условната фигура на литературната личност при Яворов до субективизирането на лирическия изказ при символистите, но тенденцията по принцип е единна. От своя страна обаче въздействената стратегия на художествения дискурс се усложнява и опосредствува. От вътрешно единната и нераздвоена фигура на възрожденския читател се преминава към условната фигура на имплицитния читател, предписваща въздействени и поведенчески роли в акта на възприятието, като по този начин се променя и самата социална роля на литературата в живота на обществото. На мястото на особеното въздействие в лириката на старите, което се изразява в деликатното равновесие и вътрешната противоречивост между пряко и опосредствувано въздействие, се достига до такъв тип художествено мислене, когато социалната роля на изкуството се търси в неговия собствен художествен принцип. Най-ярко проявление на този преход е развихрилата се кампания против т. нар. тенденциозна литература, която стига и до някои крайности в проявите си, но по същество е един необходим за художественото развитие процес.

Този тип въздействие, който се обуславя от двустранната условност на художествения дискурс — семиотична и комуникативна,— води и до някои характерни явления в стилистиката и реториката на лирическия изказ. Неговата постройка все по-малко започва да се определя от реалното битуване на художествения текст в акта на изпълнението. Замлъква окончателно песента, дори и Вазов започва да разбира, че неговите песни „все ще се четат". Престават да звучат и реторичните интонации. Актът на пеенето и реторичното изказване вече условно се наподобяват от художествената структура. Целта е получаването на особени въздействия, като се използуват както особеното песенно звучене на стиха, така и смисловите внушения на символиката на пеенето в жанровете на т. нар. лирическа песен. С акта на пеенето се борави и в различните видове стилизация, а така също и в своеобразния жанр „литература чрез литературата", представен от характерните за епохата „манифестни" стихотворения, като Яворовата „Песен на песента ми". Всичко това се реализира в един преимуществено писмен тип стилистика и битуване на художествения текст, който по силата на своята вторичност — писмеността е само способ за увековечаване на реално звучащата реч — дава възможност за боравене с нея. Като характерно потвърждение на този процес в лириката може да се приведе и фактът, че точно по това време в прозата се появяват такива похвати като сказа, несобствено пряката реч и пр., които се основават на същите принципи. От друга страна обаче, знае се, че именно през този период се обръща особено голямо внимание върху звуковата, синтактичната и пр. оформеност на стиха, което на пръв поглед е противоречие с току-що казаното, но всъщност е само проява на същата тенденция — условно използуване на комуникативните възможности на изказването именно като обекти за боравене и постигане на вторични смислови внушения. По същия начин се употребяват и характерните схеми на вътрешна организация на изказването, които определят неговата вътрешна реторика (т. нар. инвенцио). На мястото на реторичните схеми се появяват схемите на музиката, чиято основна характеристика е възможността да се постигне художественият смисъл не толкова с помощта на съчетаването на иманентния смисъл на знаковите единици, колкото от съчетанието на сами по себе си празни откъм смисъл елементи. В литературата, разбира се, такова пълно отстраняване на извънтекстови значения не се получава, но са много характерни опитите, най-вече на символизма, с помощта на различни стилови похвати този смисъл да бъде потиснат до възможния минимум.

С изчерпването на развойните възможности на символизма в българската литература окончателно се формират двата типа лирически дискурс — този на нарушената пряка идентичност и този на условната вторична идентичност. Тяхната относителна чистота в разгледания период се обяснява както с характерния за периода тип художествено въздействие, който се преследва, така и с чисто развойната логика на историческия процес, който се нуждае отначало от оформени модели, а след това вече е в състояние да мисли и за техните съчетания. Всъщност и този етап не закъснява да се прояви. Още с края на Първата световна война у нас прониква естетиката на експресионизма, чиято най-важна особеност е именно възвръщането към въздействения принцип на системата на нарушената идентичност — вътрешно напрегнато единство между пряко и опосредствувано обществено въздействие, но на съвсем различно равнище, особено що се отнася до характера именно на опосредствуващите елементи, които вече не са тези на системата на нарушената идентичност, а много повече са присъщи на другия модел. Разбира се, за да се охарактеризира това въздействие, е необходим детайлен анализ, който е извън предмета на тази статия, ето защо тук само отбелязваме принципната промяна на художествената парадигма. От този момент нататък двата модела на българския лирически дискурс никога не се проявяват в чистия си вид. Всяка художествена система е комбинация на основни белези, взети от единия или другия модел, без обаче двата модела да се загубват като особени типологични явления — те остават като гранични случаи на проява на художествената дейност.

Противоречието, което се получава от твърденията, че, от една страна, има връщане към две основни системи и че, от друга, всяка определена художествена система в историческия процес е самостойна и индивидуална, може плодотворно да се разреши, ако приемем възгледа, че в случая става дума за две различни по логическата си определеност явления. От едната страна са т. нар. типологични модели, които притежават определена структура и въздействен потенциал, но не и исторически конкретна парадигма. От другата страна са исторически оформените художествени системи с реално въздействие и конкретна парадигма. Характерният за типологичния модел въздействен потенциал както на цялото, така и на неговите относително самостойни съставки във всеки конкретен случай получава специфична конкретизация, без да загубва потенциалния си заряд, позволяващ смяна на рецептивната парадигма. Ето защо в конкретните изследвания по историческа поетика задачата на автора ще бъде, от една страна, да определи характерните за дадената система взаимоотношения между двата интенционални типологични модела на дискурса, които тази система използува, а, от друга — да проследи конкретния развоен процес, довел до получаването на тази специфична комбинация, а така също и характерните за нея специфични въздействени възможности, както конкретно исторически (за времето на възникването), така и потенциални (за следващите рецептивни парадигми).

НЯКОИ ОСНОВНИ ЕСТЕТИЧЕСКИ КАТЕГОРИИ В ПОЕТИКАТА НА НЕМСКИЯ ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ И В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ

Едвин Сугарев

Изкуството се ражда в борба
на духа с действителността —
и твори нова, друга, своя действителност.

Гео Милев

Историята на изкуството е пряко следствие от диалектическото взаимодействие между многобройни социалнополитически и идейно-философски фактори, чийто източник трябва да бъде търсен не само на надиндивидуално, но и на наднационално равнище. Промените в естетическия континиум на дадена национална култура са неизбежен резултат от промените в начина на мислене, чувстване и светоусещане, зависими не само от собствения ѝ исторически контекст, но и от общия дух на епохата, от метаморфозите в нейната идеологическа надстройка. От тази гледна точка нито един съществен културен факт не може да се разглежда като плод на лична воля, като резултат от неуместно присаждане на чужди семена на родна почва. Ако приемем модернизма за такъв факт (а категоричното му присъствие в течение на няколко десетилетия на общоевропейския хоризонт ни задължава да го приемем), ще видим, че екзотичното му битие на наша почва не може да се обясни само с интерпретацията му като „вносна стока“ и като исторически ретроградно явление.

Също така лишена от основания е и представата, че модернизмът е цялостна, тотално подчинена на общи идейно-философски предпоставки и поради това самоизчерпила се до крайните граници на абсурда естетическа система. В съвременното литературознание все повече надделява мнението, че става дума за сложен конгломерат, отделните части на който влизат в многостранни диалектически противоречия, обхващащи не само отделни естетически и формални характеристики, но и много съществени мирогледни компоненти. В историята на модернизма могат да се набележат две фази, ясно разграничими във всяка национална култура, макар тяхната темпорална граница да варира в твърде широк диапазон. Това, което отделя и противопоставя символизма и естетизма на футуризма, експресионизма, дадаизма, сюрреализма и прочее -изми, едва ли е по-маловажно от това, което ги свързва. От тази гледна точка имаме основания да разглеждаме следсимволистичните авангардни търсения в българската литература, намерили израз в експресионистични или близки до експресионизма форми, като тенденция със свои собствени естетически и мирогледни критерии. Целта на тази статия е не да обхване проблема в неговата цялост, а само да набележи някои основни идейно-естетически съответствия между немския експресионизъм и българската

Поетика и литературна история. София, 1990

поезия през двадесетте години, съответствия, продиктувани колкото от повишената интензивност на културните контакти, толкова и от сходния социалнополитически климат, който поражда визираните явления.

I. МИРОГЛЕДНИ ПРЕДПОСТАВКИ

Ако нещо би могло тотално да характеризира „новата епоха", която в представите на авангардния художник започва с началото на XX в., то това е неимоверната интензивност на промените, обхващащи всички сфери на битието и съзнанието. Единният мирогледен свод, основаващ се на позитивни обществени, научни и морално-етични идеали и просъществувал почти до края на XIX в., рухва внезапно и безвъзвратно, при това едновременно с емоционалното осъзнаване на индивида, с формирането на представата за независимото „аз", бунтовно противопоставено на изискванията, предявани към него като към обществена единица. Религията и свързаният с нея морално-етичен кодекс губят своя обединяващ авторитет, обществеият ред е компрометиран от собствената си демагогия и антихуманност. Изгубило вяра в своите доскорошни мирогледни ориентири, съзнанието не смогва да осъзнае промените в динамиката на битието, губи тяхната причинно-следствена връзка. Реалността като че ли е изгубила свойството си да бъде хармонична и обяснима, тя е лишена от своята рационална устойчивост и внушава усещането за ирационален хаос. Материалното размива своите контури, изглежда случайно и несигурно, а духовната близост между хората придобива облика на нещо имагинерно и утопично. Всичко това поражда болезнено недоволство от самото съществуване, желание да бъдат разкъсани неговите конвенции, да бъде разрушена неговата ценностна йерархия чрез един екстремен, неограничаван и неограничим от нищо перманентен бунт. Това е всъщност най-основната психологическа предпоставка за всички авангардни течения от началото на XX в. — тяхната творческа територия всъщност се изчерпва с този бунт — от първоначалните му крайно деструктивни и нихилистични форми до канализирането на анархистичната воля за промяна в социално и класово отношение и поставянето ѝ в служба на прогресивното изкуство.

„Бог е мъртъв. Срина се един свят. Аз съм динамит. Световната история се разпада на две части. Пред мен стои епоха. И след мен стои епоха. . . Една хилядолетна култура е в развалини. Няма подпори и колони, няма основа, която да не е разрушена. Църквите се превърнаха във въздушни кули. Убежденията станаха предразсъдък . . Принципите на логиката, на общия център и разума се оказаха постулати на една жадна за власт теология. . . Светът се показа като сляпо натрупване на отприщени сили една над друга, една след друга. Човекът загуби небесния си образ, стана материя, случай, конгломерат."[1]

Така характеризира своето съвремие Хуго Бал и подобни негативни дефиниции ще срещнем у много експресионисти. Войната, инфлацията, алиенацията, социалният хаос, идеологическият вакуум, политическата демагогия, тоталното разпадане на моралния и мирогледния статус на обществото, раздираното от абсурди битие, в което случайностите са закономерност, а гибелта — ежедневие: всичко това определя емоционалния климат, в който се формира тяхното съзнание и в който съжителствуват страхът и гневът, отчаянието и надеждата, омразата към „стария свят" и волята за неговата промяна. Те чувствуват как всички основи се люлеят и всички стени се рушат — и виждат света като едва крепяща се, вече започнала да рухва сграда. Този трус на времето пронизва техните произве-

[1] Ball, H. Die Kunst unserer Tage. — In: Literatur-Revolution 1910—1925. (Hrsg. von P. Pörtner). T. 1. Darmstadt, 1960, 236—237.

дения, той определя техните люлеещи се образи и накъсани стихове. Те са *рожби* на тази събаряща се епоха, но същевременно и нейни потенциални или явни врагове; и затова посрещат разрухата със смесени чувства на ужас и надежда, но при всички случаи с негативно чувство към миналото и с позитивно към *промяната* дори когато тя приема чертите на хаос и апокалипсис.

Хаосът, вътрешната нестабилност и крещящите противоречия в обществените отношения пораждат сходни явления в индивидуалното съзнание. Годините около Първата световна война са точно онзи повратен момент, в който човек се вижда предоставен сам на себе си. Липсва надежден идеологически център — старата ценностна йерархия е рухнала безвъзвратно, нейните заклинания — като „национално единство", „наука и прогрес", „семейството е свято", „Германия над всичко" — са се превърнали в куха фразеология, в гротескни карикатури на самите себе си. Това, което е било постулирано като естествен и закономерен дълг, което е било кръвна връзка между индивида и общността, което е ориентирало неговите идейни представи и е било костната система на неговия мироглед, внезапно и без предупреждания престава да действува: Бог е мъртъв. Старият ред е мъртъв. Старият свят е мъртъв.

Трябва следователно да се създаде нов. Но първият въпрос, който си задават експресионистите, не е как ще бъде постигнат и какъв ще бъде той, а е страшният Гео-Милев въпрос: „Кой излъга нашата вяра?" Не би трябвало да ни учудва деструктивната енергия на това течение, неговата нихилистично-демаскираща мощ, радикалността на неговите присъди над „старото". Всъщност експресионизмът не е епоха — той е граничната между две епохи. Той не е мироглед — той е преходът от един мироглед към друг. В неговата морфология няма времена — има само „сега" и това сега е точно на границата между вчера и утре. Хаосът е не само формиращият го принцип, но и неговата единствена жизнена среда и траекторията на краткия му живот обхваща само и точно онзи момент, в който „старите идеали са стъпкани в прахта, а нови още не са създадени".

Но ако не са създадени, то те вече са на път да се създадат — със същата степен на екзалтация, прибързаност, свръхнапрегната емоционалност и радикалност, с която „старото" е подложено на разрушение. Може би и затова позитивните идеали на експресионизма често придобиват утопични черти, без при това да изгубят своя хуманистичен патос и своята въздейственост на дълбоко осъзната мирогледна необходимост. Контрастът между извисената и ефирна представа за „бъдещия свят" и „новия човек" и съвременността, надарена чрез гротескна хиперболизация с жестока и заплашителна сетивност, става драстично осезаем. Точно този контраст определя най-същностните характеристики на експресионизма — и на първо място неговата *раздвоеност* във всички мирогледни и художествени сфери — между подем и погром, между дух и материя, между външния свят и вътрешното „аз". Мисленето на експресиониста, както и неговата естетическа реализация, *винаги* се намира под напрежението на полярностите и несъвместимостите, винаги има предвид два мирогледни компонента, които вече не са центробежно ориентирани (както например са „аз" и „света" при символизма), а центростремително — по посоката на най-прекия и катострофичен сблъсък между тях: това предопределя и огромното емоционално напрежение в експресионистичното произведение, както и драматичните колизии в него. Светът в представата на експресиониста вече не е хармонизиран и ценностно ориентиран, не е познаваем чрез относителното равновесие между субективно и обективно, а е преди всичко незавършен, противоречив, хаотичен, едновременен в своите противоположности. Съзнанието отказва да го възприеме в неговата достоверна статичност и установеност; човек няма вече време да се занимава с проявленията на нещата, а се съсредоточава върху нещо по-общо—силите, които предопределят тези проявления, вътрешната динамика на *ставането*, а не външния факт на станалото. Та-

ка рационалната представа за света се заменя с *функционална* (която обаче поради собствената си вътрешна противоречивост често придобива и определено ирационални очертания), а реалистичният тип изображение се отхвърля освен като израз на банкрутирал мироглед и като неадекватен, неспособен да задържи в своите рамки динамиката на новата епоха.

Обществено-икономическите, политическите, социалните и не на последно място психологическите условия, при които се развива българската култура, са по същество много сходни с тези, които определят климата на „експресионистичната декада" в Германия. От 1912 г. България практически се намира в перманентна война, която след изчерпването на първоначалния ентусиазъм се очертава като все по-безсмислена, гибелна и инспирирана от властолюбивите намерения на монарха и меркантилните апетити на едрата буржоазия. Резултатът от нея е — както и в Германия — национална катострофа, а последиците — икономическа разруха, репарационни дългове и тлъста плячка в ръцете на военните доставчици. Политическият фалш, социалният хаос и наглото безсрамие на Бай-Ганьовите чада довършват и последните остатъци от вяра в обществения ред, в обезценените призиви за национален прогрес, в илюзията за възцаряване на „Велика България". Войната постави лице в лице с действителността по-младото поколение писатели — това, което бе откърмено със заветите на „Мисъл", което бленуваше за музика, вечност и красота и пишеше изящни символистични стихове в мансардите и по задимените кръчми. За него войната бе непосредствена кървава реалност — и то бе платило с кръв и страдания цената на своите илюзии. То не би казало вече „моята България", тъй като узна достатъчно ясно, че не в негови ръце са конците, под които танцуваше в кърваво хоро тази страна, този народ. Това, заради което тъмнееха от кръв бойните полета, бе за тях вече „една голяма и страшна Химера", бе „Безсмислената Химера Отечество"[2]. Патриотизмът стана раздвоено понятие: царство България вече не беше синоним на родината.

Но едновременно с краха на възрожденските идеали тези писатели интуитивно долавяха трагичната съдбовност на своята епоха, повратността на историческия момент и знаеха, че „Няма век, няма час — има Днес!"[3]. Реалността — „нелепа, свирепа и върховна"[4] — бе непосредственият обект на тяхната омраза и същевременно в техните видения проблясваше представата за „новата земя Бъдеще", за „червената обетована земя на Свободата"[5]. Категоричният императив на епохата ги заставяше да търсят нови форми — на нравственост, на мироглед на жизнена и художествена позиция; и те не се поколебаха да го направят — с цялата жар и безкомпромисност на своята младост. Септември 1923 послужи като последен детонатор за експлозива на тяхната художествена енергия — за да избухне тя като взрив, в който се сплитат възторгът и омразата, надеждата и покрусата, за да се поляризира социално тяхното художествено съзнание, за да бъдат пометени от стихията на експресията и последните останки от бившите мирогледни представи и естетически критерии за света.

Механизмите, които формират художественото съзнание в България през 20-те години, са по същество същите, както и в Германия: национална катострофа, социална поляризация, морална девалвация, фалит на старите естетически ценностни системи и не на последно място прогресивното социализиране и революционизиране на интелигенцията, нейният нарастващ афинитет към актуалните проблеми на съвременността. Същевременно трябва да подчертаем, че става дума за сходни, но не и за идентични явления. На българска почва трудно може да се говори за някаква цялостност и единност на експресионистичната поетика. Преди

---

[2] Гео Милев, „In memoriam Димчо Дебелянов" (Везни, I, 1919, № 1).
[3] Гео Милев, „Главата ми — кървав фенер. . ." („Жестокият пръстен", 1919 г.).
[4] Гео Милев, „И в този час, когато с протяжна безнадеждност" („Жестокият пръстен").
[5] Гео Милев, „Май" (вариантът от 1924 г.).

всичко тук явлението се реализира първоначално много по-убедително чрез понятието „стил“, отколкото чрез понятието „мироглед“. Конфликтът между символизъм и експресионизъм (за разлика от аналогичния конфликт между немския експресионизъм и импресионизма) тук не се изживява като конфликт между поколенията, а само като вътрешно противоречие в творческото развитие на едни и същи творци[6]. Несъмнено е и влиянието на други близки до експресионизма художествени течения, например на руския футуризъм. В самите представи на българските поети понятието „експресионизъм“ често се размива в една по-широка представа за европейския авангард от първата четвърт на XX в. Незаглъхналите символистични инвенции допълнително усложняват картината. И нещо много важно — деструктивният патос на „българските експресионисти“ не достига до такива драстични характеристики, както в Германия — между другото и защото културният пласт на миналото не притежава достатъчно тежест, за да потиска покълващото ново. На литературната традиция се гледа като на необходим и в известна степен полезен „организационен период“[7], като на нужна опорна точка за завоюване на нови естетически територии. Твърде съкратените срокове на развитие не позволяват на българските авангардисти да видят в „цивилизацията“ нещо толкова чудовищно, колкото го виждат немските експресионисти. Вместо войнствуващия космополитизъм като антитеза на национализма в българската поезия от 20-те години могат да се видят точно обратните тенденции —наистина вече лишени от наивността на възрожденското светоусещане. Поради това в своите конкретни форми нейната поетика се намира само в *относителна* близост с експресионизма. Що се отнася до основните естетически критерии и изразни средства на тази поетика обаче, съпоставката между двете явления е възможна и следователно необходима.

II. ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД И ЕСТЕТИЧЕСКИ КАТЕГОРИИ

Формално погледнато, и при символизма, и при експресионизма образният свят се приема като *знак* на една „вътрешна действителност“, като обективизиране на едно емоционално или психологическо състояние на личността. Интерпретацията на реалните факти е пряко зависима от творческото „аз“, което отказва да се съобразява с очакванията на читателя. С това обаче се изчерпва общото между двете течения — в сферата на субективния израз започват разликите. При символизма образната картина е подчинена на някаква, макар и понякога твърде абстрактна, хармонична *цялост* — импресия на впечатлението или нюанс на настроението, като проявява относителна единност и устойчивост по отношение на конкретните изразни средства — лексика, метафорика, звукова картина и т. н. Външно наблюдаваното и неговият духовен първоизточник като два ясно разграничими и автономни плана, свързани с помощта на съответствията. При това вторият и всъщност ценностният план най-често съществува само потенциално — като едва загатнат, като подразбиращ се, като изискващ интелектуални усилия за своето възприемане. Налице е (особено при повечето български символисти) една цялостна, богато нюансирана импресивна картина, през чиито образно-символни ядра прозират по-дълбоки вътрешни измерения.

При експресионизма точно тази *цялостност* се губи. Традиционният континуитет на образите е категорично нарушен. Двата плана — на обективираното изображение и на емоционално-психологическия му подтекст — са произволно раз-

---

[6] Показателно е, че и Гео Милев, който изрече в „Поезията на младите“ най-категоричната присъда над късния символизъм, и Ламар, който го апострофира чрез провокативната си поетика, започват своята творческа кариера именно със символистични стихотворения.

[7] Гео Милев. Кратка история на българската поезия. [Предговор]. — В: Антология на българската поезия. С., 1925.

чупени и разместени. Преходът между външния и вътрешния свят се извършва светкавично, без помощта на всякакви допълнителни звена. Вместо в призрачната замъгленост и абстрактност на символистичната импресия предметният свят съществува начупен и фрагментаризиран, с драстична конкретност и острота на сетивните възприятия. Символистичният образ най-често внушава чувството за застиналост — необходима, за да се извлекат всички нюансни характеристики на общото чувство или настроение. При експресионизма образите се появяват в процеса на своето *ставане* и се комбинират така, че да внушават впечатлението за *едновременност*. Рядко в едно експресионистично стихотворение можем да срещнем думи като „преди" или „след" — там всичко става „сега".

Предметите и явленията са разгледани не като произтичащи едно от друго, а като поставени едно до друго—на възможно най-мащабната хоризонтална плоскост. В тази едновременност на битието се крие един от основните принципи на експресионистичната поезия — категорията *симултанност*. Образите се редят пред нас като пред обектива на кинокамера, която бързо сменя своите обекти и в чиято оптика непрекъснато варират микро- и макроплановете: външният и вътрешният свят. Такъв подход неизбежно изисква *динамика* и калейдоскопична по своята разчупеност, пъстрота и интензивност образна система. Тази динамика и тази дълбоко разколебана устойчивост на поетичния образ са двете най-съществени формални характеристики на експресионистичната поезия.

Психологическите предпоставки за тези процеси се крият в светоусещането на модерния човек, който чувствува, че устойчивостта на стария свят е нарушена, че неговата цялост се разкъсва под напора на новото, и посреща всичко това с двойствено чувство, в което си дават среща страх и надежда като равностойни начала. Тази двойственост поражда огромно вътрешно напрежение, което хиперболизира и начупва образния свят и го натоварва с динамика и интензивност. Според Хаман и Херманд при експресионизма човек е „постоянно напрегнат, обхванат от страст. . . копнее за катастрофи и преломи"[8]. Забързаният пулс на живота, наситен с постоянни контрасти и противоречия, предполага „симултанно" смесване на разнородни чувства и усещания в психиката на човека. Всичко това се реализира и в художествен план — „при експресионизма. . . се прави опит да се смесят всички основни подтици у човека. . . в една експресионистично приповдигната „coincidentia oppositorum"[9].

Тази непрекъснато действуваща вътрешна раздвоеност, която се стреми към своето единство, неизбежно нарушава законите на статиката и на пространствено-времево-логичните зависимости. Поетичната мисъл блуждае между противоположностите: между прагматичното и духовното, между детайла и комоса, между низшето и висшето, без да ги обхваща в тяхната цялост и без да обяснява връзките между тях. Тези връзки са предоставени на читателя или по-точно на неговата интуиция и асоциативни способности. Той трябва да усети динамиката на чувството и мисълта, да се вживее в тяхната *изключителност*, да бъде разтърсен и подтикнат към действие от тяхната интензивност. Това са особености, които характеризират най-ярко експресионизма, но с някои свои черти далеч надхвърлят неговите граници и се отнасят към цялата модерна лирика.

Динамизирането на материята е един от аспектите, характеризиращи връзката между експресионистичната лирика и цялостния контекст на модерната поезия. Непрекъснато сменящите се асоциации извеждат предметите и явленията от тяхната статичност и обичайност, насищат ги с движение, хуманизират ги, придават им митологични очертания. Карл Лудвиг Шнайдер с основание говори за т. нар.

---

[8] Hamann, R., J. Hermand. Expressionismus. Berlin, 1975, p. 105.

[9] Пак там, с 106. „Coincidentia oppositorum" (съвпадане на противоположностите в първоначално единство) — философско понятие, въведено от средновековния теолог Николаус фон Квес и актуализирано от самите експресионисти.

динамизираща метафора при експресионизма, която „пренася върху предмета движение, което той в действителност не притежава“[10]. Примери в това отношение могат да се посочат в много експресионистични стихотворения — например „Ballade von einem Traum auf der Flucht“ на Иван Гол започва по следния начин:

Über der Erde Wundmalen
Kreisten gekreuzigte Kathedralen
Donnernde Dome und zwitschernde Kappellen,
Dunkler Glockenfügel schattende Wellen.
O so bröckelte das Gebirg eines Jahrtausends![11]

В едно от ранните стихотворения на Ламар изискването за динамика и симултанност придобива характера на манифест:

Покоя да стане движение
с динама с машини със ток и огнйове
ковете със мисъл
бъдете готови
за всички възможни
обнови
към нови и нови стремления

И тока на тая мистерия:
вртежа кипежа стремежа в душите
ще слеят петната
словата боите
. . . . . .
И няма да има различие
в пияните форми в духа в времената.

(„Център“)

Стремежът към промяна на статичното чрез неговото динамизиране, който ясно личи в това стихотворение, е твърде показателен за поезията през 20-те години. Той не трябва да се разбира опростено — динамизират се не само предметните понятия, но и това, което метафорично се крие под тях — етичният, моралният или социалният подтекст. При това динамиката осъществява многостранна функция: превъплъщава разрухата на стария свят; задоволява волята за пробив на новото светоусещане; разчупва статичната повърхност на предмета в стремежа да се достигне до неговата „вътрешна същност“; проявява се като последствие и символ на остри контрасти; разширява метафоричните и асоциативните възможности на словото; издига непоетични фрагменти от действителността до равнището на символа; придава на предмета ново съдържание; митологизира реалния свят.

В „Ад“ на Гео Милев спиралата на нищетата върти поета сред непрекъснати контрасти между страдащата бедност и скотското богатство и в своята стремителност превръща предметите и явленията в действуващи динамични сили. Там зимното слънце е „усмихнат джелат“, който одира кожата на бедните, скрежът избожда очите им, гладът барабани по кухите им кореми — и постепенно и най-статичната предметност придобива динамични характеристики:

Над нас се *развяват*
безспир
блестящи етажи
ръкопляскат балкони

[10] Schneider, K. L. Zerbrochene Formen. Teil 4. Hamburg, 1967.

[11] По белезите от рани на земята / кръжаха разпънати на кръст катедрали / трещящи куполи и чуруликащи параклиси / хвърлящи сянка вълни на мрачни камбанени криле. / О, така се раздроби планината на едно хилядолетие! („Балада за един сън в бягство“).

златни банки *звънят*
запяват
гладни
катедрали
на пладне
а над широкия път
прозяват се
пурпурни
фурни
преяли.

Динамиката на материалното винаги подхранва интензивността на образа и го изтегля извън контекста на обичайното, превръщайки го по този начин в идейно натоварена метафора. Той може да приема както позитивни, така и негативни стойности, може да изразява емоционален екстаз, виталистично насищане на природата и предметния свят, както е в много стихове на Фурнаджиев, например:

А танцуват запалени къщите
от безспирния бяг на земята...

Но също така може и да фиксира чувството на страх, самота и обреченост, на зловеща заплаха от страна на външния свят, както е в „Schlacht an der Marne" на Вилхелм Клем:

Langsam beginnen die Steine sich zu bewegen und zu reden.
Die Gräser erstarren zu grünem Metall. Die Wälder,
Niedrige, dichte Verstecke, fressen ferne Kolonnen.
Der Himmel, das kalkweiße Geheimnis, droht zu bersten.
Zwei kolossale Stunden rollen sich an Minuten.
Der leere Horizont bläht sich empor.[12]

И в многото посветени на големия град експресионистични стихотворения („Der Gott der Stadt" на Хайм, „Berlin" на Бехер, „Paris brennt" на Иван Гол и др.). Подобен метод на негативно динамизиране на материалното можем да срещнем на много места в поезията на Гео Милев — например в „Септември":

Кървава пот
изби по гърба на земята.
В ужас и трепет *сниши се*
всяка хижа и дом

както и в редица стихотворения на Фурнаджиев, Марангозов и Ламар.

Да отхвърли властта на „съществуващото" и разчупвайки го, да достигне до качествени промени — това е всъщност общата цел на всички форми на експресионистичното изкуство. Динамиката внася нужния коректив в статута на реалността, *чрез* нея съществуващият ред на нещата може да бъде *нарушен и променен* — и поради това тя е едно от основните средства за постигане на експресионистично художествено изображение. Традиционната лирика подхожда към своите обекти в известен смисъл феноменологично— тя ги отделя от цялото и чрез дълбочинен анализ ги издига до символи и носители на идеи от по-висш порядък. При експресионизма обект на изображение е не самата предметност, а силите, които свързват отделните ѝ фрагменти: възможно най-високата, космическа гледна точка, която обединява противоположностите, и вътрешната връзка на тези сили с духовния свят на поета. Поради това образността няма за цел да бъде адекват на някаква реалност, нито пък ни препраща към някакъв абстрактен и неопределен, но устойчив символ. *Тя има за цел да облече в метафори и образни*

[12] Бавно започват камъните да се движат и да говорят. / Тревите се вцепеняват в зелен метал. Горите, / ниски, гъсти скривалища, изяждат далечните колони. / Небето, бялата като вар тайна заплашва да се пропука. / Два колосални часа се разгъват в минути. / Празният хоризонт се издува нагоре" („Битката при Марна").

конструкции едно синтетично и диалектически противоречиво емоционално или интелектуално отношение на поета към света. Затова към организацията на своя образен материал поетът експресионист се отнася с много по-голяма свобода, отколкото е допустима при реализма, романтизма и символизма (с някои изключения, по недоразумение причислявани към това течение, като Рембо, Лотреамон и Верхарн например). Тази връзка между обект, субект и художествено изображение не се ограничава само с експресионизма — можем да я открием и в някои образци на древната източна лирика, и в най-модерните съвременни поети. Но тук тя е издигната от една от възможните форми на поетичен израз в доминиращ принцип, който характеризира цялото течение. Субективният коректив на реалността като израз на отношение към нея се реализира най-често именно чрез динамични категории. При това динамиката на материята е само *външният израз* на динамиката на мисълта, която се осъществява на още много равнища: като сгъстена едновременност на противоречиви факти и събития, като непрекъснато лавиране между частното, общото и космичното, като постоянно променящо се емоционално отношение, като съзнателно свеждане на контрасти в една неустойчива общност. И именно тази динамика предопределя взаимопроникването между субект и обект — най-същностната характеристика на модерното изкуство.

При експресионизма този процес е двустранен — както субективното се обективизира, така и обективното се субективизира. Материалните обекти се отчуждават от привичния си контекст — много често чрез гротескна трансформация, хуманизират се като носители на субективното отношение, придобивайки непривични, често пъти митологични очертания. Явленията се отчуждават и от своето реално битие, и от символите, с които ги свързва литературната традиция. Типичният ефект от това са техните обогатени метафорични възможности и тяхната най-често хиперболизирана мащабност. Реалният предметен факт се подлага на целенасочена метафорична обработка, докато се превърне в нещо качествено ново: в метафора на вътрешното преживяване на поета. Според Зокел прочутата статуя на Ернст Барлах „Отмъстител" не изобразява човек, обхванат от вътрешно напрежение, а „напрежение, превърнато в тяло"[13]. Същото може да се каже за почти всяко експресионистично стихотворение — то не изразява съпреживяване на обективни явления, а обективизация на самите духовни преживявания, при това най-често независима от емпиричните закономерности на самата действителност.

Тези процеси се различават твърде съществено от символа в смисъла, в който го тълкува символизмът. Символът е едно устойчиво, константно смислово или емоционално ядро, към което се съотнася цялата образност и което на практика стои извън нея. При експресионизма точно тази устойчива двуплановост е нарушена. Дисонансите са *съзнателно* търсени, поетичното послание се носи пряко от образния свят, субективното отношение не е отделено, а напротив — обективизирано във и чрез него. Това предполага ако не повече, то поне по-разнообразни образни и пластични трансформации, реализирани не от гледна точка на съзерцанието, а чрез динамични „скокове" на съзнанието, чрез метафорични конфликти и емоционални метаморфози.

Основната цел, която преследва подобен тип поетика, е да предаде на духовното по-обхватни и по-многообразни измерения. Поетическото „аз" вече не се побира в рамките на индивидуалното съзнание, абстрактните семантични покрития на чувствата и идеите вече са твърде беден речник, за да изразят неговото съдържание. Затова субектът се самовзривява, опитвайки се да насити със себе си цялото битие, да одухотвори мъртвата и враждебна предметност, като я превърне в свой израз и като изкове от явленията свой език. Външната образност вече не търпи

[13] Sokel, W. Expressionismus als Literatur. München, 1959, p. 70.

„съответствия“, както при символизма, а сама по себе си се превръща в знак на вътрешното състояние, *хуманизира се*, без да изгуби своята сетивност и без да се деконкретизира чрез съотнасяне към абстрактния свят на идеите. „Непознаваемото“ като израз на духа вече не е загатнато като втори план на съответствия та, а пряко превъплътено в свободни образни конструкции, чието въздействие не се изчерпва само с тяхната материалност и остро изразена сетивност. Това дава на субекта възможност да анексира обективния свят и чрез неговите форми да изрази по-цялостно и многостранно зигзазите на своите вътрешни преживявания. Предметите и явленията вече не са приковани към някаква определена, естетически предпоставена символика, а са преки превъплъщения на поетическото „аз“, наситени с многостранни и често контрастни асоциативни функции. Нека се вгледаме в следните стихове на Фурнаджиев:

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, като мъж иде днеска дъжда
и ликува пръстта, и танцуват дървета и камъни.

Повече от ясно е, че тук дъждът не е природният дъжд, а обективизираното чувство за виталност и порив на поета. Тук ясно личат характеристиките, а и възможностите на експресивния метод на изображение — възможностите за извличане на субективното *навън*; за предаването на сетивни параметри на отношението на поета към света; за абсолютно свободен преход между субект и обект; за пълното динамизиране на материята и превръщането ѝ от обект на изображение в дуалистично противоречива, емоционално наситена субстанция на самото поетично преживяване. Не само тук, но и във всички стихотворения от „Пролетен вятър“ поетическото „аз“ сякаш се самовзривява, за да одухотвори, пресътвори и да насити емоционално света. Поетическата динамика е насочена *отвътре навън*, поетическите инвенции се обективират, придобиват сетивни измерения, като с това дестабилизират природата и я превръщат в свой носител.

Най-ясно осезаемо е това движение отвътре навън, напълно противоположно на символистичния стремеж към самоотграничаване на „аз“-а от света, когато обект на изображение е самият поет или неговите синоними „сърцето“ и „душата“. За Яворов независимо от факта, че той е прекият родител на авангардната поезия от 20-те години, душата бе единственото истинско измерение на битието. Той знаеше:

Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

За експресиониста душата не е вече нещо автономно, нито пък вечно и идеално. Тя е пресечната точка на доброто и злото, арената, която си оспорват любовта и омразата, крепостта, която щурмуват страстите и пороците; тя е „отразила в своето огледало всички лица на живота и всички образи на света“[14]; но също така е и прозорец към протеста и бунта — „глухия стон на един гладен народ“, „бунт“, „огнен факел / в сърцата запокитен“[15]. Поетът е неспособен да остане в затворения кръг на собственото си „аз“ дори когато чувствува външния свят

[14] Гео Милев, „Черни Хоругви“ (Съчинения. С., 1975, с. 340).
[15] Гео Милев, „Моята душа“ (Съчинения, 348—349).

като безусловно чужд и враждебен — което ясно личи от стиховете на Иван Гол:

O toll dreht sich das Jahrhundert
Am Zifferblatt der goldnen garantierten Sonne
Und ich fürchte: mein Herz
Geht plötzlich wie ein Revolver los![16]

А в повечето случаи и не иска да остане там, тъй като е превърнал собствената си същност в екзалтиран израз на виталност и бунт, на активно отношение към живота:

О сърце, експлоадиращо в бяс —
центробежно
навън —
(Н. Марангозов, „Хулигански елегии III")

или:

Избухни сред вртоп от тревога, стихийно сърце!
Хвърляй с безумни ръце в сърцата, в главите
главни от възторг
бомби от бунт
пурпурни топки от смут
— луди луни и слънца!
(Гео Милев, „Зов")

Тази двустранна възможност за преход — обективизирането на поетическите инвеции в сетивна образност и абсорбирането на света от поетическото „аз" — характеризира може би най-дълбоко експресионистичния подход. Конституираната от традиционната лирика устойчивост на двете вселени „аз" и „света" е безпощадно и целенасочено разрушена. Без всякакви преходи поетичният израз минава от реалното в нереалното, от микрокосмоса на личността в макрокосмоса на вселената, от възвишеното в отвратителното, от сетивното във виденията. Създава се един свят, в който нищо не е в покой, нищо не е константно, нищо не е завършено. Този свят „става" буквално пред очите ни, непрекъснато се деструктира и конструира по нов начин, мени очертанията си, съотношенията си, идейния си и емоционален подтекст. Четейки едно експресионистично стихотворение, човек веднага разбира защо „Aufbruch"[17] е била паролата на това поколение. Светът трябва да бъде разбит — за да бъде построен отново! Това е същността на експресионистичното кредо. Двойният процес на деструкция и вторично конструиране личи на всички равнища — структурата на стихотворението, образния свят, метафориката. Този процес не може да бъде осъществен нито само в сферата на абстрактните понятия и интелектуално обобщаващата символика, нито само в сферата на конкретната реалност. Той изисква взаимопроникване на тези две равнища, максимално разширен обсег на изразните средства. Тази поезия се стреми да бъде имажинистична, без да се откъсва от интелектуалното и емоционалното обобщение; тя смесва своите образи, видения, пределно концентрирани предметни детайли и пределно синтезирани абстрактни понятия в една трудно достъпна за рационален анализ амалгама, в един подчертано неконвенционален ред, който по своята произволна непоследователност понякога напомня сюрреализма. Това, което спасява стихотворенията на експресионистите от опасността да се превърнат в глутница от образи и метафори, е сериозността и ангажираността им към морално-етичните и социалните проблеми на тяхната съвременност, както и фактът, че проблемът за формалния израз е от второстепенно значение за повечето от тях, и радикалността на тяхната естетика е по-скоро плод на спонтанни изблици, отколкото материализация на предварително възприета естетическа концепция.

[16] О, лудо кръжи столетието / по циферблата на златното гарантирано слънце / и аз се страхувам: внезапно сърцето ми / излита като изстрел от револвер!" (от поемата „Париж гори").
[17] Със значение „разбиване, разкъсване", но също и „бунт".

III. МЕТАФОРИКА

Процесът на деструкция и качествена метаморфоза при пренасянето на реалното в художественото изображение проличава особено ясно, ако разгледаме най-силното оръжие на тази поетика — метафората. Експресионистичната поезия не е по-метафорична за това, че си служи по-често с метафората. Тя е по-метафорична от предхождащата я за това, че възлага на метафората по-различни и най-вече по-висши функции. Метафората тук не служи като връзка между два предмета въз основа на някаква качествена или подсказана от контекста на стихотворението прилика. Тя не служи и като преход от конкретното към абстрактното, като стъпало за поетическото обобщение. На първо място, метафората е средството, чрез което се изтръгват предметите и явленията от тяхната конвенционална зависимост и се обогатяват с нови функции и измерения. Чрез нея се създава онова усещане за изключителност и фантастично раздвижена реалност, в която всички връзки са възможни. Но с това не се изчерпват нейните функции. Метафората е не само свързваща предметите и явленията поетическа форма, но и идейно натоварен носител на отношението на поета към тях. При това метафората въпреки цялата фрагментарност на поетическия израз почти никога не е самостойна единица. При експресионизма имаме основания да говорим за метафоричен процес, който обхваща много равнища на художествена въздейственост. Освен класическия тип метафора твърде често сравненията, определенията и аналогиите имат характера на метафори и изпълняват същите преобразяващи и деформиращи функции. Всяка метафорична единица е отнесена към някакъв по-висш интелектуален или емоционален комплекс дори и когато контрастира на пръв поглед със съседните елементи на текста — общността на отделните метафорични звена може да бъде доловена само от гледна точка на чувствата и идеите, които внушава *цялото* стихотворение.

Различните форми на метафората и нейното приложение при експресионизма са твърде разнообразни, за да могат да се разгледат в тази статия — тук могат да се дадат само някои насочващи примери. В „Разходка на затворници“ от Ернст Толер метафората „Зарешетени прозорци се облещват пронизващо и смучат /*като насекоми кръв за зимнина*“ е точката, която концентрира емоционалната енергия на стихотворението — цялата болка и омраза на затворниците, и която асоциативно се свързва с последните стихове — с небето, което се разтваря пред отлитащия в него затворник „като синкаво-червена рана“, която „гори и гори и не иска повече да се затвори“. В „Турати говори в камерата“ на Валтер Хазенклевер цяла серия от динамични метафори изграждат един втори план, който изяснява и допълва думите на оратора. Докато Турати пита „Разбива ли вече гредите големият ти чук / могъщият ти ден, революцио?“, метафоричният план вече посочва отговора на този въпрос: „От дъбовите стени ръмят зелени червеи“, „От стълбовете за афиши дими цветна кръв“, „Венеция се смъглява в язвите на бомбите“, „От разрушените шахти на въшливи катакомби / бият гранати в полето на жетвата“, „Яростта на изобличените изяжда оратора“. Метафората може да служи и като обобщаващ финал: в „Следобед, поля и фабрики“ на Лихтенщайн чувството за нестабилност и недооформеност се обобщава именно чрез последната метафора — „Слънцето, едно жълтурче, се люлее / на един комин, неговата стройна дръжка“. Най-обичайната функция на метафората обаче е да преобрази реалността в митологичен план, да създаде една нова, гротескна митология на съвременната цивилизация. Така е в прочутото стихотворение „Богът на града“ на Георг Хайм, където ясно личи как метафорите се концентрират около един единен център:

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Ball,
Die großen Städte knieen um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl

Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Zieht auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut[18].

Всичко в тези образи е насочено *към* бога на града, изразява преклонение и подчинение и предизвиква чувство на страх и отвращение. Градовете коленичат около неговия търбух. Камбанението звън се стича към него от морето на къщите. Като танц на жреци тътне край него глъчката на милионите по улиците. Димът на фабриките и комините се възнася към него като тамян. Елементите на тези метафори са взети всъщност от градския пейзаж, но Хайм ги поставя в такъв ред и в такава връзка, че от реалността израства една грандиозна по своята мащабност и зловеща в своята същност митологична картина.

Сравнени с изтънчено-нюансираната метафорика на символизма, съдържаща най-често абстрактни понятия и гравитираща към един относително постоянен семантичен кръг, метафорите на следвоенните български модернисти поразяват със своята дръзка острота, със своята контрастност и хиперболизираност, със своята последователна неконвенционалност, достигаща понякога до маниерна алогичност. В тях се смесват понятия от различни смислови равнища, съчетават се предмети с неприсъщи за тях качества, грубата предметност се вплита в абстрактното и възвишеното. Отразяващи най-често трагичната страна на битието, те будят тревожни и понякога зловещи асоциации. Кръв, нощ, смърт и ужас са главните действуващи лица в много от тях и особено в тези на Фурнаджиев: „Боже господи, в мойто кандило / свети кръв вместо божие масло“ („Ужас“), „и като кърваво олово / блестеше сводът озарен“ („В нивята“), „Преминаха на кървави кобили / другарите ми в страшни преизподни“ („В кръчмата“), „Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват лазурите / като мрачен пожар, като кръв, като вик на смъртта“ („Сватба“), и на Гео Милев: „Главата ми — кървав фенер с разтрошени стъкла“ („Главата ми — кървав фенер. . .“), „Скъсаният кървав барабан на моето сърце“; „Червените вълци на моята кръв“ („As dur“) „червен от убийство и черен от мъртва мъгла“ („Стон“), „Смъртта — кървава вещица сгушена“ („Септември“). Подобна „кървава“ метафорика е много характерна за експресионистичната поезия — тя се свързва с темите за края на света, войната и революцията и обикновено се разгръща в грандиозни апокалиптични картини. Метафората хиперболизира, за да даде максимален израз на чувството. Типичен пример в това отношение е четвъртата част на поемата „Луна“ от Иван Гол, където кръвта на луната се смесва с кръвта на „нашата война“ и стяга земята „в огнен пръстен“. Кървавата метафорика придобива космични измерения, обхваща и земята, и небето, сцената на гибелта се оказва с мащабите на вселената. Подобни внезапни хипертрофии, при които земното зло обхваща и небето и придобива апокалиптични измерения, са доста характерни за септемврийската поезия — например за Фурнаджиев: „Тъмното копие, литнало там във просторите / свети под слънцето днеска оплискано в кръв / греят на свода огромни, червени прозорците / сякаш очите на божия, алена стръв.“

В раздирания от контрасти поетичен свят на експресионизма метафората е това, което свързва противоречията в едно нестабилно единство. Тя е несигурният въжен мост между полярните понятия, това, което осигурява взаимопроникването между различните смислови и асоциативни пластове, което свързва нисшето

[18] Вечерта осветява червения търбух на Бал, / големите градове коленичат около него. / На църковните камбани огромният брой / се надига към него от морето на черните кули. / Като танц на жреци гърми музиката / на милионите из улиците шумни. / Димът на комините, / облаците на фабриката / се надигат към него, сияещи като ухание на тамян.

и висшето, конкретното и абстрактното, сетивността и виденето. По този начин тя бива натоварена с многостранни функции, престава да бъде орнамент в поетическата структура (каквато доста често е в традиционната лирика) и се превръща в основен градивен елемент на образния свят в стихотворението. Например тя може да придаде визуалност на абстрактните понятия: „контурите на моята лъжа“ (Гео Милев, „Удари трета стража“), или пък да превъплъти неосезаемото в драстична сетивност: „Оплаквам връх своите меки / колене / чудовищният труп на моя сън“ (Гео Милев, „Змей“); „по улиците ужас се търкаля“ (Разцветников, „Мор“), както и обратното — да свърже сетивността с крайно нехарактерни за нея характеристики: „кладенеца скърца като съвест“, „Марица свети като смърт“ (Фурнаджиев, „Предпролет“, „В нивята“). Метафората може да променя субстанцията на нещата, да придаде на един и същ предмет различна плътност и измерения. Фурнаджиев например вижда нощта като „неподвижен, чер и мъртъв бивол“; при Гео Милев в „Кошмар“ нощта се схваща като водна повърхност: „*удавям* свещта в безпощадната нощ“, „Луната, старата змия“ нощта е „без изходи“ и навява асоциация за лабиринт, в „Апокалипсис“ „нощта падна черна като гробен капак“, в „Септември“ по подобен начин нощта първо се вкаменява („На нощта вкаменения свод“), а после пада „глухо и страшно заключена / от всички страни“. Единият член на метафората може да се отрича от другия: „Усмивката ти е за мене строг лед / и всяка ласка — тягостен метал“ (Гео Милев, „Гроб“), или да съдържа парадоксални съчетания: „вода от пепел“ (Гео Милев, „Гроб“), „Гореше хладна пепел във душата“ (Фурнаджиев, „Нокти“). От огромно значение е свободният преход между живото и мъртвото в метафоричната структура. Например Гео Милев превръща луната в змия („Луната — старата змия“), слънцето в „усмихнат джелат“ („Ад“), топовете в „зинали слонове“ („Септември“), гората в „черна сестра“, но също така и главата си в разтрошен фенер („Главати ми — кървав фенер. . .“), сърцето си в „лед — камък, желязо“ („Януари“). И най-накрая не на последно място метафората може да има и пейоративна функция, да преобръща иронично смисъла, или пък да бъде целенасочено предизвикателство спрямо остарели естетически системи. Едва ли има съмнение, че метафори като „на слънцето запалената мутра“ и „като свиня нощта се черна тръшна“ на Фурнаджиев, или пък „свинята на хорската бедност“ и „нощта се събужда по нужда / зад парламента и църквата“ на Ламар имат преди всичко провокативна стойност.

След посочените примери можем да обобщим: метафоричният поток както при експресионизма, така и в българската поезия от 20-те години е всъщност *реализация* на основното естетическо изискване на експресионизма: изкуството да да бъде *израз*, а не впечатление. Именно на равнището на метафората личи доколко предметният свят е зависим от вътрешното преживяване, в каква висока степен на творческа свобода поетът използува реалния свят само като градивен материал за изграждане на качествено нови и обобщаващи неговото отношение към същата тази реалност поетически конструкции. И точно по отношение на методите, по които бе интерпретирана реалността, и на новаторските изразни форми, които бяха използувани при тази интерпретация, не може да се отрече, че както експресионизмът в общоевропейски мащаб, така и близкият до него поетически авангард в нашата поезия от 20-те години бяха от съществено значение и имаха прогресивно въздействие за формирането на качествено ново поетическо светоусещане, за натрупването на ценен естетически опит, актуален дори и от гледна точка на съвременната ни литература.

ЛИТЕРАТУРА И ТЕОРИЯ НА ОТНОСИТЕЛНОСТТА

Сабина Беляева

Предмет на тази статия е принципната структурно-системна връзка между Айнщайновата теория на относителността и съвременната българска литература. Става дума по-конкретно за прозата на 60-те и 70-те години.

Схващането за съизмеримостта ѝ с релативистката физика не е новост в литературоведската практика[1]. След „Писатели и време“ (1968) Р. Ликова го застъпва и в по-нататъшните си проучвания върху най-новата ни белетристика. Като изтъква повишения художественотворчески интерес към научните идеи на XX в., тя следва една малко популярна у нас изследователска насока: художественият процес може да бъде разглеждан не само като отражение на социално-историческата и народопсихологическата реалност, но и като специфичен *познавателен* акт, взаимообвързан с естественонаучното и философското познание на основата на единната им мирогледна позиция.

Тази по-широка гледна точка рядко се използува в литературноисторическата наука (използува я Г. Гачев в „Ускореното развитие на литературата“), без това съществено да накърнява наблюденията върху по-ранните етапи от развоя на националната ни словесно-художествена традиция. Но пренебрегването ѝ в подхода към съвременния литературен процес би могло да обедни представите за днешните естетически търсения. Защото заедно с промените в българската история и душевност тези търсения, както ще видим, документират и някои по-общи – *мирогледно-познавателни,* изменения.

1. ЗА ПРИНЦИПНОТО ЕДИНОМИСЛИЕ НА НАУЧНОТО И ХУДОЖЕСТВЕНОТО ТВОРЧЕСТВО

Осмисляйки новаторските тенденции в литературата от 60-те и 70-те години, критиците и литературоведите заключават: в съвременния национален художествен модел на света се наблюдават дълбинни, коренни преобразувания. Във връзка с това ще говорим за *съотносимостта* му с Айнщайновите релативистки идеи, а не за *въздействието* им. Физическият релативизъм не следва да се схваща непременно и единствено като фактор, пряко влияещ върху еволюцията на художественотворческото мислене. Той е просто завършен математически израз на качествено преобразуваните в XX в. жизнени представи.

А те се усложняват неимоверно още в края на предходното столетие. В съгласие с механистичния здрав разум (той представлява светогледната плоскост, обвързваща на тогавашния етап науката и изкуството) вселената се третира като „трайно устроена компактна общност“ (Н. Винер), в която владее Нютоновото

[1] Понятието *релативизъм* тук е използувано като синоним на Айнщайновата теория на относителността. То не би следвало да се отъждествява с релативизма, разбиран като философско-методологически принцип.

абсолютно време и пространство. Протяжността ѝ се измерва по Евклид, продължителността ѝ—по Кант. Привилегированата отправна система, спрямо която се отчита движението на телата и породените от него вътрешни изменения, е етерът — хипотетична механична среда, в която се осъществяват материалните движения.

С научните представи са принципно съобразени и художествените (в частност и литературните) виждания. Повествователното време в традиционния реализъм е време качествено еднородно. То се формира, така да се каже, „отвън“ — в полезрението на всевиждащия разказвач-демиург, и е скрепено от неговата идеологически завършена (ще рече — неподвижна), извисена над действителността, единствена гледна точка. В единен линейно-постъпателен ред — съобразно с Кантовата каузалност, се разгръщат и външносъбитийните, и вътрешнопсихологическите действия. Сходно е положението на равнището на пространственото моделиране. Традиционното реалистично пространство е структурно еднородно, „неиндивидуално“ (според П. А. Флоренски). То е основано върху Евклидовата геометрия и съответствува на класическата права (линейна) перспектива, която се утвърждава в живописта през Ренесанса като отрицание на средновековната „обратна“ перспектива.

Иначе казано, авторитарно извисената позиция на разказвача-демиург (пак така неподвижно закрепено, абсолютизирано, „външно“ спрямо изобразявания модел е и дясното око на ренесансовия художник) може да се разглежда като обективен аналог на етера, спрямо който се отчитат в Нютоновата механика вътрешните изменения на телата.

Когато в началото на нашия век се заема да обобщи откритията в сферата на микропроцесите, които дотогава са били необясними от гледището на Нютоновия механизъм, Айнщайн изключва от картината на света етера (според него етерът е „нещо абсолютно неподвижно“) и приема като отправна система постоянната и неизменна скорост на светлината. Гениалната догадка да се съпоставят различните движещи се системи спрямо *движението* с постоянна, една и съща скорост предизвиква истинска тревога сред учените. Според самия Айнщайн идеята му изглежда „безумна“ от позициите на здравия разум. Релативисткият модел на света е парадоксален, „невъзможен“ по отношение на Нютоновата вселена, в разрез сякаш с делничните нагледно-емпирични представи. Но той много поточно отразява обективната жизнена динамика, която съвременният индивид, подложен на историческите въздействия, изживява и осъзнава по-дълбоко и многостранно, отколкото в предишните епохи. Нещо повече: в Айнщайновия модел намират законното си място парадоксите на битието, с които и науката, и изкуството неведнъж са се сблъсквали, но които старателно са заобикаляли чак до края на позитивисткия XIX в., безсилни да ги обяснят.

И така, обоснована посредством Движението, теорията на относителността получава извънредно широк идеологически резонанс. Работата е в това, че Айнщайн обобщава в научно-логическа форма всъщност един универсален, обективен принцип, валиден във всички области на съвременното познание и определящ единната посока на търсенията в нашия век: при всичкото им многообразие в науката, философията и изкуството те очертават конфликта между механистичния здрав разум и парадоксалното „неевклидово“ мислене.

Този конфликт е документиран в естетиката и художествената практика още преди Айнщайн: в творчеството на Достоевски, в живописта на Сезан. Изтъква се влиянието на Достоевски при формирането на Айнщайновата теория[2]. Известно е също, че Сезановите сферични пространствени построения задълго са останали непонятни на съвременниците му, които са ги разглеждали в светлината на пло-

[2] Вж. К у з н е ц о в, Б. Г. Айнщайн. Живот, смърт, безсмъртие. С., 1976.

скостната Евклидова геометрия. Съвременните изследователи обаче доказват със средствата на математическия анализ, че тези построения имат обективно съответствие в геометрията на Риман[3], а тя, както е известно, е положена в основата на Айнщайновия модел.

Изглежда, става дума действително не за влияния, а за светогледно, принципно *единомислие* на художественото творчество и науката. Особено красноречиво свидетелство за светогледния поврат, който се извършва в началото на века, е статията на П. А. Флоренски „Обратна перспектива", станала публично достояние през 1922 г., но публикувана значително по-късно, към края на 60-те години. Обсъждайки т. нар. вътрешна, разноцентрова позиция на художника в средновековната живопис, Флоренски утвърждава „обратната" перспектива като явление напълно равноправно с общоприетите, канонично съблюдавани дотогава ренесансови перспективни конвенции.

Мирогледните подтици на подобна реабилитация са напълно обясними днес. Статията, забележителна със своята изследователска дълбочина и емоционална пристрастност, отрича не просто естетическата нормативност, но светоусещането на предходните столетия. В нея отекват умонастроенията на времето, когато европейското мислене се обявява против възгледа за едностранчивата зависимост на индивида от природата (отразена в позитивисткото естествознание), на индивида от обществената среда (отразена в изкуството на натурализма). Противоречието между ренесансовата художествена условност и „обратната" (а и Сезановата) перспектива е аналогично на съотношението, в което се намира Евклидовата геометрия спрямо геометриите на Риман и Лобачевски. В един по-широк план в подобно съотношение стоят Нютоновата и Айнщайновата представа за движението, времето и пространството. Следователно Флоренски, недвусмислено отричайки вярата в „устройството на света по Евклид" и „възприемането му по Кант", е отхвърлял фактически Нютоновото „здравомислие", възведено в абсолют от буржоазния XIXв.[4]—същото, срещу което се обявяват и Айнщайн във физиката, и Бергсон във философията, и Пруст в литературата.

Разбира се, подобно единомислие е белязано и от дълбоки вътрешни несъгласия, на които не бихме могли подробно да се спрем в нашето изложение. Ще отбележим мимоходом нееднократно обсъжданото във философията разминаване между материалиста Айнщан и идеалиста Бергсон. От своя страна Бергсон подценява Пруст: според тълкувателите на романа „По следите на изгубеното време" т. нар. чиста продължителност, за която настоява Бергсон, е дълбоко разколебана, обезсилена в Прустовата художествена система[5].

След казаното дотук се налага изводът, че мирогледното преустройство от началото на века насам е явление, общовалидно както за науката, така и за изкуството. Ето защо не би трябвало да търсим елементарна причинно-следствена зависимост между идеите на Айнщайн и Флоренски, както впрочем и между естетиката на Бергсон и художественотворческата практика на Пруст. Те са действително взаимообвързани, но само доколкото представляват прояви на един и същ мирогледно-познавателен прелом.

Колкото до същността му, тя може да се изрази по следния начин: също както науката, съвременното творчество отразява в присъщите му образно-сетивни форми сблъсъка на непосредно очевидния емпиричен опит с непривичното, парадоксалното, „удивителното", т. е. с излизащото „извън рамките на привичните логически конструкции" (Айнщайн)[6]. Поради това терминът „неевклидова" (гео-

[3] Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи. М., 1980, 215—232.
[4] Флоренский, П. А. Обратная перспектива. — В: Труды по знаковым системам, вып. 198. Тарту, 1967, с. 407.
[5] Brincourt, A. et Y. Les œuvres et les lumières. Paris, 1955.
[6] Кузнецов, Б. Г. Цит. съч., с. 125.

метрична) система днес придобива все по-широк семантичен обхват. Според Б. Г. Кузнецов той се отнася „не само за математически парадоксалната система, но за всяка концепция, отказала се от каноните, приемани по-рано за непоклатими".

2. НАЦИОНАЛНОТО ХУДОЖЕСТВЕНО МИСЛЕНЕ

Опозицията „здрав разум—неевклидово мислене" ще залегне в основата и на този анализ. Изхождаме от факта, че през 60-те—70-те години в българската проза е ярко изявена реакцията срещу механицизма и догматичния рационализъм на типовите художествени образци, създадени според изискванията на нормативната естетика и също приемани за непоклатими.

Едно необходимо уточнение по този повод: промените в българския литературен модел на света, засвидетелствувани от началото на 60-те години насам, имат етапно значение в развитието на националната реалистично-художествена система. Те са отклик на дълбинните социални, психически и емоционални изменения, настъпили след 1944 г., когато кооперирането на земята, индустриализацията и мощната миграция от селото към града из основи разрушават частнособственическия комплекс (той е частично разколебан доста преди това), както и свързаните с него традиционно-патриархални жизнени навици.

Във връзка с това започва да се променя не просто *светоусещането*, но вече и *светоотношението* на българския човек. Огромното социално-историческо ускорение накърнява приемствеността на традициите, които са поддържали личността през столетията на относително жизнено равновесие. Интимното, „свое" пространство, в което открай време е протичало индивидуалното съществуване (дом, ниви, чаршия и т. н.), започва да се „разгражда". Светът не изглежда, както преди, „трайно устроена компактна общност"; изменя се отведнъж, рязко и неудържимо — образно казано, със „скоростта на светлината".

Впечатленията за настъпващите социални промени са художествено документирани още веднага след Девети септември. Но тенденцията към дълбинно *осмисляне* на тези впечатления се проявява в пълнота едва към началото на 60-те години поради следните обективни причини:

— нужно е било време, за да започне българският човек да осъзнава в цялата им сложност въздействията, които изпитва в епохата на „големи скорости";

— творческото мислене получава възможност да се освободи от предписанията на рационализма и естетическата нормативност, задържащи еволюцията на художествените виждания през 50-те години;

— извършва се реабилитация на личността в плана на социалния живот. Това поражда необходимите предпоставки за разгръщане не само на нейната социалнотворческа (в това число и художественотворческа) активност, но и за по-свободната ѝ самоизява на равнището на художествената структура.

Едно от важните събития, свързани с този процес, е разколебаването на традиционно-реалистичната обектно-епическа мяра и утвърждаването (паралелно и във взаимодействие с нея) на субективно-психологическите изразни форми, насочено към преодоляване на психологическата „недостатъчност" в прозата от предходното десетилетие. „Ще повярвам в слънцето, ако и то вярва в мене" — патетичният епиграф към Радичковото „Горещо пладне" е указание, че в центъра на българската художествена вселена е застанал индивидуално неповторимият, многосложен съвременен човек. Като приема повелите на историята, той предявява към нея вече и своите „свещени вечни права" (по израза на П. Пенев).

Утвърждаването на социално-хуманистичната концепция за личността като продукт, но и като фактор в социално-историческия прогрес е своеобразно изра-

зено на равнището на повествователните структури. В тях се забелязва засилено влечение към художествената условност, задълбочава се съзнанието за знаковата природа на изкуството. Традиционно-реалистичното подражание на живота „във формите на самия живот“ престава да бъде, както през 40-те—50-те години, единствен, общозадължителен подход към жизнената реалност. Литературата отново въвлича в своя естетически оборот иронията, пародията, гротеската. Засилва се структурно-композиционната активност на индивидуалното самосъзнание – при това положение единствената, авторитарната, идеологически завършената авторова гледна точка влиза в диалогично взаимодействие със субективните виждания на множеството персонажи. Тяхната — на персонажите, гледна точка е ограничена във времето и пространството, не така всеобемаща, както обектно-епическата. Затова пък тя е подвижна, идеологически изменяща се, което значи — в по-висока степен съответстваща на жизнената динамика в епохата на „големи скорости“.

Съобразно с посочените изменения започва да се диференцира и неиндивидуалното (спрямо персонажите), структурно еднородно време и пространство на традиционното повествуване. Световете, отразени в кръгозора на персонажите, имат вече своя собствена мяра, свой порядък и строеж — оформени са „според себе си“ (Флоренски), а не в ракурсите на предварително зададената обектно-епическа авторова позиция. Наблюденията показват, че външносъбитийните движения продължават да се формират, както и преди, в съответствие с причинно-следствения, линейно-постъпателен Кантов порядък. Но в сферата на субективните емоционално-психически изживявания времето на часовниците и календарите отстъпва пред формите на т. нар. вътрешно време — пред „вътрешния монолог“, „потока на съзнанието“. Документирани частично в прозата от 20-те години и по-късно в епическите построения на предела между 50-те и 60-те години („Иван Кондарев“, „Гласовете ви чувам“), тези форми са вече системно застъпвани в творчеството на Г. Стоев, В. Попов, Бл. Димитрова, Ем. Станев, Ст. Бойчев и редица по-млади белетристи.

Разколебаване на обектно-изобразителната неиндивидуалност и структурна еднородност ще открием и в съвременните пространствени построения. В разказа „Това красиво човечество“ например В. Попов противопоставя „дрисканиците“ на уродливото, болезнено чувствително момиченце Лучия на рисунките на неговите физически здрави, самодоволни и нетактични братя. Ябълката на тези рисунки, изглежда, е правена според школските указания, изхождащи от Евклидовата класическа перспектива — с присвито дясно око, с точно премерване на разстоянието до модела. Според момчетата това е причина тя да изглежда „като жива, като истинска“. Напротив, „дрисканиците“ на сестра си те оценяват като „неистински“. Защото, както обяснява повествователят, линиите изпод пръстчето ѝ „се завиват“, „въртят се в осите си“ и „загражда т и последните кътчета на нощта“, населявайки я „с предмети и хора“.

Нека да обърнем внимание върху това завиване, завъртане, заграждане, насочващо читателските асоциации към Сезановото сфероидно перцептивно пространство, което подтекстово означава и към Сезановата творческа драма. Нескрито изразеното пристрастие на повествователя към дарбата на Лучия е основание да мислим, че образните предпочитания на самия В. Попов клонят към нетрадиционното новаторско изкуство на Сезан, а посредством връзката им с Римановия елиптичен модел — и към Айнщайновите представи за вселената. Впрочем към Риман според Н. Звезданов възхождат и Радичковите художествени виждания[7]. Но разколебаването на класическите пространствени построения не се

[7] Вж. Звезданов, Н. Дом и Път в творчеството на Йордан Радичков.— Литературна мисъл, 1980, № 8.

изчерпва дотук. В съвременната ни проза са налице и опити за актуализиране на средновековната изобразителна перспектива, както е в романа на Г. Марковски „Хитър Петър". Доказателство за това са направените с рязка смяна на отдалечени гледни точки, „от птичи поглед", панорамни исторически изображения на събитията на Балканите от края на XIV и началото на XV в.

Приведените примери (а те далеч не изчерпват многообразието на новаторски пространствено-изобразителни търсения) открояват приближаването към Айнщайновия модел на света на равнището на повествователните структури. Същото явление е засвидетелствувано и в случаите, когато са налице експлицитни позоваванания на релативистките идеи — както в „Пътуване към себе си" и „Отклонение" на Бл. Димитрова, в „Корени" на В. Попов (имаме предвид диалога между Спас и Генерала в разказа „Битие"). В „Звездите над нас" от П. Вежинов позоваването е и буквално: героите обсъждат проблема за Айнщайновата вселена, в свободните от занимания часове в затворническата килия студентът физик Виктор възстановява за себе си Римановите формули. По такъв начин — в качеството на „цитати", имената на Айнщайн и Риман „отварят" проблемно-идеологическото пространство на романа към фундаменталните естественонаучни и философски идеи на века.

Обстоятелството, че всички тези новаторски явления възникват тъкмо през 60-те—70-те години, е социално-художествено обусловено и идеологически закономерно. В ситуацията на огромно социално-историческо ускорение традиционно-реалистичните повествователни форми се оказват вече „бегъл поглед" (В. Попов) към съвременната жизнена реалност — недостатъчни са да изразят динамизирането на българския живот и породените от това дълбинни духовни промени.

Доколкото се основават върху разколебаването на традиционно-реалистичното „миметично" повествуване, процесите, за които става дума, могат да бъдат съизмерени с отклоненията от класическата обектно-епическа норма в условията на 20-те години. (Тази връзка е изследвана от Р. Ликова, С. Янев и др.) Но в рамките на несъмнените сходства днес се забелязват и някои същностни различия, на които тук нямаме възможност да се спрем подробно. Ще ги сведем най-общо към следното: за разлика от следдеветосептемврийската обществено-политическа ситуация в периода на войните и Септемврийското въстание е налице по-ниска степен на динамизиране на националния живот. Оттук и тенденцията към лиризиране на повествователните форми не изменя по същество „абсолютната гносеологическа значимост" (Флоренски) на всевиждащия разказвач-демиург. Ще рече, художествените представи остават, както и преди, частен случай на традиционната кантовско-евклидовска представа за света. Нещо повече — структурно-трансформационните изменения през посочения период са сравнително кратковременни: обектно-епическата мяра и изхождащото от нея класическо изображение на живота „във формите на самия живот" биват възстановени още към края на 20-те години.

Съвременните новаторски отклонения от традиционно-реалистичната норма, напротив, са значително по-дълготрайни — критическото внимание е обсебено от тях вече две десетилетия. От друга страна, те са и по-дълбинни поради факта, че влечението към новаторско обновяване на традицията е било задържано през 50-те години от естетическата нормативност. Ето защо градусът на новаторското напрежение е изключително висок особено през 60-те години и из основи подкопава вярата в „устройството на света по Евклид" и във „възприемането на света по Кант".

В този смисъл можем да говорим не просто за проблемно и естетическо, но за мирогледно-познавателно преустройство на националното ни художествено мислене. Пресъздавайки коренните изменения в сферата на социалния „макрокосмос", литературата напоследък се стреми да вникне по-дълбоко вече и в „мик-

рокосмоса“ на индивидуалната душевност, да осмисли от нов зрителен ъгъл присъщите му противоречия и парадокси, да коригира и обогати взаимоотношението индивидуална—социална хармония.

Въз основа на казаното дотук става възможно да набележим някои от характеристиките, определящи съотносимостта на съвременното ни повествователно изкуство с Айнщайновия образ на света:

— идеята за движението;
— идеята за парадоксите на битието;
— идеята за хармонията.

3. ДВИЖЕНИЕТО

Разгледани като цялостен, вътрешно еднороден текст, литературнохудожествените построения от 60-те—70-те години документират нарасналата значимост на идеята за жизнената динамика като стожер на литературните светове[8]. Експлицитно изразен в началото на посочения период и оформен в ранните романи на Бл. Димитрова посредством експериментите й с повествователното *време*, усетът за Движението прераства от социалнопсихическо изживяване в мирогледно-художествена и формопреобразуваща категория — т. е. представлява едновременно и тема, и структуроорганизиращ принцип.

На първо време идеята за Движението владее изключително силно общественото (в частност и творческото) съзнание. Покой и Застой се третират като явления тъждествени. Поради това концепцията на сб. „Корени“, в който В. Попов тогава се опита да обърне вниманието ни върху вековните устои на личността в съвременната динамизирана реалност, бе оценена непосредствено след появата му като антиисторична, патриархално-тенденциозна, консервативно ограничена.

Впоследствие се оказа, че още тогава литературата вече е сигнализирала за сложната неоднозначност на жизнената динамика. „Суматохата“ в Радичковия художествен свят постепенно се разкри като обобщение на нецелесъобразното, механистичното, нетворческото суетене в днешния ни социален бит. Пак така неоднозначен е образът и на съвременния човек, „противопоставен на човека в едно улегнало канонично време“. Е. Мутафов го окачестви като *подвижен* — доколкото е „средище на големи социални промени, на смешения на представи вследствие внезапните разместванията на пластове“[9]. Но съзнанието, че „трябва да се върви нанякъде“ (изразено от Радичков в романа „Прашка“), не изчерпва съдържанието на явлението „подвижност“. Защото социалното динамизиране може да бъде само външно, „вътрешно работите не се променят“. В такива случаи „движение доста активно има, а придвижване напред няма“ — „никой наникъде не се придвижва. Тука просто само се щъка нагоре-надолу, и това е най-точната дума!“ („Прашка“).

Така погледнато, физически „подвижният“ човек (негово ярко въплъщение през 60-те години бе Радичковият Гоца Герасков) нерядко се разкрива като човек духовно статичен, безполезен с оглед нашето „придвижване напред“. Истински *подвижен*, т. е. изразител на тенденциите на историческия прогрес, е героят „на път“ — правдотърсачът, въплъщаващ високата социално-творческа съзнателност и активност. През 60-те години неговата индивидуална съдба е, както и преди, обвързана с тежненията на общността — но тя е вече и „пътуване към себе си“, т. е. *процес* на самоосъзнаване и духовно самоусъвършенствуване. В тази насока

[8] Вж. по този въпрос и Ничев, Б. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1979, 338—339.
[9] Мутафов, Е. Подвижният човек. С., 1978, с. 8.

са разгърнати търсенията на редица съвременни наши белетристи: Бл. Димитрова, К. Калчев, А. Гуляшки, П. Вежинов, Ем. Станев, ранния Д. Фучеджиев, Д. Вълев. Особено значими за изясняване на перспективите и смисъла на социалната динамика са Радичковите книги.

Върху опозицията Движение — Застой се формира очевидно и етично-ценностната система в най-новата ни литература. Вече изтъкнахме — герой на нашето време е човекът на „големите скорости", духовно подвижният, вътрешно разкрепостен човек. В неговата гледна точка истинно (хармонично, разумно) е това, което подлежи на развитие, обновяване, усъвършенстване. И обратно — светът „в застой" е механистичен, неразумен, неистинен („Пътища за никъде" на Б. Райнов, „Легенда за Сибин" и „Антихрист" на Ем. Станев, „Прашка" и „Страх" на Радичков). Неслучайно „каменната студенина" на моста, стегнала в „Горещо пладне" ръчичката на селското момче, е равнозначна със смъртта. Вопълът „Господи, спасение!", изтръгнат в кулминацията на новелата, има за алтернатива Движението: „Страшно е да се стои, страшно е ръцете да бъдат отпуснати! Събудете се! Нужно е движение, защото статичността и бездействието са скромен ужас за човека!" С мотива за творческото преобразуване и усъвършенстване на битието е обвързана художествената конфликтност и в „Звездите над нас" на П. Вежинов. Характерен израз на извършващата се пред 60-те години художествено-гносеологическа промяна е признанието на студента физик Виктор: „Не мога да си представя вселената неподвижна и мъртва. . ."

4. ПАРАДОКСИТЕ

Изменящ се внезапно и необратимо, образно казано — със скоростта на светлината, националният ни живот след Девети септември е необичайно богат на противоречия и парадокси. Но догматичният рационализъм ги обявява през 50-те години за табу — отхвърля ги като неистинни, невъзможни, или търси да ги подведе към еднозначно узаконените „макроскопически" социално-етични норми. Изискването за „типични характери при типични обстоятелства" е абсолютизирано от нормативната естетика — оттук и *типовите*, художествено автоматизирани ситуации, характери, конфликти. Светът в нормативните художествени образци е *напълно предсказуем*, т. е. аналогичен с процесите в Нютоновата механистична физика, в която господствува Кантовата причинност.

Към края на десетилетието образът му се променя. Рамката, „приготвена от историята" и обхващаща „наготово моделираните събития и лица" (Т. Жечев), се оказва отесняла да побере сложността на индивидуалните съществувания в съвременния обществен живот. Тогава започва отказът от предварително зададените едноизмерни, типови характери и се актуализира проблемът за *адаптацията* на личността към социално-историческите потребности („Пътища за никъде", „Двама в новия град", „Пътуване към себе си", „Отклонение" и др.). Към края на предходното десетилетие несъответствието между тежненията на „моята" личност и социалния императив изглежда все още драстичен, „недостоверен случай" (показателна е острата реакция на критиката по повод излязлата през 1957 г. едноименна повест на Ем. Манов). Но проблемите, подхванати в тази повест, се поставят на разискване и в „Златното руно" на А. Гуляшки (1958), а малко по-късно и в „Мъртво вълнение" на Ив. Петров (1961), „Неспокойно съзнание" на Ал. Геров (1963), „Седемте дни на нашия живот" на Гуляшки (1964). Изменящото се съотношение между типичното и индивидуално-неповторимото в структурирането на художествения характер е нагледно засвидетелствувано в образа на Исай Дамов от „Златното руно". Във висша степен „странен" от гледището на 50-те години, той (според Т. Жечев) е пример за растящия интерес към „особеното,

индивидуалното в характера и съдбата на героя, а не към социално-типичното, историческото и общото“[10]. „Странностите“ му са само начало в поредицата от неповторими, с парадоксално поведение персонажи, които през 60-те години вече системно изместват типовите характери от предходното десетилетие. „Типичният“ герой в следаприлската литература е човек уникален, „нетипичен“. Деянията му се отличават с *намалена предсказуемост*, т. е. „неочаквани“ са по отношение на еднозначната необходимост.

Влечението към частична предсказуемост личи и на равнището на сюжета. Всъщност то има свой прецедент доста преди това, още през 50-те години, когато критиката оцени главоломния, почти фантастичен възход на Борис Морев в йерархията на „Никотиана“ като навей от западноевропейските булевардни образци. Впоследствие се оказа, че корените на тази ситуация възхождат към първоизворите на нашето, българското повествователно изкуство. Това е ситуация —първоелемент на вълшебната приказка, от която националният ни епически роман е усвоявал градивни форми за своята поетика[11].

Но в дадения случай е по-важно друго. Придобила първостепенна значимост в изображенията на 60-те и 70-те години, случайността няма нищо общо с казуализма, още по-малко пък с романтическата ирония. Просто тя вече не се третира като проява на хаоса, или пък като по-малко същностна форма на обективните причинно-следствени връзки. Вече споменахме — това, което в предходния период е изглеждало „случайно“, нетипично, несъществено („недостоверен случай“), сега се оказва проява на жизненото многообразие, диалектически взаимообвързана с общовалидното, закономерното, типичното, произтичаща от самата природа на нещата. В „Звездите над нас“ повествователят сякаш между другото „питира“ идеите на Спиноза:

> . . . популярните книжки за диалектическия материализъм ми се струваха крайно беден начин да се изясни загадката на съществуването. Струваше ми се, че нещата са безкрайно по-сложни. Аз исках да имам ключ, а не очила или оръжие. И, разбира се, Спиноза ми импонираше повече от всеки друг философ. С тия възгледи аз здравата дразнех моите колеги марксисти и те сами ме отделяха от себе си, макар и не като „безнадежден“ случай. . .

Признанието на Вежиновия герой има дълбок концептуален подтекст. „Загадката на съществуването“, към която се насочва художественото мислене през 60-те години, му открива, че, както твърди Спиноза, един предмет може да се нарече *случаен* само поради несъвършенството на нашето познание за света. В сходен план е осмислена ситуацията на човека и у Бл. Димитрова. Поради трескавата бързина, с която се изменя окръжаващата го жизнена среда, „закъсненията, липсата на механизирана точност, нарушенията на дневното ни разписание“ създават „благоприятна почва за проявата на *фактаста-случай*. В тази все още незаробена от точността страна стъпките ти могат да се натъкнат на някаква *причудлива негова игра*. А кой знае, може би тъкмо *свободната игра на случайността* е живецът на съществуването (к. а., С. Б.)“ („Отклонение“).

Тенденцията към случайност в противовес на шаблонното, автоматизирано нормативно мислене играе важна *деавтоматизираща* роля в процеса на всеобщо художествено обновление. Бл. Димитрова я обобщава още в „Пътуване към себе си“:

> Случаят е готов винаги да обогати живота ни с някоя нова багра. Талантът да живееш е в умението да се радваш на случая и да му сътрудничиш. Поне да не му пречиш. . . Случаят, поетът на живота, ще те възнагради богато за твоята отзивчивост към неговите находки и импровизации.

---

[10] Вж. Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. Кн. 2. С., 1980, с. 321.

[11] Ничев, Б. Цит. съч., 41—49.

И отново за същото, вече в „Лавина“:

Колкото по-интензивно, по-волево, по-независимо живеем, толкова по-голяма сила в съдбата ни придобива Случаят. Той обича рискуващите, неспокойните. Винаги се навърта наоколо. А в безлични, застояли съществования Случаят избягва да надниква. . .

Но не само при Бл. Димитрова — „свободната игра на случайността“ е системно изявена в цялата литература от 60-те години насам. Радичковото „Бъди невероятен!“ се превръща в девиз, под който преминават оттогава, та досега най-значителните събития в новата ни проза. Случайно оцелял, дядо Щилян става средоточие на конфликтността в „Звездите над нас“. *Случайни* — озадачаващи, невероятни по отношение на нагледно-емпиричните представи за света, са и самодивският танц на баба Неделя (и не само в кръгозора на „здравомислещия“ Дачо, но и на критиците, които навремето видяха в „Корени“ единствено тяхната „спекулативна книжност“), и халюцинациите на героя в „Насън и наяве“ от Ем. Станев, и авантюрите на „антихриста“ Еньо-Теофил, и летежът на „лудата“ Доротея. . .

Колкото до Радичковата проза, тя цялата е *суматоха* — низ от „произшествия“ (митологически видения, фантастични пришествия на същества от извънземни цивилизации и т. н.), над които като ироничен апостроф се разнася врясъкът на козата от „Последно лято“: „Кво става тука?“ А най-забележителният може би пример за структуриращата активност на „фантаста-случай“ е ситуацията в „Горещо пладне“. През лятото на 1963 г. на железопътната гара в гр. Н. трябва да пристигне „влак № 704“, да спре „на трети коловоз — централния, и след осем минути да замине на изток, за да прикачи две директни каруци към бързия влак за София“. Битието е напълно предсказуемо, ходът му е с математическа точност разчетен, предвиден, предрешен. . . И всичката тази математическа стройност и размереност за един само миг рухва — защото в каменните подпори на моста е стегната ръката на едно дете. Случайността се оказва всевластна: тя нарушава разписанието на влака, обсебва вниманието на пътниците, отклонява и задържа непознаващия прегради военен механизъм. . .

5. ХАРМОНИЯТА

И тъй, през 60-те години поради факта, че са профанирани в нормативната естетика, традиционно-реалистичните форми започват да се деавтоматизират. Логически ясният, скрепен по законите на каузалността ход на битието е нарушен от дисхармонията, акаузалността, абсурда. Понятията *абсурд* и *суматоха*, под знака на които е разкрита ситуацията на Радичковия герой в „Свирепо настроение“, се налагат като смислово-понятийна доминанта и в съпътстващите я критически тълкувания. В същата степен възлови са категориите *хаос* и *дисхармония* в творбите на В. Попов, в „Звездите над нас“ и в новата проза на П. Вежинов, в „Цената на златото“ и особено в последвалите я творби на Г. Стоев, в творчеството на Ем. Станев от „Иван Кондарев“ нататък, в романите на Д. Фучеджиев. . . Интересът към хаоса[12] е толкова по-знаменателен, като се има предвид устойчивостта на класическите представи за хармонията в националното ни повествователно изкуство. Душевно здраве, цялостност, вътрешно равновесие и симетрия — ето идеалния образ на света, засвидетелствуван най-отчетливо в световете на Вазов, Йовков, Талев. Наистина в „болните“ времена на социалнопсихически и естетически преломи (края на XIX и началото на XX в., 20-те години) хармонията може да се разкрие дълбоко разколебана. Нека припомним подсъзнателните, неподвластни на разума афекти в поведението на Райчевите и Страшимировите персонажи, диа-

[12] Понятията *хаос* и *хармония* имат тук екзистенциално-философски смисъл.

болично деформираните очертания на жизнената реалност в прозата на Св. Минков и „декоративността“ ѝ у Ч. Мутафов, болестните халюцинации в „Холера“ на Л. Стоянов. Или пък преди тях — Яворовите трагически „безсъници“.

Но всичко това, измерено с оглед на класическата хармония, се оценява като нарушение, отклонение от здравото, нормалното, разумното.

Сега, през 60-те—70-те години, литературата утвърждава за себе си друга, „неевклидова“ мяра за хармонията, принципно несъвместима с класическата. Тази несъвместимост проницателно е доловил още в началото на века Божан Ангелов, когато критикува художественото оформление на Яворовите „Безсъници“, дело на Хр. Станчев: „. . . форматът на сбирката му, това тежко folio in quarto е твърде архаичен, някак неразделно свързан в ума с формата на тези мухлясали букини, пълни със схоластични мъдрости, а винетките му в този чисто академичен стил, в тези геометрични рамки не се сгаждат с духа на тази поезия на впечатленията, на свободно комбинираните образи и смътните настроения. В тях има класическа простота, хармония на движенията и симетрия на формите, които не хармонират с нервните тръпки, с неспокойните и неравномерни движения, с прищевките на въображението и конвулсиите на нервите.“[13]

Днес тези „неспокойни и неравномерни движения“, тези „прищевки на въображението и конвулсии на нервите“, позабравени в прозата ни след 20-те години и обявени за табу през 50-те, са значително по-често обект на художествено възсъздаване. Нещо повече — те са осмислени от друг зрителен ъгъл и поставят в друго, нетрадиционно отношение категориите *хаос* и *хармония*. И не само в художествен, но вече и светогледно-философски план. Казано най-общо, българската проза напоследък ни кара да се питаме: кое е всъщност хаос и кое — хармония; имаме ли причини да тълкуваме акаузалното, парадоксалното, „недостоверното“ като *нарушение* на световния порядък; или можем да ги осмислим като *закономерен* (в съгласие с хармонията) елемент в картината на света.

Литературата през 50-те години е решавала тези въпроси, изхождайки по необходимост от „макроскопическата“ социална хармония. Историческите изисквания, доминиращи над частния живот, го определят едностранно и в изкуството. Човекът е „статистически усреднена величина“ (Б. Кузнецов), „симетрично окръглена единица на съществуването“ (В. Попов, „Времето на героя“) — безсилен е на свой ред да повлияе върху универсалните закономерности на историята. Тази е именно причината, поради която в каноничните образци от онова време доминират типовите характери и ситуации, а страданието като социално-етично явление се заобикаля. Хармонията на социалния „макрокосмос“ е предопределена. Тя игнорира или в най-добрия случай омаловажава (както Д.-Димовия Лукан по отношение „своеволията“ на Динко) значимостта на локалната дисхармония, индивидуалното страдание, противоречията в човешкия „микросвят“. Чужди са ѝ формите на случайното, неочакваното, вероятностното, частично предсказуемото.

В XX в., както е известно, тези форми се актуализират в картината на света с откритията в сферата на физическите „микропроцеси“. Те именно пораждат привидното несъответствие между парадоксалния Айнщайнов модел и Нютоновата механистична физика. През 60-те години, забелязахме, към тях се ориентира и българската проза, в която критиката напоследък все по-често съзира проникване на едни или други съвременни научни теории или постановки.

Впрочем приближаването към науката е проявено в литературата ни още през 20-те—30-те години. Сред ранните образци на процеса ще изтъкнем гротесково-фантастичната проза на Св. Минков — автор, отразяващ измененията в българ-

---

[13] Ангелов, Б. Сънищата на г. Славейков и безсъниците на г. Яворов. — Демократически преглед, 1908, № 1, с. 26.

ския градски бит и душевност със съзнание за пагубните последици, които оказват върху личността космополитизмът и технизацията във високоразвитото западно общество. Нов момент в развитието на същата тази тенденция бележат през 30-те години пролетарските писатели, чиито представи за социалистическа романтика са неотделими от идеята за ролята на научно-техническия прогрес в утрешното ново общество. Сред тях Вапцаров (а от други, общодемократични позиции и Багряна) отразява с особена яркост растящия материално-технически потенциал на епохата в навечерието на Втората световна война. Специфичен, но също толкова характерен е примерът с „Поручик Бенц" от Д. Димов, който се доближава в основната си художествено-психологическа постановка към психоанализата на Фройд.

Още по-активно е усвояването на научните идеи от съвременното художественотворческо мислене, не без връзка с ускореното индустриализиране на съвременното ни общество. И друг един момент, оплоден от разширените ни контакти с чуждестранните литературни светове: от края на 50-те години се засилва значимостта на научнофантастичната литература, представена най-успешно (засега) от Л. Дилов, П. Вежинов, Ем. Манов, Ал. Геров и др.

Връзката наука—художествено творчество обаче не се изчерпва в научната фантастика, нито пък следва да се свежда единствено до новите проблеми, теми и образи, породени вследствие нарасналата роля на науката в днешния обществен живот. Наивно би било да преувеличаваме също и отпратките към една или друга научна теория в хода на художественото изложение. Защото те, безспорно важни като израз на тежнението към „научност", могат да бъдат резултат и от случайно, повърхностно влияние. Като им се предоверява, изследователят рискува да стесни понятия като „интелектуализъм" и „интелектуалност": те ще изглеждат адекватни единствено по отношение на творчество като Вежиновото например, в което героите се отличават със своята интелигентско-мисловна нагласа, но не и на Радичковия „примитивен" свят, не по-малко богат на модерни интелектуално-философски внушения.

Съизмеримостта с науката, за която тук става дума, съществено отличава прозата на 60-те—70-те години от предхождащата художествена традиция. Това е съизмеримост *принципна*, системно-структурна, при която научната теория е „оползотворена" не просто като тема, а като *структурооорганизиращо* идейно-естетическо начало.

В този именно смисъл можем да твърдим, че днес националните ни естетически търсения преминават под знака на Айнщайновия физически релативизъм. Съвременната етично-ценностна система, обвързана с представата за Движението, вече не може да се задоволи единствено с „макроскопическите" универсални съотношения. Сега, когато в центъра на българската художествена вселена застава уникалният, духовно разкрепостеният „подвижен" човек, изкуството неслучайно изявява предпочитание към вероятностното наравно с общозадължителното, към особеното, неповторимото, „частично предсказуемото" за сметка на типовото, художествено-стереотипното, стандартното, т. е. „напълно предсказуемото".

В това се корени единомислието на съвременното художествено творчество с науката — то също извежда на преден план „безкрайно малките частици" на социалното битие, а оттук и „вероятностните закони, които освобождават частицата от абсолютното подчинение на динамическите закони на макрокосмоса, но изключват и свойственото на класическата статистика игнориране на индивидуалните съдби на човечеството". В съгласие с „неевклидовите" представи за света се формира възгледът за социалната хармония. Както забелязва Б. Кузнецов по повод творчеството на Достоевски, тя е възможна „с освобождаването на човечеството от стихийните сили, които управляват статистически усреднените величини.

Хармоничното обществено устройство трябва да осигури щастието на всеки индивид. Тук „геометрията" на цялото се основава не на игнорирането на неговите микроскопични частици, а, напротив — на всяка микроскопична съдба."[14]

И действително— преоценена с оглед неповторимия човек, „предопределената", статистическата социална хармония е вече мнима, илюзорна, неистинна. Признанието на Манев в „Бариерата" („Ако в някое явление на света не мога да открия хармония, това означава за мен, че не съм го разбрал. Или че не е *нормално и завършено* явление") ясно откроява съдържанието ѝ. Тя е елементарна, формална, хармония на безвъпросната яснота, на механистичния примитивно праволинеен детерминизъм. Д-р Юрукова вярно забелязва, че музиката, която *прави* (а не твори) героят, подчинявайки я на своята „безупречна, изящна логика", е „много точно пресметната". Затова пък тя е чужда на спонтанното, интуитивно творческо вдъхновение. С други думи, хармонията в представите на Манев е съвършено различна от „неевклидовото" ѝ разбиране — в разрез е със сложните акаузални, случайни, но често пъти не по-малко същностни връзки между нещата.

А „загадката на съществуването" е вече непостижима извън тях. Въпросът е в това, че те могат да бъдат осмислени единствено в процес на „ставане" — т. е. в полезрението на „подвижния", търсещия човек. От позициите на конформизма, бездуховността, застоя — напротив, животът докрай ще си остане загадка.

6. ПОЗНАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕНА КОНФЛИКТНОСТ

Така несъвършенството или духовното извисяване на човека започва да се измерва през 60-те—70-те години със способността му да вникне в жизнените противоречия, да осмисли парадоксите на битието като органично присъщи на световната хармония. Този възлов за най-новата ни проза проблем постепенно се трансформира в конструктивен, формообразуващ принцип. Социално-етичните противоречия стават все по-често равнозначни с противоречията на познанието, на мисълта (както в творбите на Ем. Станев, Г. Стоев, П. Вежинов, Ст. Бойчев и т. н.). Животът, определян според нормативната естетика само като достоверен, т. е. разумен, или пък като неразумен, доколкото е „недостоверен", противоречив, дисхармоничен, сега се разкрива в две паралелно съществуващи, но несъвместими, дълбоко конфликтни мисловно-идеологически проекции. Ориентирани към статиката и застоя, тайнствата на битието се третират като дисхармония. И, обратно — видени като движение, обновление, преобразуване, те обогатяват представата за световната хармония.

Всъщност противоречията на мисълта не са откритие на 60-те години. Конфликтът между бездуховността и високата духовност занимава в началото на века и четворката „Мисъл". Единият ѝ полюс е творецът, пронизан от копнеж към познание и морално съвършенство, тълкуван предимно в нравствено-естетически план в съгласие с индивидуализма и естетизма на Киркегор, Ницше, Шопенхауер. Другият полюс е патриархално-еснафската общност, домашно ограничена и затворена в своя бит, чужда за копненията на духа, които изглеждат в нейния идеен хоризонт нелепи, карикатурни, ненужни.

Насочени срещу схващането за поезията като „оръдие за пряка цел на времето" (П. П. Славейков), идеите на „Мисъл" са исторически обусловени и художествено оправдани. Те изразяват обективната потребност следосвобожденската литература да разшири функциите си, които дотогава са били разглеждани в стеснен социално-практически план, да се насочи творческият поглед към дълбинните, съкровено-лични измерения на човека. Затова Славейков, изпълнен с неприязън

[14] Кузнецов, Б. Г. Цит. съч., 505—506.

към низките буржоазнополитически страсти и боричкания, противопоставя срещу „врявата на деня“ трайното, „вечно“ психологическо начало в изкуството[15].

Духовната извисеност срещу бездуховността — така можем да определим най-общо социално-етичната конфликтност и в най-новата българска проза. Само че съдържанието на тази конфликтност е съществено променено. Според съвременните творчески представи, диалектически коригиращи и доразвиващи концепцията за „моята личност“ в естетиката на „Мисъл“, пълноценността на индивидуалното съществуване е непостижима извън връзките му с общността. На второ място, „вечното“ психологическо начало сега се третира като исторически изменяща се, подвижна категория. Най-сетне, други са конкретно-историческите измерения на бездуховността. Егоизмът, отчуждението, потребителството са породени в съвременната социална ситуация, когато българският човек окончателно преодолява своята домашна ограниченост и затвореност.

Но най-значителната промяна в подхода към духовно-етичните стойности е тази, че сега те са поставени в контекста на съвременните мирогледно-познавателни противоречия и се разкриват в рамките на опозицията *евклидово—неевклидово* (мислене). При това положение бездуховността се оказва в последна сметка присъща на света, „устроен по Евклид“ и „възприеман по Кант“, т. е. съотнесена е към елементарно-еднозначния догматичен рационализъм. Напротив, духовната извисеност във всичките ѝ многообразни проявления се осмисля в общ семантичен ред с Айнщайновите идеи.

Получила първостепенна значимост в моделирането на художествените светове през 60—70-те години, опозицията „евклидово—неевклидово“ разширява съществено философско-интелектуалната „вместимост“ на художествената проблематика. Ако се опитаме да обхванем цялостно комплекса от теми и мотиви в дадена творба и да отделим сред него възловия проблем-доминанта, бихме могли да твърдим следното: в предхождащата литературна традиция човешките взаимоотношения са били изследвани с оглед тяхната *класова* (Елин Пелин, пролетарската литература от 30-те години, по-късно Д. Димов, Караславов, Ем. Станев в „Иван Кондарев“ и др.), *народностна* (Вазов, Д. Талев, А. Дончев, В. Мутафчиева в „Летопис на смутното време“) или *нравствена* (Йовков, К. Константинов) определеност. Днес с подобен род определения е все по-трудно да се изчерпят художествено (а и да се обобщят литературнокритически) парадоксите и противоречията в човешкия живот. Последните намират своето цялостно, окончателно обяснение в отношението им към конфликта между механистичния „здрав разум“ и съзнанието за неизчерпаемата диалектическа сложност на битието.

Показателен образец на такова глобално осмисляне на жизнената реалност представлява романът „Звездите над нас“. На пръв поглед П. Вежинов плътно се придържа към линията, очертана от антифашисткия роман през 40-те и 50-те години и охудожествена най-пълноценно от Д. Димов в „Тютюн“: персонажите са противопоставени съобразно с положението им от едната или от другата страна на барикадата. Но тук те се конфронтират вече и като изразители на различни философско-познавателни позиции. Убеденият, самоотвержен, но сектантски ограничен комунист бай Нико въплъщава социално-прагматичното „здравомислие“, формирано в периода на левосектантството и наследено през 50-те години от догматичния култовски рационализъм. Той е тъкмо човекът, който възприема диалектическия материализъм не като ключ към „загадката на съществуването“, а като „очила или оръжие“. Студентът Виктор и Докторът, напротив, са хора с нетрадиционно, нешаблонно, „неевклидовско“ мислене. Указание за това са разговорите им върху Айнщайновите възгледи, Римановите формули в тетрадката на Виктор и т. н.

---

[15] Вж. по този въпрос: К а р о л е в, Ст. Жрецът войн Т. 1. С., 1981, 146—182.

С други думи, социално-класовият конфликт в романа е „снет" в опозицията „евклидово—неевклидово". Поради тази причина жизнените противоречия изгубват предишната си еднозначност — оказва се, че съществуват и между съидейниците, не само между класовите врагове. Сектантството и догматизмът, които Д. Димов изследва в „Тютюн" в техните конкретно-исторически, предимно социални параметри, занимават очевидно и П. Вежинов. Но в творчеството му от „Звездите над нас" нататък те са изведени вече до степента на общочовешки, универсално-философски проблем.

Впоследствие Вежинов отново и отново се връща към него в „Бариерата", в „Измерения". Поставят го и В. Попов в „Корени", и Радичков в „Прашка" и „Страх". Това са новаторски, оттласкващи се от догматичния рационализъм творби, в които изображението е напрегнато раздвоено между парадоксалното и механистичната „разумност", между същността на битието и емпиричната му „нагледност".

А раздвояването идва от това, че духовната същина на персонажите и парадоксалното им поведение са двупосочно осмислени в съотнесеността им към Движението или към Застоя. От позицията на „неподвижните" (духовно закостенели), „евклидовски" тип герои (Дачо и Жепето в „Корени", Опекунина и Отченаш в „Прашка", Манев в „Бариерата") танцът на баба Неделя е безумие, патология и дори блудство; Левачето се държи странно, загадъчно (Радичков настойчиво подчертава тази *загадъчност*), както впрочем са неразбираеми и „фантазиите" в дневника му; животът на Доротея изглежда абсурден, пълен с кошмари и халюцинации, заключен между мрака на наследствената обремененост и ослепителната белота на психиатрията.

Съвършено други са същите тези герои през погледа на повествователя, изхождащ от позицията на „подвижния", „неевклидовски" човек. Баба Неделя обобщава в своя сомнамбулизъм тайнствата на живота и смъртта. И Левачето, което изчезва „по един странен, да не кажа, мистериозен начин", според тълкуването на разказвача е напуснало всъщност мъртвешки еднообразния, еснафски „здравомислещ" свят, дето човекът живее равнодушен към човеците и към времето и нищо „не нарушава покоя и тишината".

Затова пък „болният" свят на Доротея е удивително прозрачен и хармоничен — до такава степен, че дори композиторът с неговата склонност да търси навсякъде хармонията и да размишлява за нея не намира там „някаква вътрешна дисхармония. А даже напротив." Чудесните способности на лудото момиче са лудост или фантастика единствено за „здравия разум". „Не твърдя пред вас, че сте летели, наистина е невероятно — заявява пред Манев д-р Юрукова. — Но не е глупаво или страшно, както вие си мислите. Ние все още *не знаем* (к. а., С. Б.) всички възможности на човешкото съзнание. Нито пък какво е заложено в развитието на мислещата материя."

При това положение — обективиран като реално деяние (не символ), епизодът на летежа във финала на повестта се превръща във факт, ако не възможен, то поне житейски правдоподобен. Пред нас е просто една от неразгаданите все още тайни на природата, към които извечно се стреми човешката мисъл.

И тъй, разколебаването на вярата в „устройството на света по Евклид" и „възприемането на света по Кант" е явление във висша степен творческо, плодоносно, жизненонеобходимо в художественото овладяване на съвременната социална действителност. То утвърждава представата за „подвижния", нравствено извисяващ се човек и изразява дълбоките промени в светоусещането му като творец на историята. Оттук и стремежът да се разкрият универсалните закони на социалния „макрокосмос" в техните индивидуално неповторими, многообразни, в най-висока степен „човечни" измерения.

Необходимо е да изтъкнем още нещо: същностните изменения в българския образ на света, определящи съизмеримостта му с Айнщайновата вселена, не отричат — напротив, задълбочават и доразвиват класическите постижения на националната ни хуманистично-реалистична традиция. Но те я и обогатяват — доколкото извеждат съвременното ни повествователно изкуство към равнището на най-новите научни и художественотворчески открития.

Във всеки случай приобщаването ни към тях не бива да се схваща като елементарно подражателство, а като двустранен, нерядко и полемичен диалог. Конкретните наблюдения биха показали, че модерните чуждестранни идеи се усвояват и преосмислят в литературата ни от позициите на историзма, съобразно с нормите на колективистичната етика и с особеностите на българската народопсихология и душевност.

Но това е вече друга, нова тема.

ЗА ЕДНА ФОРМА НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТРАДИЦИЯ. БОТЕВ И ФУРНАДЖИЕВ

Александър Кьосев

„Ботев не е от нашето време. Той затваря епохата преди Освобождението, епохата на петвековното робство и петвековната жажда за свобода. Сякаш тия пет века са се съсредоточили в един човек, манифестират се чрез него, свършват с него. Оттук иде дълбоката символичност и несравнимото величие на личността му и на поезията му. И както ние не можем да си представим живота на Ботев след Освобождението, така също невъзможно е неговата поезия (а следователно и народната песен) да бъде продължена."[1]

Ако тези категорични думи не принадлежаха на Атанас Далчев, всеки литературен историк без бавене би се хванал да доказва тяхната несъстоятелност. И не само защото по времето, когато са изказани — 1930 г., те са един самотен глас срещу утвърдения култ към Ботев и неговите поетически завети[2]. Далеч по-важната причина би била, че срещу тях могат да се противопоставят недвусмислени факти — факти, говорещи за това, че Ботевата поезия е живяла и е била „продължавана" и преди, и след Освобождението по всевъзможни начини — като се започне от Бачо-Кировото преработване на Ботевата поезия за собствени книжовни и революционни цели, като се мине през огромния брой песнопойки, в които Ботевите стихотворения съществуват без обозначено авторство и със свободни вариации в текст и заглавие, и се стигне до плагиатите или до устните фолклорни варианти. И тук не става дума само за продължаващо битие на Ботевата лирика единствено в паралитературните явления и народната неофициална култура. В периода от Освобождението до 1925 г. почти всички големи български поети — Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Теодор Траянов, Емануил Попдимитров, Димитър Подвързачов, Гео Милев, Асен Разцветников — са писали творби, които имат един или друг тип интертекстуална връзка с Ботеви стихотворения; Пенчо Славейков и Вазов са имали желание да поправят Ботевите творби; Яворов съзнателно е кроил живота и поезията си по великия бунтовен образец. . .

Накратко — поезията на Ботев е „продължавана" след Освобождението по всички възможни социокомуникативни канали, дори като се достига до фолклоризирането на немалко Ботеви стихове или включването им в паремийния фонд на българския език.

Но в случая срещу тази справедлива и убедителна литературноисторическа аргументация се изправя не просто поетическият авторитет на Ат. Далчев, с нея

---

[1] Далчев, Ат. Христо Ботев и народната песен. — Българска мисъл, V, 1930, № 2, 122—134.

[2] Характерни за края на 20-те и началото на 30-те години са девизи като този на Д. Б. Митов: „Назад към Ботев или по-скоро напред с неговите идеи, с неговата поезия." А друг голям български литератор — Тодор Боров, до такава степен е убеден, че Ботевата поезия е била „продължена", че се надява „в бъдеще да се намери и човекът, който ще създаде поетиката на Ботевия стих — българска поетика въз основа на Ботевия стих" (Българската критика за Христо Ботев. С., 1983, 205—221).

спори самият литературен процес. Защото Далчев е традиция; преди 1930 г. той вече носи в своето поетическо мислене потенциалността на един тип лирика, който определя поезията на цели поетически поколения и до момента е наш художествен съвременник. Този тип, както личи от думите на Далчев, има амбицията да се сбогува с Ботев, да не продължава, а сам да бъде продължаван.

Всичко това може да означава само едно: крайно време е да напуснем общите фрази, в които непростимо лекомислено спрямо Ботев и спрямо собствената си наука разпростираме духа на Ботев върху каквото ни скимне, и да поставим въпроса остро, т. е. конкретно: Продължава ли Ботевата линия в следосвобожденската поезия? *Как* продължава, какво от Ботев живее нов художествен живот? Каква е *формата* или *формите* на Ботевата лирическа традиция?

Вече не трябва да става дума за наличието, а за *спецификата* на ботевското в българската лирика. Или — нека да повторим думите на Тодор Боров — за онази част от българската поетика, която може да се напише въз основа на Ботевия стих.

При такава постановка на проблема задачата, която си поставям тук, по самото си естество има двойствен характер. От една страна, предлагам на читателя разсъждения върху една от формите на българския литературноисторически континуитет; от друга страна, ще се налага непрекъснато уточняване на теоретичните категории на анализа, дори създаване на нови литературнотеоретични конструкти, защото според дълбокото ми убеждение съвременната литературна теория не разполага с адекватни понятия, с които да може да опише и обясни Ботевата традиция в българската поезия.

Според едно привично схващане, което можем да наречем структуралистичен превод на марксистки идеи, историята (включително и историята на литературата) може да се мисли като отношение между емпирични факти и дълбинни, обективни закономерности или „системи от норми", „абстрактни структури", които пораждат и управляват тези емпирични факти; историческият процес може да се представи като борба и смяна на системите от обективни закономерности или норми. Ето как формулира това Рене Уелек: „Нужно е ясно да се съзнава, че „периодът" (литературният период — б. а., А. К.) не е идеален тип или понятийна класификация; това е отрязък от време, характеризиращ се със система от норми, която нито едно произведение не може да реализира в нейната цялостност. Историята на периодите се изразява именно в това да се фиксира смяната на една система от норми с друга."[3] Още по-лаконично това е изразено от Цветан Тодоров, който посочва, че заедно с интерпретацията — тълкуване на индивидуалния текст, съществува и друга литературоведска дисциплина — поетиката, при която „всяко отделно произведение се разглежда като проява на някаква абстрактна структура", и освен това добавя: „изследването на променливостта (на литературната история — б. а., А. К.) е неотделима част от поетиката, защото и то, както и поетиката изобщо, се интересува от абстрактните категории на литературата като тип на текстовете, а не от отделните произведения"[4].

Не е трудно да се види, че зад подобни възгледи стои Сосюровата дихотомия langue—parole, при което отделното литературно произведение се разглежда като емпирична проява, „речеви акт" на абстрактната система от норми — „литературния език" на дадена епоха. Това структуралистко схващане отдавна вече е загубило позициите си и в историята на литературата то е критикувано многократно за това, че ликвидира уникалността на художествените произведения, че не може да обясни различната ценност и значение в литературния процес на творби, имащи сходна поетика, че в неговата схема не може да се включи продуктивната художествена комуникация — смислообразуващото триединство автор—текст—читател,

---

[3] Уэллек, Р., О. Уорен. Теория литературы. М., 1978, 283—284.
[4] Структурализъм „за" и „против". М., 1975, с. 98.

и т. н. Но то все още пази позициите си в историческата поетика — подразделение на литературната история, което се занимава именно с *типовете* художествени системи, с борбата и смяната на различни художествени езици, различни типове „литературности", „кодове" и пр.[5]

Една от амбициите на тази работа е да покаже, че пренебрежението към индивидуалността и уникалността на отделното произведение или произведения от един автор (и то на тяхното особено място в националната литература), което произтича от подобен възглед, затваря пътищата *именно* на историческата поетика към важни *нейни* проблеми — например проблемите за формата на националната литературна приемственост, оттук за националната специфика не само на отделни литературни произведения, но и на литературно-културния контекст.

В заглавието беше посочено, че ще се занимавам с връзката между Ботев и Фурнаджиев. Тази връзка няма тепърва да се открива, а ще се изследва нейната особена форма, спецификата ѝ. Самото съществуване на подобна свързаност между Ботев и септемврийския поет ни е зададено не само от многобройните критически паралели[6]; то е част и от националната ни литературна интуиция, създадена и мотивирана от българската литературна традиция, в която сме потопени като читатели. Иначе казано, за читателя, живеещ с българската поезия, потопен в българската поетическа традиция, между Ботев и Фурнаджиев (както например и между Ботев и Яворов) има някакво очевидно родство; този читател има усет за „ботевското" в една поезия и лесно го разпознава. Това напомня владеенето на един национален език: за онзи, за когото българският е роден език, синонимията, да речем, между прилагателните „смел", „храбър" и „безстрашен" е очевидна, тя не се нуждае от обяснение. Владеенето на един национален език означава владеенето на неговите правила за езиково поведение[7]. А читателската включеност в една национална литературна традиция означава способност за специфичен тип литературна асоциативност[8], способност за боравене с определени контексти, владеене на определени, в известен смисъл национално-специфични стратегии на четене[9].

---

[5] Тук се абстрахирам от факта, че обикновено съвременната историческа поетика се занимава с тази обща задача, конкретизирайки я до изследване на историята на жанр, жанрове или жанрови системи.

[6] Само няколко примера за подобни паралели: рецензията на Ив. Мешеков за „Пролетен вятър" (Нов път, 1925, № 12); Данчев, П. Великият съвременник. — В: Българската критика за Христо Ботев, 454—480; Цанева, М. Никола Фурнаджиев. — В: Септемврийското въстание в българската литература. С., 1983, с. 280; Коларов, Р. „Обесването на Васил Лелвски" и поетиката на Ботев. — Литературна мисъл, 1978, № 1.

[7] Аргументация от подобен тип се използува от съвременната философия на езика, която прави разлика между реалността на едно езиково явление (например синонимията между две думи), разкриваща се по очевидност на интуицията на езиковия носител, и възможността (или невъзможността) това явление да бъде сполучливо теоретически описано — да бъде намерена точна негова дефиниция и точен критерий за отграничаването му от други езикови явления (например критерий „що е синонимност"). По въпроса вж. Searle, J. Speech Acts. Cambridge, 1970, 4—13.

[8] Характерно и много точно в това отношение е едно изказване на Владимир Василев: „За да разбере и най-добрият ни приятел-чужденец защо лудеем от възторг от „Балканът пее хайдушка песен", трябва да знае цялото ни минало, историята ни, борбите ни, какво е Стара планина за хайдутите и пр. Същото е с песента на жетварките, която се носи далеч по Тракийското поле: трябва да можеш да чувствуваш с колко тегло е напоена, за да видиш какво казва Ботев: в нея са петвека робство. Тая историческа битова и чувствена асоциативност насища Ботевата поезия с някакво, тъй да се каже, второ съдържание, което е скритото ѝ богатство" (Василев, Вл. С най-пламенните български песни — Ботевите. — В: Българската критика за Христо Ботев, с. 297).

Приблизително същото — на терминологичния език на съвременната рецептивна естетика — казва и Ханс Роберт Яус: „Класическата дихотомия „фикция—реалност" се разтвори в диалектическото отношение между тема и хоризонт; отсега нататък литературната фикция трябваше да се тълкува като хоризонт на историческата реалност и съответно обратното, реалният свят да се тълкува като хоризонт на фикционалните светове" (Jauß, H. R. Zum Problem des dialogischen Verstehens. — In: Dialogizität. München, 1982, p. 11).

[9] Което съвсем не значи, че: 1) *всички* българи са способни на това само защото са българи; 2) който владее националните специфични стратегии на четене, владее само тях и няма способността да използува други наднационални контексти и стратегии.

Казано по-грубо и по-категорично, това би звучало така: онзи, който се съмнява, че „смел“ и „храбър“ са синоними, не знае добре български, а онзи, който не усеща връзката между Ботев и Фурнаджиев, не е истински включен в националния литературен живот.

Всичко, което изтъкнах дотук, не отменя необходимостта от доказателственост и аналитичност. От една страна, защото националната литературна интуиция не е нещо непогрешимо, а включеността в българската литературна традиция не е така органична и задължителна, както владеенето на българския език (да не говорим, че и езиковата ни интуиция често куца). От друга страна, защото само чрез доказателственост и аналитичност можем да се приближим до *особената форма*, посредством която са свързани Ботев и Фурнаджиев. А именно търсенето на спецификата на националната литературна приемственост е цел на литературната история, на българската историческа поетика, а в последна сметка и усилие на настоящата работа.

Нека отначало тръгнем по традиционния литературоведски път за доказване на връзка между двама автори или влияние на единия върху другия. Първо е необходимо да се убедим, че Фурнаджиев е чел Ботев, че Ботевата поезия му е направила силно впечатление, че между поезията на единия и поезията на другия има езикови, ритмически, образни и пр. сходства или евентуално заемки, че те са близки по типа поетическа емоционалност, типа естетическо конципиране на света и пр. В най-добрия и научно издържания случай на подобно доказателство — че те са родствени в систематичността на своята поетика, т. е. в дълбинната система от художествени норми, която може да се открие в тяхната лирика.

Вероятно е повече от смешно човек да тръгне да доказва, че Фурнаджиев е чел Ботев и това му е направило силно впечатление. Просто няма българин, който да не е чел Ботев, и то в най-ранна възраст; Ботевите стихотворения са част от образованието по литература в българските училища от Освобождението до днес (намираме ги включени в първата сериозна литературна христоматия, на Вазов и Величков от 1884 г.). Освен това имат десетки песенни варианти, част са от стенни надписи, плакати, лозунги. . . Що се отнася до силата на впечатлението, това навярно зависи от индивидуалния вкус и впечатлителност на всеки отделен българин; но няма съмнение, че Ботевите стихове присъствуват по особен магически начин в нашето българско съзнание, начин, различен от обичайната нагласа, с която четем поезия. Характерни в това отношение са самонаблюденията на най-тънките читатели — критиците. Тончо Жечев споделя: „От възрастта, от която нямам спомени, единственото, което си спомням, са неумиращите звуци на Ботевите песни: Жив е той, жив е! И досега не мога да се отърся от първоначалното впечатление за някаква божествена безсмислица, непонятно заклинателна фраза или екзотично собствено име. Нужно ми е усилие, за да възприема смисловия ред — Жив е той, жив е!“[10] С подобен, почти мистичен трепет говори и Вл. Василев за Ботевите образи: „Това като че не са образи на нещата, а самите неща.“[11]

Вероятно с Н. Фурнаджиев не е било по-различно, отколкото с всяко друго българче — той е декламирал Ботевите стихове още преди да ги разбира, и те са се сливали в главата му с родовата представа за поезия, юначество, подвиг. . . И е носил по-късно в себе си характерната общобългарска нагласа към Ботевите стихотворения — от една страна, те са привично, безкрайно познато поетическо слово, автоматизирано почти до неразбираемост, съпоставими с личната човешка възраст на всеки от нас, сблъскващи във всекиго детето и възрастния. От друга — те сякаш разказват за самите *български* неща в тяхната единствено възможна реалност.

---

[10] Жечев, Т. Ботев и безсмъртието. — В: Българската критика за Христо Ботев, с. 530.
[11] Василев, Вл. Цит. съч., с. 295.

Ако обаче съпоставим пряко текстове от „Пролетен вятър“, стихосбирката на Фурнаджиев, и текстове на Ботеви стихотворения, нещата стават по-сложни. Вече не е достатъчно да се посочи, че Фурнаджиев е имал общобългарската свързаност със стиховете на Ботев, а са нужни конкретни връзки, сходства, доказателства за генетични отношения. Първото нещо, което би направил компаративистът емпирик, е да посочи Фурнаджиевото стихотворение „На Ботев“, публикувано в сп. „Златорог“, кн. VII, през май 1926 г.:

В безкрайността на вековете плиска
един поток от кръв, от мрак и ропот,
една дълбока жажда вечно иска,
едно сърце гърми във теб, о Ботев!

И днес се сбират облаците черни,
и днес на Вола трепка светлината,
зоват села оставени, неверни,
кънти като вулкан под нас земята.

И днес, когато в мойта кръв лудее
онази тъмна и съдбовна сила,
която в люлки кървави люлее
през вековете моята родина,

чело допирам до пръстта корава,
а, ехо от смъртта и от живота,
в полята тътне твойта вечна слава,
аз песните ти слушам там, о Ботев!

Оттук нататък изследването вероятно би се насочило към установяване на скрити цитати и парафрази на Ботев (от типа „в люлки кървави люлее“ — парафраза на „кой те в таз робска люлка люлее“; „о, слънце, спряло над света“ — парафраза на „слънцето спряло сърдито пече“; „ах, гърмете, земи. . .“ — парафраза на „земя гърми и тътне“ и др.). Някой по-внимателен наблюдател би посочил такива инверсирани двучленни обстоятелствени пояснения като „глухо и страшно гърмят окови“ (Ботев) — „страшно и глухо стене вън побеснелия вятър“ (Фурнаджиев) или честото използуване на една особена синтактична фигура от фолклорен произход, която от стилистично гледище може да се определи като комбинация от мезозевгма и хипербатон:

Ботев — „не плачи, майко, не тъжи“
„ти излез, майко, послушай“
„ще хврькне, изгоро, свести се“
Фурнаджиев — „страшно е, майко, и весело“
„мойта мъка, господи, войнишка“
„издигни се, слънце, весело над мене“.

Биха се изтъкнали и такива буквални словесни съвпадения като изпълненият с трагическо напрежение израз „аз видях“ (Ботев — „стърчи, аз видях, черно бесило“; Фурнаджиев — „Аз видях вратите с креп обкичени, / и в нивята — в кърви двата трупа“). А също и по-далечни смислови и емоционални съответствия: Фурнаджиевото „идат облаци зли“, „тъмни облаци бавно пълзят“ — Ботевото „зададе се облак тъмен“; афинитетът на Фурнаджиев към ботевския епитет „страшно, страшен, страшна“; общото и за двамата свързване между майка и родина, между мъката и огъня, плача и песента.

Заедно с това като доказателство на връзката ще бъдат посочени и общи характеристики на лирическата структура: 1) вокативната напрегнатост на лирическия изказ (изпълнен с обръщения, насочен към идейно и емоционално въздействие

върху скрит събеседник—майката, изгората, конниците, братята); 2) общи композиционни похвати—цикълът „ден—нощ“ като смислово-композиционна линия на стихотворенията; 3) крайната, страстна емоционалност и поривност на лирическия „аз“; 4) антитетичната, полюсна структура на лирическия свят и на лирическия „аз“ — разпънати между земя и небе, плач и песен, живот и смърт, страдание и възторг; 5) и, разбира се, не на последно място би се посочил общият за двамата революционен дух, прогресивната идеологическа стойност на стиховете им.

За съжаление този традиционен път на литературоведската компаративистика в случая няма да ни заведе далеч и няма да може да верифицира интуитивната ни убеденост в родството между Ботев и Фурнаджиев. Защото срещу аргументите, които той представя, лесно могат да се изтъкнат контрааргументи. Далеч не само Фурнаджиев е писал стихотворение за Ботев — от Вазов и Пенчо Славейков до ден днешен огромен брой български поети са правили това. Открити и скрити цитати, алюзии, парафрази, изобщо интертекстуални връзки с Ботевата поезия отново са характерни за огромен брой стихотворения от най-различни български автори. А по линията стихийност, поривност, полюсност на преживяванията, революционност Ботев би могъл да бъде свързан с Петьофи, Мицкевич, Уитмън и с кой ли не още.

Но най-важният контрааргумент би бил, че именно в систематичността на своите поетики, във вътрешната цялост на своите поетически светове Ботев и Фурнаджиев не си приличат. Център на Ботевата поезия е романтически изключителната фигура на лирическия „аз“, който силно люби и мрази и който чувствува огромна и мъчителна дистанция между себе си и глупаците, спящите, „патриотите“. Този лирически „аз“ е безкрайно влюбен и предан на отечеството си, но заедно с това го мъчи трагически раздвоеното отношение към народа — народа-светиня и народа-стадо, робското племе. Той се люшка между огромната възторжена сила и отчаянието, самоизяждането. Между вътрешния му свят и външните му прояви зее бездна:

Весел ме гледат мили другари,
че с тях наедно и аз се смея.
Но те не знаят, че аз веч тлея,
че мойта младост слана попари!

Той е разтърсван от страстно-мъчителното желание да сподели изключителността на кипящия си вътрешен свят с най-близкия си човек — майката, брата, изгората — и в това споделяне да изживее сублимни мигове, да се докосне до сбъдването на патриотическия подвиг, до истинския живот за юнака.

Лирическият „аз“ в поезията на Фурнаджиев има съвсем други измерения. Той не е романтически противопоставен на някакъв обикновен и посредствен човешки свят: по-скоро се слива с „ние“ и с материалните стихии, които го заобикалят. Той няма интертекстуалната идентичност на Ботевия лирически „аз“ — докато „аз“-ът у Ботев е един и същ в своите качества и в „Елегия“, и в „До моето първо либе“, и в „Към брата си“, „Делба“, „На прощаване“, то лирическият „аз“ на Фурнаджиев се мени от стихотворение в стихотворение — от изпадналия в първобитен ужас самотник („Ужас“) до грандиозния космически жених („Сватба“), от детето, което чака в нощта „късното завръщане на бати и на чичо“ („Гибел“), до влюбения, който търси своята любима-слънце сред житата („Любов“), от ужасените нощни бежанци („Бежанци“) до жетварите, изгарящи от задух („Жътва“).

При него не съществува характерното за Ботевия лирически „аз“ разграничение между изключителния вътрешен свят и външната видимост. Героят на Ботев може външно да ходи и да се скита безцелно из тежка чужбина, но вътрешно той непрекъснато се връща към онзи момент, в който ще премине през „тиха, бяла Дунава“; за героя на Фурнаджиев няма разлика между духовното и физическото действие: радостно-мъчителното търсене на любимата сред житата („Любов“)

е и психическото съдържание на тази любов, то *е* самата любов. Освен това Фурнаджиевият лирически „аз" от стихосбирката „Пролетен вятър" пряко не изразява революционна и идеологическа активност: той не е в състояние пряко да изрази мечтата на Ботев:

Вдъхни всекиму, о боже,
любов жива за свобода —
да се бори кой как може
с душманите на народа.

Вместо това той ще тича заедно с ниви, биволи и улици, ще вика от радост заедно с „големия черен народ", ще зове гърма на големите, тъмните тъпани и песента на гайди и свирки. Или ако трябва да обобщя: Ботевият лирически „аз" е образ на романтически изключителната, психически и идеологически обособена и единна личност, разкъсвана само от собствената си титаничност.

Субектът на лирическия изказ в стихотворенията от „Пролетен вятър" на Фурнаджиев не притежава устойчива аз-идентичност и не е строго обособен от света, в който се движи[12], той е носител само на сетивно-емоционална и физическа активност (не е в състояние *пряко*[13] да изрази идейни и политически внушения), но неговите физически действия — ходене, канене на сватба, плач, песен, бягство — добиват космически измерения и митологичен смисъл и започват да се сливат с цялостното революционно-стихийно състояние на света.

От тази централна разлика в поетиката на Ботев и Фурнаджиев има много следствия. Докато в поезията на Ботев акцентът винаги е върху илокутивния модус на лирическото изказване (изповедта, споделянето, обвинението, молитвата) като проява на романтически изключителния „аз", акцентът в лириката на Фурнаджиев не е върху изказването-изразяване, а върху словесното изобразяване на особения „митологичен" свят. По тази причина (поради характера си на себеизразяване на „аз"-а) при Ботев лирическото изказване непрекъснато пулсира — от изповедта до обвинението („В механата"), от студеното „остави таз песен любовна" до възторжено-изстъпленото „там, де земя гърми и тътне". При Фурнаджиев почти напълно отсъствуват подобни драматични пулсации на лирическия глас; неговият стих — въпреки че понякога е свързан с възклицания и обръщения — всъщност е равен и монотонен. Отново различната позиция между лирическия „аз" и лирическия свят у двамата поети поражда разликите и в тяхната поетическа сетивност — акцентът върху сетивността (зрително-слуховото начало) у Фурнаджиев срещу акцента върху преживяването у Ботев.

Така традиционният път на литературоведската компаративистика не ни доведе доникъде: наистина беше установена връзка между поезията на Ботев и „Пролетен вятър" на Фурнаджиев, но нищо не говори, че тя е различна примерно от връзката с Ботевата поезия, която имат някои стихотворения от Пенчо-Славейковата книга „На острова на блажените"; по никакъв начин не се доближихме до особената форма на литературната традиция, която свързва Ботев и Фурнаджиев.

Логично е сега да се опитаме да приложим по-модерни литературоведски понятия; може би те ще бъдат по-успешен евристичен инструмент на анализа и по-адекватно ще опишат и обяснят специфичния тип родство между „Жив е той, жив е. . ." и „Ах, гърмят на небето големите, тъмните тъпани. . .". Подобни модерни

[12] Подобно е мнението на Розалия Ликова: „Поетът не е наблюдател, той е вътре, във вещите, гледа нещата като ставащи, нарастващи в посока на тяхното възприемане (Л и к о в а, Р. Художествено и естетическо новаторство на Септемврийската поезия. — В: Септемврийското въстание в българската литература, с. 145.

[13] Става дума за това, че в поезията на Фурнаджиев политическите и революционните идеи не се изразяват пряко, т. е. не се експлицират словесно, което съвсем не значи, че те не се *символизират* чрез неговия образен свят.

— и модни — литературоведски понятия са понятията „интертекстуалност“ и „диалогичност“. Понятието „интертекстуалност“, което се разработва от късния френски структурализъм (Ю. Кръстева, Жерар Жьонет, Мишел Рифатер), се определя като „всичко това, което поставя един текст във връзка — явна или скрита — с други текстове“. Съответно оттук нататък започва една тънка класификационна работа за определянето на типовете интертекстуалност или транстекстуалност, както я нарича Жьонет; транстекстуалността се дели на интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, архитекстуалност, хипертекстуалност. Хипертекстуалността, върху която се концентрират усилията на Жьонет и която се дефинира като отношението на един текст „от втора степен“ към друг текст, от който първият произхожда, от своя страна има безброй подвидове — освен традиционните пародия, травестия, имитация, шарж, пастиш, още и транспозиция, кондензация, традукция, версификация, прозификация, трансметризация, трансмодализация, трансмотивация и пр.[14] Други изследователи сочат други, малко известни типове релации между текстове — палинодия, контрадикция, контрафактура[15].

От своя страна идеята за „диалога“ и „диалогичността“ има странна съдба в днешно време. Навлязла в съвременното литературознание чрез трудовете на Михаил Бахтин, в Съветския съюз тя не намери много последователи, а там, където беше разработена, се разви в една структуралистка редукция на многогласието до композицията на гледните точки вътре в структурата на едно художествено произведение (Борис Успенски). Във Франция тя беше развита от Юлия Кръстева до понятието „интертекстуалност“, за което стана дума. В Германия представителите на рецептивната естетика (Яус, Прайзенданц, Лахман, Кльопфер) я контаминираха с традициите на теологическата и философската херменевтика (Шлайермахер, Дилтай, Бубер, Гадамер) и я разработиха по особен начин. Въпреки значителните различия в мненията на отделните немски автори определението на диалогичността може да се сведе до следните общи положения:

1) диалогичността се определя като отношение между отвореността на текста и читателя и се свързва с проблема за разбирането на чуждото „ти“ чрез диалогично преодоляване на херменевтичната дистанция (Яус), или пък с проблема за отворения характер на естетическия знак, продължаващото смислообразуване при ползването на текста, апела към продуктивността на читателя в контактите на мирогледи и разгръщане на способността за семиозис (Прайзенданц, Кльопфер);

2) критика на френското понятие „интертекстуалност“ като неограничено в своя обем, съвпадащо с понятието „генерален текст“, „код“ и опиращо се на едно лингвистично монологично схващане за езика;

3) опит да се ограничи понятието „диалогичност“, за да запази то своя специфичен смисъл и да не съвпада с по-общото „литературна комуникация“. Отношенията му към „интертекстуалността“ се определят като взаимно обосноваващи (интертекстуалността се опира към вече наличен диалог, диалогът би изисквал реализация в интертекстуалност). Запазват се Бахтиновите разграничения между монологично и диалогично слово[16].

Ще ни помогнат ли понятийните инструменти на модерното литературознание да опишем и обясним родството на Ботев и Фурнаджиев? Нека отговорим на този въпрос в хода на анализа и чрез самия анализ.

На първо време обаче трябва да се отбележи една интертекстуална връзка между Ботевите стихотворения и „Пролетен вятър“, която като че ли може да се определи като „контрадикция“ — според Фервейен и Витинг „начин на писане,

[14] Genette, G. Palimpsestes. Paris. 1982.
[15] Verweyen, Th., G. Witting. Parodie, Palinodie, Kontradiktion, Kontrafaktur—elementare Adaptationsformen in Rahmen der Intertextualität. — In: Dialogizität, 202—273.
[16] Вж. Бахтин, М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

който противоречи на тезата или мнението, изложено в чужд образец (текст – б. а., А. К.), като противопоставя друго, респ. противоположно мнение или теза“[17]. Ето няколко цитата:

Ботев

1. . . тоз, що толкоз годин ти
пее / „Търпи и ще си спасиш
душата“. . .
. . . Мълчи народа, / глухо и
страшно гърмят окови. . .
. . . А бедният роб търпи. . .
(„Елегия“)

2). . . Не ти, който учи роба /
да търпи и да се моли. . .
(„Моята молитва“)

3). . . Речи тамо „Бог да прости“
. . . пък бъди, какъвто си бил. . .
(„Странник“)

4). . . страх от бога било начало
на всяка мъдрост. . .
. . . Бой се от бога, почитай
царя. . .
. . . мълчи, моли се, кога те
бият. . .
. . . на бога само ти се надявай
. . . Боже помилуй — грешен съм
ази. . .
(„Борба“)

Фурнаджиев

1). . . Омръзнаха ми твойте пусти
думи, / омръзнал си ми много,
дядо попе. . .
(„В кръчмата“)

2) . . . Но в този час ний няма да се
молим, / в душите черни пари
пепелта.
(„Вълци“)

3) Нима ще трябва в къщи да се
връщам / и с горестна молитва
да мълчим. . .
(„Утро“)

4). . . не знам дали ще трябва още
да бъдеме така добри. . .
(„В нивята“)

5). . . О, господи, пази ни здрави
още / и дай ни хлеб, и дай
ни родна къща. . .
(„Бежанци“)

6) . . . О, душата на кръв е научена
. . . / Боже господи светъл —
прости!
(„Мъка“)

7) . . . Дали ще ми бъде пак про-
стено. . . / На кого и как да
се помоля?. . .
(„Пред пролет“)

Очевидно и у Ботев, и у Фурнаджиев присъствува мотивът за робската търпелива и глупава молитва, изразяваща безсилие и примирение, но този мотив е художествено осмислен по различен начин у двамата. У Ботев — „мълчи, моли се, кога те бият“, у Фурнаджиев—„но в тоз час ний няма да се молим“, „нима ще трябва с горестна молитва да мълчим“. В действителност обаче това не е истинско противоречие и противопоставяне, защото всички утвърждавания на примирението и робското безсилие у Ботев, разбира се, са иронични, което е основанието понякога да преминават в директни гневни отрицания на подобно робско-религиозно поведение:

Тъй, глупеца, тъй залита
да прекара добър живот
и никога не се пита
човек ли е той или скот!
(„Странник“)

Онова, което при Фурнаджиев е различно, е, че отрицанието на молитвата, на уповаването на бога, на търпението е не акт на иронично-саркастичния или гне-

[17] Dialogizität, p. 213.

вен лирически „аз“, а е реакция от друг тип — това е трагическо сериозно преосмисляне на религиозното търпение от самата недиференцирана робска маса. Заедно с това в други стихотворения на Фурнаджиев (вж. цитати 5, 6, 7) лирическият „аз“, потопен и недиференциран в масата, напълно искрено и неиронично моли за божествената прошка и милост, той се усеща носител на някаква неясна и ужасна вина, прицел на някаква зловеща заплаха и единственото му желание е да му бъде простено, да бъде здрав, да има хляб и къща. Това е трагическо-сериозно изразяване точно на онова робско поведение, което Ботев жестоко иронизира.

Така че понятието „контрадикция“ (а и други известни ми понятия от този род) не може да обхване връзката между мотива за робската молитва у Ботев и Фурнаджиев, защото очевидно тук нещата се отнасят не толкова до спор между „тези и мнения“, а до фундаменталните различия между лирическия „аз“ в Ботевата поезия и лирическите персонажи от „Пролетен вятър“, различия, за които вече стана дума. Връзката на словесно-тематично равнище в случая само подчертава разликите в тази лирическа субективност.

Дотук и традиционните, и модерните литературоведски методи ни доведоха по-скоро до разликите между поетиките на Ботев и Фурнаджиев и не ни разкриха спецификата на литературната традиция, която ги свързва. Нека сменим стратегията на анализа и да потърсим родството между тях на възможно най-абстрактното равнище — в общността, в контекстуалната лирическа свързаност на еднакви за двамата ключови смислови единици[18]. Става дума за това, че и в Ботевите, и във Фурнаджиевите творби в рамките на един лирически текст се повтарят възлови смислови ядра: небе, слънце, пламък, вятър, земя, тътнене, ехтене, плач, песен, пустота, смърт, чернота, кръв, възторг, любов, мъка, огън. На пръв поглед това са обикновени български думи, които вероятно ще срещнем в лирика на много други поети; при Ботев и Фурнаджиев обаче са активизирани смисловото емоционалната им полюсност и антитетичност, те винаги са в тясно контекстуално съседство, при изграждането на лирическия сюжет обикновено попадат в силна смислова, композиционна и стихова позиция и заедно с това непрекъснато влизат във взаимни смислови съчетания: тътнеща земя, пееща смърт, черна любов, черна кръв, тъжно и весело, страшно и весело, огнена мъка. Образно казано, поезията на Ботев[19] и стихосбирката „Пролетен вятър“ са изградени от еднакви ключови смислови атоми и молекули; те могат да влизат в различни връзки помежду си — общ обаче е смислово-композиционният акцент върху тях и тенденцията непременно да попадат в съчетания. Тоест устойчивите, повтарящи се субекти и предикати на Фурнаджиевата поезия (онези, за които дотук многократно стана дума — земята, небето, вятърът, кръвта, пеенето, тътненето, плачът, любовта, радостта, смъртта, чернотата) са тясно свързани с Ботевите лирически контексти; основните стихии на Фурнаджиевия поетичен свят, за които говори критиката, са сякаш свързани и с Ботевата вселена. Ето едно много точно и характерно критическо мнение: „От нея, от ботевската буря, която кърши клоните на българската история, иде и това ясно бунтовно внушение на кървавия вятър в септемврийската поезия на Фурнаджиев. . .“[20]

На пръв поглед можем да заключим, припомняйки си концепцията на Бахтин за социалната „обживяност“ на словото и за паметта му за различните контексти, в които то е звучало, че Фурнаджиев преобразува ботевски смислови ядра и съчетания чрез семантична трансформация, която би могла да бъде наречена „парадоксализиране“ или „енигматичен превод“. Така от „там, дето либе хубаво /

[18] По въпроса за свързаността на думи и смислови единици, попадащи в един лирически контекст, вж. Hausenblas, K. Semantičke kontexty v básnickem díle v Tecrie verše. — Sbornik druhe Brnénskéversologičke konference, Spiry University, 2, 1968.

[19] За Ботевата поезия по-нататък ще бъде направено едно важно пояснение, което ще ограничи и уточни ролята и текстуалното място на тези смислови атоми.

[20] Цанева, М. Цит. съч., с. 280.

черни си очи вдигнеше“ (Ботев) се получава „черна любов“ (Фурнаджиев), от „кървава напивка“ — „кръв пълни всички съсъди“, от опустяващото поле в „Обесването на Васил Левски“ — „сякаш всичко, всичко е изчезнало“ или „пустее в блясък сив пустинята“.

Този превод обаче се нуждае от едно важно уточнение, което ще ни разкрие специфичната литературна приемственост от Ботев към Фурнаджиев. Във финала на Вапцаровото „Писмо“:

Но да умреш,
когато се отърсва
земята
от отровната си плесен,
когато милионите възкръсват,
това е песен,
да, това е песен!

също се сблъскват в близко контекстуално съседство, в силни емоционални, стихово-композиционни и мирогледни позиции познатите ни „смислови атоми“: смърт, безсмъртие, възкръсване, песен, земя, възторг (последното е изразено имплицитно). И безспорно — тук има ботевски реминисценции. Но въпреки това тази Вапцарова връзка с Ботевата поезия е от съвсем друг характер. Именно за нея могат да се употребяват термините „интертекстуалност“ и „семантическа трансформация“. Това е така, защото Вапцаровата поезия се гради върху поетическото изказване, а не върху изграждането на един фикционален свят, който има единна пространствена структура, характерно материално-сетивно съдържание, характерни персонажи и предмети. Както посочва Кете Хамбургер[21], лирическото изказване се конструира като констелация от смисли, а не констелация от обекти (какъвто е епическият фикционален свят). Тоест „песен“, „земя“, „смърт“ „възкръсване“ в посочените стихове от Вапцаров са смислово-емоционални същности — те не притежават никаква сетивно-пространствена конкретност; песента не звучи, земята не е черната пръст, която ще приеме черните кърви на умиращия. Свързването на „земя“ с „отровна плесен“ и — чрез римата — на „плесен“ с „песен“ не създава никаква фикционална картина, а огромна смислова и емоционална експресивност на диалогичната изповед в „Писмо“. Това са контрасти, сблъсквания, съчетания на идеи и чувства; родството с Ботев не е чрез реминисценции на ботевски картини, а е по линията на семантичната трансформация на дълбинната смислова верига „умирам — земя — възкръсвам — песен“.

Поезията на Фурнаджиев обаче е именно фикционален свят, т. е. за разлика от чистата лирика, която се организира около изказването на лирическия „аз“ и не се нуждае от твърда свързаност нито на лирическите мотиви, нито на изобразяваните неща[22], в „Пролетен вятър“ изобразяваните неща (слънце, земя, биволи, кървави кобили) са поместени в една устойчива пространственост (характеризирана с космическа мащабност на измеренията — небето, полето; високо, дълбоко, широко). Самите изобразени персонажи и предмети — дори и най-кошмарните — са от една относително единна затворена и устойчива човешка, животинска и предметна област: братята, майката, бабата, баткото, чичото, попът — кобили, биволи, кучета, вълци, овци — секири, кандила, гайди, тъпани, свирки, къщи, угари, ниви. Това е един селски свят, който, въпреки че е изтеглен към зловещо-неразбираемото, все пак е единен, непроменлив в свойта битийна структура. Начинът, по който е изграден той, би могъл да се определи като „обектна мотивираност“ за разлика от смисловата (по идеологически признак) мотивираност на изброяване от типа на Ботевото „царе, папи, патриарси“. Най-важното е, че про-

[21] Hamburger, K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1968.
[22] Сходни с мислите на Кете Хамбургер са определенията, които дава и Ян Мукаржовски (Mukařovsky, J. Lirika. — In: Studie z poetiky. Praha, 1982, 205—208.

странството, природните състояния, персонажите и предметите в „Пролетен вятър" имат относителна интертекстова идентичност, т. е. те са еднакви, устойчиви и непроменливи в своите качества от едно стихотворение в друго; във всички стихотворения земята пее, гори и тътне, звъни; небето гори и грее; появяват се призрачни образи на селски животни; вятър стене, лети, бие, вее; мяркат се кошмарни селски предмети — огромен сърп, нажежена до бяло брадва, тъпан, голям колкото небето. Иначе казано, изобразеният свят се характеризира с *единни закономерности*. Това означава, че той противостои на отделния лирически сюжет (лирическо изказване) на всяко стихотворение като конституиран, създаден, независещ от него — и в този смисъл като „обективен", фикционално-реален.

В подкрепа на казаното дотук могат да се посочат и синонимните словесни вериги, които в „Пролетен вятър" на Фурнаджиев обозначават един и същ фикционален обект, например:

обозначаващо слово: нивя—жита—посеви—равнини—поля

обозначен фикционален обект: селско равно и пусто пространство.

Чрез множеството синонимни названия в поетиката на „Пролетен вятър", от една страна, се акцентува върху лирическия акт на изказването; от друга обаче, се подчертава несъвпадението на поетическото слово и обозначения фикционален обект — словото кръжи около него, за да изрази неговата същност.

Така достигаме до централната теза на тази статия: Ботевата поезия и „Пролетен вятър" са родствени не толкова чрез интертекстуалните си словесни и смислови връзки — въпреки че такива, както видяхме, има немалко. Дълбинната връзка е родството, дори идентичността на двата фикционални свята; лирическите сюжети на Фурнаджиев се разиграват на *същата* природна сцена, която познаваме от „Хаджи Димитър", „Обесването на Васил Левски", „До моето първо либе"; в света на Фурнаджиев вилнеят *същите* природно-митологични стихии сред *същото* пусто и българско поле. Метафората на Милена Цанева, че фурнаджиевският вятър иде от могъщата ботевска буря, която върши клонове, не е метафора, защото е буквално вярна.

Тук е наложително до очевидност да обясня какво значи в случая изразът „идентичен", „същият" фикционален свят (след като един от общоприетите белези на фикционалния свят е неговата уникалност и затвореност вътре в произведението). Отначало искам да напомня, че идентификацията на фикционални пространства и фикционални персонажи примерно с реални пространства и реални лица не е никак ново явление — достатъчно е да си спомним кръчмата на Швейк в Прага, метоха от „Под игото" в Сопот, или пък печалното отъждествяване на Алеко с Бай Ганьо. Не е ново и преминаването на фикционалния обект от един фикционален свят в друг — въпреки че неговите смислови функции и сюжетната му роля естествено се променят, не може да се твърди, че той губи своята идентичност. Така в разказа „Педя земя" героят на Радичков вижда на една балканска скала дядо Йоцо, който маха с шапката си (и това именно е същият дядо Йоцо), а в новелата „Таралежът" героят на Радичков заварва все още забравения от Андрешко в блатото съдия-изпълнител да крещи: „Канибал, вол, дръвник!" Тук, естествено, не става дума за смислови връзки между текстове, а за връзка-идентичност на изобразените фикционални *неща*.

Така достигаме до двойния извод, че: 1) е възможно в два различни литературни измислени свята въпреки тяхната затвореност да съществува един и същ фикционален обект (персонаж); 2) притежаващият двойно фикционално битие обект или персонаж не губи своята идентичност, въпреки че в двете произведения е различен и играе различна роля.

Доказахме, че са възможни подобни заемки на фикционално-изобразени неща от едно произведение в друго, но дали е така при Ботев и Фурнаджиев? В Ботевата поезия няма „кървави кобили", „бяла и огнена брадва", „зловещи кучета",

нито пък в „Пролетен вятър“ има „страшни хайдути“, „турска черна прокуда“, „люто ранен юнак, там, на Балкана“. Идентичното е именно общата пространствена структура на тези два свята (огромните национални природни мащаби), огромните космически обекти (небе, земя, слънце, месец, звезди), материалните или емоционалните стихии (вятър, мъка, любов, страшно, весело), типът сетивност (кърваво, черно, огън-мрак, плач-песен, тътнене-ехтене).

Естествено, това доста смело твърдение трябва да се докаже. В случая нямаме лично име, като дядо Йоцо, което безпогрешно да удостовери идентичността на един персонаж в две литературни произведения, и затова трябва да тръгнем по-сложен път — да сравняваме еквивалентността на, както биха казали феноменолозите, вътрешния и външния хоризонт на предметите, т. е. 1) да сравняваме еквивалентността на свойствата и състоянията например на Фурнаджиевото „поле“ и „полето“ в Ботевата поезия; 2) да сравняваме обектните констелации, в които влиза полето в поезията на единия и на другия. Ако външният и вътрешният хоризонт на фикционалното пространство и космически обекти съвпадат, можем да приемем, че Фурнаджиевата „природна сцена“ е идентична с Ботевата.

Преди това обаче е необходимо да се направи едно важно уточняване за текстуалното и смислово-композиционното място на подобна национална „природно-космическа сцена“ в поезията на Ботев. Съществуват Ботеви стихотворения, като „Пристанала“, „Ней“, „Странник“, „Зададе се облак тъмен“, където изобразеното художествено пространство може да се определи като селско битово пространство, изобразено по сравнително реалистични епически принципи. Става дума за селската къща, *около* която има градина, оградена с плет („Ней“, „Пристанала“), пред която играе хорото („Странник“), за селската нива, която е *отдалечена* от селото, а в селото *насред* мегдана има набити на върлина юнашки глави. За този достоверен тип епическо пространство са характерни обективност — независимост от емоциите на персонажите, запазени реални пространствени мащаби и мащаби на предметностите, относително достоверни в пространствено отношение (макар и елиптично изразени). Това е относително достоверно изображение на всекидневното българско селско пространство (къща, градина, плет, прозорец, село, мегдан, нива, гора), пространствените отношения в което са относително детайлизирани с пространствени предлози: зад, пред, край, от, на и т. н.

Заедно с това в лириката на Ботев има особени „пространства“ и особени състояния на природно-космическия свят, които са достъпни само за визията на романтически изключителния лирически „аз“, но не и за адресата на неговата изповед. Очевидно либето („До моето първо либе“) и майката („На прощаване“) нямат „достъп“ до сублимното ботевско „там“:

Там, де земя гърми и тътне
от викове страшни и злобни,
и предсмъртни песни, надгробни,
там. . . там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец;
зинали са страшни долове
и пищи в тях зърно от свинец,
и смъртта й там мила усмивка,
а хладен гроб сладка почивка.

Подобни визионерски пространства се появяват само в онези мигове на върхова екзалтация на лирическия „аз“, в които неговата мисъл и преживяване извършват скока в „свръхреалността“ на въжделената смърт-подвиг, когато лирическият изказ премине в особения емоционален модус на свръхнапрегнатостта и започне да къса нормалните синтактични връзки на езика; в момента, в който в тематичния развой на творбата се появи възловото ценностно тема́тично ядро — образът

на отечеството и мисълта за героична саможертва. В такива напрегнати точки на лирическия сюжет, когато лирическият „аз“ иска да разпръсне „бялото си месо по скали и по орляци, а черната си кръв в земята, в земята, майко, черната“, пространственото изображение на света с неговите пространствени релации, предметни мащаби и достоверни дадености рязко се преустройва: мащабите на изображението рязко се разширяват към космическите измерения на „небето“ и „земята“, „горе“ и „долу“, битовата достоверност на изобразеното изчезва, изчезват и реалните селски предметности и техните нормални пространствени отношения, които се изобразяваха в други стихотворения като независими от състоянието на персонажите. Предметно-космическият свят е в цялостно свръхнапрегнато състояние, което е съпричастно с екзалтираното субективно преживяване или въобще с върховния екзистенциален миг на човешкия подвиг. Особено ясно личи това в „Хаджи Димитър“ и в „Обесването на Васил Левски“ — единствените стихотворения в поезията на Ботев, построени не върху принципа на драматичното лирическо изказване, а върху принципа на лиро-епическия фикционален свят. Както са показали проникновените анализатори на тези творби[23], пространството в тях е открито или скрито митологизирано[24] и в своята национално-природна тоталност е съпричастно с върховността на човешкия подвиг. В тези свои състояния природата — в своите огромни пространствени мащаби — е враждебна и приятелска,страшна и празнична, гърмяща, тътнеща, изпълнена със стенания, плач и песен, обляна с кръв, горяща от унищожаваща жега или вледеняваща се от безнадежден студ. И заедно с това тя е *национално*-митологичната природа, съставена от хайдушките „гора и шума“, пронизана от вековни тъжни песни сред робското поле и хайдушкия Балкан, изпълнена с национално-митологизирани животни или фантастични същества, сляла се с образа на майката и родината.

По този начин тезата ми за идентичността между фикционалния пространствено-природен свят на Фурнаджиев и Ботевата природно-космическа вселена придобива важна модификация. Поетическият свят на Фурнаджиев е идентичен не с цялата Ботева поезия; той изобразява *същите* сублимни митологизирани пространства, ботевското „там“, а не реалистичните селско-битови картини, които могат да се срещнат у Ботев. В „Пролетен вятър“ всички реалистично-достоверни пространствени образи са отпаднали и митологизираната ботевска вселена се появява не само в сублимните мигове на субективната екзалтация или на геройската смърт-подвиг — тя е непрекъснато и единствено състояние на Фурнаджиевия фикционален свят. При Ботев свръхреалната митологизирана национална вселена блясва само в звездните човешки мигове — лирическите сюжети на Фурнаджиев се разиграват само и единствено на нейната величествена сцена.

Казано по-точно — трябва да търсим доказателства за идентичността на Ботевите и Фурнаджиевите фикционални пространства и предметности не из цялата Ботева поезия, а в един ограничен регистър от възлови Ботеви стихотворения, които създават образа на фикционалната ботевска „сублимна реалност“. А това са главно прочутите, хилядократно цитирани, фразеологизирани (което впрочем никак не е случайно) откъси от „До моето първо либе“, „На прощаване“ (които вече приведох по-горе), стихотворенията „Хаджи Димитър“, „Обесването на Васил Левски“, откъси от „Елегия“, „Делба“. Тук ще ги цитирам във вид на възлови стихови и образни ядра: „а на небето слънцето спряно сърдито пече“, „кръвта тече“, „там, де земя гърми и тътне“, „зинали са страшни долове“, „стене

[23] Георгиев, Н. Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (опит за разбор). — Литературна мисъл, 1974, № 4; Коларов, Р. Цит. съч.

[24] В случая „митологизиране“ означава двуединството от акцентувана пространственост и сетивна пластичност на изображението плюс силното лирическо преструктуриране на реалните пространствени и предметни закономерности — двуединство, което не само създава съответствие, но и пряко взаимодействие между природния свят и човешкия емоционален свят.

гора и шума", „на смърт, братко, на смърт да вървим", „смъртта й там мила усмивка, а хладен гроб — сладка почивка", „пътят е страшен, но славен", „земя и небо, звяр и природа", „зимата пее свойта зла песен", „вихрове гонят тръне в полето", „зададе се облак тъмен", „черни ми кърви в земята, в земята, майко, черната", „там, де е се с кърви облено", „ечат бури вековни", „душата ми в огън тлее", сърцето ми в люти рани", „жетварка пее нейде в полето", „тежко, тежко", „пиян дано аз забравя", „пейте робини, тез тъжни песни в таз робска земя", „о, майко моя, родино мила", „песента ще се пронесе по гори и долища — горите ще я поемат, долища ще я повторят", „затуй му пее песента. . . гората. . . тревата. . . жетварка. . . полята", „жените плачат", „плач без надежда".

Съвсем съзнателно привеждам тези стихови и образни ядра в такъв объркан ред, защото по този начин ясно се усеща специфичният характер на областта от фикционални предметности и пространства, които се появяват в сублимните мигове на Ботевото лирическо преживяване (както личи, тук става дума не само за възторжените, героически екзалтации, но и за бездънните падове на преживяването до изпепеляваща мъка, тежест и безнадежност). Този объркан цитатен блок излъчва не само ботевски, но и фурнаджиевски внушения, защото задава не само областта от предметности, емоционални състояния и изобразени пространства, характерни за „Пролетен вятър", но чрез откъснатостта им от цялостните Ботеви лирически сюжети и чрез случайното им разбъркано съседство се подсказва възможността да влязат в нови — фурнаджиевски — съчетания.

Да сравним вътрешния и външния хоризонт на Ботевите и на Фурнаджиевите фикционални предметности, казано по друг начин — да съпоставим основните субекти (предмети и пространства) и основните предикати (качества, състояния, активни действия, влизане в констелация с други предмети и пространства).

Ботевата *земя*[25] гърми, тътне, опустява, тя е черна и обляна в кръв, тя е майка-родина, тя пее, плаче (вътрешен хоризонт). Над нея пече безмилостно слънце, по нея лети вятър, ечат вековни бури, чуват се страшни, злобни викове, пеят жетварки, разтварят се страшни долове, сред нея („там!") е смъртта (външен хоризонт).

А ето няколко характерни цитата от „Пролетен вятър": „ах, гърмете, земи. . ." „нивята тътнат в тъмен ропот" „моя родна майко, кървава земя", „земята е в кърви окъпана", „пей и умира печалното родно поле", „плаче земята родилката", „вятъра стене над пустите ниви", „слънцето гори над необгледните жита", „черни ниви", „кървави ниви", „страшни преизподни", „бездни", „пропасти бездънни", „ропот от ямите блика", „дълбоко ще стене земята във страшния ден", „полетата тъмни ехтят", „дълбоко звънят равнините и пеят клисурите", „белите ни кърпи пеят сред житата", „ой, голямо златно слънце над света", „веселата жътва в нивите препуска".

Нека преди да обобщя, да дам още един пример. Ботевата *песен*, от една страна, е действие, личен акт на лирическия „аз"; от друга страна, тя е надличен, изпълнен с пространствено внушение, полуприроден, получовешки напрегнат звук — плачът на сиромасите, стонът на горите, ехтежът на вековните бури. Това, което казвам, не бива да се възприема като критическа метафора — защото всички изброени сетивни модалности на напрегнатия пространствено човешко-природен звук са *отъждествени и слети в една сетивна цялост* чрез композиционни и тематични връзки в лирическия сюжет на стихотворението „До моето първо либе". Става дума не само за стиховия, синтактичния и композиционния паралелизъм, в които се намират тези „звукови мотиви", но и неколкократното им директно определяне като един „глас", който се противопоставя на гласа и песента на гората:

[25] Трябва да се има предвид, че тук става дума за фикционални предметности и пространства, а не за думи. Предметността *земя* може да бъде изразена при Ботев с цял синонимен ред от думи и словосъчетания: „земя", „родина", „поле", „поля", „гори и долища".

Ти имаш глас чуден — млада си,
но чуйш ли как пее гората?
Чуйш ли как плачат сиромаси?
За *този глас* ми копней душата
. . . . . .
Кой *глас* ще ми викне запее?

Така лирическият тип изображение не само че не отчленява отделните звукови предметности, но и ги слива в единна, ботевска звукова стихия — глас-песен, който обединява тътен, гръм, плач, стон, писък, екот. При това този „глас" е предикат на *земята* или на *вятъра*:

песента ще се пронесе
по гори и по долища —
горите ще я поемат,
долища ще я повторят. . .
. . . . . .
Затуй му пее песента
на Странджа баир гората,
на Ирин-Пирин тревата. . .

Зимата пее свойта зла песен,
вихрове гонят тръне в полето. . .

. . . стене гора и шума,
. . . ечат бури вековни. . .

Казано обобщено, в Ботевата поезия има един синонимен ред („песен", „плач", „стон", „писък", „тътен" и пр.), който обозначава *един* фикционален звуков предмет или звуково състояние (субект или предикат) и който е свързан със сублимното природно състояние на подвиг, смърт, възторг, ужас.

А ето още един блок цитати от „Пролетен вятър" на Фурнаджиев: „плаче земята родилката", „пее и плаче и иде смъртта", „пей и умира просторното родно поле", „вятъра стене над пустите ниви сега", „страшно и глухо стене вън побеснелия вятър", „гори и пей смъртта", „звъна на пръстта, вика на пустините влюбени", „кънти моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена", „белите ни кърпи пеят сред житата", „гърмят на небето големите тъмните тъпани", „ах, гърмете, земи. . .", „дълбоко звънят равнините и пеят клисурите", „греят и пеят дъбравите", „тъмните улици тътнат", „тъмните бездни ме викат", „ще свирнат кавали, ще гръмнат широките тъпани / дълбоко ще стене земята във страшния ден".

И така, нека направим налагащите се изводи. Словесните синонимни редове у Ботев и у Фурнаджиев, въпреки че са много сходни, все пак лексикално и стилистично не съвпадат:

Ботев: „земята, черната" — „о, майко моя, родино мила" — „полята" — „полето" — „гори и долища" — „там, де е се с кърви облено"

Фурнаджиев: „моя родино" — „моя родна майко, кървава земя" — „просторното равно поле" — „нивята" — „житата" — „посевите" — „равнините" — „пустините" — „пръстта" — „глината"

Но:

1. Поради твърдата пространствена и материална структура на фикционалния свят думите и словосъчетанията функционират не като смисли (в интенсионала на своето значение), а като обозначаващи предмети, пространства, действия-състояния (в активизирания екстенсионал на своите значения).

2. Поради характерната за лириката липса на пространствена и предметна детайлизация „полето", „дъбравите", „клисурите" и т. н. се възприемат не като обособени, детайлизирани и взаимно подредени пространства, а като синонимни

или синекдохични названия на едно и също фикционално пространство с общ белег *равна, българска, селска просторност, обозримост на родината като пространство*.

3. Оказва се, че независимо от лексикалните и стилистичните различия в синонимните вериги *равното българско селско пространство* като фикционален предмет има еквивалентен външен и вътрешен хоризонт, свързва се с тъждествени вериги от предикати в поезията на Ботев и в поезията на Фурнаджиев:

Ботев: вътрешен хоризонт: *земя* — черна, пуста, кървава, тътнеща, плачеща, пееща, раждаща

външен хоризонт: *земя* — смърт, вятър, слънце, небе, ад[26]

Фурнаджиев: вътрешен хоризонт: *земя* — черна, пуста, плачеща, пееща, кървава, раждаща

външен хоризонт: *земя* — смърт, вятър, слънце, небе, бог, ад.

По подобен начин стоят нещата и с идентичността на външните и вътрешните хоризонти на останалите възлови ботевски и фурнаджиевски пространства, предметности и стихии. Характерен е случаят с другия основен елемент — стихия, който дадох за пример:

Ботев: вътрешен хоризонт: *лична песен* — за кахъри и черни ядове
песен-стихия — стон, плач, ехтене, гръм, тътнене, писък

външен хоризонт: *лична песен* — любовните песни на другите
песен-стихия — земя, вятър, смърт, подвиг, тегло, бури

Фурнаджиев: вътрешен хоризонт: *пеене* (съществува само като предикат, не като субект) — стон, плач, гръм, тътен, кънтене, звънене, горене, греене

външен хоризонт: *пеене* — земя, вятър, смърт, улици, сърп гайди, свирки, тъпани.

Случаи като посочените при Радичков — преместване на персонаж от един фикционален свят в друг, при което се появява името на персонажа (например „дядо Йоцо“) или негов уникален характеристичен белег (съдия-изпълнителят е оставен в блатото от Андрешко), можем да определим като експлицитно фикционално идентифициране на част от единия фикционален свят с част от другия.

Връзката между Ботев и Фурнаджиев е имплицитна (еквивалентност на основните субекти и предикати, съвпадение на вътрешните и външните хоризонти на фик-

---

[26] В Ботевата поезия „зиналите страшни долове“, „злобните викове“, „писъкът“, „смъртта“, „хладният гроб“ и пр. освен всичките си преки и метафорични значения създават и внушението за „разтваряне бездните на ада, земята, долния свят“, което като фикционален образ е подхванато и доразвито от българската поетическа традиция — ето например един яворовски образ от „Нощ“:

Аз чезна и се сливам
с мъгли страхотни — задушливи,
на ада сякаш из недрата
стихийно блъвнали въз мене.
. . . . . .
Не песен слушам! а зловещо
ехтят отчаяни въздишки
и гладни плачове и диви
подземни писъци. . .

Безспорно тук е възможно да се потърси връзка и с „бездните“, и с „кървавите преизподни“ в „Пролетен вятър“. Един ботевски образ живее в българското поетическо мислене, парадоксално преобразувайки се.

ционалните предметности, от които е съставен светът), но чрез нея се идентифицират не части, а общите пространствени и материално-сетивни измерения на двата художествени свята. Такъв вид връзка ще определим като имплицитно идентифициране на фикционалните светове като цяло.

Като тип връзка между литературните произведения и като особена и специфична форма на литературната традиция фикционалното идентифициране не може да бъде изразено чрез понятията „интертекстуалност“ и „диалог“. Защото при тях става дума за връзка от текстов (словесен и смислов) порядък или за „взаимоогледване“ и взаимомодифициране на „гласове“ в Бахтиновия смисъл на думата, т. е. връзката се вижда само в комуникативен план, в плана на смислообразуването и във философски най-задълбочения случай — в личностната херменевтична връзка-общуване между автономни и заедно с това взаимопроменящи се човешки субекти.

Фикционалното идентифициране не е връзка между текстове, смисли и диалогизиращи субекти. В известен смисъл то не е връзка въобще — а е частично или пълно тъждество на художествената „онтология“ на две или повече литературни произведения. При което, естествено, идентичността на фикционалната им онтология не означава идентичност на самите произведения — защото на една и съща пространствена, материално-сетивна и предметна сцена могат да се разиграят различни драми. А и самата сцена, самият общ фикционален свят може да бъде в двете произведения в различни „състояния“, без да загуби своята идентичност.

Това обяснява как е възможно Фурнаджиев да е оригинален и неплагиатвуващ творец *въпреки* факта, че пространственият и материално стихийният свят на „Пролетен вятър“ е идентичен с ботевската „свръхреалност“ на екзалтацията и подвига-смърт. Това по-нататък ще обясни как в света на „Пролетен вятър“ ще се появяват немислими за Ботевата поетическа вселена „кървави кобили“, „черна зелена любов“, „люспи от кръв“, „зловещи кучета“, „бяла и огнена брадва“, а също и парадоксалните съчетания на стихиите: „гори и пее“, „жълта кръв“, „свод — кърваво олово“, „вятърът черен и весел“, „горят житата черни и червени“.

Засега мога само да кажа,че тези парадокси са резултат от поетическата дързост на младия септемврийски поет — той е „повдигнал на степен“ сублимната свръхреалност на Ботевата поезия именно в най-характеристичното ѝ качество — в нейната сублимност. Това означава — в космическата и прагова напрегнатост, в люшкането между живота и смъртта, в митологизираната ѝ съпричастност към националните върхови мигове, т. е. той е „степенувал“ тъкмо космическото, стихийно-материалното, полюсното и митологичното в нея.

ОТ ВАЗОВ КЪМ СМИРНЕНСКИ

Бистра Ганчева

В множеството изследвания за българската революционна поезия често се очертават поредиците Ботев—Смирненски—Вапцаров и Полянов—Смирненски. По-рядко и с по-неустановено място в тях присъствува и името на Вазов. А той в не по-малка степен от революционните ни поети или от символистите е учител на пролетарския певец.

Напоследък обаче се появиха характерни генеалогични съпоставки по линията Вазов — Смирненски[1]; неслучайно „певецът на огнените гриви" бе посочен като приемник на Вазовия художествен модел на света вече не върху национална, а върху социална основа[2].

Смирненски дълго е живял с творчеството на Вазов — „автора, когото... най-пълно познава и помни наизуст"[3]. Младежки възторженото му отношение[4] не се съобразява и сякаш не знае за не толкова отдавнашните антивазовски походи. След десетилетия повтаряни оценки, че Вазов е поетът на вчерашния ден и на средния вкус, Смирненски отново издига стойността на неговата поезия до равнището на най-високите поетически постижения.

До този момент Вазов твърде своеобразно присъствува в творческия живот на нашите автори. Той несъмнено *въплъщава* постигнатото до момента, името му е синоним на „сборното понятие" българска литература — като тематика, обществена позиция на художника, персонаж, жанрова система, стихосложение. И тъкмо затова общият стремеж на творците е не да следват, а да превъзмогнат примера му. Вграден в основите на цяла национална литература, Вазов десетилетия наред не е бил образец за новаторите. Обратно, той е самата традиция — отправна точка за други търсения, опорната стена, от която се оттласкват, за да постигнат нещо свое. Сродството с него се разбира от само себе си като наследствена даденост и не се отбелязва, а отдалечаването се изтъква и демонстрира като лична проява и заслуга.

Тази е причината съвременниците на Вазов едновременно да се отдръпват от него и да не могат без него. Тъкмо големите му противници и по-младите им последователи си служат със стиховете му, за да изразят себе си. Анекдотичният случай със Захари Стоянов, който въпреки пословичната си враждебност е бил възпят с Вазови стихове в собствения си некролог[5], намира и по-сетнешни варианти — преди смъртта си Пенчо Славейков декламира „Ековете", за да сподели мъката от изгнаническата си съдба, а и Димчо Дебелянов, не по-малко убеден, че Вазов е изживял времето си, дразни монарха с „Елате ни вижте!".

---

[1] Цанева, М. Петима поети. С., 1974, с. 165.
[2] Динеков, П. Иван Вазов на прехода между две епохи. — В: Освобождението 1878 и развитието на българската литература. С., 1977, 179—180.
[3] Николов, М. Избрани произведения. Т. 1. 1968, с. 228.
[4] Христо Смирненски, Никола Вапцаров в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 207.
[5] Димов, Г. Иван Вазов и българската литературна критика. С., 1974, с. 44.

Но във всички посочени случаи на Вазовото слово се гледа като на *казано*, изпълнило задачата си, приложимо към извънлитературна ситуация. Едва у Смирненски е налице ново сближаване с Вазов върху „собствено" литературна основа[6]. Съвременник на последните десетилетия от живота на народния поет, той възобновява негови творчески принципи, установени — предимно в „Епопея на забравените" — в началото на 80-те години[7]. През това време литературата ни достатъчно се е отдалечила, най-вече чрез Славейков и символистите, от традицията, за да си позволи да се върне към нея вече на друго равнище. Отношението на Смирненски към Вазов се определя от „спираловидното развитие" на изкуството ни и е резултат от лична творческа позиция, от индивидуален избор. Младият поет осъществява, може би без сам да знае това, предричането на Иван Шишманов, че пътят на българската литература ще възвие отново към Вазов и „през него и другите" ще продължи напред.

Близостта между народния поет и пролетарския певец може да се види и „с просто око" — в откритията патос, в одическата традиция, в пряката тематична близост с обществените борби, в обобщено изградения персонаж[8], дори в текстови отрязъци. Отдавна е изтъквано сходството[9] между

. . . нашта смърт ще вдигне другите да мрът:
за едного триста, за двама хилядо

и

всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци.

Или между

И ако слънцето изчезне
от тия небеса приветни,
то някой в ада ще да влезне,
главня да вземе, да ни светне!

и

И ако слънцето угасне в боевете,
то моето сърце кат слънце ще им свети. . .

Близостта е видима и по-важно — откровено заявена. Вазовият модел е влязъл като плодоносна съставка в художествената цялост, поражда в нея нови значения.

В други случаи влиянието е по-трудно забележимо, макар да е дори по-категорично. Характерен пример предлага съпоставката между „Веригите на мисълта" от Смирненски и Вазовото стихотворение „Великата мисъл". Сходството между тях не се ограничава само до „идейно равнище", а е най-вече в особеното персонифициране на човешките идеи. И в двете творби мисълта е показана като „вечна" — убивана и възкръсваща — сила, която чака своя час, за да промени живота на хората. Лирическите герои не я носят в себе си, те я съзерцават *извън* себе си. По сходни пътища у двамата тя се субстантизира. Младият поет пряко следва остарелия патриарх; пренебрегнал е дори любимия си Яворов, който така ярко посочи — за първи път в литературата ни — *психологически разтърсващата* роля на мисълта.

---

[6] Че това не е сляпо и пасивно влияние, показват между другото и многобройните пародии на Смирненски по Вазови стихове. Отношението към народния поет включва и безусловна дистанция, от която — вече активно избирателно — се прибягва до негови идеи или поетически откъслеци.

[7] Налице е също така характерен случай, когато Вазовата традиция се очертава като „лично" негова, а не общонационална. Причината е, че в началото на 20-те години литературата ни разполага с достатъчно естетически програми и художествени концепции, за да предложи на младия талант възможности за самостоятелен избор. Тъкмо защото Вазов вече не въплъщава, а се включва — наред с толкова други — в литературата ни, влиянието му се осъзнава като идещо „само" от него.

[8] Л и к о в а, Р. Основни художествени насоки в българската поезия през 20-те години. — Литературна мисъл, 1977, № 1, с. 116.

[9] Ц а н е в, Г. Иван Вазов. — В: История на българската литература. С., 1970, с. 119.

Лесно може да се установи защо тъкмо примерът на Вазов се оказва така плодоносен за Смирненски. Съсредоточили вниманието си върху борбите на нацията или класата, те еднакво наблягат върху *обществено-двигателната* роля на човешката мисъл. Чрез персонификацията те показват идеите като жива сила, като движещ лост в човешката история. Това тяхно схващане има решаващо значение в цялото им творчество; на него се дължи, най-общо казано, и тясната връзка „между поезията и живота", която и двамата се стремят да постигнат.

Така съпоставките между отделни стихотворения отвеждат към по-дълбоко сродство между творческите личности. По линия на тези съпоставки се открояват поне в общи линии типът лирика, към който двамата принадлежат.

Характерна особеност на този тип лирика е — като предпоставка — убеждението на творците, че са съвременници на изключителна епоха, която трябва да оживее в творчеството им. Историческият момент *определя* поезията им: тя е родена от него, както и той изразява себе си чрез нея. Оттук пряката и видима обвързаност на лирическите творби с конкретни и поне в най-общи линии познати на съвременниците събития.

Следващият признак на този тип лирика е функционалната подчиненост на лирическия „аз" — ролята му в творбата се определя най-вече от това, доколко епохата говори чрез него. Оттук и широкото място на колективния герой, поставен на първо място в йерархията на персонажите. Лирическият „аз" избягва да бъде дълго време обект на самостоятелно внимание, той съзнателно и решително отстъпва пред социално по-значимото и авторитетно множество.

С тези черти на лириката си двамата поети не само се открояват сред съвременниците си — те *спорят* с цели теории и постановки за литературата, с видни имена и издания. Достатъчно е да се съпоставят оценките на „Мисъл" за Вазов и на „Златорог" за Смирненски, за да се види еднотипната отрицателна реакция срещу тях. „Златорог" дори припомня Вазов, за да уплътни чрез аналогия възраженията си срещу Смирненски: „. . . авторът бърза да се отзове на всяко събитие в пролетарските борби, тъй както Вазов бързаше да хроникира всяко сражение, всеки празник, всяка по-значителна случка от всекидневието."[10]

Отдавна отреченото становище, че поезия като Вазовата или като на Смирненски е „приложна", „пряко производна" от действителността, днес има поне значението, че по негативен път подчертава общото между двамата. Всъщност това общо се отнася не само до двамата — една от най-трайните особености на цялата ни литература е да се стреми да се свързва с „житейски" въпроси, които действителността извън нея поставя. И този стремеж е в основата на не един български шедьовър.

Сродството между Вазов и Смирненски излиза извън индивидуалните съпоставки, то засяга „генетично зададени", всъщност исторически обусловени белези на цялото ни изкуство с оглед възникването и функционирането му. Затова и различията между тях, поне някои, също „бележат" развитието на българската поезия — най-малко на типа лирика, към който двамата принадлежат.

Един от пътищата на това развитие върви по линия на съотношението *достоверност—условност.*

Смирненски е първият ни поет, който след период от четиридесет години следва Вазовия пример и озаглавява много свои творби с имена на исторически лица. Това е външен и може би частичен, но „говорещ" белег за стремежа на двамата да „стоят близо" до конкретна историческа ситуация. „Ангажиментът" им пред възпетите личности обаче е различен.

---

[10] Василев, Вл. Между сектанство и демагогия. — Златорог, V, 1923, № 3, 162—163.

В „Епопея на забравените“ Вазов открито преследва целта да *осведоми* читателя за героите си[11]. Най-явните примери на тази тенденция са пояснителните авторови бележки под линия, които допълват сведенията от поетическия текст. Тази осведомителна тенденция налага и *видимия* в творбата стремеж за придържане към историческите факти. Известна е Вазовата реакция по повод възражението, че Честименски трябвало да стреля срещу врага, а не да се самоубива: „Гледай ти ум! Ами че това е история!“

Изразът „това е история“, отнесен от автора към собствената му литературна творба, най-добре разкрива задачите, които е поставил пред себе си. На творчеството си той гледа като на вид, „вариант“ и дори заместител на недостатъчните тогава исторически сведения. Тази взаимозаменяемост между история и поезия е възможна и нужна поради общия им дълг пред българския народ — да го накарат да се самопознае, да възпитат в него „гореща отечествена любов“.

Двадесет години след „Епопея на забравените“ Вазов пак ще наблегне на тази обща задача: „. . . ние още не познаваме историята си. Ни нашето училище, ни нашата историческа наука, ни нашето изкуство, ни нашата поезия не са сторили много, за да я популяризират. . .“[12]

Осведомителната тенденция на Вазовата лирика е косвена последица от известната и все още непреодоляна през 80-те години синкретичност на българската култура. Художествената творба по онова време функционира не само като литература, а и като история, като глас в обществения живот. Затова и „Епопея на забравените“ се нагърбва с повелята на момента — да повдигне престижа на народа, да докаже, че той е заслужил свободата си, макар да не я е извоювал. Тя дава познания, а те от своя страна ще се превърнат в *съзнание* — в самооценка и самочувствие, които тепърва ще се утвърждават.

Оттук и повишената отговорност пред историческите факти. Творбата трябва да заяви в самия си текст, че държи на тях и че правото ѝ да ги възсъздаде отново не намалява задължението ѝ да отчете какво те *са*. Достоверността и въображението предявяват изискванията си едновременно.

Тези сложни и конфликтно свързани изисквания характеризират възприемането на творбата — на любителско, а и на професионално равнище. Тъкмо големият привърженик на „свободата на художника“ д-р Кръстев смята за недостатък на „Епопеята“ липсата на елементарно фактоподобие. Известните му укори за „недействителния“ и „невероятен“ монолог на Левски, станали едва ли не класически пример за неразбиране на една литературна творба[13], са тъкмо такъв случай. Съществуващите и сега възражения срещу „Епопеята“ по повод историческата точност (за това, че „не така“ протекъл боят на Шипка, че Честименски е убивал не с нож, а с револвер, че Левски не е обикалял девет години) днес се цитират само за да се изтъкне пренебрежение към тях[14]. Но жилавата им устойчивост в продължение на един век навежда и на друго тълкуване на понятието „достоверност“. Тъкмо споменатите съвременни автори изтъкнаха ролята на тази творба като „национален пантеон“[15], говорят за нея като за източник на *сведения*, на днеш-

---

[11] С оглед на това заглавието на цикъла се нуждае от известно уточнение: „забравени“ не означава непременно „изчезнали от съзнанието“, а просто „непознати“. Вазов дава сведения, които доскоро са липсвали и на самия него — за не един от героите си той, както е известно, научава от ста тията на Захари Стоянов „Имената на българските бунтовници, които са посягали сами на живота си“, публикувана през 1881 г., т. е. същата година, когато се появяват и първите поеми от „Епопеята“ (Шишманов, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 23).

[12] Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 5. С., 1975, 544—545.

[13] Цанева, М. Из поетичния свят на Иван Вазов. С., 1965, с. 27.

[14] Георгиев, Н. От Хилендар до Шипка. — Литературна мисъл, 1975, № 3, с. 25; Мутафчиева, В. Процесът. Пловдив, 1972, с. 10.

[15] Мутафчиева, В. За българската национална митология. — Септември, 1981, № 11, 182—189.

ната ни *представа* за националните ни герои[16], а анализите се разгърнаха до (и през) границите с историята и народопсихологията[17]. „Наученото“ от Вазов и сега е част от историческите ни познания, от отношението, което имаме към себе си като народ, т. е. независимо от преодоляваната синкретичност и от изменените задачи на изкуството „Епопеята“ продължава да играе ролята, която е получила по рождение. Достоверността, или поне чувството за достоверност, допринася за социалното ѝ функциониране — и днес, и по Вазово време.

Христо Смирненски също познава отлично „живота и делото“ на възпетите от него герои[18]. Но стремежът му да даде информация за тях е от друго естество. На него не е присъща Вазовата грижа да запознае читателя с историческата личност. Обратно — той разчита на такива познания и ги актуализира чрез създадения образ[19]. Оттук и намалелият (до пълна липса) коефициент на достоверност. Налице е истинско безразличие към нея при достатъчни все пак „текстови“ доказателства за познаването на историческите сведения.

Проявите на това безразличие са конкретни и индивидуални. Смирненски може само бегло да отбележи някои моменти от живота на героя си или изобщо да не ги спомене („Роза Люксембург“, „Христо Ботйову“), да се опре на легенди; ако заемат по-широко място, биографичните факти се неутрализират от сгъстено условни елементи. Например „Карл Либкнехт“ припомня дори за алеята на зоологическата градина в Берлин, където е заровен водачът на спартакистите, но това става в следсмъртния монолог на героя, т. е. в най-условния пасаж на стихотворението. В „Смъртта на Делеклюз“ поетът има предвид наскоро преиздадената тогава книга на Лисагаре за Парижката комуна и дори по-педантично от Вазов следва историческия разказ за гибелта на революционера. И все пак изображението е подчертано условно: величественият водач на комунарите „зърва в очи“ смъртта и „сам“ посреща многобройния враг; гневното и настръхнало мълчание, с което очаква гибелта си, го превръща в неин равен противник; Делеклюз не е само борец, а обобщен образ на всички борци, загинали преди него („душата му трепва с последен акорд от великия химн на борбата“). Той се съизмерва със самия революционен Париж, който се прощава с него. Стихотворението *видимо* не се съобразява с действителния свят.

Поначало картината „на барикадата“ е сред най-условните у Смирненски. Тя променя и Йохан от едноименната творба, който в предсмъртното си обръщение към хусарите придобива като Делеклюз сумарната сила на загиналите. Образът пулсира от единична неповторимост до пределна обобщителност. На барикадата героите преодоляват биографичната си единичност, стават по-видимо условни.

Смирненски разработва механизми за прекъсване на пряката връзка с фактите. Лириката ни помни някогашните си ангажименти към достоверността и *държи* да заяви раздялата си с тях. Стихотворения като „Карл Либкнехт“ или „Смъртта на Делеклюз“ бележат завой в отношението между поетическата реалност и историческите факти.

Опонентите на Смирненски имат вече друго отношение към достоверността. В. Пундев изобщо не се занимава с нея. Ето и мнението на Вл. Василев: „Наистина авторът не е бил нито в Берлин, нито в Поволжието, но — малко ли други не бяха в никое сражение, а описваха най-свирепи атаки! Поетът затова е поет — за-

---

[16] Цанева, М. Вазовата „Епопея на забравените“. „Кочо“. — В: Творби и проблеми. Т. 1. С., 1979, 196—197.

[17] Георгиев, Н. Цит. съч., 23—25; Коларов, Р. Между мрака и светлината. — В: Творби и проблеми. Т. 1. с. 227, 237—239.

[18] Николов, М. Цит. съч., с. 279.

[19] Първите читатели на поезията на Смирненски са работниците, които следят „Работнически вестник“ и имат сведения за всички събития, възпети от любимия им поет.

щото има фантазия да си представи как стават тия работи. На това основание Смирненски се решава да опише дори. . . изригването на Везувий."[20]

Макар да е произнесена (по добре известни причини) в иронично кръстевски дух, тази оценка все пак признава правата на поетовата фантазия. В това отношение критиката за Смирненски от 20-те години е „по-напред" в усвояване на условността от някои оценки за Вазов в наши дни.

Изменящото се от Вазов към Смирненски съотношение между достоверност и условност се отразява и върху по-частни особености на лириката им.

Събитията в „Епопеята" са ясно разположени около времевата ос. Почти всички поеми от цикъла създават впечатление за проследяване на събитията по собствения им ред. Паисий довършва историята, „после" оценява делото си; Левски „излиза" от манастира, „девет годин" обикаля из родината си, след което е предаден и обесен; Караджата е „заведен" на смърт, под бесилото произнася прощалните си думи и загива; братя Жекови попадат в ръцете на врага, Михаил осъжда брат си за слабостта му, убива го, после ликвидира и себе си. В редките случаи, когато Вазов все пак си позволява размествания в хронологическия ред на събитията[21], той го прави „на фона", „с оглед", „в съотношение" с този ред, който никога не престава да заявява за себе си.

Когато персонажът се разкрива „с две лица", те се *редуват*. Невзрачният монах и „библейският пророк" Паисий са ясно разположени „от двете страни" на разделящото ги „най-после въздъхна и рече: „Конец!". И цялото многопосочно разгръщане на творбата не премахва впечатлението за последователност. „Епопеята" избягва — поне видимо — едновременността на взаимоизключващи се прояви на героите.

Смирненски не само не държи да разграничава, но и определено наслагва времевите отрязъци един върху друг. Известен пример е „Червените ескадрони", където епизодът на „кратката схватка" с врага е поместен в обграждащи рамки на обобщена сегашност[22]. В „Битката в Берлин" картината на боевете е представена безспорно и като момент от проследените събития; но с видимо генерализираното описание (за него спомагат най-вече сегашните глаголни форми) тя „покрива" със себе си разказа за събитията, в който е поместена.

Промяната в темпоралните съотношения води и до цялостно нови характеристики на предварително известни неща. Например улицата от едноименното стихотворение е представена в две полюсно различни свои лица. От една страна:

Тя стене глухо в болката си свята,
познала горестите на тълпата,

т. е. върху нея се разгръща многоликата човешка мъка, тя е теренът на *днешната* участ на милионите, ясно отграничена от „утрешната" борба.

Но тази утрешна борба е част и от настоящето — от втората характеристика на улицата, действуваща едновременно с първата:

И гръмнала отвсъде с изненади,
преобразена в своя мощен гнев,
тя гриви огнени от барикади
развява пред смутените отряди
и блика трясъци и буен рев.

Липсват каквито и да било указания, как и кога се е извършило преображението. Творбата игнорира времевата последователност и логическата причинност, в нея „днес" и „утре" съвпадат. Улицата и е, и не е казаното в момента за нея, тя

[20] Василев, Вл. Цит. съч., с. 162.
[21] Георгиев, Н. Цит. съч., с. 23.
[22] Георгиев, Н. Анализ на лирическата творба. С., 1985, 55—56.

живее и преди, и след преображението си в едновременните и противоречиви прояви, в напрежението на тази противоречивост.

Наслагването на елементите — за разликата от подреждането им при Вазов — се разкрива особено ясно при изграждане на персонажа. Сравнявайки Паисий с библейски лица, Вазов държи на уговорката, че това е само прилика, съпоставка („*кат* некой древен библейски пророк, *ил* на Патмос дивий пустинника строг" — к. а., Б. Г.). Същото се отнася за сравненията на исторически селища и събития: на Шипка с Термопилите, на Перущица с Прага и Сарагоса.

Друг е въпросът, че ролята на тези съпоставки далеч не е само „съпоставителна". Сравнявайки примерно Перущица със Спарта и Картаген, Вазов не забравя да подчертае, че героите ѝ действуват „без минало славно, *без примери славни*" (к. а., Б. Г.)[23], т. е. защитниците на героичното селище не подражават и не продължават — те *възобновяват* примера на миналото и се *превръщат* в пример за бъдещето. В българската история Перущица *става* Картаген, изпълнява ролята на образец, на „свидетелство за героизъм", на „равнение по другите", тя е духовна опора за самочувствието, така необходимо за наскоро освободения, съзнаващ своята изостаналост народ. Вазов обогатява и усложнява задачите на сравнението, без да изменя природата му.

Цялата си емоционална енергия, възхищението и предаността си към националните ни герои той „побира" в поетическия разказ за *действителни* събития. Ако персонажът „заплашва" да надвиши представата за величие и героично поведение, лирическият „аз" прави нещо като разгърната уговорка:

Защото в тез дни на ужас и смърт
при многото подлост, предателство, глуми
казваха се често и големи думи —
из някои силни, големи сърца;
защото сред тия сплашени лица
понякога взорът срещаше титани
на челата с тайни слова начертани
кат останки славни от друг някой род,
не останал вече под божия свод.

И ето що каза тогаз Караджата...

„Тайните слова", аналогията с „друг някой род" наистина подчертават несъизмеримостта между изправения пред бесилото и оставащите след него живи; но задачата е и друга — читателят да се „подготви", да се настрои, за да възприеме и осмисли гибелта на Караджата, да я *сведе* до понятията си за вероятно и възможно.

Лирическият герой на Вазов не отстъпва никому задачата „да каже" за безсмъртието на героите си. Встъпление („Братя Миладинови", „Кочо"), отстъпление („Кочо"), цели творби („Раковски"), финал („Левски", „Опълченците на Шипка") — това е само негова територия, където друг не може „да влезе".

Смирненски няма такива ограничения. Неговите герои могат да се появят и след смъртта си — все едно под свое или „под чуждо име", и техният „втори живот" изразява идеята за безсмъртието им. Например след гибелта си Либкнехт приема лика на Спартак и извисил глас отново над Берлин, обещава да доведе делото си докрай:

Берлин се вслушва в своя трясък всекидневен,
Спартак стои над него мощен, смел и гневен
и тътне огнен вик:
. . . . . .

[23] Цанева, М. В търсене на героя. С., 1979, с. 29.

„Напразно ме погреба ти в зловещата алея,
из твойте улици и днеска пак живея,
надмогнал свойта смърт!
И пак ще вдигна аз тълпите в шурм последен. . .“

Че този Спартак *е* и Либкнехт, не остава съмнение — текстът припомня подробностите от гибелта на немския революционер. Творбата не ги сравнява — тя просто ги е включила в себе си и функционално ги е изравнила. Получава се усложнена вътрешна перспектива на образа, чиито съставки се оглеждат и превръщат една в друга.

Ето и случая с гладиатора, който загива на арената, след като е дал ход на сражението с враговете. След смъртта му във финала

. . . из града, за разплата железна
тълпите повел бе Спартак
и бурно ехтеше в нощта златозвездна:
„На крак братя роби, на крак!“

Безспорно Спартак е ново лице, появило се *след* гибелта на героя. Но той се *свързва* с този герой, уподобява се на него, в известен смисъл го и повтаря — като водач, който обединява борците около себе си, като спомен за пълководеца от древността, който, вместо да убива, повежда гладиаторите на борба. Налице е продължение и — в условен смисъл — съвпадение със загиналия, който се е появил отново. Гладиаторът (като Йохан и Либкнехт) живее в двоен план: с личната си биография, приключила с гибелта на арената, и с историческата си безкрайност, израз на която е условното му „оживяване“. У Смирненски Спартак е и вечно изменящото се въплъщение на милионите, и едно от лицата, които то може да приеме; образът едновременно се гради от други съставки и сам влиза в други образи като съставка; в една и съща творба може да се превърне от едното в другото, да *е* самият той и да преодолява себе си. Тази свобода на преображенията, на преминаване от една в друга степен на обобщителност се разрешава само в следвазовия свят на повишена условност. У Вазов героите приличат, уподобяват се, домогват се до историческия праобраз — у Смирненски те се изравняват и се *превръщат* в него. Вазов съчетава, разполага елементите в целостта на образа — Смирненски ги включва и един в друг. Поетическата условност при него обсебва в по-силна степен жизнения материал.

Вследствие на всичко това се изменя и самата функция на елементите на сравнението. Това може да бъде илюстрирано със следния христоматийно известен откъс:

. . . зарад Прометея — стръмната скала,
ядът за Сократа с клеветата зла,
синджир за Коломба, кладата за Хуса,
кръста на Голгота за кроткий Исуса —
по тоя начин най-грозний конец
в бъдещето става най-сиен венец.

Изредените персонажи имат значение на обобщен модел, на нормативна *представа* за подвиг или трагична участ. С това значение те функционират еднакво, независимо от произхода си — митичният Прометей е не по-малко реален от действителния Сократ.

Смирненски явно се придържа към Вазовия пример. В някои свои творби (като споменатото стихотворение „Веригите на мисълта“) той привежда същите исторически или библейски образи, дори си служи с части от Вазовата поредица (Сократ—Исус). Но за разлика от предходника си и с повишените права на условността си позволява познатото вече превращение от еднотипни в едносъщностни елементи, от единно в *едно* тяхно функциониране:

Струи Прометей своя мълниен пламък
през синия взор на Христа.

Двата персонажа са така изравнени, че за творбата не е достатъчно да ги поставим редом — те действуват и един *чрез* друг.

Може би е необходимо да се напомни, че емблематичното значение на библейските, историческите и митологичните образи е наследство отпреди Вазов. С присъщата си категоричност то присъствува още у Ботев:

Тоз ли, що Спасителя прободе
на кръста нявга зверски в ребрата,
или тоз що толкоз годин ти пее:
„Търпи и ще си спасиш душата?"

Образът на Спасителя остава неуязвим от инак рязкото Ботево възражение срещу „Търпи и ще се спасиш" – основно изискване на традиционната християнска етика. Евангелският образ се раздвоява: от една страна, той живее с наследени, познати, традиционни черти, от друга — като обобщен образ на страдание, саможертва и милосърдие. В дългото си битуване в нашата литература — отпреди Ботев през Вазов към Смирненски — емблематичното значение се запазва и е независимо дори от идейните убеждения на авторите.

Нужно е да се направи известна корекция срещу почти обвинителното твърдение, че въвеждайки образа на Исус, Смирненски само подражава на Ал. Блок[24]. Всъщност тук говори и българската литературна традиция.

Разликата между Вазов и Смирненски засяга и позицията на читателя.

В образа на Либкнехт-Спартак освен античния силует на гладиатора присъствува още един исторически спомен — на съюза „Спартак", лявото крило на германската социалдемократическа партия, чийто водач е Карл Либкнехт. Без предварителна информация, само „от стихотворението" читателят не би научил нищо за този съюз. Но ако тази информация е налице, тя ще влезе като съставка в цялостното възприемане на поетическия текст.

В замяна на преодоления Вазов стремеж да дава сведения за конкретни исторически факти Смирненски в по-силна степен активизира участието на читателя в „досътворяване" на творбата. Неговите стихотворения не само „поднасят" истините си, а ги изграждат в сътрудничество с възприемащия и дори в пряка зависимост от предварителната му информация (за българския читател, който знае как често Смирненски си служи с образа на римския гладиатор, Спартак има преди всичко „античен" смисъл; докато един немец би свързал това име най-вече със съюза на спартакистите от собствената си история). Или „Христо Ботйову" — това стихотворение няма нищо общо с което и да било конкретно сведение за живота на Ботев. Налице е само застаналият начело водач, зад когото вървят тълпите. В зависимост от това, *какво знае* за историческата личност, отделният възприемател ще изгради собствената си представа за литературния герой. Творбата гради съдържанието си *върху* читателските познания, превръща ги в извънтекстов пълнеж на художествения образ.

И така, у Смирненски е налице една, ще си позволим да я наречем, интензифицирана условност в сравнение с Вазов. Тя се проявява в ролята на достоверния факт, в персонажа, в библейските, историческите и митичните елементи, в самия акт на сътворяване и възприемане, в динамичното съотношение между съставките на образа, между твореца и възприемателя. Оформя се нова разновидност на този тип лирика — „втората действителност" в нея е по-самостоятелна и явно се съпротивлява срещу прекия ангажимент към факта.

---

[24] Николов, М. Цит. съч., с. 271.

Поредното настъпление на условността засяга лирическия „аз".

Цялата Вазова поезия — от първите характерни текстове („Питат ли ме де зората... тамо аз ще отговоря...") до най-известните откровения („На своя ред и аз ще си замина") — се отличава с недвусмислен пряк авторов ангажимент. Човешката искреност и поетическата изповед са все още почти неразчленими. Текстът подчертава близостта помежду им, нарушаването ѝ е извън границите на позволеното.

У Смирненски конкретната единичност на лирическия „аз" се запазва, но дистанцията между него и поета е вече много подвижна. Дори литературно неизкушеният читател трудно би ги отъждествил в стихотворения като „Юноша" или „През бурята". Появява се и нуждата от „множествен" лирически герой[25]. Смирненски има не едно персонифицирано обобщение на милионите — Пролетария, Руския Прометей, Северния Спартак, Везувий, отчасти Гладиатора, — но все още го различава от поетическия „аз". Пълното им отъждествяване предстои и ще завърши по-късно — не в началото на 20-те, а в края на 30-те години.

Смирненски „отваря" персонажа си във времето, създава темпоралните измерения за неговата безграничност, без да излиза от рамките на единичния лирически герой. Вапцаров наследява тези измерения (той може да слее в едно парижкия гамен от барикадите на миналото и моторния човек на бъдещето), но ги прилага и към лирическия „аз". Втората новост е, че той разгъва героя и в пространството („Аз съм тук и там — навред"). Художествената условност максимално се разширява, обсебвайки „свързващото звено" между художествения и действителния свят — субект на поетическия изказ.

Умножаването на поетическия „аз" у Вапцаров и отъждествяването му с обобщеното „ние" обикновено се свързват с извънлитературни причини — масовизирането на революционната борба на континента след Първата световна война и Октомврийската революция, раздвижването на широките социални среди. Но като факт на поетиката изравняването на единичния и множествения лирически герой е подготвено от самата литература. И тъкмо Вапцаровата „конкретна", „предметна", „делнично-разговорна" поезия прави крачката, която „романтичната", „приповдигната", „емоционално наситената" поезия на предходника му не може да направи. Пътят от Вазов към Смирненски е само отсечка от пътя *през* Вазов и Смирненски.

Българската пролетарска поезия между двете войни показва двойствено отношение към Вазовите традиции: с максимализираната си условност тя е най-отдалечена от тях, а със стремежа да бъде израз на епохата тя им е най-близка — новите ѝ поетически конструкции служат на цели, които отдавна са ѝ добре познати. Така през сменящите се поколения, тенденции и периоди българското изкуство на словото утвърждава устойчивия си и по своему „неизменен" облик.

---

[25] Цанева, М. Поет, герой и читател. — Литературна мисъл, 1983, № 1, с. 65.

РОМАНЪТ „ХОРО“ В РАЗВОЯ НА БЪЛГАРСКАТА ПОВЕСТВОВАТЕЛНА СИСТЕМА

Радосвет Коларов

Прието е повествователният стил на Антон Страшимиров да се определя като всевластие на авторовата субективност и открито темпераментно присъствие на повествователя, което ограничава индивидуалността на героите, направлява техните действия, суфлира техните реплики. „Авторът — твърди за него М. Николов — чува изключително един глас. Той чува себе си.“[1] Тази позиция на повествователно едновластие според същия критик е категорично изразена в романа „Хоро“, където „единството, структурната неделимост... израстват от една авторска субективност, крайно изопната, напрегната до болка“[2].

Посочената констатация е безспорно вярна, стига да се държи сметка за това, че, що се отнася до романа „Хоро“, тя отразява половината от истината. Маркираността, така да се каже, на признака „авторово присъствие“ при Страшимиров е толкова ярка, че немаркираността на признака „отсъствие“ се приема като разбираща се от само себе си. Нашето съзнание е свикнало повече или по-малко да работи с двоични опозиции, с алтернативата, избора между наличието на признака и неговото отсъствие, т. е. между *A* и *—A*, но не едновременно с *A* и *—A*. В действителност, както посочват автори като С. Чатмън[3], С. Лансър[4] и др., повествователният принцип не е задължително да се появява във формата *A* или *—A*; той по-скоро се разполага по протежението на спектър от възможности от *A* до *—A*.

Абсолютизирането на „авторовото присъствие“ у Страшимиров — в значението, което се придава на този термин, в частност в романа „Хоро“, се дължи освен на посочената инерция в критическото мислене още на смесването, както ни се струва, на категориите „реална творческа личност“, „имплицитен автор“, „повествовател“.

Едва ли е необходимо да се уточнява, че образът на автора в една литературна творба не се покрива с реалната творческа личност, създала творбата, а е нейна художествена проекция, която се изгражда едновременно с изграждането на тъканта на творбата, всеки път отделно за всяка творба. Макар и елементарно, това разграничение е необходимо да бъде направено, защото аргументи за литературното битие на авторовата личност много често, без да си даваме сметка за това, черпим от нашите знания за реалния автор, който по-отчетливо или смътно, като сянка застава между нашето възприятие и своя собствен образ, изграден в творбата. В случая със Страшимиров това са максимализмът, пристрастието, патосът

[1] Николов, М. Антон Страшимиров. Живот и творчество. С., 1966, с. 162.
[2] Пак там, с. 139.
[3] Chatman, S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. London. 1980, p. 146.
[4] Lanser, S. The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. Princeton, 1981, p. 156.

на безкомпромисното отстояване на избраната за момента позиция — било то обществено-политическа, нравствена, литературно-естетическа.

На У. Бут принадлежи формулировката за „имплицитния автор", „алтер егото на реалната авторова личност"[5]. Според С. Чатмън имплицитният автор не се покрива с отделен глас или фигура в текста, „той ни инструктира. . . чрез проекта на цялото, чрез всички гласове и всички средства, които е избрал"; „. . . той не е разказвач, а е по-скоро принципът, който е открил разказвача заедно с всичко останало в повествованието, който хвърля картите по този именно начин, накарал е тези и тези неща да се случат на тези и тези персонажи чрез тези именно думи или образи"[6].

Това комплексно схващане на образа на автора като реконструиран от цялата идейно-художествена структура на творбата означава, че той е иманентно свързан с нея, представлява неин неизбежен конструктивен център дори в случаите, когато отсъствува отделен реален автор — например при фолклорната творба или творбата, създадена от компютър. Иначе казано — няма литературно произведение, в което да не присъствува неговият имплицитен автор.

В такъв случай как трябва да се разбира споменатото вече „присъствие" или „отсъствие" на автора? Очевидно става дума не за автора изобщо, а за определена, много важна, но не единствена негова *функция*, свързана с оформянето на текста като пречупен през призмата на нечие съзнание, като разказан, произнесен от някого и предназначен да бъде предаден на други, с една дума — за комуникативната интенция, която просмуква малко или повече всеки речеви изказ, но в литературата може в съответствие с една или друга повествователна стратегия да бъде потискана или подчертавана. Става дума за присъствието или отсъствието на разказвача[7] като субект на повествованието.

Този разказвач не се покрива с автора в творбата, а още по-малко може да се отъждестви с реалния автор: емоционалната напрегнатост в романа, т. нар. спазми на речта и пр. са несъмнено в края на краищата проекции на творческите интенции на реална авторова личност, създала романа, но не са задължително и непосредствено функции на повествователя в същия роман. Субективността като авторов ракурс на виждане на света, дори най-неудържимата субективност не означава непременно отчетливо звучащ глас на разказвача. Субективността може да означава конструктивен принцип, да бъде пренесена вътре в конструкцията на творбата.

Традицията на повествователно присъствие, към която отнасят в дадения случай Страшимиров — традицията на Каравелов, Вазов, Влайков — означава авторова позиция на открито владеене на художествения свят, гледна точка над него, осигуряваща панорамен обхват, съзнание за свободно разместване на фигурите, за моделиране на персонажите и събитията. Авторът повествовател в началото на новата ни литература има пълно познание за нещата, за които разказва, има самочувствието на техен създател. Затова той може да описва, да разкрива предисторията на събитията или да се пренася в тяхното бъдеще, да прониква в съзнанието на героите и да коментира психическото им състояние; той е и психологически, и оценъчно ангажиран с това, което изобразява — изразява своите пристрастия, отношения, изказва съображения, размишлява върху събитията, поучава, обръща се към читателя. Затова той е словоохотлив — неговото многословие произтича от неговото *знаене* и от ролята му на разказвач,

---

[5] Booth, W. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1983, p. 151.

[6] Chatman, S. Цит. съч., с. 148.

[7] Терминът „разказвач" не се употребява много ясно и еднозначно в различни представителни трудове, занимаващи се с композицията на повествованието. Обикновено му се придава тясно значение (на конкретно лице, от чието име се води разказът), но неуговорено и негласно в някои случаи се смесва с понятието за автора в широкото му значение.

който трябва да споделя, да предаде това, което знае на читателя. Тази роля често се превръща в подхващащ повествованието композиционен похват, словесна формула-клише: „Зная какво ще ме питате, зная, не бързайте, аз и сам ще ви кажа. Искате да знаете нещо за бае Митар пророкът — нали? Ех, та тъкмо това и аз искам да ви разкажа“ (Михалаки Георгиев, „Бае Митар пророкът“).

В първата четвърт на нашия век — времето, когато Антон Страшимиров пише своя роман, в атмосферата на обществени сътресения и релативизиране на представите за света, е в пълен ход тенденцията на т. нар. изчезване на автора, на всезнаещия и всевиждащ автор, скриване на повествователя зад сянката на нещата и предметите, оставяне на събитията да се самоизразяват, с една дума — заменяне принципа на „казване“ с принципа на „показване“. Този принцип, следващ линията на Флобер и Хенрих Джеймс, се превръща в програмно изискване за определена част от експресионизма в определението на Дьоблин за т. нар. каменен стил (Steinerner Stil). В нашата литература процесът на отстъпване на автора от собствения периметър на тълкувател и коментатор на света, на превръщането му в „художник на видимия свят“ може да бъде открит при Йовков (проникновено анализиран от Искра Панова в книгата ѝ „Вазов. Елин Пелин. Йовков. Майстори на разказа“, С., 1967, 1975). Този процес може да се забележи значително по-рано, в самото начало на века, когато Елин Пелин се освобождава от каравеловско-влайковската словоохотливост и намира собствената си своеобразна форма на непряко авторово изображение.

Може да се каже, че в романа „Хоро“ се съчетават в напрегнато единство, доведени до максимална интензивност, двете противоположни позиции — на авторитетното присъствие и на максималното отсъствие на повествователя. За решаване на своята художествена задача авторът е имал нужда да маневрира между двете гледни точки. Те са му давали изразни средства за постигане на, така да се каже, „двойна експозиция“ на образите и света. От една страна, позицията на авторитетно присъствуващ повествовател му е давала йерархически надредната гледна точка на познавателно-оценъчно владеене на света, заставане над него и събитията, позиция, от която е могъл да произнесе своите присъди, да жигосва и заклеймява фашистките зверства над народа. От друга страна, авторът е имал нужда да изрази ужаса „отвътре“ и „отдолу“ през призмата на обхванатото от стрес анонимно съзнание, от ограничената наблюдателна точка на един от многото, населяващи неговия свят, от която светът се разкрива в своята пълна абсурдност и непознаваемост. Погледът „отвътре“, който означава отсъствието на автора в обширни участъци на повествованието, не е просто технически похват, а е също така проекция на авторовата субективност и е натоварен с важен идейно-художествен смисъл. От съчетаването на двата принципа се получава особената сплав на повествователния стил в романа[8].

Една от най-чистите форми на ненамеса на повествователя е пълната липса на селекция, представянето на всички събития, протекли за краткото сюжетно време на романа, като еднакво важни и равноправни. Авторът е показал всичко, което се е случило за броените часове, включително паралелно протичащите събитийни линии на всички епизоди, без да фокусира вниманието си, без да поставя акценти и да разграничава важно от второстепенно. При това, както беше посочено, той никъде не използува „резюмето“ — принципа на сгъстено, ускоряващо темпа повествование, съвсем явно издаващо присъствието на разказвач.

[8] Интересно е, че тази двуделност у Страшимиров, разполагаща се в диапазона между отчужденото, безизразно повествователно мълчание и гръмката патетика, обединява две противоположни тенденции в поетиката на експресионизма — антипсихологизма, „сценарното“, неперсонално повествование у Дьоблин, Едшмит, Хайм и афористичната ирония, проповедническата реторика, гротескната ирония парабола у Ласкершуле, Еренщайн, Айнщайн, Флак и др. Вж. D e n k e r, H. Die Prosa des Expressionismus.— In: Expressionismus als Literatur, hrsg. von Wolfgang Rothe, 1969.

По-нататък отсъствието на повествователя се изразява в отказа му да поеме организираща сюжетна роля — да снабди текста с времеви, каузални и пр. ориентири, даващи възможност на читателя да подреди многобройните сцени в ясна фабулна конструкция. Например в романа изобщо отсъствуват адвербиални изрази синхронизатори от типа на „в това време", „докато", „в момента, в който" и пр., почти не се срещат времеви показатели за последователност („след това", „преди това", „после") или изразяващи количество време („минута", „час", „за малко", „набързо", „дълго" и пр.). Роберт Вайман твърди, че структурирането на сюжета само по себе си вече изразява определен тип отношение. Светът в „Хоро" е алогичен, недетерминиран, объркан и авторът демонстративно изразява нежеланието си да го подреди.

Все във връзка с тази особеност е и липсата на главен герой или главни герои, степенуване на персонажите в зависимост от тяхната роля в художественото изграждане на творбата. Главният герой е също резултат на авторовата селекция — вече не върху оста на събитията, а на персонажите, и е най-често носител в една или друга степен на идеологическата гледна точка на автора. В „Хоро" се срещаме с рядък в белетристичната практика случай, когато измежду многото положителни и отрицателни персонажи не може да се срещне някой с привилегирована, центрираща позиция.

За невъзможността на повествователя сякаш да се ориентира сред своите герои свидетелствува следният пример: на осемдесетата страница на текста, когато до края остават по-малко от двадесет страници и читателят отдавна е запознат с един от отрицателните персонажи — кмета на града бай Нако, се появява следното изречение: „Градският кмет, бай Нако. . ." Авторът като че показва героя си за пръв път и го представя на читателя с длъжността му, която отдавна е станала обект на сатиричен коментар. Сякаш повествованието започва едва сега — без да се организира с помощта на натрупаната памет за предишното изложение.

Може да се каже, че в романа последователно е проведен принципът на дегероизация в традиционно епическия смисъл, който се влага в понятието герой. Нишката с първоначалния етимологически смисъл на термина е прекъсната в гротесково изкривените очертания на фабулата — това важи както за анти-„героичните" подвизи на фашистите, така и за страданията на невинните жители на града, които са лишени от идеализиращо-извисяваща трактовка.

Трета форма на отречено авторово присъствие е липсата или максималното ограничаване на описанията. Поначало всяко показване на един предмет представлява вече някаква интерпретация, защото той се показва от нечия гледна точка и все пак според художествената конвенция най-близо до полюса на авторовото отсъствие е изпразненото от епитетно-оценъчен пълнеж, „голо", директно показване на действия и неща. В „Хоро" описанията на вещния свят, на предмети, интериори, на битовата и природната обстановка, движенията от един участък на пространството към друг са съкратени до минимум или представят описаните обекти като особено странни, илюзорни. В много случаи те приемат облика на празни рамки, условния статут на знакове за нещата (в самата знакова система на фикционалния свят).

Изображението на нещата и показването за събитията в романа, доколкото са налице в определена част от случаите, се водят от името на невидим свидетел, от ограничена в пространствено-времево и познавателно отношение, невнушаваща доверие гледна точка. Това е невидима фигура, която блуждае сред персонажите, прикрепя се пространствено за някой от тях, наблюдава, но с перцептивни възможности, ненадхвърлящи тези на останалите персонажи. Показателна е употребата на модални думи, своего рода оператори на дистанцирането от типа на „може би", „сякаш", „трябва да беше" — показващи несигурност, неточност,

неяснота, ограниченост на възприятието, противопоставящи се на всезнаещия и всевиждащ повествовател демиург, например:

Старият обущар Капанов мърмореше *нещо* в сайванта зад Дренгазовата хумба.

Скритият в сеното не *личеше*, очертаваше се само главата му.

Прошумоляваше сеното. И *тогава можеше* да се познае: човекът беше в сива куртка. Тя му стоеше хлабаво — *не ще е негова*. (Навсякъде в цитатите курсивът е на автора — Р. К.)

В преобладаващия брой от случаите обаче изображението се дава не от гледна точка на служебната фигура-регистратор, а се пречупва през възприятието на самите герои. Описанието на предмети, действия, цели сцени се представя като проекция в съзнанието на един или друг герой; превключването от едно съзнание в друго, непрекъсната смяна на гледните точки е истинският двигател на повествованието. Ако романът по принцип — според тезата на М. Бахтин — е „многостилово, разноречиво, многогласово явление“[9], романът „Хоро“ довежда тази „разногласица“ до нови в нашата литература, направо казано, експериментални форми. Той е наистина полифоничен роман, изпълнен с множество явно или скрито звучащи гласове[10].

Възможността героят да се саморазкрие чрез своите мисли предполага, разбира се, отвореност на неговото съзнание за наблюдение от страна на друго съзнание, четящо и записващо тези мисли; формата, в която протичат тези „записи“ на съзнанието, е т. нар. несобствено пряка реч, в която неизбежно се чувствува модулацията и на записващия глас на повествователя. В подобни случаи обаче, както е известно, са отстранени т. нар. verba sentiendi от типа на той „помисли“, той „си спомни“, той „си представи“ и пр. В обкръжението на напиращите около него гласове и вътрешни монолози на героите гласът на повествователя става неустойчив, границите между неговия глас и чуждите гласове или вътрешни монолози често се размиват, те проникват един в друг, понякога се събират в една и съща точка от пространството на текста.

Това може да се илюстрира със следния текстов отрязък:

Събчо събори камък от зида, унесен по това, което следеше из дворищата. И повика шепнома баща си:

— Тате, тате! Тате бе, я ела!

Старият смачка в шепа недоправената си цигара и пристъпи. Загледа. Любопитен и той! Дотрябвало му какво там някои вършат — яли си главите, хе!... Ех, да би вървял занаятът! Че жа се дели от дюгеня си старият Капанов! А бе йооо! Светът да се запали от четирите страни, той не жа дигне глава... Да гори светът!

Интересно в този текст е почти незабележимото „изплъзване“ на словото от зоната на повествователя към вътрешната реч на героя. След неутрално-регистриращата, външно-описателна гледна точка („... пристъпи. Загледа.“) продължението „Любопитен и той! Дотрябвало му...“ най-вероятно трябва да се схваща като коментар на повествователя относно действията на персонажа. Краят на същата фраза обаче „... яли си главите, хе!“ в стилово-интонационната си окраска зазвучава като вътрешна реч на героя (придобива формата на несобствено пряка реч). Това разколебава повествователната модалност на началото, създава възможност за прочит на „Любопитен и той! Дотрябвало му...“ като самоироничен автокоментар на самия герой. Това е по-скоро възможна „отсянка“, която полу-

[9] Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 73.

[10] В изследването си, посветено на романа „Хоро“ („Евангелие на ненавистта“, С., 1978, с. 55), С. Правчанов проницателно обръща внимание върху тази особеност на романа, използувайки сполучливо термина „полифонична ракурсност“).

чава началната фраза или, другояче казано, обертон, който зазвучава в нея и понататък измества авторовия глас. Защото „Че жа се дели от дюгеня си. . . А бе йооо!“ с диалектната си форма и стилово-интонационна модалност вече съвсем очевидно е вътрешна реч на героя. Превръщането, преходът от единия глас към другия, отдръпването на първия след едновременното им звучене в началото буквално се разсейва по протежението на текста, маскира своите ходове.

Подобен е случаят и в следващия текст:

Легнала е сребърна светлина в дълбокия двор на обущарите Капанови, прелива полусрутените дворни огради и открива далеч натурени камъни за преходи от двор в двор. Ех, предателски нощи, съвсем предателски! Мяркат се като самодиви женски фигури по стоборите. Учителките ще да са, разбира се. Няма да патаксат. Толкова човешки жертви, толкова кръв и пак. Млади, та луди. Луди глави, това си е.

— Защо бе, дядо Предо?

Кой говори в този текст? Колко души? Къде се извършва преходът от единия речеви регистър към другия? Само мислено или реално е произнесен този текст и в кой момент започва преходът от вътрешна към пряка реч? Това са въпроси, които читателят неминуемо си задава и които разколебават, разсредоточават, дезинтегрират текста като единен речеви изказ.

Началото е литературно стилизирано описание, с дълга, бавно разгъваща се фраза — „Легнала е сребърна светлина. . .“. Това описание се раздвижва от диалогична интонация („Ех, предателски нощи. . .“), която може да се приеме, че е на повествователя — спонтанен изблик, изтегляне, фигуративно казано, на самия полюс на авторовото присъствие. Няколко изречения по-надолу обаче се появява фразата „Няма да патаксат“. Смислово тя продължава линията на субективизирания изказ, само че решително го измества стилово с диалектната си маркираност от литературното красноречие на предшествуващия текст. Значи, появява се ново лице, чуждо слово. Енергичните, лаконично-разговорни фрази „Млади, та луди. Луди глави, това си е“ допълнително динамизират изказа със своята скъсеност, повторителност и синтактично-фразеологична окраска, те приемат изцяло формата на диалогична реч, представена все пак във формата на непряка реч, вътрешен монолог, очевидно не на повествователя, а на някой друг, за момента неизвестен персонаж. Репликата „Защо бе, дядо Предо?“ извършва обаче ново изместване — тя подсказва, че поне част от предишния текст е била реално произнесена, като пренася тази част от текста в неуговорена и непредполагана диалогична ситуация. И така — авторово описание, интонационно неутрално, прикрито; лирически вътрешен монолог, разрушаващ лиризма и подменящ субекта на изказа; вътрешен монолог, който се оказва замаскирана форма на диалог. Такива са перипетите, през които минава читателското възприятие във връзка с променящото се авторство и самоличност на субекта на изказа.

Но има случаи, когато тази самоличност така и остава неизяснена. Поради липсата на поясняващи думи и пунктуационни ориентири твърде често в романа „Хоро“ не може да се разбере кой герой е произнесъл или вътрешно артикулирал определена фраза и дори се свързват — без всякакъв демаркационен знак — по няколко анонимно произнесени вътрешни монолога: читателят сам разпределя ролите и възстановява границите, повествователят в такива случаи изчезва напълно. Например:

В тъмния край на трапезата еснафите спускаха ръце под масата, която се люлееше от смях.

Охолно е на някои. Нищо. Но то ще се оправи, всичко ще се оправи. Че да можеше така: пипнат някого в лихварство и — хоп — тояги по голо, плакарда на гърдите и хайде на показ из града.

Тц, Тц, развратиха народа и това си е.

Пък и всеки да притежава само толкова земя, колкото ще можел да обработва с челядта си. . . А кой би коренил тогава драките из балканите?

. . . Смехът спря.

Очевидно е, че след „. . . се люлееше от смях“ повествователят предава изказа на невидима и неназована група персонажи: от плана на външното, обектно описание текстът навлиза в зоната на пунктуационно необособени, макар и вътрешно разграничаващи се и дори противопоставящи се един на друг, вътрешни монолози. Но те са със същата вероятност и диалози — затворени между „се люлееше от смях“ и „. . . Смехът спря.“, текстовите откъслеци придобиват илюстративно диалогична функция, формата и на „разсеяни“ реплики.

Особено нараства динамиката на речевия изказ, когато в незабележимо плъзналата се в авторовата реч вътрешна реч на персонажа се перифразира реч на втори персонаж. В такива случаи в определен ограничен текстов участък се сливат три гласа (субектно-речеви модалности).

Такъв е случаят в следния откъс:

Сотир усука широките плещи на Капанката. Събчовица се запени. Крещи. Тя е в положение, но какво от това. Сотир ѝ присвои косичника до ботуша си.

В предпоследното изречение („Тя е в положение, но какво от това“) се сливат три гласа. Продължава за известен момент инерцията на външната описателна гледна точка от предишните изречения — „Събчовица се запени. Крещи.“, но тутакси става ясно, че „Тя е в положение“ цитатно възпроизвежда думите на героинята (онова, което крещи), само че — и тук се появява третият глас — в интерпретацията на полицейския началник — отразени в съзнанието му във формата на несобствено пряка реч: „Тя е в положение, но какво от това.“

Досегашните наблюдения във връзка с отношението авторово — чуждо слово установяват няколко неща. Във всички случаи онази част от текста, която пунктуационно принадлежи на автора повествовател (която не е оградена с кавички, тирета), неявно се разсейва, отчуждава от собствено авторовия речеви регистър. В нея проникват вътрешни монолози, отразена вътрешна реч (полупряка), замаскирана пряка реч. Границите на тези преходи са заличени, което създава точки на разколебаване на идентичността, напрежение в изказа на текста.

Не само че в словото на повествователя навлиза чуждото слово — онова, което в Страшимировия роман тенденциозно остава неизяснено, е собственият статут на това проникнало чуждо слово — възможността да бъде едновременно вътрешна реч (размисъл, дискурсивно изразена психическа реакция) и реплика, звучащ глас.

Всъщност напипва се една обща схема в отстъплението от авторовото слово в участъците, които графично се предполага да са заети от автора повествовател. Най-напред се появява за кратко (в ограничен отрязък от текста) словото на повествователя, изпълняващо функцията на ремарка, въвеждайки лаконично жест, поза, действие на героя. След това в зоната на това слово нахлува, без да го заглушава напълно, чуждо слово — „вътрешен“ глас, мисъл на героя, артикулирана във формата на несобствено пряка реч. Но се оказва, че тази мисъл пречупва през призмата на съзнанието на героя вече произнесено друго чуждо слово или че е мисъл, която едновременно зазвучава и като реално произнесено слово на същия герой. След това цикълът се повтаря.

Преходът от една речева зона към друга, от една гледна точка към друга, сливането, разделянето, преплитането на един глас с друг, озвучаването на гласа с обертоновете на друг глас при цялата неуговореност, немаркираност на тези преходи създават особена *плътност, компресираност* на изказа, или, образно казано, разширяват напречното му сечение и в повечето случаи *ускоряват* речевия темп. (Интересно е, че това съответствува на „раздуването“ на повествованието в сюжетно-композиционен план — проследяването на няколко едновременно протичащи събитийни линии на персонажите.) Особената нервна напрегнатост, „сгъстеност“ на Страшимирово повествование се дължи не само на интонационни-

те паузи, „спазми“, които критиката вече красноречиво е отбелязала, а в голяма степен тъкмо на посоченото многогласие и динамика на изказа. Този ефект може да бъде почувствуван осезателно, ако се разгледа един по-обширен текстов участък, който е с нормален синтаксис, не е „раздран“ от тирета, и все пак в него читателят безпогрешно ще открие типично Страшимировия нерв на повествованието:

Кандилов повиши глас:
— Сега, жени, ще искам — пак доброволно — да ми изтласкате тук сестрите или братовчедките на този червей. Хайде!
Жените се споглеждаха. Дърленсковото, адвокатчето, нямало никакъв род: било кръгло сираче.

От готовността на жените да дадат отговор („Жените се споглеждаха“ — слово на повествователя) веднага се преминава към техния изказ, но вече отразен в съзнанието на героя („Дърленсковото, адвокатчето, нямало. . .“) във формата на несобствено пряка реч, носеща вече неговите акценти и интерпретация.

Кандилев се обърка. Необходими бяха сега, види се, някои сестри и братовчедки на червея Дърленски: съвсем необходими!

Отново лаконично начало на повествователя („Кандилев се обърка“) — това е оценка, дадена отвън, от външна гледна точка, включваща съзнанието на героя в своя кръгозор. След което се извършва преходът към несобствено пряка реч, отразяваща разсъжденията на героя. Краят на изречението след двоеточието обаче („съвсем необходими!“) със своята императивна модалност и интонационна напрегнатост превръща това разсъждение почти в звучащ глас, довежда словото до границата на пряката реч.

Едно изречение, след това този модел на преход се повтаря, но по-скоро в обратна посока:

Кандилев се заоглежда безпомощен и пак възбуя: лъжат тия мерзавки!

Словото на повествователя (поглед отвън — „Кандилев се заоглежда“) се пречупва смислово и интонационно в пряка реч, възклицание („Лъжат тия мерзавки!“), цитатно илюстриращо „възбуя“. Фактически обаче в граматическата си третолична форма изказът остава необърнат към второ лице, неадресиран и следователно неартикулиран външно (срв. „Лъжете, мерзавки!“ и „Лъжат тия мерзавки!“). Изразът следователно е едновременно звучаща и вътрешна реч, изказана „насаме“, мисловно-емоционален изблик, чиято спонтанност се засилва от пунктуацията; от една страна, липсата на знак за цитиране (евентуално кавички) и, от друга, наличието на придаващо ускорение, експликативно двоеточие, тясно свързващо фразата с предшествуващия авторов текст.

Но полковник Гнойнишки го взима отново под ръка. Щом родоотстъпникът Дърленски няма родове, откъде ще му ги намерят жените!

Кратка ремарка на повествователя — жест на уговаряне („го взима отново под ръка“), подготвяща, създаваща очакване за пряка реч и — вместо това — отново раздвояване на изказа или по-точно напрегнато съчетаване на две модалности, които взаимно се отсенят: замаскирано пряка и несобствено пряка реч, размишление на героя, което е „озвучено“, което ситуационно трябва да бъде „екстериоризирано“, превърнато в глас, или обратно — глас на героя, но в предисторията, тъй да се рече, на неговото оформяне като съждение.

Две изречения по-надолу:

И зашепнаха. Нямаше съмнение, тъкмо с адвокатчето трябваше е ф е к т, за да не излезе само голо убийство като преди: то не е възпитателно впоследствие!

„Нямаше съмнение. . .“ се очаква да бъде цитатно възпроизвеждане на шепота. Вместо това е налице *резюме* на диалог, представящо неразчленено и единно мнение, опосредствувано и редактирано, така да се каже, от повествователя. Това резюме обаче е в пълно противоречие със своята стилово-интонационна форма на цитатно възпроизвеждане, съдържаща впрочем един от любимите изрази на едно от двете разговарящи лица (полковник Гнойнишки) — „*впоследствие*!“. Текстът звучи едновременно и обобщено-резюмирано, и цитатно; запазвайки интонацията на пряка реч, той се компресира и съкращава реалното речево пространство, което представя.

Това синкопиране, избързване в темпото на повествованието, опосредствуването на току-що произнесената реплика чрез превръщането ѝ във вече чуждо слово, разсейването на собствения ѝ интонационно-артикулационен фокус; сливането на няколко „тембъра“ едновременно, улавянето едновременно на речевия импулс, вътрешната реч, артикулирането на репликата и момента, в който тя е е вече отразена в чуждо съзнание, с отсянката на редакцията на друго лице — всичко това поражда особения нерв и напрегнатост на повествованието в романа „Хоро“ независимо, безотносително към изобилната насеченост на текста от пунктуационни знаци — тирета, запетаи, двоеточия и многоточия.

Проблемът за многогласието на романа (в противоречие с твърдението, че авторът покрива сам всички роли) би останал незавършен, ако не се засегне въпросът за стиловото му многогласие. „Хоро“ е причудлива смесица от стилове, вавилонско стилово разноречие, в което отделните стилови партии звучат в нестроен, фалшив хор, взаимно апострофирайки се, отричайки се един друг, взаимно пародирайки се. Разлиствайки страниците на романа, може да съберем сред репликите или вътрешните монолози на персонажите образци на „висок“ литературен стил, политическо красноречие, клишета от армейския жаргон, макаронизми — вмъкване на чуждоезични думи и изрази, както и изопачена, неправилна българска реч, невъзобразими смесици на провинциализми с книжно-високопарни изрази, изрази от българския паремиен фонд (народни сентенции — пословици, поговорки), разговорно-диалектна реч:

— Стига, бай Василе. . . Нозете на европейската хидра ще бъдат веднага подсечени. И ще секнат всички извори.

— При нашия трагичен случай обаче, почитаемо събрание, аз имам честта да ви напомня и да подчертая — третото начало на живота.

— Да, господа, моментът е сюблимен. Одързостиха се — тази нощ и посегнаха впоследствие — родоотстъпниците — върху законно установените власти. Така ли е? Добре! Какво впоследствие? Просто да ги довършим! Нищо повече! Прочее, към дело: смело и непоколебимо! Да ги довършим до крррааак, гос-по-да!

. . . То прозорците в черквата бяха моравочервени. . . И гледаше от амвона баща ѝ, мъртвешки блед. . . Защото той умря. . . Той нали умря — още преди две години. . .

„Кога кмет бил управител. . . и Ньой изпъдил г-н полковник на жилищна комис. . . хи-хи, г-н полковник — хоп с два нога на капан: рушвет, пъц! Е, що-о? Полковник целунал ръка на кмет и — фертик!“

„Жена на кмет бърка. А хубав жена — пщ! Хуба-ав.“

— Молчат!

Скривалища са те — всички сенници, обори, сайванти и так далше. Да се сринат!

Вършил там — околийският началник — с Мичето таквоз — свършил я като кучето на нивата, пфе! А после — хората криви.

— То си е веке като на длан. Фанали са и него. Сашка Карабельов, заедно с другите. Фанали го и хоп — в клопката. А през денеси ги спастрили. Това си е, спастрили ги.

— Да се женят, Събчо. . . За хората, казвам. . . Да се плоди народът, че каквото ни подбраха чорбаджата, жа ни кърдисат. . . Коренът жа ни пресушат, само да видиш —

Той одеве е бил в умопомрачение, просто в умопомрачение. Да! Хм, да му избегне Мичето — ха-ха-ха!... Мичето, която той е обливал — голичка, с шампанско, ха-ха-ха!

„... Не, тяхното беше фатално, просто фатално... Димо ли да се откаже от нея? Да го не вярваш."

Сред това стилово разноречие стилово неовладян, неустойчив се оказва и гласът на повествователя в собствения му регистър — когато звучи „чисто", без примес на чужди гласове, раздвоявайки се между диалектно-разговорна и литературно маркирана реч — между „Вървяха и се кандилкаха", „цврънца навън" и „Сълзи, тънки, безсилни играеха по ресните на Мичето".

И така, завършвайки въпроса за съотношението между речта на повествователя и речта на героите, досегашните наблюдения показват, че гласът на повествователя в романа „Хоро" по различни начини се изплъзва, отстъпва от своя периметър, слива се с други гласове, губи своята идентичност, скрива се в дискурсивна сянка в пространствен, сюжетно-композиционен и фразеологичен план. Тази констатация е вярна, но не е пълна, не е изчерпваща. Особеното на романа „Хоро", както беше посочено в началото, се изразява в това, че той не се разполага, фигуративно казано, само в лявата част на спектъра от (—) до (+) присъствие на повествователя. Ясно очертаното му място там около началото на (—) се съчетава с ясно очертана ивица на срещуположния край на спектъра. „Хоро" е роман, който се изгражда по принцип дисхармонично, неравномерно и не на последно място неравностойно като художествена конструкция. Разрушавайки определени белетристични конвенции, романът се изгражда не като спокойна, уравновесена хармонична цялост, а чрез сътресения, прекъсвания, раздвоявания, „несъгласия със самия себе си".

И така, повествователната стратегия на романа получава по протежението на текста, понякога в две съседни страници или дори две съседни изречения, две напълно противоположни реализации, или пък отсъствието на повествователя на изследваното равнище се компенсира от присъствието му на друго равнище на художествената система. В това скокообразно движение между полюсите по скàлата на повествователните възможности, в скриването и показването на лицето на автора, е заложена част от динамиката и напрежението, които излъчва стилът на романа.

Описателната бедност, нехайството към битовата и природна обстановка, достигащи до невъзможност да се ситуират пространствено определени събития, се съчетават с внезапни фиксирания на вниманието върху определени детайли, получаващи символно-поетична интерпретация, носеща във висша степен печата на субективното авторово виждане, например:

А сенките на овощака се бяха прегърнали и висяха като надгробни ангели.
И блещяха пред тях войнишките байонети като погребални канделабри[11].
И ръцете й се отпуснаха от двете страни на одъра — тежки като великденски свещи.

Това са своеобразни светещи точки, сигнали за авторовото присъствие сред описателния мрак, обхващащ мястото, на което се развиват събитията, или пространството на определен тип персонаж.

На второ място, блуждаещ анонимно сред своите герои, без ясна ориентировка, правещ систематично опити да поведе разказ и — сякаш вследствие на затормозяване на възникналия импулс — губещ словото, отстъпвайки го на други гласове, в други случаи повествователят овладява стратегическата позиция, която му дава панорамнообхватна гледна точка върху цялото, привилегията на авторовото *знаене* на всичко онова, което става или предстои да се случи в творбата:

---

[11] Срв. с финалното изречение на новелата на експресиониста Хайм „Пети октомври": „Огромните тополи на улицата светеха като големи канделабри."

Тресе се бялата нощ от тръби и барабани. Куршуми сякаш се сипят над къщята.

Стреляха небето огнените стълбове и биеха камбани, ечаха пожарникарски тръби. . . А по изби и скривалища, по плевни и из обори туптяха задавени гърди — туптяха с ритъма на далечната картечница.

Заходи мъртвец из слепите улички, изреди вратите и влезе в дворищата.

Най-важни за оформянето на впечатлението за авторовото присъствие обаче са изявите на повествователя в психологическо-оценъчен план, онези отрязъци от текста, в които той дава недвусмислен коментар на нещата, които се случват в творбата.

Действително в романа е показан един странен, нереален, абсурден свят, който неизбежно трябва да получи и е получил определена нравствено-идеологическа оценка. Тази оценка е известно каква е — по този въпрос у читателите съществува безвъпросната яснота — *присъда*. Това е несъмнено така, що се отнася до имплицитния автор, онази „мислеща субстанция", която е създала образите и света, автора, който стои зад всички компоненти и въздействия, който, така да се каже, е отговорен за събитията и образите, за всичко, което става в художествената творба, във фикционалния свят, последна авторитетна инстанция.

Свикнали сме обаче да разглеждаме тази присъда малко едноплановo и поточно едногласово, да я свързваме с определена интонация и дискурсивен коментар на повествователя. Всъщност нейната „аргументация" е далеч по-богата и сложна, напрегнато-конфликтна.

Преди всичко съществуват зони, в които повествователят сякаш се отказва да вземе отношение към извършващото се в романа, сякаш е изпуснал контрола си върху събитията и ги наблюдава със същото вцепенение и мъчително-тягостно чувство, с което ги наблюдава и читателят. Събитията не получават очаквания емоционален резонанс, очакваните акценти — по-специално в някои сцени с издевателства над невинните жертви от средата на народа; създава се впечатление за изолация, емоционална изоставеност на героите от страна на повествователя. Тази „морална изолация", когато нещата се оставени да говорят сами за себе си, има своя стратегическа цел, тя поражда „почти непоносимо, отравящо съзнание за безпомощността на героя или героинята в хаотичния, враждебен свят"[12]; „ние сме почти толкова безпомощни, колкото самата жертва, и сме готови да попаднем в емоционалния капан"[13]. С други думи, парадоксът е, че съчувствието и симпатията, с които читателят обгръща представителите на страдащия народ — резултат, който влиза в замисъла на имплицитния автор, минават през тенденциозното отчуждение на повествователя от техните страдания. В романа последователно е проведена линия на *изчистване на изображението от всякаква сантименталност*, при което провокативно-„обективистичната" тенденция отива рисковано далеч.

Авторът сякаш се бои да допусне и най-малката нотка на размекване, жест на съчувствие — като ракурс на виждане и начин на изображение, който да вплете в художествената тъкан на образите. Той показва кръвта на своите невинни герои с жестока правдивост, с хладнокръвието и точността на опитен клиницист, чиято роля се изчерпва с акта на констатацията:

Капанката се преви, попипа с ръка окървавената си наново шия. . .

Капанката, наново в кърви, все пò се пенеше. . .

Старият обущар се напрегна приведен, давеше го кръвта от прехапания език.

Врязаното адвокатче — мъничко, сдървено — изрева отсечено и после се вдигна от земята, набучено на ножовете като чучело.

---

[12] Booth, W. Цит. съч., с. 274.
[13] Пак там, с. 278.

Разликата е поразителна, ако сравним „Хоро“ с известния разказ „На нивата“, където поантата, средоточието на емоционално-художественото въздействие е шамарът, който изнервеният, притиснат от неволята, баща удря на невръстния, заплесващ се встрани поводник на воловете. „Кръв из носа и зъбите зацапа хубавите детски устица.“ Тази кръв — съвсем мъничко, едва появила се, причинена без умисъл от невнимателната родителска ръка, измъчва автора повествовател, тя се превръща в събитие на разказа.

В романа „Хоро“ кръвта се лее разточително и преднамерено, дори самоцелно, и то не от роднинска ръка. Но нейният вид поражда не изблик на умиление, а отчуждена физиологическа реакция: „И кървите миришеха.“ Недвусмислено огрубено, с оттенък на примитивизъм са показани посрещащите болката и смъртта персонажи — с техните „изпружвания“ на шиите, „хльцвания“, „избелвания“ на очите, проточен рев.

Сантименталността е не само чужда, немислима за авторовата система на изображение — тя е полемично отречена, пародирана без страх от погрешно тълуване и неадекватен прочит — в лицемерната размекнатост на кмета на града:

Но слушаше: те говореха — те долу... Това' приковаваше бай Нака.

А след малко... няма вече да говорят... никога!... Не, той ще избяга! Но слушаше: те говореха — те долу... Цигарка искаше някой, цигарка-а-а! Бай Нако си извади носната кърпичка... Нека им дадат пък... да им дадат за последно по една цигарка... какво има!

Самите герои — обект на малтретиране — не допускат към себе си сантиментално отношение. Ето какво казва бащата на сина си, който минута след това ще бъде разстрелян: „Поеми хава, ти казвам, псе. Хайде де-е, чудо щяло да бъде, че ще липсаме от света!“

Но къде е тогава истинският глас на автора, та нали се казва, и то основателно, че гласът му „плющи“, „жигосва“, „заклеймява“? Това е точно така — неизразените пряко симпатии се контрабалансират от ярко изразени антипатии. Подвеждащото отчуждение се изкупва с остро отрицание. Неангажирана в идеализации, интелектуално-емоционалната енергия на повествованието се изтегля и съсредоточава върху полюса на отрицанието.

Това се проявява в различни модалности. В романа има места, обикновено след мъчително напрегнати епизоди, където натрупаното мълчание и невзимане на страна се отприщват в гневен вик, в патетично възклицание. Това са лирико-публицистичните избухвания на повествователя, оградени с многоточия, периодически вклиняващи се в обърканата, неовладяна и хаотична картина на разказа — суверенна територия на авторовото оценъчно присъствие:

Белите нощи по Лудогорието и в Загорието, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста... белите септемврийски нощи!

Мърсете колкото искате — дедите не ще чуят и внуците не ще се червят.

Ето, избягала е доблестта от сърцата и душите са опръскани като ръцете на убийца. Буча. огнените стълпове на пожарището сред града, а камбани не бият и не се мярка никъде жив човек Доблестта е избягала от сърцата и душите са оцапани като ръцете на убийца.

Подобни пасажи, които се врязват в съзнанието на читателя и придобиват емблематично значение за стила на авторовото присъствие, издигат изображението от анонимното, некомпетентно, тъй да се рече, наблюдение до панорамно обхванатата гледна точка, от която събитията в романа се заклеймяват на фона на човешката история, на нейните кризисни етапи (паралелно с богомилските времена, кланетата през отоманското робство, римските катакомби и пр.), позиция, от която суровата отчужденост в оценъчен план се контрабалансира с гръмкостта и височината на най-трагичните нотки в плана на повествователя.

Ако трябва да се определи диапазонът на модалността, в която се движи авторовото отношение към събитията и изобразявания в романа свят, трябва да се отчете, че тя е едно странно, крайно напрегнато съчетание от *отчуждение* (в което се примесват срам, погнуса) *и морално-проповеднически изобличителен патос.*

Но това не е всичко. Това са крайните, взаимно отричащи се точки — на мълчанието и на гласа в неговия най-висок регистър. Но гласът на повествователя звучи и в други регистри, оценъчното му присъствие се реализира и в други модалности.

Друг израз на погледа, условно казано, отгоре, свободно разместващ и моделиращ фигурите и света, на авторовата неограничена воля е сатиричната струя в изображението на отрицателните персонажи, гротескно-карикатурното им представяне.

Тук се проявява една удивително издържана, превръщаща се в закономерност непоследователност на автора. Ако се опитаме да си представим външния облик на героите от народа — на страдащите, жертвите: дядо Рад, Марга, Събчо и стария Капанов, Капанката, старата Карабельова, и разлистим страниците на романа, ще се убедим, че те са лишени от цялостна портретна характеристика, че техните смътни образи са само в отделни случаи щрихирани с по някоя черта, и то попътно, „в движение", обусловени ситуационно — облещен поглед, увиснала челюст. Повествователят като че ли не е имал потребност да описва, да си представя лицата на героите.

Когато обаче премине към персонажите от другата страна на барикадата — представителите на властта и фашизираното офицерство, повествователят спира забързаното темпо на своя роман и започва преднамерено да „портретува" — ако могат да бъдат наречени „портрети" изображенията на уродливите човекоподобни същества, които започват да се редят пред смаяния поглед на читателя: „Къс, шишкав, без шия, с лице овално и на петна, с мазни кълба около очите. . ."; „Висок, дългообраз, жълт-зелен, с големи уста и с големи уши. . ."; „нисък, съвсем обръснат, с големи татарски скули. . ." и т. н. За техниката на това портретуване ще стане дума подробно по-нататък. За изразеното чрез него отношение може да се каже, че този вид карикатура, изкривявайки контурите, деформирайки пропорциите, изопачавайки колорита, представя най-непосредствен, пластичен израз на отрицание, на визуално-предметно „зачеркване" на персонажа.

Съществува и по-опосредствуван тип отрицание, при който сатиричното приема формата на иронично-издевателско апострофиране от страна на повествователя. И тук отново и по нов начин неговата позиция се оказва странно непоследователна. Оставящ читателя в неведение за много неща, които се извършват в романа — не само за логическата им мотивираност и предистория, но и за времето, мястото и дори лицата, които ги извършват, повествователят същевременно стои плътно зад отделни жестове и реплики, коментира ги, скрито подава знаци на читателя. Скривайки се или съкращавайки периметъра на своето композиционно-речево присъствие, охотно отстъпвайки думата на своите герои, повествователят насища, оползотворява този периметър и скрито влиза в други речеви пространства с ироничен коментар.

Началникът на гарнизона полковник Гнойнишки използува създалата се напрегната ситуация, за да подложи на „разпит" хубавата кметша, с която в продължение на години поддържа връзка под носа на съзнателно затварящия очите си съпруг. След разпита кметът се качва при съпругата си:

Горе той обърса студената пот от челото си и влезе при Софка. Тя беше с огледалце в ръка.

— Е, Софке, разследва ли те полковникът?

Лицето на Софка гореше, тя беше изпотена, очевидно разследвали са я.

Външният вид на Софка (горящото ѝ изпотено лице) е показан през възприятието на нейния съпруг, но завършващата изречението фраза е иронично вметната от повествователя, за да не остане у читателя никакво съмнение относно характера на проведения „разпит".

След смъртта на старата Карабельова същата героиня първа оповестява пред сватбарите печалната вест:

Кметшата се трогна, т. е. тя намери сълзите си: нали не биваше със сухи очи да изрази това, което имаше да обади! Забърса си очите и разля сребърен глас.

Още едно фалшиво трогване: да си припомним молбата за „цигарка" и сълзите на кмета и неговото моментално изобличение чрез „самопоправяне" на разказвача (използуване на т. нар. в риториката фигура епанортоза — „се трогна, т. е. тя намери. . .") и ирония стилова модулация („разля сребърен глас").

И още един пример: чете се списъкът на определените за избиване жители на града: „Очите са свити, гласовете одрезгавели, устните треперят." Става дума за подписващите протокола, очевидно чувствуващи се не твърде уютно в незавидната си роля.

Шепне бай Нако, слуша четенето на протокола и храбро подхвърля: — Аха, Дърленски, адвокатчето — пада му се: научи го дядо владика, а той се дигна срещу черквата. Понататък!

Съществува една обикната форма на апострофиране, която се състои в иронично цитиране на израз на героя в речта на повествователя, ехообразното му възпроизвеждане — дословно или вариативно, което го обезценява, разкрива неговия фалш или пародийно снижава претенциите, престижността, идеологическата несъстоятелност и пр. в смисловото му съдържание:

— Аз разбирам, господа, вашия *председател, запасния майор г-н Кандилев Добри, юрист* (реплика);

Председателят, запасният майор Кандилев Добрю, юрист беше син-зелен и шепнеше" (реч на повествователя);

Миндиля знаеше кое как трябва! (неколкократно повтарян вътрешен монолог на пристава Миндилев в сцената на неговото убийство);

И след това, уви, той вече *не знаеше кое как трябва*: върху сляпото му око се стовари тъмна вечност (коментар на повествователя);

Не беше, разбира се, нито място, нито време да се определя правил ли е някой политика, или не. Сега трябваше да се *говори по същество* (вътрешен монолог);

Но по същество думата взе човекът със сивата широкопола шапка. . . (реч на повествователя);

— Днес ние пишем история, която утре ще четат децата ни. И *не бива те да се гнуслят от бащите си,* нали? (реплика);

Нищо не е имало и нищо не ще има: мърсете, колкото искате — дедите не ще чуят и *внуците не ще се червят* (лирическо отстъпление-отговор на повествователя).

Разгледаните случаи показват боравене със словото, което го отдалечава от повърхността на категорично изразената оценка, на ясно артикулирания коментар. Може да се каже, че в този подтекстов пласт на имплицитните внушения „Хоро" е *дълбоко ироничен роман.* В него *словото* се превръща, така да се каже, в самостоятелен герой, понякога то се откъсва от пряката воля и контрол на повествователя — т. е. престава да се схваща като пряко учленено, интонирано от неговия глас, да бъде само частица със строго определени координати в словесното оформяне на някакъв образ — то извършва свободен, самостоятелен пробег, асоциирайки се със съседни слова, образувайки каламбурни иронични съчетания, звучи със саркастично-пародийни нотки в акомпанимент с гласа на повествователя, превръща се в *глас на текста.*

Разбира се, такава „реактивна“ способност, свойството да поема самостоятелни и непредвидени акценти, да придобива неконвенционални значения, да привлича драстично вниманието върху себе си, словото има и в собствено авторския текст на повествователя.

Изглежда не е случаен в романа „Хоро“ мотивът за потиснатото, „запушено“ слово. На много места това става буквално — чрез затикване на устата с длан. Словото на героя застива в гърлото. Впрочем така започва романът: клисарят запушва с ръката си устата на Събчо Капанов — първата произнесена реплика в романа (!) — „гро-ба наме-рете, гроба на Сашка Карабельов!“. А после има сцена, когато словото се пресича от изстрели, и то не кое да е, а словото, възпяващо хубостите и прелестта на родината, и на което впоследствие е съдено да се превърне в химн:

Той не се доизказа — в овощака екна песен:
Мила родино, ти си земен рай —
И се пречупи от бързи два изстрела. А после продължи пак:
Твойта хубост, твойта прелест,
ах, те-е ня-мат кра-ай.
Жените запищяха по такта на двойните изстрели[14].

Със словото в романа се гаврят — запушват го, деформират го, разстрелват го. Изглежда за това посегателство върху думите на героите отмъщава, образно казано, словото на текста. То е непрекъснато в готовност на игрово превъплъщение, асоцииране и дисоцииране, разпадане и свързване, на иронично-развенчаващи сближения.

При пръв поглед върху текста (тук вече ще ни свърши работа пунктуацията) се забелязва нещо много интересно. Заличаващ следите на преходите от словото на един персонаж към словото на друг, неоставящ ориентири в макроструктурата на сюжета, авторът предозира преходите, границите, препятствията в микроструктурата на фразата, като съответно я насища с препинателни, т. е. „препъващи“ знаци. Постъпателният ход на фразата е затормозен, тя, както е прието да се казва, се накъсва, „задъхва“ и пр.:

Но не! Сашка никога — никога Сашко Карабельов не ще се отвърне от своята — от своята родна сестра — от своята едничка родна сестра, която — която го обича — която обича само — само него в света — само него и никого друг!. . .

Разбира се, може да се каже с пълно право, че тук авторът е проявил маниерност, че му е изневерил художественият усет; психическата свръхвъзбуда на героинята, чийто вътрешен монолог представя цитирания текст, едва ли спасява положението.

Но да вземем друго изречение:

Нежната кметша проследи грижливо слугинята до мъртвешката стая.

Тук, без да имаме тирета, наблюдаваме същата накъсаност, неспособност на текста да се обедини в една уравновесена смислово-стилистична цялост. Той гротесково се разпада на уродливо-комично неприлягащи части, което придобива особена изразителност от тяхното звуково подобие: „нежна“ — „кметша“ — „мъртвешка“. *Нежна* не се връзва контекстуално като атрибут на охранената кметша;

[14] Това място от романа определено напомня, може да се схване като реминисценция на готско-полемичното апострофиране на химна в поемата на Гео Милев „Септември“, където също „мъртвите мътни води на Марица“), вследствие на което с една невинна наглед операция — преместване на кавичките в „Шуми Марица, окървавена“ след *Марица*, думата „кръв“ от химна се овеществява.

освен *нежна—кметша* в смислово-асоциативен дисосанс са *нежна—мъртвешка, грижливо—мъртвешка стая; слугиня—мъртвешка стая.* Ситуацията, която се описва чрез тази фраза, е съвсем банална в своята прагматика, абсурдна е *езиковата реалност,* чрез която тя е изразена.

Но склонно да се дезинтегрира в пространството на фразата, придобивайки звуково-артикулационна и смислова изсеченост, словото в същата степен придобива свободата за дистантни, свръхфразови иронично-развенчаващи сближения. Словото „намига" (М. Бахтин би казал, че „криви очи" към друго слово); това словесно „кривогледство" е източник на динамика в художествената структура на творбата и на отношение към събитията и героите.

И не издържа нежната яловка: повърти се и цвръцна навън. Жена! Полковникът се престори, че не забелязва. И продължи. — за рождението. То е нещо по-върховно от личната съдба и по величие надхвърля трагедията на смъртта.

Тук „цвръцването на яловката" и „върховното величие на рождението" се гледат с взаимна насмешка, всяка от двете страни се мъчи да предизвика смислово-стилистичен срив в словесното пространство на другата.

„Вари го, печи го. . ." е поговорка, в която преносното значение на глаголите е почти изцяло потиснало тяхното пряко значение. Но ако в близост се появи и „пържене", кулинарният кръг се затваря и вещественото значение на глаголите внезапно се оголва, и то толкова по-фрапантно, ако са адресирани до лице:

Работата им — на военните — е все със селските момчетии — цял живот; да ги мущруват, да им разбиват зъбите. И винаги са на открито, на слънце. Как да не им се *изпържат* мозъците? *Вари* ги, *печи* ги, все си са това!

Особено типични за романа са звуковите подобия между намиращи се в близост, но граматически несвързани думи, създаващи каламбурно-парономастичен ефект.

„Сега — добро. И гешефт, и всичко добро."
Нека само *Ехова* даде и плодородие. . .
Но г-н Ешуа трепна.

Съществуват ключови думи, около които редовно се образува мрежа от подобни иронизиращи ги съзвучия. Прицел на такова иронизиране е например кривогледството на полицейския началник:

А какъв храбрец беше той — тоя *кривоок* дявол! А-а, как летеше той с ротата си на *Криволак*!
— Само у Карабельови — там началникът — *кривоокият* — неговата — сега вече жа накриви калпак: умряла е насред сватбата — старата тютюнджийка. — Тъй ли? Виж ти! — Върви му на *кръволока*.
. . . Отиде сега Димо да ругае оногова, *кривоокия*. Софка *кривеше* очи в огледалцето и съвсем обърна гръб на мъжа си.
Да би отворила — чорбаджийката — поне *единото си око* — само за миг, — колкото Марга да й обади каквото знаеше за Сашко (. . .) Но блъсна някой троснато вратата. Марга изхълца: тя разбра преди да види. Младоженецът началник пристъпваше на пръсти, с насочен револвер и със страшно *изкривено око*.

В подобни случаи може да се каже, че словото самостоятелно издевателствува, гаври се с отрицателния персонаж.

Понякога тази активност на словото трудно може да се улови „с просто око", изграждайки сложни и пространни, обозрими само в тяхната цялост асоциативни фигури.

В това отношение твърде интересна е сцената на търсенето на отвлечената булка, в която изпадналият в безсилна ярост младоженец полицейски началник

разпитва слугинята Марга и дядо Рад, стоварвайки гнева си върху тези две най-самотни и беззащитни лица в романа.

Глаголите, които очертават смисловите опорни точки на ситуацията, са „изгубвам" — „търся" — „намирам". Това важи за всяка подобна ситуация, в която нещо загубено се търси с надеждата да бъде намерено (независимо от положителния или отрицателния изход). Тази констатация изглежда твърде банална. Далеч по-малко банална обаче е играта, която разиграват в тази сцена въпросните глаголи. Върху страница и половина от текста те се появяват съвкупно 6 пъти, а в останалата част от текста върху 93 страници — 42 пъти. С други думи, честотата на тези глаголи в тази страница и половина е почти десет пъти по-голяма от средната им честота в романа. Тази статистика все още не говори нищо. Може да се предположи, че въпросните глаголи са тематично зададени, предопределени от ситуацията. И тъкмо тук, след това допускане и вглеждане в текста, идва изненадата. Работата е там, че в нито един от случаите глаголите не са тематично обусловени, не са свързани чрез своите преки значения със сцената на търсенето. Те са употребени без изключение в нестандартни, изключително преносни значения, те сякаш начеват да обиграват своя собствена „словесна тема", пародийно съзвучна на ситуацията:

Изгубена в страшната нощ на живота, старата слугиня беше коленичила пред покойната си господарка.

Старата слугиня, *изгубила* ума, пресипнало шипеше.

И Марга си *намираше* нозете пак.

После *потърси* сабята си, която не носеше: — ще ги накълца.

А дядо Рад се отдаде на съдбата: стои смирен, *търси* спасителя в душата си.

Старият панагюрец разбра: началникът ще ги коли. И *търсеше* погледа на Марга: — тя знае може би защо?

Марга *търсеше* сълзите на очите си, но те се бяха скрили.

Разбира се, в тази сцена вниманието на читателя е съсредоточено върху действията на полицейския началник садист, които следи с мъчително напрежение, както и върху съдбата на другите двама персонажи, изпълнен с опасението, че може да ги сполети най-лошото (което се и случва в края на романа). Същевременно в тази тягостна сцена, макар и смътно, с периферното си възприятие той улавя и противодействието на текста с неговите „гримаси", иронични апострофи.

Това противодействие на текста се извършва и отвъд игровото сатирично асоцииране на отделни думи и изрази, на равнището на по-крупните тематични единици. Става дума за пародийното сближаване на ситуации и инверсиране на сцени, странната обратимост в поведението и ролите на отделните персонажи, тяхната взаимозаменяемост и сякаш маскиране на един в ролята на друг, при което идентичността на човешката личност е разклатена, пародийно отречена.

„— Ячо, да знаеш, те ще разстрелят и нас, само да видиш" — прошепва ужасен кметът на ухото на прокурора, имайки предвид военните. Но само след една страница от текста става ясно, че не друг, а полицейският началник ще бъде предаден на същия Ячо, и кметът, храбро „заискрил" очи, предлага на прокурора да постъпи с него както с другите — „В камион и хайде". Мичето Карабелъова е изнасилена върху диван в околийското управление от началника на полицията. Но в романа се появява сцена, в която самата кметша е взета (макар и временно) под стража и също лежи върху диван, обляна в сълзи. В същото време в друга стая по волята на автора отново не друг, а полицейският началник лежи върху легло и ридае (!) за отвлечената си невяста. В началото на романа дядо Рад шари по пода на колене, за да търси очилата си, след като е бил изхвърлен в коридора („Дя-

до Рад пропълзя на четири"). Но към края на романа не друг, а кметът се появява в същата роля („Бай Нако беше пропълзял на четири в коридора") от страх да не попадне на „човека с широкополата шапка". Приставът Миндилев пребърква починалата Карабельова и отнася накитите, ограбвайки по този начин полагаемия се наследник — зетя, околийския началник. Но околийският, след като е претърсвал и разтърсвал тялото на мъртвата, по-късно намира трупа на пристава и на свой ред го обира. При това полицейският началник по съвършено сходен начин третира и двата трупа (на Карабельова и на пристава), движейки се по един и същ „сценарий" на душевното си преживяване и повтаряйки един и същ „мизансцен":

I. Емоционално състояние (гняв)

Трупът можеше съвсем да се хвърли на земята, разбира се. Как? И ще я тачи още.

Негодуването в душата на Сотира преля.

II. Следвано от волеви импулс

Сотир присегна.

Едното му коляно потрепера: ще ритне трупа.

III. Пресичането му от появата на нов логически аргумент

Но се досети, че украшенията може да са пришити в самите дрехи на Карабелица.

Но това ли беше важно сега?

IV. Действие

И защипа пак трепереща, разкъса старешката антерия.

И се наведе пак; бръкна в задните джобове на куртката.

Опитвайки се да обясни на какво се дължи пълнокръвието на характерите в романа при цялата им схематична нахвърляност, Г. Марков се позовава на „показването им откъм „интимната страна": „Полицейският началник, готов да убие човек за нищо и никакво, плаче неудържимо, когато загубва Мичето. Полковник Гнойнишки, увлечен по жената на кмета, се отказва „даже от София", за да е близо до нея (. . .) способността им да се съкрушават, да обичат и страдат и да мислят и чувствуват извън обществено-класовите си рамки ги прави понятни и живи хора, спасява ги от умозрителната и антихудожествена схема."[15]

Горните редове показват, че изобщо не е забелязана маскарадно-игровата атмосфера, иронията при показването на „човешкото" и „интимното" на отрицателните герои. Отказът на полковника от София заради обичаната жена е удостоверен само с една реплика, която читателят, имащ пред очи посочената игрова атмосфера, е склонен да оцени по-скоро заради каламбура: „Не ща им Софията — викаше — искам си Софка — ха-ха!" Колкото до сцената с „плача" на просналия се по очи околийски началник, тя е иронично слепена от цитати и полуцитати на предшествуващите я две сцени с плачещи върху дивана жени — Мичето и кметшата (на един от тези дивани околийският се е подвизавал като насилник):

Мичето

Мичето се захлупи на очи. А, така и трябва в този мръсен свят — мръ-сен!

Околийският

Сотир се захлупи върху кревата на Мичето. „Мръсен свят, мръсен!"

[15] Марков, Г. Романът „Хоро" на Антон Страшимиров. — В: Страшимиров, А. Хоро. С., 1974, 10—11.

Позорът и мръсотата са над самата вселена.

„Позор! Позор!“

Ноктите ѝ се впиваха в дланите.

И ноктите му се впиваха в дланите.

Капанката обаче не се махаше от очите ѝ — старата обущарка: (. . .) — Дю-ю, кучка! Ние махленски ще те разкъсаме, мръсница поразна! Да лягаш с убийцата на брата си — У-у, поганка чумясала!

Той и сега би изхапал момиченцето — момиченцето на перачката — „Кучешка намяра, кучешка!“ Перачката прибираше стражари през нощите. . . Цялата уличка се дигна срещу нея. . .

Да, и ще избягат. Веднага. В Балкана ще избягат!

Ще забегне и от тоя град, какво?

Мичето се провикна болно, разсмя се и се разрида.

Сотир изхлипа и още по̀ затисна лице о шепите си. А след малко зарида.

Майко ма! Мамичке! — Мале. . . Мила маминке!

„Мамо ма-а!“

Нека правят с нея каквото щат. Нека цял свят прави с нея каквото ще. Нейното е свършено. Тя трябва да умре.

Така! Нека го разстрелят и сега! Да го разстрелят! Той не ще се защити.

Кметшата

Околийският

След всичко това сега тя не ще иска да го види и на смъртния си час. И сам ще ѝ дойде той. На крака ще ѝ дойде.

След тоя срам и сама да му дойде Мичето, той я не ще.

— Софке, засрами се, на теб казвам, стига!

— Сотире, стига! Ще я намеря ти казвам! Давам ти честната си войнишка дума! (. . .) — Войвода си бил, Сотире. . . Засрами се.

И така, текстът издевателствува над отрицателните персонажи и изразява своето отношение както чрез отделни словесни апострофи, така и чрез по-сложни композиционни решения.

Очевидно въпросът за това, кой говори в романа на Страшимиров, изисква сложен и противоречив отговор. „Страшимиров — уви! — чува изключително един глас. Той чува себе си“ — твърди М. Николов в талантливо написания си очерк за творчеството на писателя. При по-голямо приближение се оказва, че това твърдение, абсолютно вярно за определена роля на автора, се оказва недостатъчно, едностранчиво в перспективата на цялата авторова стратегия. Авторът чува всъщност *много гласове*. Мълчалив и гръмко патетичен, извисяващ глас на присъда и загубващ контрол върху събитията, отстъпващ словото на други герои или предаващ го скрито на текста — такъв е повествователят, който „води“ (ако това е думата, която трябва да се употреби) читателя през пространството на романа, през дълбочините на неговия гротесков свят.

ЗНАЧЕЩИЯТ БИТ В РОМАНА „ЕСЕННИ ДНИ“ НА АНТОН СТРАШИМИРОВ

Живко Иванов

Цел на предлаганото изследване е да набележи редица моменти, които по един или друг начин, с различна функционално-художествена насоченост имат отношение към патриархалнобитовата гледна точка. Тя съществува в два плана — сама по себе си, обективно, и конкретизирана за отделен тип литературно съзнание както динамично, променящо се, така и традиционно. Патриархално-ритуалният характер на действителността претърпява сериозни изменения по посока на „разлагането старите основи на народния живот“ (Благоев), а това води до неравномерни процеси в литературните превъплъщения на патриархалността. През 80-те и началото на 90-те години на XIX в. заплашеният патриархален свят предизвиква носталгично-идиличните пориви на автори като Т. Г. Влайков, М. Георгиев, Ц. Гинчев. В тяхно лице читателят от онова време открива „поетите на селото“. Прозата им се отличава с характерен повествователен стил, чиито главни черти са липса на събитийна динамика и ярко изразени конфликти, разказваческа словоохотливост, хармоничен душевен свят на персонажите, изчерпателно и подробно описване. Създава се устойчива литературна репутация на патриархалното живеене, на задругарското общежитие. Битовите елементи художествено се осмислят като *същност*, а и *стремеж* на човешкия живот. Патриархалният персонаж живее пълнокръвно в бита и за бита, в този смисъл патриархалният бит е равен ценностно на битието. Функционалното равенство на бита и битието се превръща в изходна точка за писателя и през Възраждането, и през първите две десетилетия след Освобождението — от идилията на затворено в себе си живеене писателят се стреми да изтръгне други, надрастващи го значения — стреми се да превърне патриархалния език в език, способен да изкаже и непознати, нови смислови съдържания. Това на практика довежда до „отесняването“ на бита — той все повече се диференцира спрямо битието. Зоните на несъвпадение нарастват и задълбочават несъответствието между битовите и битийните ценности. Очертаният процес практически се отразява върху литературно-патриархалната традиция, в чието ядро се появяват колебателни, разцентроващи и дезорганизиращи трептения. Типичен сигнал за съдбата на патриархалната идиличност и белег за нова модалност в разказването за селото е появата на иронично-пародийното повествуване у Елен Пелин[1], което с основание се смята за своеобразна „стилова“ присъда, дошла в резултат на един нов художественотворчески мироглед. Необходимо е да се уточни в какъв смисъл разколебаването на бита, на народния живот става новост за българската литература в края на XIX в. Още през епохата на Възраждането разрушаването на бита служи за прокарването на идейно-художествени тенденции, свързани с обществено-политическите борби на народа — в повестите на Друмев, Каравелов, Бльсков битът се разрушава, за да се покаже турският

[1] Георгиев, Н. Превръщанията на Нане Вуте. — Септември, 1968, № 6.

политически гнет, гръцкото религиозно потисничество или деформиращото въздействие на новото (мотивът за „криворазбраното“ цивилизоване). От друга страна, езикът на възрожденеца — просветител, книжовник, борец за черковна независимост или революционер — активно използува типично битовата лексика, за да бъде разбран от „простия българин“. За пример може да бъде посочен агитаторският език на апостолите от Панагюрския революционен окръг. За да разтърсят бита и да го извадят от равновесието му („сън дълбок“), те очертават смъртната опасност за всекидневното живеене — „турският комитет в Цариград... е решил всеобщо клание на българите!... ще да започне идущата пролет... дете и майка ще да заплаче.“[2] Няколко години след Освобождението поп Грую си спомня, че силно впечатление са му направили думите, с които Бенковски описал бъдещото въстание: „Братия, аз калесвам за свадба — ще женим една стара баба. Свадбата е кървава.“ Поп Грую добавя: „Той знаеше де да чопли и мушне.“[3] Но патриархалният бит през Възраждането има и своя положителен художествен образ, който, внушавайки хармонията на бита, мотивира с това и правото на българския народ да живее свободно и суверенно, защото доказва здравата основа на народните „начала“. Такъв тип език се съобразява с факта, че за огромното мнозинство от българи свободата означава домашно и семейно спокойствие, означава преди всичко пълноценно разгръщане и осъществяване на битовата цялостност. Затова възрожденският писател бичува закостенялостта на патриархалния бит (доколкото последният „спи“, не чува идеите на епохата) и същевременно го рисува като ценен съхранител на етническата същност, като носител на „праотеческа мисия“ (П. Р. Славейков).

Възхвалата на патриархалното закономерно стига своя апогей през първите години след Освобождението — защото сега „народните начала“ заслужават своето разгръщане, възход и развитие. Но процесът на обществените промени обективно се противопоставя — той сочи „разлагането“, а не укрепването. Сега битът отново е заплашен, но от съвсем различна страна. Затова гибелта на патриархалния свят у Елин Пелин има друг смисъл в сравнение със загиването на бита през Възраждането.

„Есенни дни“ на Страшимиров ни се струва (именно през призмата на изложените разсъждения) възлова творба — без това да означава, че е първата или най-силната. Този роман съдържа в себе си белезите на загиващия бит, носи колебателното трептене на битовата цялост и спада към онези произведения, които стоят на междината, на прехода от художествения образ на патриархалната идилия (Влайков) към невъзвратимо погубеното единство и очарование на фолклорния свят (зрялото творчество на Елин Пелин). Затова „Есенни дни“ ни занимава с проблемите на преозначения бит, вмъкването на нови и небитови елементи, отсъствието на важни ритуални звена и значението на традиционните битови знаци. Патриархалният бит и неговата лиминалност се проявяват чрез промяната на относително *най-устойчивите* ритуални смислови единици, което довежда до разколебаване на художественостиловата цялост. Преозначеният бит става лишен от идиличност, спокойствието и хармонията се заместват от напрежението и раздвижеността. В образите, предшествуващи написването на „Есенни дни“ и създаващи образа на патриархалнобитовия свят, можем да включим произведения като „Седянка“ и „Дядовата Славчова унука“ на Т. Г. Влайков, „Рада“ на М. Георгиев, „Женитба“ на Ц. Гинчев. Техният общ тип художествена система ще ни служи като фон за сравнение. Тези творби отразяват последователно ритуалната нормативност на битовия живот, изграждат персонажите съобразно с моралните правила, осветени от традицията и опита.

---

[2] Стоянов, З. Съчинения. Т. 1. С., 1983, с. 219.
[3] Цит. по: Балджиев, В. Пътни бележки. — Труд, II, 1888, № 1.

Самото начало на Страшимировия роман показва, че оставането в патриархално-традиционната рецептивна установка не може да бъде достатъчна гаранция за адекватното му разбиране. „Неусвоими" детайли се оказват границите на пространството, което е описано — то е в небитови мащаби: звезди по небето, което се губи в четирите посоки. На изток „се свежда над далечните морски води", на север — „зад тъмния Балкан", на юг — „отвъд Странджа", на запад — „по равна Тракия". В картината впечатляват точно определените съседни географски пространства и оттук прецизното ситуиране на самото село, което ще поеме върху себе си събитията в романа. Самото патриархално мислене е лишено от такава пространствена системност, всяко небитово пространство е партитивно и независимо спрямо други локални единици. В описанието очевидно властвува авторовият глас, който актуално и системно различава степените на пространствата, отграничава ги и ги свързва в единна представа. Подобен модел (в „Есенни дни" само подсказан) е израз на стремежа да се интериоризира надредното по мащаб пространство в частното и затворено място на патриархалното общежитие. Особено отчетлив е моделът в разказа на Вазов „Иде ли". За Вазов селцето Ветрен е „село в себе си" (Н. Георгиев) и затова природата сякаш го е обгърнала с „гъстък думан", за да подчертае локалната му изолация. Разиграващите се значими събития Вазов въвежда чрез авторската си намеса — „а в това време при Драгоман ехтяха топовете". За персонажите на Вазов „ехтенето" на войната достига единствено чрез знаците, които пронизват селото — пленници, войници, офицерите във файтона, кавалерията. В авторовото съзнание Ветрен и Драгоман са свързани, те са части от България. Пространствена връзка между двете точки е вилицата, която брули лицата на чакащите деца и засипва гроба на Стоян при Пирот. Но за героите „ехтенето" не се чува, Пирот не се вижда, колкото и да се взират. Подобно, макар и в много по-слаба степен, е и описанието на Страшимиров. За неговите персонажи описаните съседни области никога не се актуализират. От друга страна, именно защото Страшимиров познава *различни* битови региони и свързаните с тях морални норми, става възможно ситуирането на селото в по-обща локална система. Авторът на романа си спомня, че отиването в село Симеоново го впечатлява със следното: „. . . здрави и сочни хора — „торлаци". Особено жените — всички с буйни форми на унгарки. При това волни нрави: младите се люботят по цели нощи. Нов мир за мен, в *източна* България нравите са по-достолепни."[4] А именно Източна България, Бургаско, дава материал за написването на „Есенни дни".

Първата глава на романа е „Седянка". Тук също откриваме различие. В сравнение с традиционните описания, които показват седянката като игрово, но овладяно от моралните норми място, Страшимиров насочва вниманието си към динамизацията — неговата седянка е обхваната от непривична суетня и припряност, бързо се пресичат въвеждащите повествователни ходове. При Влайков седянката е място, където харесването на младите се канализира от съществуващия ритуал — повествователят проследява точно и изчерпателно нормалния ход на харесването, проследява го и подчертава обичайността на протичането. Страшимиров намеква за необичайното, без то да е изключително. Към всичко това трябва да прибавим и факта, че по това време той се интересува от загадъчното и демоничното, от тъмните страни в бита на българина — пише повестта „Змей", в основата ѝ лягат наблюденията му от споменатото Симеоново.

Друг момент, който заслужава внимание, установяваме и при описанието на девойката, бъдещ център на събитията. От Каравелов до средата на 90-те години българската проза следва определена линия на портретуване. Всеки детайл отразява

---

[4] Страшимиров, А. Творчество и живот. Автобиографични страници. С., 1931, с. 18 Навсякъде в цитатите курсивът е на автора — Ж. И.)

някаква морална черта, при това като я потвърждава безусловно. Душевните качества имат своя физически еквивалент. Той е установен и еднозначен, като в областта на еротичното съществува морално-нормативно табуиране. Най-представителната част е човешкото лице. То е описано подробно — очи, вежди, клепачи, устни. Другият план е общият — снага, ръст, тяло. Еротичните зони са премълчани или са описани като облекло, например във „Войвода" — „гърдите ѝ лъщяха като месечина. . . виси наниз от жълтици". Дори и по-откровени еротични сигнали не притежават своето еротично значение. В „Българи от старо време" Лила е обрисувана чрез следния детайл — „сукманът откривал високите ѝ гърди". Но те за Павлин са като че ли несъществуващи — знак на тяхната любов е напиването на водата, вземането на китката цвете, т. е. нормативно и ритуално признатите знаци. Вдъхновението на любовта произтича от нееротични сигнали — поглед, спомен и сещане. Доминира моралната чистота, особено в сцената със съденето на „прегрешилия" Павлин. Агата шепне на ухото му: „ти по-добре кажи, че си имал работа с Хаджи Генчовото момиче и тогава Хаджи Генчо нищо не може да ти направи." Твърдостта на Павлиновия отговор — „никога аз няма да очерня името" — има морално-нормативна основа. Повествователното развитие погълща и изключва мимолетния еротичен сигнал, оставя го без последствия за персонажа. Любовта живее, когато младите си „прикажат", когато имат възможността да си „изкажат" един другиму вълненията. „Нечистата" сила на тялото все още не значи в системата на битовото мислене. В ранните разкази на Елин Пелин намираме потвърждение на това. В „Мило е отечеството" на младите им се иска „сѐ да се либят", т. е. „сѐ да си приказват". Динко и Донка „пламенно се любеха", т. е. „сърцата им се топяха един за друг". В ранните разкази на Елин Пелин гърдите изразяват душевното, а не телесното — „въздишки, пълни с горчивина и отчаяние, се изтръгнаха от гърдите ѝ". Еротичният сигнал у Елин Пелин се появява в разказите му от 1901—1902 г.[5] По това време е писан и Страшимировият роман[6]. В „Орисия" (Елин Пелин) „буйните гърди се повдигат от накипели мечти и желания за честит и дружен живот с Калистрат". Но дори и тези развойни тенденции осмислят еротичното от морална гледна точка. Телесното привличане на влюбените се увенчава със сватба, а желанията на булка Калистратица са желания на невеста.

Два са елементите в „Есенни дни", които се включват в редицата на направените по-горе наблюдения — девойката е „свенлива, със заруменяло лице", което е и традиционният план, но в сцената с харесването, на хорото, „притегляха се *сочни* снаги". А преди това Ангелина е описана с „*буйни* гърди". До каква степен могат да бъдат новости споменатите детайли, е основателен въпрос. Фолклорът познава езика на телесното, много често си служи с него и създава предпоставки за органичното разбиране на соматичната образност в самата художествена литература. Върху историчността на еротичното обръща внимание Иван Хаджийски. Приведените от него фолклорни примери изненадват с телеснопривличащите си значения — „снага — тънка топола . . . му целива бело лице, помни му се симит яде, кога от вода идеше, дойките ѝ се тресея ко мрени риби вардарски"[7]. Справедливо и остроумно Хаджийски отбелязва, че „с такива думи ние бихме смутили дори една по-скромна проститутка днес"[8]. Според изтъкнатия наш социолог не

[5] Любопитно е да се отбележи, че еротичните сигнали у К. Христов, които се появяват рано, през 1896—1897 г., действуват на чужда тематична територия — „Зюлема" (източни мотиви), „Албионска любов", „Пипина", калабрийското девойче в „Черните очи".

[6] Идеята да напише „Есенни дни" се е оформила не по-късно от есента на 1899 г., когато Страшимиров е във Видин. Но през зимата срещу 1900 г. той работи над две други повести — „Змей" и „Габровка". Романът е изоставен, защото през 1899 г. е готов неговият сценичен вариант — „Сватба в Болярово" (Страшимиров, А. Цит. съч., с. 12, 20, 25).

[7] Хаджийски, Ив. Съчинения. Т. 2. Бит и душевност на нашия народ. С., 1974, с. 46.

[8] Пак там, с. 45.

става и дума за античен вид еротика, а за органично сливане на нравствен и плътски живот в народните представи. Колкото и те да са сходни с античните, необходимо е да се отчита присъствието на християнската религиозна традиция, която хронологично ги разделя и прокарва системно телесни забрани. Там, където плътско и нравствено се съединяват, описващите слова не могат да бъдат цинични. Цинизмът се появява и се осмисля като такъв едва когато словото може да живее своя независим живот, когато нравственото не отговаря за телесното. При Страшимировите еротични сигнали се възвръща не фолклорният единен тип на изразяване, а неговото раздвоено битуване между знак и означено. В тази раздвоеност се образува амфиболията на еротичната дума, на соматичната метафора. За това разделяне допринася лежащата между фолктора и Страшимиров реална литературна практика, която негласно изтласква в полето на морализираното мълчание еротичната изразност. В повестта „Дядовата Славчова унука" от 1889 г. Райка е описана традиционно, по принципа на еротичното премълчаване, но във варианта от 1925 г. тя притежава един от атрибутите на женската телесност — тя е с „високи гърди".

В „Есенни дни" образ като „сочна снага" подготвя бъдещ възлов развой на темата за патриархалния морал. Засега в традиционната схема са запазени познати елементи на харесването: „хорото се прошари. . . Джонко се хвана при Ангелина. . . тя изтръпна. . . те забравиха всичко . . . притегляха се сочни снаги." По повод често срещаните във фолклора сравнения от типа „лице ѝ — прясно сирене, очи ѝ — черни череши, език ѝ захар продава"[9] пак Хаджийски пише, че тоя маниер на изразяване „наумява една бакалска витрина"[10]. Според него в народната песен живее своего рода „низша гастрономизирана естетика"[11]. Специфичната тълкувателна позиция на Хаджийски подсказва (като че ли) наличието на откровени „стомашни" претенции спрямо девойката, която е харесвана. Очевидно смисълът на „ядивните" сравнения никак не е буквален. Но в каква степен и в какви посоки се променя? Друго разколебано четене (бихме казали разночетене) на такъв тип изразност срещаме при Д. Благоев. Отрицавайки дребнобуржоазната житейска, всекидневна „философия", той използува като разгромяваща представата на еснафа за жена-идеал — тя да е „едрогърдеста, снажна и червендалеста"[12]. В приведените епитети сякаш гротесково се е отразила нежно-възвисяващата семантика на *съседни*, синонимно близки определения: снажна / стройна, червендалеста / заруменяла, едрогърдеста / с буйни гърди. На преосмисляне, на ново функционално насочване се подлагат не само телесните, или пък „гастрономическите" езици, но при последните особено ярко личи стилистико-семантичната смяна на практическото им битие. Другата, „неядивната" тълкувателна позиция сочи разделянето и в най-добрия случай двусмисловото пребиваване на словесно-понятийните единици. А то от своя страна има ценностно измерване. При това, както се вижда от анализите на самия Хаджийски, някои от нововъзникналите *разнозначни* полета са уловими, поддават се на регистриране. Яденето, което Вазов подсказва като ниска, недостатъчна сама по себе си ценност в „Под игото" — „един народ поробен, макар и безнадеждно, никога не се самоубива; той яде, пие и прави деца", — това ядене и другите знаци, маркиращи битовото в начина на живот, се осмислят на фона на нещо друго, неназовано, но очевидно от реда на по-високите ценности. Образът на „вегетативния живот" (Благоев) е съчленен също от „низки" дейности — „ям, пия, раждам", сами по себе си лишени от ценностна „височина". Ботев също споделя тези възгледи: „през всичката година нашият

[9] Пак там, с. 47.
[10] Пак там, с. 48.
[11] Пак там.
[12] Благоев, Д. Нашата художествена литература. — В: Благоев, Д. Обществено-литературни въпроси. Пловдив, 1901, 198—199.

народ пасе трева, работи като вол и не вижда нито един радостен ден", затова „чрезмерното ядене, пиене и веселие" е следствие на такъв начин на живот, в който липсват значими идеали[13]. Но в патриархалния свят именно това гради същността на човешката жизнедейност, тези характеристики на човека са от свещения битиен ред на ценностите му. Съществуването на „вегетативните" дейности като битийно важни, макар и в тесния и ограничен кръг на патриархалното общежитие, им придава онази органичност, която по-късно ще се окаже мечта за диференцираното и специализирано човешко мислене.

Промененото, разделено и противопоставено „вегетативно-високоценностно" насочва към нов реконструиран смисъл на „ядивните" метафори. Сега знакът на харесването в своята словесна форма — „да те изям", „да те изпия" и подобните — бележи някакъв порядък на самоцелното вегетативно, на вътрешно опразненото. Зад старото психосоматично единство се открива начеващото поляризиране на „психо" и „сома". „Да те изям" се осмисля не като израз на най-висши и съкровени чувства (у Каравелов — „секи гледаше това хубаво момиче, чегато искаше да го погълне", „Продан беше хубав и гиздав, сичките го изгледват, чегато искат да го изядат"), а е знак на животинско-осъдително влечение, за което във варианта от 1925 г. предупреждава Влайков: „да не речете, че нещо много си мислеше или пък нещо лошо и безпътно, както би си помислил някой от *сегашните* ергени." Фолклорният контекст на подобните езиково-образни елементи сочи способността им да акумулират сериозни, откровени и морално чисти значения, несвързани с вече споменатите конотации. Във фолклорния еротичен език живее съкровеното, чистото и изповедното. Яденето, пиенето, раждането са сакрални в целостта на патриархалния начин на живот. В такъв контекст присъствието на „ядивното" и „телеснопривличащото" говори за техния цялостно свързан с останалите ценности смисъл, а не за самостойното им и „безпътно" съществуване. Затова в „Гераците" описанието на насилствено-задължителния акт между Павел и Елка е скрито зад вторично-квалифициращата и по тоя начин оценяваща реч на автора — Павел говори някакви *мръсни* думи, които Елка никога не е чувала. Тези мръсни думи са известни в конвенциите на тогавашните забранени езиково-стилови средства — забранени именно от морална гледна точка в системата на литературната практика. Изкушаваме се да отбележим, че отказът от еротичното слово е типичен белег не само в литературата, а и като цяло в културата — Ивайло Знеполски споменава за „полушеговитите реплики на колеги от Полша и Чехословакия, които констатират *дори и в най-авангардните* ни филми от последно време едно прикрито пуритянство"[14]. Какви са думите, които лежат като змийчета в речта на Павел, можем само да гадаем, но тяхната същност е напуснала лоното на съкровеното, за да премине в полето на празното, вегетативното и самоцелно значение. В Страшимировото „буйни гърди" и „сочна снага" живее все още съхранената, но заплашена от езиково-практическия контекст, от различията в социалните стилове чистота на изказването. Заплахата на речевото любовно признание откриваме дори в поезията на Кирил Христов, утвърден в представите ни като поет на еротичното:

Сто пъти, ах, отворих тез уста
и чувствовах, че вечно ще немея,
такава девственост и простота,
такваз невинност вееше от нея,
че всяка реч любовна него ден
срам, светотатство струваше се мен.
(„Спомен" от „Трепети", 1897 г.)

[13] Ботев, Хр. [Рецензия за статията на Ил. Р. Блъсков „Ивановден"]. — Знаме, I, № 12, 1875.

[14] Знеполски, Ив. Филмът в полето на културата. С., 1985, с. 116.

Любовната история в романа „Есенни дни“ е тясно свързана със системата на означаването ѝ. Тя носи в себе си определен патриархално-наследствен, родов характер — младите и влюбени герои поемат върху себе си натрупаните родови омрази, над любовта им тегне съперничеството на няколко поколения. В тази традиция враждата се наследява и възпроизвежда чрез обичаите, които действуват пряко отделните индивидуални воли. В предишните варианти на конфликти от подобен род решенията свидетелствуват за овладяна и регулирана дисхармония, за възстановяване и тържество на реда над хаоса. Страшимиров предпочита обаче друго решение — нарушението като изход. В традициите на патриархалното общество нарушението винаги е било временно, преходно и безсилно пред установения ред, но сега неговата естетическа функция пораства — то става белег на самата същност, на идейно-художественото ядро. В по-ранна моя статия вече се опитах да покажа какво значи „идентификация с нормативните правила“[15] — за Влайков в повестта „Дядовата Славчова унука“ конфликтът завършва с доброволното съгласяване на индивида с волята на родовия старейшина, с преклонение пред безспорния авторитет. Отказът на дядо Славчо е последван от примирението на кандидата. Влюбеният се подчинява на неговите решения, любовта може да се реализира само под егидата на неговото одобрение.

За Страшимиров обаче тържеството на любовта е свързано с личното проглеждане и откриване, то е продукт на собствен опит и решения, а означаването му е фиксирано чрез неповторимо-трепетното изживяване на двамата влюбени. Ето и описанието: тя — „тръпки лазят като мрави по окършената ѝ снага. . .вихрушка минава по нея. . . беше като опиянена“; той — „очите му светеха, сърцето му биеше. . . будеше се пернато мъжко чувство на славна победа“. Описанието на незабравимата среща между двамата е авторова реч, но не в тесния, технологичен смисъл на понятието. Самият факт на нейното присъствие, на появяването ѝ е значим, защото патриархално-фолклорното би прескочило, би премълчало изживяването.

Появата на еротичния език в прозата ни отвежда към едно сравнение с поезията на К. Христов. Отделни съвпадения и смислови покрития са показателни — подобно изживяване при К. Христов е маркирано също като победа — „победен час настъпи“, заглавието на творбата е „Trionfo“, „как първа ще паднеш пред мен. . . победен настъпи ще ден“ („В примка“). Очакването и желанието са означени като буря, която вече наближава. За поета всичко това е свързано с изживяването на лирическия герой и само на него, докато при Страшимиров персонажът схваща и моралното измерение на извършеното нарушение — за Ангелина веднага след личностното идва и корективът на традиционното, тя оценява постъпката си и от гледище на патриархалния морал: „нейде дълбоко в сърцето ѝ се *загнезди* нещо сладко и *гузно*“. Силата-опиянение е придружена с чувството на нарушение, чувство на потискане и вина. У К. Христов продължава личната оценка, индивидуалното съображение: „дано бог. . . да не ме пусне в рая / че да има за какво да мечтая.“ В Страшимировия роман изживяването изключва намека за възмездие. Авторът обособява два плана — традицията, която носи усещането за грях; новото и непознато психологическо състояние, където грехът е източник на вътрешна лична сила. Последното натежава, доминира над монотонното и еднопосочно греховно-възмездително развитие.

Образуването на значението „сила-грях“ не е толкова автоматично и просто, не става отведнъж. За Страшимиров все още е валидна и старата нравствена система, тя не пада с удара на радостното преоткриване на табуираната и осъдителна плътска любов. Патриархалната нормативност е изправена пред несрещан

[15] Иванов, Ж. Наблюдения над повестта „Дядовата Славчова унука“ и мирогледа на Т. Г. Влайков. — Научни трудове на Пловдивския университет, т. 21, № 5, Филология, 1983, 189—207.

и некаталогизиран казус — вместо да задълбочава чувството на вина, угризението на съвестта, грехът увеличава усещането на сила. Нарушена е и една традиционна литературна норма — конфликтът между личността и групата не завършва с подчинението и завръщането на „блудния син“ — в „Есенни дни“ поведението на персонажа не е свързано непременно с осъждане или възмездие. Така в патриархално-нормативното мислене Страшимиров улавя стихийно работещите механизми на интуитивното преклонение пред силата, макар и свързана с нарушение — изразява го лелята на девойката, която е няма свидетелка на нощната среща в градината и възпира в себе си осъждането от гледище на обичая: „хъ, нека Бог съди.“ Сходно реагира и бащата на момъка: „не сте сторили добре, синко — но гласът му трепереше и издаваше, радост трептеше в душата му — токо бог е съдия на такива работи.“ Нормативността и нейната сфера на действие са ограничени, те не са повсеместно валидни—има грях, който не може да се осъди, колкото и нормативните принципи да са строги и взискателни. Патриархалният съдник долавя силата, която подхранва човешката гордост и самочувствие, без да държи сметка за задължителното покаяние. Така патриархалният закон не е означен като мъртъв, завинаги осветен и жесток, а е очовечен — непосилен е да обхване и регулира многообразието на съществуващото, тъй като опитът, макар и вековен, се е оказал недостатъчен. Тенденцията нарушението да се помести в системата на ценностите е породена не от безогледно признаване на каквото и да е било нарушение, а от признанието на хуманистичния патос в конкретна ненормативна ситуация.

Обратното осмисляне на излезлия от релсите бит Страшимиров постига чрез образа на Майдовски. При него нарушението повежда характеристиката на героя към дъното на нравствените качества — той е чужденец, който живее в специфично разколебана, но все пак достатъчно затворена битова среда[16]. Неговото облекло е смесица от чуждото и местното, облечен е в „къса черна абичка, черни плитки потури, сив калпак“, но издайнически е обул „лачени половин чепици“. Когато отива в града, облича „граждански дрехи с чизми“. Персонажът живее в двете пространства и в съответствие с факта, в кое от тях се намира, променя и своето облекло. В съзнанието на кореняците селяни той си остава „ябанджийски граматик“ — буди подозрение с учеността си и с неизвестното си потекло. Затова приятел по ергенска линия му става Попов Влади, който е местен, но също „граматик“. В условията на селото Майдовски не може да постигне идентификацията, към която се стреми, защото активно действуват правилата на йерархията, които са организирани върху родовото начало. Въпреки че е богат и има власт, това все още не е достатъчно, за да има мястото, което съответствува на парите му. Като другоселец „можеше да се ожени в селото за мома, която още *не е била задиряна* от никой ергенин“. В йерархията на селската общност му е отредено най-долното, „незаетото“ място. Показателно е, че престъпването на колективните правила се илюстрира тъкмо чрез сътрудничеството на другоселеца с местните хора. Солидаризацията е подсказана чрез Димо, кмета на селото, но и той някак си е чужденец — „беше ходил десетина години конен стражар“. Първият приятел на Джонко се присъединява към Майдовски след скарването на седянката, но и това сдружаване се върши с чувството на вина — „Баланов Грозьо се свенеше, че се сговаря с чужд човек“. Такова разколебаване на йерархичните правила подхранва енергията на романовия конфликт — завръзката е именно свадата между Джонко и Грозьо, която довежда до хвърлянето на камъка по главата на Грозьо и оттам до бягството на Джонко. Това е важен момент, тъй като цялата традиционна постановка третира иначе битовите конфликти. На първо място бихме отбелязали своеобразната конфликтност в битовата повест през Възраждането. В нея битът се разпада под външни влияния, т. е. битовите конфликти се изобразяват във

[16] Шютц, А. Чужденецът. — Бюлетин на СБП, 1984, № 6.

вид на съдбовни обстоятелства, те в никакъв случай не са атрибути на патриархалното живеене. След Освобождението нахлуването на капиталистическите отношения и в селото силно допринася за изменението на бита, но отново се подчертава външността на въздействието. Писатели като Влайков, М. Георгиев, Ц. Гинчев и особено късният Блъсков (творчеството му след Освобождението) се стремят да покажат света на патриархалното като жертва на обстоятелствата. В своята автономна същност този свят е обществена ценност, която в техните разбирания има субстанционален характер—не е свързана с обществените изменения по един необходим и обективен начин. Патриархалните добродетели са субстанционални в този смисъл, че могат да съществуват при всички обстоятелства, могат да се приспособят към различни обществени системи. Затова писателите не откриват никакви вътрешни причини за разпадането и гибелта на патриархалността. Във вътрешния си план селският бит показва подчинената роля на конфликта спрямо цялостната единност и съгласие, които царят. Показана е способността на бита като система да овладява гъвкаво-еластично катаклитичните вълни, породени в собственото му лоно. В „Рада“ на Михалаки Георгиев оста на сюжета е адаптирането на новия член на семейната общност към изработените правила за живеене. В края на краищата доминира предварителната всесилност на нормите, които неутрализират личните решения и принуждават несъгласния към единствено разумния избор — да се довери на колективното и да се лиши от различията, които се пораждат у него. Така конфликтът на Рада с дядо Дичовото семейство изтъква на преден план възпитателната и усмирителна роля на обществото, а самият той се превръща в мимолетно повествователно събитие, в разказвачески ход, който подчертава „инструменталната“ роля на сблъсъците, с други думи, едно изключение, което винаги потвърждава правилото.

В „Есенни дни“ всяка предварителност на подобна творческа позиция е избегната — още любовното изживяване поставя въпроси, които нямат готов отговор: каква ще бъде съдбата на двамата, как селото ще посрещне бягството, как ще завърши разплитането на все по-усложняващия се сюжетен възел. Изобразяваният от Страшимиров битов живот не навява предпоставеност и известност. Оказва се, че една от причините за това се корени в специфичния начин, по който се следи битът — в последователната и логично устроена битова картина авторът долавя кратки, мигновени трепвания, отклонения, симптоматични рефлекси на нестабилност. Следи ги внимателно, но тези епизодични колебания не развиват очакваното обобщение, защото се неутрализират от „изглаждащи“ картини, от битово „правоверни“ описания. Така романовото повествуване загатва периодично за колебанията в ядрото на патриархалното живеене и в същото време разгръща традиционния му план, който заличава разпростряната се енергия на конфликта. Отначало пространството, после любовта, чужденецът и характерният завършек на романа „пробиват“ битовата систематичност. Като модел това романово изграждане напомня някои специфични моменти от „Под игото“ — във Вазовия роман революционното израстване на бита е показано не иначе, а чрез пресичането и пронизването на битовата хармония с изключителни събития, необичайни и неочаквани. Вечерята у чорбаджи Марко е прекъсната от внезапното прескачане на дувара, тлаката в Алтъново — от идването на турците, и завършва с отпора, вечерта във воденицата с убийството. Последователно чисто битови, всекидневни житейски елементи са пронизани и означени чрез необичайното, бунтовното, революционното. Загиването на бита (подобно и в „Записките“ на Захари Стоянов — вайкащите се селяни при погрома на въстанието) е осмислено от значението на жертвата. Умирайки, битът се преражда, защото неговата смърт като бит (трагична в очите на теснобитово мислещите персонажи) се героизира от нови и дълбоко по-същностни значения. В разказа „Иде ли“ Вазов осмисля загиналия бит (чийто знак е Стоян, *син* на баба Цена) като значим

в контекста на понятието „български войник“. Смисловата разлика между загинал син и загинал войник е огромна — първата представя личната трагедия, а втората — националния подвиг. В стихосбирката „Сливница“ (1886) намираме стихотворение, което сякаш коментира „Иде ли“:

Щом войната се захвана,
ний простихме се в часът
с майки, с братя — и с Балкана
. . . . . .
ако Бог ни поживи,
мили майки ще прегърнем. . .
(„Българският войник“)

За да отговорим на въпроса, какво означава колебателното в бита, долавянето му и ритмичното му включване в романовата структура, трябва да посочим, че преозначаването на бита е част от литературното обновяване не само защото коментира творби-предшественици, а и защото може да бъде коментирано и от творби, създадени доста по-късно. Става дума за основни ритуали и обреди, каквито са сватбата и хорото и които получават висшето си осмисляне като битови явления едва в романа „Хоро“. Едва ли може да има съмнение, че Страшимиров е бил вътрешно подготвен за „разговор“ с ненормативното в бита. Осмислянето обаче на нарушенията е било подвластно на висша идейно-организираща гледна точка. В „Есенни дни“ споменатите хоро и сватба са лишени от типично фолклорния си смисъл, каквато е сватбата в повестта на Ц. Гинчев „Женитба“, където подробно е проследен един възлов ритуал, като описанието следва собствено-ритуалното съдържание. При Страшимиров сватбата е изкуствено организирана — след бягството на Джонко кметът Болярски решава, че именно сега е настъпил моментът да ожени Майдовски. Отчетливо е провокирана сватбената инициатива — макар че момъкът никога не прави сватбеното поканване, той все пак в обичайните случаи стои в основата на сватбената организация. Тук отнетата от Майдовски инициатива подсилва неговата слабост и допълнително го отчуждава. Прекрачени са и други традиционни прагове — чорбаджията дядо Стоилко (баща на Ангелина и брат на кмета) трябва да се примири сватбата да се „претупа“ набързо — белег за нейната нередовност. Подготвката ѝ преобръща утвърденото разбиране, че решаващото слово принадлежи на авторитетния, негласен водач на патриархалното семейство — Болярски насилствено извисява своята лична воля, опорочава авторитетността на гласа, който би трябвало да прозвучи. Поведението на кмета отчетливо онагледява външната, смислово абсурдната страна на ритуала: „и думам ви, който ни сватбата не зачете и който ни виното не пие, него ще гоня до девета рода“. Кулминацията на всички нередности около сватбата безспорно е самото поведение на Майдовски. Формално той е централната фигура — жених, но играе най-незавидната роля от гледна точка на романа—гротесковото обръщане на задължителната сватба. Безстрастно-равнодушното участие на Майдовски в собствената му сватба се свлича под напора на драстичното нарушение — „попремига слисан, защото беше забравил за кум“.

Оказва се, че в последователното единство на ритуала са извадени и зеят важни битово-обредни звена, които накъсват плавния поток на ритуала и забележимо го дебитовизират. Тези празнини системно и ритмично се появяват в изобразителния фокус и подсказват за съществена промяна в творческия интерес. Сега на преден план изпъква дестабилизиращото, колебателното. В традиционната повест сватбата се изобразява така, че нейното успешно осъществяване е неминуемо. В Страшимировата сватба наблюдаваме постоянни заплахи към нейния нормален ход. Неслучайно финалът на романа борави с две сватби — на Майдовски, която се разтуря, и на Джонко, която въпреки всички препятствия най-

после става. Сякаш двете сватби, истинската и гротескната, се борят и си съперничат за място в романовата структура. В „Есенни дни“ такова впечатление е възможно и поради това, че Страшимиров се е отказал от последователното следене на ритуала, а е обърнал повече внимание на *разрушаващите се или вече зеещи* звена от ритуалната верига. В този ранен роман е показано умението да се долавя разместването и пропадането на установения ред в неговите най-характеристични зони. Но все още не е овладяна художествено-сублимационната система на разлагането. Знаците на ритуално компрометирания бит трудно се организират в задоволително обобщаваща смислова плоскост. Защо е така и какво се крие зад този факт, не ни е достатъчно ясно. Какво следва от нарушението, което изгражда новия облик на патриархалния човек и същевременно образува прекъснатата, антицялостната природа на бита, внасяйки в него хаос и неустановеност чрез преобръщането на извечни нравствени категории?

Финалът на романа потвърждава и задълбочава горните въпроси. Срещу сватбата въстава Ангелина — „него носят на венчило, мене носят на носило“. Бягството ѝ в един традиционен момент (приготвянето ѝ като булка) разбърква закрепения с много усилия временен ред, романовото пространство прескача често и системно границите на селото — потичат сюжетните линии към града, планината, чифлика, мерата, яза. Белези на персонажите стават бързото пътуване, лутането, щурането насам-натам. Смяната на сцените наподобява калейдоскоп, действието внушава чувството на припряност и нервност. На този фон изненадващо идва и бързата развръзка, която магически преустановява хаотичното и въдворява традиционно познатата патриархална хармония. По протежение на целия роман Страшимиров изтръгва напрегнатото в бита, долавя чрез внимателно вслушване колебателните му трептения, а сега изведнъж се ориентира към потвърждаване на патриархалната идиличност. С други думи, идейно-художественото завършване на романа не съответствува на вече създадените от самия текст логика и очакване. Най-вероятно е подобна рязка смяна в логиката на художествения развой да се дължи и на факта, че разлагането не се свързва с определена позитивна идея, която то да означи. Появата на персонаж като Желю Кефала възстановява местата на патриархалните членове и съществуващите между тях връзки затрептяват в жизнено устойчиво цяло. Редът, патриархалната хармония се възвръщат. Злодеите изпитват благородната метаморфоза, променят към добро своя характер — когато Болярски иска да се откаже от властта, цялото село единодушно го моли да остане кмет. Чужденецът Майдовски бяга и по такъв начин голяма част от конфликтите се прекратяват. Младите се оженват, родовата вражда отстъпва пред силата на любовта. Като в обратно завъртяна лента нещата се подреждат на изходните си места. Разлагането на бита не е могло да погълне в себе си висши битийни основания, освен да означава самото себе си като разрушено. За това са съществували редица причини. Липсвала е критичната точка, в която идеологически става отделянето и придвижването към друг смислов полюс. Последният именно е трябвало в нов съдържателен план да преозначи разрушените фолклорни символи. Разпадането, смъртта на битовото, ритуалното е факт, но този факт не е могъл да се положи единствено в собствения си битов план. В „Есенни дни“ битът умира просто, така както закономерно и естествено се умира и поради това може да значи само собствената си смърт. Но убитите „сватба“ и „хоро“ в септемврийския роман притежават величието на идеята, която означават. Акумулиращите сили на конфликта в „Есенни дни“ се разреждат бързо и немотивирано, докато в „Хоро“ разреждането е заменено с натрупване и увеличаване на сблъсъчния потенциал. Финалът в „Хоро“ отразява пропастта между фолклорния и социалнополитическия ритуал — евентуалното им сливане значи смърт, погибел. Сливането е възможно в „Есенни дни“, защото разликата не е доказала практически,

житейски своята абсурдност. Защото тази разлика се намира все още в своя невинен зародиш.

Самите лирически отклонения в края на романа сочат липсата на осмислящия полюс: „Ех, мили, хубави, тъжни и мъчни есенни дни!. . . В тях е животът по нас и в тях е теглото. Защото нима е тегло оран, сеитба, коситба? Нима е тегло на жетва и вършитба? Трудът —макар и черен, макар и денонощен — е благодат от бога. Но нима е в него само животът?"

Последният въпрос е показателен. Животът на патриархалния човек единствено във и чрез труда е основание за възвърнатото хармонично живеене. И все пак трудът е и тегло. И не може целият живот да е само в него. Вероятно има и друг живот, извън бита, небитов. „Есенни дни" е всъщност една реплика в разговора между бита и „другия" живот.

ЗА ФРАЗОВАТА ОРГАНИЗАЦИЯ НА СТИХА

Рая Кунчева

Промяната в стиховата форма — изоставяне в един момент на действуващи дотогава принципи и въвеждане на нови метрически организации или различно ритмическо осъществяване на известни вече метрически схеми — е несъмнено във връзка със семантичната организация на фразата. Разбира се, това не е единственият ъгъл, от който може да бъде видяна динамиката на стиховата форма, но положително не е и от най-разработваните в стихознанието. Ето защо ще си спестя обичайното обстойно ситуиране на проблема, като посоча три отправни концепции. Едната от тях, която може би веднага се асоциира с този кръг от въпроси, е стихът като условие за определени семантични процеси в словесното изграждане — например изследванията на Ю. Тинянов или книгата на С. Леви „Лингвистичната структура в поезията". Втората е актуалната в последните години за стихознанието идея за зависимостта на ритъма от граматическите категории. Отделните ритмически варианти с отчитане на мястото на ударението се разглеждат от гледна точка на морфологията и синтаксиса. Ето едно характерно заглавие — статията на М. Г. Тарлинска „Метрико-граматическая моделируемость стиха", или например изходната позиция на Магнисон и Ридер: „метрическото поведение на думите е отчасти подсказано от граматическите категории, към които те принадлежат"[1]. Англоезичните изследвания в тази насока се опират върху методите и изводите на пораждащата граматика. Що се отнася до третата концепция, тя още по-плътно ни приближава до лингвистиката. Става дума за „актуалното деление". За негови синоними авторите на т. 3 от академичното издание на Българската граматика посочват — смислово, контекстово, комуникативно. „Същността на актуалното членение се гради върху обществения характер на езика като средство за общуване и отразява отношенията между говорещия и слушащия в конкретен комуникативен акт (речта). В зависимост от това членението на едно изречение се осъществява въз основа на обща или позната за участниците в процеса на общуването информация, в отношение с която се предава нова информация."[2] Ако се обърнем към друго справочно издание — „Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil, 1972", ще видим, че в главата „Семантична организация на израза" проблематиката се описва с понятията на „актуалното деление". Мисля, че за стихознанието то би могло да бъде продуктивно, защото при него се пресичат областите на интонацията и семантиката.

Вече не като отправна постановка или идеи, а като методологична основа за това изследване искам да посоча книгата на Йордан Пенчев „Интонационни контури в българското изречение" (1980), без която всъщност то не би било възможно.

---

[1] Magnuson, K., F. Ryder. The Study of English Prosody: An alternative proposal. College English, 31, 1970, p. 789.

[2] Граматика на съвременния български книжовен език. Т. 3. С., 1983, с. 279.

В съветското стихознание е разработен въпросът за ролята на служебните и самостоятелните думи в изграждането на т. нар. вторичен ритъм, на редуването на силни и слаби иктове: „. . . сами схемные ударения могут иметь различную силу в зависимости от того представлены ли они безусловно-ударным словом или двойственным. Эта разнокачественность ударений на сильных местах до сих пор почти не изучалась стиховедами; между тем она весма ощутимо сказывается на ритме стиха, особенно в трехсложниках.“[3] Настоящото изследване ще се проведе на друго равнище — ще бъде разгледана думата като принадлежаща не към дадена граматическа категория, а като принадлежаща на фразата.

Това само по себе си говори, че застъпената тук позиция се различава от схващането за езика в поезията като за деформиран. Показателни за подобно разбиране са думите на И. Ковтунова: „В стихах деформируется акцентная структура синтаксических конструкций. Следствием стихотворного ритма является тенденция к равноакцентности полноударных слов в стихе.“[4] Метрическата схема е абстрактна и представлява противопоставяния между силни и слаби места. Като такава тя не може да предписва правила за силата на метрическите ударения. Думите в стиха са подчертани не защото заемат определени метрически позиции, а в зависимост от присъщите за езика закономерности в акцентното реализиране на фразата. И в българската поезия има стихове, при които може да се наблюдава тенденция към „равноакцентност“, но тя е семантически и синтактически мотивирана. При тях думите, заемащи метрически позиции, образуват поредица от реми, а слабо изтъкнатата дума, означавана с термина „тема“, е изпусната или заема неметрическа позиция[5]. В тази роля най-често се срещат личните местоимения. Такова осъществяване на стиха не би трябвало да изненадва, като се има предвид максималната семантична натовареност на поетическата реч. На нея най-често се позовават при съпоставянето с другите видове реч. Няма съмнение, че през различните периоди тя е осъществявана различно. Греймас посочва за черта на диахронните процеси тяхната необратимост. За стиховата форма, взета сама по себе си (имам предвид метрическата организация, строфичната схема или принципа на римуване), бихме могли по-скоро да говорим за непрестанна обратимост. В четиристъпен ямб, строфично оформен в четиристишие с кръстосано римуване на мъжки и женски рими, се създават стихотворения от един век насам. Но читателският опит ни помага да идентифицираме например 4Я на П. Р. Славейков и на П. П. Славейков. Различни са знаците, които ни помагат при тази своеобразна атрибуция, без която между другото не биха били възможни междутекстуалните връзки. И единият от тях е диахронно изменящият се начин на семантично изтъкване на думата.

Поставянето на този проблем чрез понятията на актуалното деление е пряко обусловено от самия език. Както посочва Й. Пенчев, за много езици (руски, английски и др.) последната дума във фразата автоматически се изтъква, докато за българския това не е задължително. Например при руската двусъставна синтагма, както е посочил още Шчерба, вторият член автоматически получава по-силното ударение. За английския език е формулирано т. нар. „правило за ядрено ударение, което автоматически поставя първостепенно ударение на последната пълнозначна дума, а отслабва останалите“[6]. В редица стиховедски разработки чрез него се коментира как отделните членове на синтагмата, на сложната дума и срич-

[3] Гаспаров, М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 149.

[4] Ковтунова, И. Порядок слов в стихе и прозе. — В: Синтаксис, стилистика. М., 1976, с. 50.

[5] „в речта изречението се дели (члени) в смислово отношение на две части: позната, известна информация, която се нарича основа или тема, и нова, неизвестна информация, която се нарича ядро или рема на изречението“ (Граматика на съвременния български книжовен език. Т. 3, с. 279).

[6] Пенчев, Й. Интонационни контури на българското изречение. С., 1980, с. 39.

ките на многосричната дума запълват метрическите и неметрическите позиции в стиха. Съществено за нас е, че разпределението на темата и ремите в българската фраза няма автоматичен характер, а може да бъде обяснено от гледна точка на стара и нова информация, като под това се разбира „преди всичко намерението на говорещия да представи изреченското съдържание от гледище на важността на елементите в общото текстово развитие“[7]. И именно този неавтоматичен характер позволява да се постави въпросът за исторически изменящото се темо-ремно реализиране на стиховия ред.

Юрий Тинянов казва, че всеки поет влиза със своя интонация в поезията. Това не е само метафора. Въпросът за интонацията в смисъл на интонационни контури тук няма да бъде разглеждан, а в центъра на вниманието ни ще бъде тази структура на фразата, която я определя.

Позоваването ми на едно езиковедско изследване като книгата на Й. Пенчев би могло да се тълкува като неоправдано пренасяне на явления и закономерности от разговорната, ситуирана реч върху стиховата реч. В по-голяма степен сме подготвени да приемем съпоставяне между проза и стих, отколкото между разговор и стихотворение. И доколкото теоретичните изследвания са скрито или явно ориентирани към съвременната им художествена практика, то сега няма основание да се пренебрегва втората от посочените по-горе опозиции.

С прилагането на методите, с които се анализира подчертаването на дадена дума като най-съществена за съобщението, е възможно да се установи разликата в реализирането на една и съща фраза в условията на стиха и извън него. Например:

Ний живеим на страха под крилото
и най-крепкото в нас се разклаща;
как е тежко, когато живота
със разбити надежди зафаща!

Първите два стиха имат същото разположение на тема и реми, каквото евентуално биха имали и извън метрическата организация. Подлогът „ний“ е тема и заема неметрическа и в този смисъл слаба позиция. Думите, заемащи метрически позиции, са реми, като между тях най-силна е „на страха“ като инверсиран член на синтагмата, която пояснява сказуемото. Ако премахнем инверсията, тази дума пак би била най-подчертана: Ний живеим под крилото *на страха*. Й. Пенчев разграничава рематичност, която е обусловена от езика — лексикална, синтактична, и рематичност, която е в зависимост от желанието на говорещия да подчертае дадена дума като съществена за смисъла, който той влага в съобщението. Такава е включената или емотивната рема. Посоченото по-горе разпределение на ремите е езиково детерминирано. Емотивната рема може да бъде всяка от думите във фразата, но емфатичното ударение ще изключи автоматично всички останали подчертавания. „Субективното“ изтъкване от гледна точка на автора само на една дума не се среща често в поезията. Реализирана най-често като текст, поезията придава ограничени възможности да означи индивидуалната воля на автора[8]. Що се отнася до позицията на възприемателя, езиковедският анализ започва от една вече реализирана темо-ремна структура, докато стиховедът разполага с един текст, който може да получи различни семантични конкретизации. При една от тях, както посочената по-горе, подчертаването на думите е „обективно“. Освен нея бихме могли да имаме: „*Ний* живеим на страха под крилото“ — в смисъл, че именно ние, а не някой друг. Подобно разгъване на контекста показва, че при такова подчертаване налице е логическо ударение. „. . . логическото (или контрастното) ударение е отрицание на стара информация чрез изтъкване на единствена фразова дума като нова информация.“[9] Смисълът на стихотворението и синтак-

[7] Пак там, с. 35.
[8] Курсивът в поезията не се използува с такава цел.
[9] Пенчев, Й. Цит. съч., с. 70.

сисът ще определят доколко е уместно включването на логическото ударение. Й. Пенчев посочва, че освен отричащо „значение" емфатичното ударение може да има и емоционално. Той се спира по-подробно на отричащото значение, защото то зависи от контекста и в този смисъл е езиковедски проблем, докато емоционалното значение е свързано със ситуацията, в която се намира говорещият. Ако представим стихотворението като изказване, ситуацията, в която се намира говорещият, е неконкретизирана. Това положение е изтъквано като характерна черта за лириката. В същото време обаче стихотворението притежава средства, с които да сигнализира за емоционалния регистър, в който може или трябва то да бъде прочетено.

Втората причина за ограничената роля на емотивната рема от гледна точка на автора на текста се състои в това, че изключвайки автоматично всички останали реми, невинаги е възможно да се оформи отделният стихов ред като смислова единица. В цитираната строфа, във фразата „когато живота със разбити надежди зафаща " подлогът „живота" е тема. Ако и в стиха тази дума остане неизтъкната, не би могло да се осъществи междустиховата граница. Освен графично и фонетично (пауза, мелодичен контур) според мен тя трябва да е сигнализирана и чрез темо-ремната структура. Й. Пенчев дава решение на спорния въпрос за границата на фразата: „. . . според нас изречението се разделя на възможни фрази на границата между нерематични и рематични части. Например редицата „+р—р+р" може да бъде оформена като 1, 2 или три фрази, но редицата „—р+р+р" не може да се раздели на повече от две фрази (третата може да бъде само присъединена), а може да бъде и една фраза."[10] Според тази дефиниция при нашия пример там, където е междустиховата граница, е възможна междуфразова граница. Но за да има фраза, трябва да има минимум една рема. Оттук необходимостта слабо изтъкнатата дума „живота" да се превърне в рема. Или в стиха работи същият принцип на смислово подчертаване, както и в речта – „. . . отделянето на фрази е средство за усилване на комуникативната значимост на иначе неизтъкнати (или които биха останали неизтъкнати) фразови думи. . .".[11] Възможността на стиха да актуализира максимален брой междуфразови граници се посочва от някои стиховеди като негова характерна черта. „Я буду далее исходить из допущения, что стихосложение основано на актуализации факультативных интонационных перерывов, то есть предложения разделяются на фонологические синтагмы, во всех случаях, где это возможно."[12] През различните периоди тази възможност се е реализирала в различна степен.

Както е известно, френското следструктуралистично литературознание се занимава с въпроса за сегментирането на текста при неговия семантичен анализ. Стиховата форма представлява едно предпоставено сегментиране. Един ще бъде процесът на изтъкване на най-съществената дума при съвпадане на стиховия ред с изречението, а друг, когато то е разположено върху два или повече стиха, като междустиховата граница разделя членовете на една синтагма. Така дължината на стиховия ред предоставя различни условия за появата на рема.

Сричковата дължина на съизмеримия стихов отрязък — стихов ред или полустишие, рязко се променя през втората половина на XIX в. Достатъчно е да се съпоставят например метрическите репертоари на П. Р. Славейков и Ст. Михайловски, за да се убедим в това. Тази промяна може да се постави във връзка със смяната на стихосложенията. Полустишията на народните размери са кратки, докато с въвеждането на силаботоничния принцип съизмеримите стихови отрязъци могат да бъдат по-големи. Тенденцията към увеличаване на стиховото

[10] Пак там, с. 94.
[11] Пак там, с. 138.
[12] Кипарски, П. Ударение, синтаксис и метр. — В: Новое в зарубежной лингвистике. Т. 9. М., 1980, с. 389.

пространство се осъществява в различното участие на кратките и дългите размери през този период. Първоначално кратките размери са общоупотребими. В такива размери се пишат стихотворения с различна тематика и жанр. В края на века тяхната употреба вече не е свободна, а е съсредоточена само в ограничен кръг теми и видове изказ. От константна и синтактически мотивирана, цезурата в силаботоничните размери се дестабилизира. Тъй като по-краткото или по-дългото сричково пространство предоставя различни условия за изтъкване на семантически съществената дума, посочената тенденция ще е от значение за интересуващата ни проблематика. Всеки стихов ред като смислова единица притежава минимум една рема. С други думи, процесът на разпределение на ремите започва с всеки стих отново. Следващото описание на темо-ремната структура дава известна представа за типичните й реализации при кратките размери.

Градове богати	Атрибутивна синтагма с инверсия на съществителното. При така оформен стих не може да се определи каква синтактична роля ще играе тази синтагма в цялото изречение.
ти ги не владейш,	Става ясно, че горният стих е инверсирано допълнение. Следователно йерархията между ремите (глагол и допълнение), която би съществувала, ако фразата е извън стиха, тук не функционира.
с монументи злати *с мраморни палати* *ти се не гордейш.*	Атрибутивни синтагми. При тях не може да се изключи действието на ритмическата инерция, тъй като, колкото са по-кратки съпоставимите единици, толкова са по-големи възможностите за тяхното унифициране.
Турчинът трепери *от ужас, позор.*	Предикатна синтагма. Тя, както и всички дотук анализирани, притежава един силен и един слаб член. Тази ритмическа инерция се отразява и върху стихове, съставени от две реми, като се засилва контрастът между тях.

Краткостта на стиха означава, от една страна, уеднаквяване силата на ремите, унищожаване на йерархията между тях, а, от друга, всеки стих, независимо от това, каква семантична и синтактична роля играе по отношение на цялото, само защото е вече отделен стих, притежава една рема. Други явления наблюдаваме при средните по дължина размери, например Я4:

И поглед вечно устремен
напред, към утрешния ден,
без там пристанище да зная.
(П. К. Яворов, „Копнение")

Определението „устремен" е конкретизирано по отношение на начин и по отношение на посока. „Вечно" е рема на първия стих, а „напред" заедно с „утрешния" са реми на втория стих. Семантиката на „устремен" изисква в по-голяма степен конкретизация по отношение на посока, отколкото по отношение на начин. Следвайки Й. Пенчев, можем да определим „напред" като лексикална рема. „Вече е установен факт, че за реализиране на значенията си някои думи се нуждаят от задължителна поява на други думи в изречението и в тая задължителност има степени. . . Това означава, че определени аргументи са смислово по-важни за опорната дума, отколкото други аргументи. И тъкмо тая смислова важност може да се сигнализира от интонацията."[13]

Ако реализираме фразата без първата междустихова граница („И поглед вечно устремен напред"), лексикалната рема „напред" ще бъде най-силно подчертана, като процесът на разпределение на ремите ще започне отново за обособената част „към утрешния ден". Но при реализиране на междустиховата граница „И поглед вечно устремен" трябва да се оформи като значеща цялост, което означава необходимост от минимум една рема. Разбира се, с оглед на друга семантика на израза ние можем да включим като рема „вечно": „И поглед *вечно* устремен напред",

[13] Пенчев, Й. Цит. съч., с. 39.

и по правилото за включената рема тя би била най-силната, по-силна от лексикалната рема „напред“[14]. Но и при двете темо-ремни структури на фразата, които описахме, не се наблюдава това, което съществува при нейната стихова реализация. Стихът предопределя включването на нова рема. Това не зависи само от желанието на говорещия. Към посоченото трябва да се прибави и изравняването по сила на ремите, което видяхме и при кратките размери. Но при средните по дължина размери, както се вижда от втория стих на горния пример, стихът не е задължително маркиран само с една рема. Това в още по-голяма степен се отнася до Я5, където често явление е междуфразовата граница да се намира вътре в стиха. Въпросът за цезура в Я5 и нейното синтактично покритие би ни отклонило от темата. Бих искала само да отбележа, че той не трябва да се разглежда откъснато от националната традиция. Един от първите, които използуват Я5, е П. Р. Славейков и повечето му творби в този размер са преводи или подражания: „Епиграма“ (Пушкин), „Ответ“ и „Есенно време“ (Жадовска), „Напред“ (Плешчеев), „Поет“ (Язиков) и т. н. Но две стихотворения имат очевидно оригинален характер. Първото е „За спомен“, публикувано във в. „Македония“ по случай създаването на първата българска екзархия, а второто е известното „Жестокостта ми се сломи“. При него определено прозира схемата на народния размер 4+4+3, размер, в който са написани „Не пей ми се“ и един вариант на „Жестокостта ми се сломи“ — „Не кълни ме, мила мамо, от гроба“. Както казах, Я5 може да представлява една фраза или да притежава потенциална или реализирана междуфразова граница вътре в стиха. Това означава, че при тази стихова организация в сравнение с кратките размери ритмическата инерция трудно ще набира сили. Без да мога да изчерпя тук този въпрос, бих искала само да го поставя: Отделните стихови организации „боравят“ по различен начин с ритмическата инерция, а в този смисъл и за нея е приложим диахронен подход. Стиховото пространство на Я5 позволява в един стихов ред да има както задължителни от гледна точка на езика теми и реми, така и части, които са неутрални в това отношение[15]. Така самата стихова дължина създава условия за различна интерпретация, за семантичното изтъкване на дадена дума или не. Тези възможности са сведени до минимум при кратките размери. Например в стиха от „Жестокостта ми се сломи“ — „и не намери отзив то у мен“, обстоятелственото пояснение не е задължително рема, стихът може да бъде реализиран по различен начин, докато при кратките размери обстоятелственото пояснение заема целия стих и автоматически му се приписва признакът рема: „По хълми високи / мъгли се влекат, / низ дебри дълбоки / потоци текат“. Изоставянето на кратките размери свидетелствува, че в края на века е вече анахронизъм тази стихова организация, която автоматизира разпределението на семантичните акценти, която ги подчинява на ритмическата инерция, която превръща фразовото ударение в необходим за стиха атрибут. Напротив, търси се такава стихова организация, която да запази различната сила на ремите, а това означава различната семантична тежест на отделната дума да даде възможност за проява на читателска интерпретация.

Подготвени от многобройните изследвания от няколко десетилетия насам, показващи поетическата реч като разкриваща потенции на езика, които в другите типове реч не се реализират, не би трябвало да се изненадваме от трансформации на темо-ремната структура. Придържането към езиково детерминирания начин на построяване на фразата или, напротив, търсенето на различни средства за не-

---

[14] „. . . случай (б) е включване на нова рема, с която се разширява рематичното поле. Лексикалната рема в такъв случай се изтъква по-слабо от новата, но все пак е изтъкната. . . Включването на нова рема е факултативен процес, доколкото изцяло зависи от намерението на говорещия да обърне внимание върху известен за слушащия момент в общия контекст или ситуация.“ (Пак там, с. 68)

[15] Пак там, с. 66.

говото разколебаване не са без връзка с избора на стиховата организация и също маркират различни състояния на поетическата реч.

Дали е необходимо да задържаме толкова дълго вниманието си върху противопоставянето между кратък и дълъг стих? Чрез него действително може да се скицира тенденцията в изменението на стиховата фраза през втората половина на XIX в. Но освен това чрез него можем да се приближим към въпроси, засягащи едновременното съществуване на две различни стихосложения — народна метрика и силаботоника. А това е възловият пункт за процесите в развитието на стихотворната култура през втората половина на XIX в. С идването си силаботониката не измества веднага народната метрика. В народна метрика или нейни трансформации са написани повечето от най-значителните творби до 80-те години. Връзката между нея и кратките размери е очевидна. А както мимоходом отбелязах за Я5 на П. Р. Славейков, народната метрика е „филтърът", през който преминават силаботоничните размери. Това е особено ясно изразено при хорея. Благодарение на близостта му с народния осмосричник 4+4 той се усвоява най-лесно, до 80-те години е най-разпространеният размер в поезията ни. В края на века силаботониката става единственото стихосложение за българските поети, а това означава, че линията, по която Христо Ботев е тръгнал, не е могла да бъде продължена. За това могат да се посочат различни причини, но тук ще разгледам само една — възможностите, които предоставя народната метрика за изграждането на фразата и нейната темо-ремна структура.

Условие за включването на фразовото и лексикалното ударение в ритмическата реализация на народната метрика е отделянето на текста от музиката. Освен в сборници с народни песни, предназначени за четене, народни размери се използуват в личното творчество.

Тъй като сричките в текста на народната песен не са разграничени нито по ударение, нито по дължина, „в ритмично отношение изохронните мелодии са точно копие на стиховия размер"[16]. Песни с такава мелодия са записани. Но в процеса на развитие от изохрония към хетерохрония ритмическите единици пред цезурата и пред диерезата се променят чрез включването на друг вид трайност. Така в мелодията се разчленяват отделни ритмически ядра. Когато текстът на народната песен започва да функционира самостоятелно, без музика, той става речеви факт. Като такъв той не може да се лиши от акцента като средство да разграничи ритмическите ядра. Условия за включването на ударението са кратката дължина на полустишието и синтактичната организация. Кратката дължина определя границите, в които варира броят на ударенията, а синтактичната организация предопределя различната сила на акцентите. Естествено, разглеждайки стиха на народната песен като текст, трябва да се лишим от понятие като „диереза". Както посочва Стоян Джуджев, тя може да разделя думата.

Птицо, /птицо//пъстра/ птицо,
птицо, /птицо,// гълъ-/ бицо. . .

Диерезата просто няма речево покритие. Необходимо е да се подчертае, че в народния стих, видян като текст, акцентната организация автоматично следва от силабичната и синтактичната организация. Друго явление наблюдаваме при използуването на народната метрика в личното творчество. Там акцентната организация може да остане в качеството си на обусловена от силабиката и синтаксиса, но може и да бъде активизирана. Точно този процес на активизация нас главно ще ни интересува. Той дава основание да се говори за някакъв вид тоническа организация на ритъма. Нека още тук да кажем, че в това отношение включването на ударението в изграждането на ритъма при литературния стих върви в две посоки. Едната от тях се състои в пренасянето на силаботоничния принцип върху

[16] Джуджев, Ст. Българска народна музика. Т. 2. С., 1975, с. 334.

народната метрика. Стабилизират се местата на ударенията, първоначално в края на стиха и пред цезурата, а след това и върху целия стих. Определена роля за този процес играе римуването, което означава акцентна организация на клаузулата.

Когато се търси определение на народното стихосложение, най-често се борави с две понятия — „силабизъм“ и „силаботонизъм“. Но силаботоничният принцип не е единственият, който може да организира акцента. Такъв например може да бъде броят на ударенията или маркирането на всяко полустишие с едно главно ударение. Въпросът за ритмическата реализация на народната метрика в поезията ни през втората половина на XIX в. е достатъчно обширен, за да не може тук да бъде включен. Но нашата тема — фразовата организация и стихът — може да изясни някои страни от него. Анализът на метрическите и ритмическите трансформации, на които е подложен народният стих в творчеството на Христо Ботев, ще хвърли светлина върху втората посока при адаптирането на народната метрика към стиха като речево явление. Ето защо ще бъдат разгледани само тези народни размери, които Ботев е използувал.

В редица изследвания върху народния стих за ключови понятия служат синтактични категории. Например за мордвинския стих, чиито метрически принципи са поразително сходни с тези на българския фолклорен стих (странно е, че авторите на статията Р. Якобсон и Дж. Лотц не правят паралел със стиха на южните славяни), като метрически конституенти са посочени: сричка, дума, синтагма, изречение[17]. Или в известното изследване на Якобсон за славянския епически стих като метрически константи са посочени синтактичната пауза между стиховете и цезурата, която разделя всеки стих на два кòлони[18]. Дж. Лотц посочва, че „кòлон“ е метрическо понятие за фолклорната поезия[19]. Тук вместо колон ще бъдат използувани понятията „синтагма“ и „фраза“.

Да се разгледа българският народен стих като речево явление, означава да се потърси по какъв начин акцентът подкрепя метрическата схема или, с други думи казано, как той участвува в оформянето на полустишията. Вече казах за броя на ударенията, който варира в определени граници. Че той играе ритмическа роля, свидетелствува атонирането на едносричните думи, които биха надвишили допустимия брой ударения за всяко полустишие. Например:

где мома цвеке у китка бере:
„Защо ти, моме, *та* китка цвеке?“

Полустишията са кратки по дължина и могат да бъдат запълвани само от една дума или дума с енклитики и проклитики:

Истекло ми е дърво високо,
Ей коледо ле, мой коледо ле,
Дърво високо и столовато.
Клоне му беха въф синьо небе
и корените във бели дунаф.

Ритмическото съотнасяне между полустишията — хоризонтално и вертикално, поставя в едни и същи условия лексикалното и синтагматичното ударение. Когато полустишието представлява една дума, то акцентно е оформено от лексикалното ударение на тази дума, а когато то е съставено от две думи, те образуват синтагма и полустишието е оформено като ритмическа единица благодарение на синтагматичното ударение. Именно честото изграждане на полустишието като двусъставна синтагма дава основание тя да бъде посочена като основна градивна единица. „В същото време синтагматично или стихово нераз-

[17] Jakobson, R., J. Lotz. Axiomatik eines Verssystems am mordwinischen Volkslied dargelegt. Stockholm, 1941. Вж. Versification: major language types. New York, 1970, 115—121.
[18] Jakobson, R. Slavic Epic Verse. Studies in comparative metrics. — In: Selected writings, IV, 1966, Hague, Paris, New York, p. 418.
[19] Lotz, L. Elements of Versification. — In: Versification: major language types, p. 12.

члененото повторение на съществителни имена от рода на „конници, конници, конници, кървави конници“ (Фурнаджиев) или „Светлина! Красота! Висини!“ (Смирненски) е за народната песен направо „забранен модел“. По този повод нека напомним, че двучленната синтагма е най-малката, атомарната съставна част на българската народна песен. . .“[20] Съседно повторение се среща и в народната песен — „Радо, Радо, бела Радо“ или „Пелин, пелин, зелен пелин“. На равнище ритмическа организация посоченото от Н. Георгиев различие между народен и литературен стих може да бъде обяснено така. Фразовите граници са подвижни. Цитираният стих от Фурнаджиев може да представлява една фраза или четири фрази, като границата да минава след повторената дума. За 5-стъпния дактил, в който е това стихотворение, няма значение дали междуфразовите граници вътре в стиха ще бъдат реализирани, или не. За народния стих цезурата трябва да бъде задължително осъществена като междуфразова граница, защото това е единственият начин да се оформи полустишието като една ритмическа единица.

Повечето от двучленните синтагми имат един поясняван и един пояснящ член: „момя майка“, „снощи вечер“, „момкова майка“ „из дом излезла“ и т. н. Между двата члена на синтагмата съществува кантраст по сила, изразяващ се в отношението между тема и рема или, както е при глаголните синтагми, между две реми, от които едната е по-силна. Има полустишия, в които думите не са свързани с пояснящата връзка, например: „где мома цвеке“, „защо ти, моме“. В тези случаи, както и при разделянето на синтагмата от цезурата, независимо от синтаксиса полустишието се реализира като едно цяло с едно главно ударение. Когато пък полустишието е само от една дума, тя автоматически придобива признака рема независимо от това, каква роля играе в изречението. Както изтъкнах, това е в резултат от задължителното оформяне на полустишието като една фраза. Необходимо е да се направи едно уточнение, засягащо двата вида осмосричник — симетричен и несиметричен.

4+4 Изтекли ми до три звезди
низпод облак над бял Дунав;
не ми било до три звезди,
но ми било до три моми. . .

5+3 Отидох в росни ливади
на конче трева да косим.
Намерих либе в ливади,
дето косило, заспало.

Според Ст. Джуджев при 4+4 се чувствува много ясно вътрешната цезура след четвъртата сричка, докато 5+3 (3+2+3) е „триставна слогова редица“ с две диерези, от които втората е по-силна и „понякога може да добие значение на вътрешна цезура“[21]. За аспекта, който ни интересува, това означава, че размери с по-кратко второ полустишие имат такава структура, която позволява те да се реализират или като две фрази, или като една фраза. В скоби бих искала да отбележа, че сравнително по-свободното реализиране на темо-ремната структура при тези размери може да обясни предпочитането на 5+3 за размер на поемата. Освободено от необходимостта задължително да оформя полустистишието, фразовото ударение, ремата, се разполага свободно в зависимост от синтаксиса на изречението и в зависимост от семантиката.

Докато в рамките на полустишието при симетричните размери разпределението на ремите е езиково детерминирано, то при изграждането на целия стих се наблюдават езиково недетерминирани явления — преди всичко заради предпоставените

[20] Георгиев, Н. Българската народна песен. С., 1976, с. 148.
[21] Джуджев, Ст. Цит. съч., с. 287.

от стиховата форма граници на синтагмата. От гледна точка на актуалното деление нейната мотивировка се свежда до това, че разделя две рематични полета. Но разгледаното по-горе условие (нека дадем отново дефиницията на Й. Пенчев: „Фразова граница може да има само на границата между рематична и нерематична част. . .") очевидно при тази стихова организация не би имало задължителна сила. Напротив, като следствие от малкия обем на полустишията и задължителното им маркиране с признака рема често срещани са стихове, при които фразовата граница разделя две реми, например:

Мари Стано, тънка Стано!
Засвирила влашка свирка. . .

Мама Куцара рано будеше:
. . . . . .
Куцар мами си тихо говори

Съизмерването между полустишията предполага съотнасяне и между ремите, което означава, че тук ще се натъкнем на изравнени по сила реми, а не на многостепенна йерархия в границите на целия стих.

Тъй като за народния певец текстът не може да съществува без мелодията, тези и много други въпроси от фразовата реализация на народния стих, които тук не могат да бъдат поставени, характеризират един непривичен за народната песен статут — речевия. Неговото привличане тук бе необходимо, за да може той да се съпостави с един друг „истински" речеви факт — литературния стих, построен върху народната метрика. Освен това вече може да се направи паралел между кратките размери и народните размери с оглед на това, как се осъществява при тях темо-ремната структура. И при двете стихови организации видяхме, че действува автоматизмът, наложен от стиховото сегментиране. Имайки предвид тази близост, бих казала, че кратките размери независимо от известната тоническа организация, която притежават (става дума за римата или хореичния размер), не трансформират стиха към едно речево явление. Все още при тях фразовото ударение изпълнява ритмообразуващата роля, а това означава, че неговите семантични функции не могат да се изявят. Всъщност много от стихотворенията, които сега ние четем, тогава са били текстове за песни и този социокултурен факт е във взаимообяснителна връзка с избора на стихов размер.

А той не е случаен. Докато неговият съавтор по книга и събрат по революция Ст. Стамболов, както и много други съвременници — да спомена само Л. Каравелов, пишат предимно в кратки или цезурирани размери, Хр. Ботев се обръща към един не особено популярен народен размер — 6+3, в който са „Делба" и „До моето първо либе". По структура този размер няма синтактично маркирана цезура и стихът може да се реализира като една цяла фраза със сменяща се темо-ремна структура. Сменяща се в смисъл, че чрез нея не се поддържа ритмическа инерция, че са възможни няколко варианта на темо-ремно осъществяване и че в зависимост от двупосочния характер на четенето за някои стихове едва след прочитането на следващите се конкретизира тяхната темо-ремна структура.

Там. . . там буря кърши клонове,
а сабля ги свива на венец. . .
(Хр. Ботев, „До моето първо либе")

При прочитането на първия стих ремите се разпределят с оглед на едно просто изречение, в което подлога, макар и нечленуван, сме склонни да реализираме като тема. Минавайки към втория стих, виждаме, че той е противопоставен на първия. Глаголите са частично синонимни, допълнението е едно и също и във втория стих то е заместено с местоимение. Тогава носители на противопоставянето са подлозите, а тази синтактична конструкция изисква подчертаване на двата й

члена, т. е. на подлозите. Това е един от многобройните случаи, които могат да се приведат като илюстрация за максималното рематично насищане в стиха на Ботев.

При цезурираните размери — 4+4 и 5+5, имащи симетрична структура, трансформациите на народната метрика и ритмика, които се наблюдават в стиха на Ботев, засягат типичната за народната песен темо-ремна структура на синтагмата и синтактичното съдържание на цезурата.

Имам основание да говоря за трансформация на метриката, доколкото съпоставям народния стих и стиха на Ботев на равнище фраза. Както вече посочих, за да се обособи полустишието, задължително е то да има едно фразово ударение. В подкрепа на това ще приведа мнението на Пенчо Славейков за ритъма на народния стих, в което е изтъкната обединителната роля на силните ударения: „Тоя ритъм не се води по обикновения тон на думите, а по броя на слоговете с едно или повече централни ударения, по които ударения стихът се разделя на ритмични части."[22] В този смисъл за симетричните размери, когато са осъществени като речеви факт, фразовото ударение играе метрическа роля при разграничаването на полустишията. Друг е ритъмът в стиха на Ботев. При него се наблюдава доминиране на две силни ударения за всяко полустишие на 5+5. Като цяло във всички размери неговият стих е по-наситен с лексикални ударения в сравнение с фолклорния. Че тази разлика придобива стилистична функция, доказва сравнението между творби-стилизации и творби, които са неутрални към народнопесенни конотации, например „Пристанала" и „В механата":

Кавал свири на поляна,
на поляна, край горица;
млада, хубава Стояна
търчи с менци за водица.

Тежко, тежко! Вино дайте!
Пиян дано аз забравя
туй, що, глупци, вий не знайте
позор ли е или слава!

Един поглед върху различните редакции на отделните стихотворения ще ни убеди, че максималното насищане на стиха с думи е съпроводено с обособяване на думата с помощта на пунктуацията. Непосредственото впечатление, че всяка дума в стиха на Ботев е смислово или емоционално подчертана, едва ли някой ще отхвърли. Нещо повече, то е посочвано като негова характерна, отличителна черта. А преведено на понятията на актуалното деление, това означава, че максимално са реализирани възможностите за включване на рема, било то езиково обусловена, било то емотивна. Ето защо, когато в края на века се изказва становище, че за неговия стих са по-оперативни понятия като стъпки с 4, 5 или 6-сричкова дължина, отколкото силаботоничните стъпки, всъщност (макар че съществува желание да се намери едно по-точно определение) той се отъждествява с народната метрика. Без да се спирам подробно, бих искала само да отбележа, че нито Ив. Вазов, нито П. П. Славейков, нито който и да е от тези, които са писали за стиха на Ботев в края на миналия и в началото на нашия век, не е видял, че в него народната метрика е трансформирана, и то не по чужд образец — въвеждане на силаботоничния принцип, а запазвайки фонологичните конституенти — силабическата организация, той реализира по нов начин синтактичните конституенти[23].

О, мой боже, правий боже!
Не ти, що си в небесата,
а ти, що си в мене, боже, —
мен в сърцето и в душата. . .

(„Моята молитва")

За тези и подобни стихове Вазов пише: „. . . ние сме решили да не обръщаме внимание на волностите в просодията на Ботевите стихове, именно хореическите,

[22] Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1958, с. 117.
[23] Lotz, J. Цит. съч., 9—10.

защото Ботев искусно прави това бунтуване против законите на пиитиката, и като се съобразува със свойствата на езика, вместо да ги загрози, чрез това нарушение им печели странна живост и енергия.“[24] При пълното доминиране на силаботониката в края на века стихът на Ботев е бил възприеман като силаботоничен с нарушения. Но тази характеристика в едно е вярна — езикът е освободен от стиховите условности в смисъл, че изграждането на фразата не е средство, а цел. Едва покъсно Далчев от позициите на една друга стихотворна култура можа да улови тази същностна черта на Ботевия стих: „Цезурата разделя стиха на две равни или неравни части. Ботйов отива още по-нататък — усложнява тоя принцип, вкарва две цезури, три цезури. (Това наблюдение на А. Далчев трябва да се разбира не в смисъл, че словоразделите се появяват на постоянни места в стихотворението, за да може да се говори за няколко цезури, а за обособяване на думата — б. а., Р. К.) Двете половини, образувани от цезурата в един десетосричен или осмосричен стих, той разполовява още на две половини и стига най-сетне до думата като елемент. Така думата става у него един вид метричен атом.“[25]

Обособяването на отделната дума като начин на оформяне на изказа и респективно като определен смислопораждащ механизъм ни изкушава да направим един паралел с фразата в модерната лирика, която от гледна точка на синтаксиса беше сравнена с думите в една телеграма. Но при тази асоциация още по-ясно изпъква емоционалната мотивировка на Ботевия стих. В тази връзка е необходимо да се засегне въпросът за речевата ситуация, която стихотворението със своето съдържание създава. Освен лексикално изразената емоционалност активно е включена и синтактично оформената емоционалност. Й. Пенчев представя „емоционалния тон“ на възклицателните изречения като вид емфатична интонация. Това означава, че в редица случаи е допустимо или задължително такова реализиране на Ботевата фраза, при което да се включи емфаза. Но както вече беше споменато, включването на емфатично ударение означава всички останали изтъквания да загубят своята сила, което не е характерно за неговия стих. Напротив, чрез емфазата се постига такова подчертаване, че всяка дума се превръща във фраза.

Н. Георгиев разграничи два модела при изграждането на смисъла — компактен и дифузен. Те дават възможност да се очертаят два периода — до Яворов и след него, в българската поезия. В първия „важна градивна роля играе изразът-блок, утвърдени или „вкаменени“ речеви цялости, идещи от различни стилове — като се започне от фолклора и богослужебните текстове и се свърши с публицистичния стил и злободневни политически лозунги, като „хляб и куршум“ (у Ботев „свинец“); тук са и така наречените крилати изрази, алюзиите, точните или поизменените цитати. . . В следващия тип лирическо творчество. . . градивната семантична единица е не толкова изразът-блок, колкото отделната дума. Чрез смисловите връзки в него контекстът разслоява думата на снопове значения, които се свързват в различни посоки със също така разслоени думи или с техния цялостен смислов обем.“[26]

Едно изчерпателно коментиране на тези два модела от гледна точка на фразовата организация и стиха тук не е възможно. Все пак бих искала да кажа, че разграничаването на двата типа лирическо творчество се подкрепя от еволюцията на метрическия репертоар — от кратки към средни и дълги размери, от стабилна към дестабилна цезура. Макар и бегло, посочих, че едни са условията за реализиране на думата в кратък по обем и съвпадащ със синтагмата стих или полустишие и други — в дългия, нецезуриран стих. При широкото използуване на 15 обемът на стиховия ред дава възможност за наречения от Н. Георгиев дифузен модел. Цезурираните размери продължават да функционират, но синтактичното

[24] Вазов, Ив. Христо Ботев. Критическа студия. — Денница, 1891, № 7—8, с. 320.
[25] Далчев, А. Христо Ботев и народната песен. — Българска мисъл, V, 1930, № 2, с. 138.
[26] Георгиев, Н. Анализ на лирическата творба. С., 1985, 37—38.

съдържание на цезурата се променя. По-късно започва активно да се разработва и свободният ямб, който притежава други възможности за обособяване на думата.

Обособяването, характеризирането на тези два модела предполага наличието на два аспекта — междутекстуалност и синтаксис. През втората половина на XIX в. се наблюдава приемственост между синтактичната организация на стиха в народната песен и личното творчество. Най-пълно тя се проявява при използването на народни размери. Опитах се да изясня, че точно този, който се приема за най-ярък представител на връзката между фолклор и лична поезия — Ботев, трансформира синтактичните единства по отношение на тяхната семантична реализация, като освобождава фразовото ударение от неговата метрическа функция. Стихът му е максимално наситен с реми, което, от една страна, създава условия за доминирането на две ударения в полустишието на 5+5, а, от друга, за обособяването на думата. За това съществена роля играе включването на емотивната рема. Междутекстуалността има дотолкова отношение към нашата тема, доколкото между синтагма и синтема съществува непрестанен двупосочен процес — свеждането на словосъчетанието до една смислова единица и, обратно, обособяването на двата члена на синтемата като две самостоятелни думи[27]. Очевидно тази проблематика е предмет на друго изследване. В един предварителен план бих могла да кажа, че словосъчетанието в народната песен с неговата контрастна темо-ремна структура се приближава до синтемата, а реализацията му като две смислово самостоятелни думи, като две реми, би разрушила неговата „вкамененост".

Необходимо е да се кажат и няколко думи за дестабилизирането на цезурата при Ботев. Като словораздел независимо от някои изключения тя може да се приеме като константна. Но сравняването на първа и трета редакция на „Майце си" показва, че той изоставя варианта с правилна цезура и дължина на стиха, като предпочита стих, при който фразата не е изкуствено съкратена. I редакция: „Туй сърдце младо, таз душа страдна. . ."; III редакция: „Та туй сърце младо, таз душа страдна. . ."

Наред с типичното за народната песен изграждане на стиха от две двусъставни синтагми при 4+4 и 5+5 се среща разкъсана от цезурата синтагма.

Отечество мило любя
неговият завет пазя. . .
(„Към брата си")

Тоз ли, що спасителят прободе
на кръстът нявга зверски в ребрата,
или тоз, що толкоз годин ти пее:
„Търпи, и ще си спасиш душата?!"
(„Елегия")

Примерите могат да се увеличат, а разглеждането на конкретното стихотворение, например „Елегия", би показало, че прибягването до тези два различни начина на организиране на стиховия ред е включено в изразната система на творбата.

Дестабилизирането на цезурата означава увеличаване обема на съизмеримия стихов отрязък, а това вече предполага възможност за разнообразна темо-ремна структура, при която семантичните акценти не са така строго подчинени на стиховата условност, както е при народните размери.

По отношение на стиха различните исторически периоди могат да се разграничат по това, как в характерните за тях стихови организации фразата се реализира като речево явление. Мисля, че такава постановка би създала предпоставки за решаването на трудния въпрос за приемствеността и новото в стиха на Хр. Ботев.

[27] Parlebas, P. Le syntème dans les Paroles de Prévert. — Poétique, 1976, No 28, 496—510.

СЕМАНТИЧНИЯТ ОРЕОЛ НА ЕДИН СТИХОТВОРЕН РАЗМЕР В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ПОЕЗИЯ*

Яни Милчаков

По определението на М. Л. Гаспаров „под семантичен ореол, състоящ се от семантични окраски [. . .] се разбира съвкупността от асоциации между стихотворния размер и темите, образите, мотивите, интонациите, устойчиво повтарящи се в този размер“[1]. Несъмнено е, че изследвания от подобен род и с такава насока са от първостепенна важност както за стихознанието, така и за всички останали литературоведски дисциплини, тъй като в синхронен план техните резултати са надеждна база и за „оперативния“, и за „научния“ литературен анализ (в неговите неизменни цели е и да осмисли функционалната взаимовръзка на „формално-съдържателното“ единство „стихова ритмика — поетическа тематика“).

От диахронна гледна точка систематизираният за теоретичните цели на тези изследвания материал изгражда ясна историческа представа за формирането на дадени стихови традиции. А в най-общ план работата върху тази проблематика може да насочи изследователските търсения към типологични паралели или компаративистични анализи — с други думи, семантичната традиция на размера да бъде осмислена като частно звено в даден литературно-комуникативен процес.

Априорна предпоставка за убедителните резултати в най-значимите стиховедски разработки от интересуващата ни изследователска насока е важното предупреждение, че семантичните асоциации „не са органични („хореят естествено подхожда за бодри и весели стихове“), а *исторически* (к. а., Я. М.) („хореят изглежда такъв, защото в различно време в него са написани много такива стихове)[2]“. Правотата на подобна теоретична постановка личи не само в частните моменти от изследователската ѝ методика, безусловно налагаща историзъм в подхода, но и в логиката ѝ: самото преодоляване на наивната семантизация на стиховото равнище в най-голяма степен гарантира верния път на изследването.

Материал за настоящата работа дава развоят на двете хореично силаботонизирани разновидности на силабическия размер 4+4+6 с редуваща се женска и мъжка клаузула или клаузулно еднотипни в българската възрожденска поезия — т. е. от първата печатно засвидетелствувана поява на размера през 1845 г. до последните стихотворни творби на П. Р. Славейков (1888 г.).

---

*Тази статия представлява разширен и допълнен с нови наблюдения вариант на научно съобщение, прочетено на сесията, посветена на един от изследователите на интересуващия ни стихотворен размер — проф. С. Русакиев, през октомври 1985 г.

[1] Гаспаров, М. „Спи, младенец мой прекрасный“. Семантический ореол разновидности хореического размера. — В: Проблемы структурной лингвистики,1981. М., 1983, с. 181.

[2] Пак там, с. 196 (вж. посочената литература). Срв. Левин, Ю. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения. — В: Finitis Duodecim lustris. (Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана). Таллин, 1982, 131—154.

В своето изследване „Шевченковската традиция на стихосложение в българската литература“[3] С. Русакиев изтъква един от най-видимите пътища, по които размерът преминава в метрическия регистър на българската възрожденска поезия — контакта на поети като П. Р. Славейков, Р. Жинзифов, Л. Каравелов, Ив. Вазов и др. с Шевченковото поетическо творчество. На неговата народностна природа е подчинен и стиховият му строеж; украинският народен „Коломийков“ стих 4+4+6[4] е добил в представите на съвременниците му[5] (а и днес) емблематичен облик и звучене като „Шевченков стих“ („Як умру, то поховайте / мене на могилі“). Що се отнася до предходните етапи от развоя на размера в славянския метрически регистър, то в неговата основа може да стои едносричното увеличение на предцезурната група на широко разпространения латински силабически 13-сричник 7м/ д+6ж („Patris sapientia / veritas Divina / Christus Jesus captus est. . .“)[6]. Той бива усвоен през XVI в. от полската стихотворна култура („Jesus Christus bog człowiek/mądrość occaswego“), където според М. Длуска[7] търпи посочената метаморфоза („Ano co jest sprostnieiszego / jedno Biała głowa“), и в такъв вид заедно с останалите основни силабически размери бива усвоен от украинската и руската книжовна поезия през XVII в. Но представата за този литературно-комуникативен процес би била едностранчива, ако от изследователското внимание убегнат особеностите на възприемащата структура—славянския стих. Така напълно възможен и вероятен е и по-друг път, довел до установяването на размера 4+4+6 в славянската поезия — чрез прибавянето на една шестосрична група към главния кратък общославянски силабически размер — осмосричника[8], или чрез монтажа на разнородни метрически форми. Силен аргумент в подкрепа на подобна теза ни дава самата популярност на размера в ренесансовия период от развитието на общославянския стих. Очевидно за нея в решаваща степен е способствувало „пресичането“ на две здрави традиции в размера и по-конкретно в осмосричността на предцезурната му група: едната — „фолклорна“ — на общославянския осмосричник, а другата — „книжовна“ — от първото полустишие на латинския 15-сричник 8ж+7м / д („Pange, Lingua, Gloriosi / Corposis misterium“)[9].

Почти пълен аналог намираме и в историята на българската стихотворна култура: във формирането на българския национален вариант на размера с пълно основание може да се допусне и проследи срещата на един от традиционните основни народни размери — симетричния осмосричник 4+4, с реалната към 40-те години на XIX в. традиция на точния книжовен силабизъм. Негови етапи в историята на българския стих бележат „Стематография“ (1741) на Хр. Жефарович (7+6 Светлий лев в чарном полю / себе изправляет), „Житие Светаго Алексия, человека Божия“ (1833) на К. Огнянович (4+6 : Рим великий / и западно царство), „Песен“ (1836) от Ан. Кипиловски (4+6: О, тамбуро / мусо сладкопойно), „Похвала на древните болгаре и на отечеството им“ (1840) от Хр. Костович Сичан-Николов

---

[3] Вж. Русакиев, С. Шевченковская традиция стихосложения в болгарской литературе. — В: IX Международный съезд славистов, Киев, сентябрь, 1983. М., 346—347; срв. Шишманов, Ив. Избр. съч. Т. 1. С., 1965, с. 437; Дейкова, О. Проблеми на българското стихосложение. С., 1982, с. 13.

[4] Вж. Гаспаров, М. Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 18.

[5] Вж. спомените на Вазов: „Размерът е на Шевченка. Даскал Партений в Сопот ни декламираше неговата „Катерина“ (Шишманов, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1930, с. 190).

[6] Mone, F. Lateinische Hymnen aus Handschriften des Mittelalters (hrsg. u. erklärt). T. 1. Freiburg, 1853, 106—107 (№ 82).

[7] Dłuska, M. Studia z historii i teorii wersyficacji polskiej. T. 1. Warszawa, 1978, 40—44, 189—195.

[8] Вж. Иванов, В. В. К проблеме следов древнейшего литературного языка у славян. — В: Славянское и балканское языкознание. М., 1979, 22—24; Кунчева, Р. Български осмосричник. Метрика и ритмика. — Литературна мисъл, 1979, № 10, 47—70.

[9] Вж. Гаспаров, М. Очерк истории. . ., с. 11, 18.

(6+6 : Болгария славна / слава приимаше). Виждаме, че следцезурната група на всички установени български книжовни силабически размери е шестосрична; силна тенденция към шестосричност, облекчаваща стиховата съотносимост, личи и в римувания дисметрически стих на Д. Попски и Н. Рилски, Никифор и Йеротей (в последната цезурна група) и това дава логично основание зародишът на хореизирания български вариант на размера 4+4+6 да бъде осмислен като „компромисна" форма при взаимодействието на народния и книжовния силабизъм в стиха ни от XIX в. Разбира се, чуждите влияния играят своята сериозна роля, но степента на тяхното решаващо въздействие е научно обяснима само при условие, че са научно обяснени специфичните страни на възприемащия контекст, създали пътя на рецептивния контакт.

Първата печатно документирана поява на размера в българската поезия срещаме в „Забавник за лето 1845" — стихотворенията „О, пролет прекрасна" и „Винолюб" от К. Огнянович. Но „пейзажността" на първото („*Се настана прерадостна / и весела пролет*") и „хедонизмът" на второто („*Паче гледай, научи ме / да си пием винце. . .*") явно са изолирали тези творби от радикалните настроения в средата на века; „Винолюб" без съмнение е било приравнено към създаващия се градски „гуляйджийски" фолклор, затова и семантичната традиция на тези стихотворения в паметта на размера близо три десетилетия няма да бъде възобновена.

Действителното присъствие на Х4-Х3 в българската поезия можем да свържем с първия период (50-те години) от творчеството на Д. Чинтулов — и естествено да се натъкнем на всички текстологични трудности, които произтичат от нерешените проблеми по точната датировка и дори за авторството на така важната за нашата тема творба[10] „*Вятър ечи, Балкан стене / сам юнак на коня. . .*" За популярността на Чинтуловата поезия е достатъчно да припомним известния факт на нейното „деавторизиране", а нови извороведски данни убеждават, че за високата степен на тази популярност е способствувала не само „стихийната" песенна фолклоризация на Чинтуловите стихове. Съществувала е и друга „книжовно-метрическа" практика: стихотворенията на Чинтулов да бъдат привеждани като школни образци за стихотворно майсторство[11]. Така двете тенденции в популяризирането на Чинтуловата поезия — песенно-интерпретаторската и школно-подражателната, не само количествено разпространяват размера, но и създават трайни семантични традиции при по-нататъшния му исторически развой и прагматичен статут във възрожденския ни стихов метрически регистър. Там количествените показатели за неговото присъствие са следните. През годините 1845—1888 в Х4-Х3 са написани общо 184 стихотворни творби[12]. Най-краткото стихотворение в размера е Каравеловото епиграматично четиристишие „*Ако тия и да пишат / много думи сладки. . .*" (1873), най-голямата по стиховия си обем творба в Х4ж-Х3ж през този период и изобщо в историята на българския стих е „Грамада" (1879) от Ив. Вазов — 1296 стиха. Други поеми в изследвания размер са Вазовата „Загорка" (1882) — 944 стиха, „Кървава кошуля" (1865) на Р. Жинзифов — 794 стиха, „Две тополи или неожидана среща" (1872) на Цани Гинчев — 736 стиха, 7 четиристишия в интересуващия ни размер срещаме в романтически полиметричната стихова структура на поемата „Гусляр в собор" (1862) от Р. Жинзифов.

[10] Вж. Генов, К. Към въпроса за литературното наследство на Д. Чинтулов. — Изв. Инст. лит., 4, 1956; Лекова, Д. По някои спорни и безспорни въпроси в творчеството на Д. Чинтулов. — В: Проблеми на новата българска литература. Сб. в чест на акад. Г. Цанев. С., 1978.

[11] Вж. Димитров, П. Непознат препис на Чинтулови стихове. — Литературна история, 1978, № 2, с. 79.

[12] Данните се основават на включените произведения в пълните събрани съчинения на П. Р. Славейков, Л. Каравелов и Ив. Вазов, на антологията „Българска възрожденска поезия" (С., 1980), както и на преглед по годишнините на периодични издания като „Училище", „Нова България", „Стара планина", „Читалище" и др.

Автор, за чието творчество размерът е най-репрезентативен, е Л. Каравелов (108 от общо 193 стихотворения)[13]. При останалите поети, у които е засвидетелствуван Х4-Х3, като Д. Чинтулов, К. Огнянович, П. Р. Славейков, М. Маджаров, С. С. Бобчев, Ст. Стамболов, Хр. Недялков, Карамфила, както и някои анонимни автори, той е сред нетипичните за тях или поетическата им продукция е крайно незначителна като количество, за да позволява обосновано търсене на някакви авторови предпочитания, жанрово-тематична обвързаност и т. н.

При римовото изграждане на текстовете в Х4-Х3 личи както пълен отказ от рима (у Р. Жинзифов в „Кървава кошуля" като стилов знак за близост с народнопесенното епическо безримие), така и задължително „алтернансно" римуване АбАб (Ив. Вазов, „Радецки"). Но тези два случая са нетипични —основният тип римова организация, към която проявява привързаност Х4-Х3 в българската възрожденска поезия (в 168 стихотворни творби), е ХаХа. Възможно е това да е станало под влияние на идентичната римова стилистика на Шевченковия стих. Възможно е в наблюдаваната особеност да личи и „паметта" за някогашния силабически генезис на размера (безримовата предцезурна група). Но има основание да допуснем и проявата на собствено-стихов закон: противопоставянето между четните и нечетните стихове в четиристишието (практически единствена строфична форма на размера през разглеждания период) да бъде отчетливо маркирано и на сегментно равнище: чрез редуването на римувани и неримувани стихове.

Основните семантични традиции на Х4-Х3 са заложени в Чинтуловото стихотворение, преки реминисценции от което срещаме в редица по-късни стихотворни произведения. Тези традиции още във „Вятър ечи, Балкан стене. . ." са групирани в два основни смислови центъра, които са антитетични: величието на подвига в името на освободителния идеал и мъртвешкия сън на робската пасивност и примирение. Представа за развоя на първата семантична окраска дават *„Вятър ечи, Балкан стене / сам юнак на коня. . ."* (185?), „Дошло време" (*„Хайде, братия на ноги, / хайде с пушки в ръце. . ."*) (1869), „Хайде, брате" (*„Вземи в ръка остра сабя / а пушка на рамо. . ."*) (1870), „Ой, ти коньо. . ." (*Ой, ти, коньо, врани коньо / играй, пърхай смело! // На теб седи гиздав юнак / като лале бело. . ."*) (1874), „Зора се е зазорила. . ." (*„Я ставайте, черни роби, / време е настало!. . ."*) (187[illegible]), *„Покрай Дунав ходят мамо / млади българчета. . ."* (1873) на Л. Каравелов.

Един от върховете в тази семантична традиция бележи Вазовият „Радецки" (1876): *„Тих, бял Дунав се вълнува / весело шуми. . ."* Творбата на Вазов инспирира като метрика и топика следващите произведения в „героическата" семантизация на размера — Хр. Недялковите „Хр. П. Ботев" (*„Струи лее белий Дунав / по пясачний бряг. // А „Радецки", вапор хубав / с Ботева юнак. . ."*), „Ботев с четата си на „Радецки" (*„Слънце пече и опърля / страшен беше пек"*) (1877)[14] и „Капитан Райчо Николов" (*„Чуваш ли там край Морава / глас кат' чи й на лев . . ."*) (1877). У самия Вазов „героическата" семантична окраска добива „одическо" звучене в „Царят в Свищов" (1876) — 17 строфи; твърде интересно Х4-Х3 в метрическото изграждане на творбата „сменя" предишния размер от момента *„Вятър бял Дунав се протака / нов и чуден мост. . ."* — пример, показателен за метрическа автореминисценция, обусловена от съдържателен преход[15]; своеобразно проска автореминисценция, обусловена от съдържателен преход[15]; своеобразно дължение откриваме в стихотворението „Царят в Бяла" (1877): *„Сред селото, на поляна / гайдата пищи. . ."* Това всъщност са и последните творби в „героикоодическата" семантизация на размера.

---

[13] Срв. с данните у Ш и ш м а н о в, Ив. Избр. съч. Т. 1, с. 467. Малкото несъответствие е поради колебанието, къде да бъдат отнесени п е с н и т е на Каравеловите белетристични герои в разкази като „Мъченик".

[14] Стара планина, № 63, 1877.

[15] Устойчиво единство между метрика и топика откриваме и в „Загорка" (1882): *„По туй време Ботев храбри / възпря параходa // там на дунавский зелен бряг / и викна „Свобода!"*

Важни семантични окраски в прагматиката на Х4-Х3 внася пряко свързаният с темата за бунтовническото себеотрицание мотив за изгнаничеството. Показателни са самите заглавия: „Емигрантин“ (1871) („*Та намислих да оставя / бащино огнище. . .*“), репликите на Хъша в „Чорбаджия и хъш“ (1870) („*Аз съм дрипав, аз съм мършав / ази гладен ставам. . .*“) на Л. Каравелов, „Волентиринът“ (1875) от Ив. Вазов („*Чедото си, клета жено / не кълни го веч // че то младо и зелено / бега надалеч. . .*“), „Изгнаник“ (1877) на П. Р. Славейков („*Де да бъде, как да бъде / на чужбина харно. . .*“), анонимното „*И сега за мъст отивам / в Сръбско да се бия*“[16]. Дали Яворовото „*Лист отбрулен. . . Бог знай де го / вятърът завлече. . .*“ не е късна модификация на тази важна семантична окраска в националната „памет“ на размера? Като антитеза на изгнаническата мъка се появяват и няколко други семантични окраски: пейзажните мотиви, идеализираната родна природа. Несъмненият образец на тази семантична традиция е Каравеловото „*Хубава си, моя горо / миришеш на младост. . .*“ (1875) — като метрика, топика и съдържателна обвързаност (противопоставеност на безрадостната прокуда в чужбина); в по-късните творби личат директни реминисценции от Каравеловия текст; „*Много здраве на вас, китни, / сенчести дъбрави. . .*“ („Изгнаник“, 1877) на П. Р. Славейков, „*Ой, гори, гори балкански / гори неначети. . . Сбогом, земльо поробена, / вий, гори зелени. . .*“ („Загорка“) — да си припомним началото: „*Не радостно юнак Ангел / тръгна за чужбина. . .*“ Прелом в „пейзажната“ семантична окраска на размера внася в началото на 80-те години Вазов — „природното“ тематично присъствие в Х4-Х3 е отново антитеза, но този път на личностната и обществената дисхармония: „*Сладкий дъх на пролетта / до нас иде вече. . . // . . . на света / без радост се скитам // С зимите, не с пролетта / години си считам. . .*“ (1881), „О, Родино моя!“: „*Ти земя си чудно красна / о, Родино моя // . . . Твойте сили са заспали / като вцепенени. . .*“ (1883). Предхождаща традиция личи „метонимично“ в „Малини“ (1880): „*Чужденец съм в тез долини / планини омайни. . . Аз, девойко, в бой със злото / младостта погубих. . .*“

Мотивът за родното в семантичния ореол на Х4-Х3 през Възраждането естествено въвежда като поетическа тема обобщения образ на майка-родина (тук с основание можем да изтъкнем и влиянието — като оригинал и преводи — на „майчинската“ интонация в един от най-значимите образци, решително предопределил по-нататъшния развой на семантичния ореол на размера в руската лирика от XIX в. — „Казачья колыбельная песня“ на Лермонтов[17]): „*Земьо мой, Българио / що си нажалена. . .*“ (1873), „*Майко моя, мъченице / какво си сторила. . .*“ (1874), „*Седнала е мойта майка /на къщния праг. . .*“ (1875), „*Излязла е мойта майка / на прага седнала. . .*“ (1873) на Л. Каравелов до „Майка“ на П. Р. Славейков: „*Мила ми е мойта майка / макар стара била. . .*“ (1888). Описателни и интонационни конкретизации може да се видят в „П. Теодосиев“ (анон.)[18] (1876): „*Под защита милостива / една англичанка // му прибрала с ревност жива / челядта сиракa. . .*“, и в „Свири нощната фъртуна“ (1886) на Ив. Вазов: „*Молете се, мои птички / майката шепти. . .*“, у когото срещаме и „мажорно преакцентуване“ на мотива: „*Я заплачи ти от радост / моя майко мила. . .*“ в „Завръщането на лавроносните войски“ (1885).

Ярка семантична окраска в прагматиката на Х4-Х3 още в ранните му появи налага връзката на размера с творби, романтично идеализиращи миналото чрез съответстващия кръг от общи исторически и баладни мотиви. Пръв етап в развоя на тази семантична традиция бележи встъплението към „Кървава кошуля“ на Р. Жинзифов (1865): „*И отдавна то е било / у нас в България. . . В отдавнашно*

[16] Стара планина, № 14, 1877.
[17] Вж. Гаспаров, М. „Спи, младенец мой прекрасный“. . ., с. 182.
[18] Стара планина, № 52, 1876.

старо време / старо али славно. . .“ Тези съдържателни асоциации по-нататък налагат Каравеловите творби „Самуил“ (1870) (*„Било време, българинът / бил е господарин. . .*“), „Някога и сега“ (1872) (*„Беше време, добро време / сладко и щастливо. . .*“). В същата година в сп. „Читалище“ е поместен „Плач за славний някога град Преслав и за Райна Българска царкиня, що е живяла в него“ от В. Хр., особено типичен за разглежданата семантична окраска на размера: *„Граде славний, граде главний / хубави Преславе! // Где остана твойта слава, / лево златоглаве? // Войните ти толкоз страшни / где лежат безгласни?. . .*“[19] — до П. Р. Славейковото *„Ти била си, о, Родино / поприще на доблест. . .*“ (1877). В структурно-съдържателно отношение романтичното преклонение и унес пред героиката и величието на миналото са функционално значими като мощна антитеза на робското настояще: *„. . . а сега си ти жилище / на беди и горест. . .*“ Оттук е видима другата обширна тематична сфера, наложила трайни (а както ще видим по-нататък, в известен смисъл „фатални“) следи в семантичния ореол на Х4-Х3 в поезията на Българското възраждане — робството, неговите преки и косвени крепители. Въвеждането на робството като поетическа тема в размера е почти винаги чрез известната алегория на съня: *„от сън се събуждайте. . .*“, *„Хайде, брате, пробуди се. . .*“ (1869), „Песен на Раковски“ (1871): *„Будя брат си да не спава / ами да работи. . . Но всеки спи, всеки дреме / не ще и да знае. . .*“, „Запяло е“: *а вие сте задремали / вие сладко спите* (1874), *„Спи и чакай, чакай и спи / казват богатите. . .*“ (1874), *„А ние спим и нехаем / сбираме жълтички. . .*“ (1874), *„Събуди ти българите / кажи, че е време. . .*“ (1872), *„Хей, ти, брате българине, / трепни, събуди се!*“ („Някога и сега“, 1872) на Л. Каравелов. С по-широка социална насока тази семантична окраска е жива и след Освобождението — за това свидетелстват Вазовото *„. . . твойте сили са заспали / като вцепенени. . .*“ (1883) и Славейковото „Срамота и грехота“ (1888) с точен цитат от Каравелов: *„Срам и укор живи хора / да спят сън мъртвешки. . .*“ Установената трайно в Х4-Х3 „робска“ тематика е подчертано двузначно интерпретирана. Нейният дълбоко трагичен личностен и обществен смисъл личи в Каравеловите *„Няма добро на тоз свят / няма нищо право. . .*“ (1872), *„Днеска вече няма правда / няма доброта. . .*“ (1872), *„Оковани във синджири / с букаи железни. . .*“ (1873), *„В живота си не съм видял / аз никаква радост. . .*“ (1874), в *„тук се чуват стенания / в подземия тесни. . .*“ от М. Маджаров (1875), в анонимното „Дайте, братя, пет парици“ (Стара планина, 1876, № 29): *„Нашите мъки несравними / щат се свършат долу*“, в също анонимното *„Българинът тежко пъшка / едвам с душа диша*“ (пак там, № 53), в Стамболовото *„Нямането — зло голямо / глупави момчета. . .*“ (1877).

От друга страна, алегоричното отъждествяване на робския сън със социалната пасивност и егоизма е породило най-представителната в количествено отношение семантична традиция на размера — с а т и р и ч н а т а. Нейно начало е Каравеловото *„Черна душа в черни раса / Христу се е клела. . .*“ (1870), след което поетът здраво свързва една от семантичните окраски на Х4-Х3 с „антифанариотската“ тема: *„Проклятие, проклятие / казва кир патрик. . .*“ (1872), *„Пастир добър, отец Антим / проповядва братство*“ (1872), *„Юре, варе, юре, варе / вика кир патрик. . .*“ (1872), *„Имаме си Екзархия / и тлъсти владици*“ (1872), *„Крякат гъски, гакат патки / крякат гърчолята. . .*“ (1873). Трайна следа в образуващите семантичния ореол на размера сатирични окраски оставя и темата за лъжепросветителството — като типична, повсеместно и остро критикувана в емигрантския печат форма на интелигентския псевдорадикализъм от Каравелово време. Топиката на тази семантична традиция всъщност е набелязана още във „Винолюб“ на К. Огнянович: *„Що ме мъчиш, мили друже / ти на толка мудрост. . .*“ (1845),

[19] Читалище, II, 1872, № 4.

Вторият извод е, че върху прагматичния статут на даден стихотворен размер по силата на езиковата природа влияе както собствено-литературният „код", така и извънлитературната сфера от форми, потенциално предполагащи появата му — от песента до публицистиката. Това на свой ред прави ненадежден (все още е въображаем) опита историята на българския стих да изглежда като детайлизирано описание по метрика, ритмика, рима и строфика на „плеядата негови първомайстори. . ."; видяхме, че сходна метрика и топика обединява съвършено разнородни по значение поети — приносът на големия творец проличава именно в прелома на даден набор от метрически и семантически „общи места".

Третият извод е, че в културни периоди на сложно общуване с предходния национален изобразителен опит (като нашето съвремие) е не само възможна, но и закономерна актуализацията на забравени метрически форми и стихови интонации. Именно това не лишава от оптимизъм очакването, че бъдещото развитие на българския стих и поетически стил ще прибави семантични окраски към ореола от съдържателни асоциации на един от характерните стихови размери в лириката ни през Възраждането.

ИЗ „ТЕЗИСИ ПО ИСТОРИЧЕСКА ПОЕТИКА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА“

Светлозар Игов

В своите „Лекции по философия на световната история“ Хегел пише: „Когато хвърлим поглед назад и разгледаме историята на човешкото минало, първото, което виждаме, са само „развалини“. Историята е промяна и тази промяна има един отрицателен аспект, който ни причинява мъка. Това, което в него ни потиска, е, че виждаме как най-богатото съзидание, най-хубавият живот е намирал в историята своя залез. Историята е едно пътуване сред развалините на най-превъзходното. Тя ни отнема онези най-благородни неща и същества, най-хубавите от тези, за които сме се интересували; страстите и страданията са ги разрушили — те бяха преходни. Всичко изглежда преходно, нищо не остава. Кой пътник не е изпитвал тази мъка? Кой пред развалините на Картаген, Палмира, Персеполис и Рим не е размишлявал върху нетрайността на империите и хората? Кого не е обхванала скръб пред тази съдба на това, което е било най-пълнокръвен и пълноценен живот.“

Поради своята геополитическа ситуираност — кръстопът между всички световни посоки, средище на преселения и кървави сблъсъци — българската история особено ярко подкрепя тези Хегелови думи. Развалините по нашите земи са още по-малки (от тези на Картаген и Рим), но за нас — не по-малко скъпи. Ние трябва да ровим в земята, за да открием оскъдни останки от материалните декори на нашето народностно битие. Като разядени костури смътно се долавят контурите на някогашни дворци, крепости и църкви в българската земя. Българската история е наистина едно „пътуване сред развалини“. Но историята на българското слово не е „пътуване сред развалини“, тя е пътуване сред онова, което е по-трайно от разрушимото, по-вечно от преходното, „живо сред развалините“ — пътуване сред безплътната, но неразрушима от времето *материя на словото*. Литературата е вечната свежест на онова, което неизменните закони на живота превръщат в прах, а законите на историята — в руини.

Поради своеобразието на българското историческо развитие словото се оказа най-жилавата народностна институция, най-неуязвимо срещу нашествията и разрушенията, на които в далеч по-голяма степен са били изложени останалите изкуства и материалната култура на този размирен исторически кръстопът — Балканите. За България словото е било нещо повече от средство за общение между хората, нещо повече от „култура“, било е основно средство на народната памет и историческото съхранение, имало е етнокрепителни и дори държавнотворчески функции. Било е нашата неунищожима държава през вековете, когато другите средства и символи на държавността са рухвали унищожавани. В този смисъл говорих за безплътната *държава на словото* в своето есе „Високо, при извора“ (в. „Литературен фронт“ от 3. X. 1968, също и в едноименната книга, БП, 1974). И се радвам, че впоследствие тази идея бе изразена и от изтъкнатия съветски ли-

тературовед акад. Д. С. Лихачов, когато говореше за старобългарската литература като за държава на духа.

В този смисъл словесното изкуство е най-представителната форма на българския дух и чрез него най-пълно и цялостно може да бъде проследена и нашата национална съдба. Историята на българското слово би могла да бъде и най-добрата *философия на българската история*.

В ранната есен на 1978 г. заведох в Пловдив един изтъкнат чуждестранен поет и критик. Разходихме се из стария град, в чиито уютни по възрожденски дворчета бяха изложени свръхмодерни платна на български художници. Качихме се до върха на Небет-тепе, където като оголени кости се белееха останките от най-древното поселище на трихълмието. Сетне се спуснахме към Джумаята и приседнахме на кафе край току-що разкрития римски стадион, в чието дъно като в мраморен кладенец се утаяваше вечерният здрач. А слънцето още осветяваше минарето на Джумая джамия. . .

— Никъде не съм виждал на така тясно място струпани толкова различни цивилизации — каза писателят чужденец, учуден не по-малко и от огромната опашка, която се тълпеше пред съседната книжарница.

Едва ли и двамата бихме видели и усетили тази така балканска картина, ако не я знаехме от Андричевия разказ „Писмо от 1920 година".

Но още преди Иво Андрич, който най-зряло философско-исторически изрази като творец кръстопътността на балканското историческо битие, нашият Пенчо Славейков бе писал:

Таз земя пределна
на синура между Възток и Запад,
между сегашния и някогашний свет.

В този лапидарен стих срещаме ключови думи на *кръстопътното балканско битие* — „синур", „земя пределна" (тук „пределна" е употребено не във финален, а в транзитивен смисъл). При това с дълбокия си творчески инстинкт Пенчо Славейков е изразил балканското кръстопътно съзнание не само в пространствено-синхронен, но и в диахронно-исторически аспект. Не само като наслагване една до друга на различни цивилизационни съставки, а и като насложени един над друг различни културно-исторически пластове. Българската култура е не просто разносъставна и многосъставна, но и многопластова. Синхронните ѝ съставки са всъщност съвременно ехо на различни исторически времена. В българската (и балканската) култура съсъществуват в пространството различни исторически времена.

В този смисъл българската култура трябва да се разбира като динамично историческо единство и цялост в различни диахронни и синхронни контексти. В диахронен аспект — като многопластово наслоение върху древната култура на автохтонния етнос по нашите земи (траки), върху гръцката, римската и византийската култура, като сплав от културата на прабългари и славяни, като част от византославянската (православна) културна общност, като част от новата балканска културна смес след османското завоевание. В синхронен аспект — в нейния съвременен балкански, южнославянски, славянски, европейски и световен контекст.

Ние, българите, твърде много сме се вайкали и самооплаквали поради трагизма на историческата си съдба. Разположени на кръстопътя между Изтока и Запада, между Севера и Юга, нашите земи отколе са били поприще на кървави битки и етнически движения, през нашите предели е било трудно дори да преминава, а камо ли да се вкорени един народ. А когато славяни и прабългари се установяват тук, върху древни тракийски земи, и се сплавят с автохтонното население, трябвало е да се формират етнически, държавно, и културно в съперничество с една могъща

империя — Византийската. И те устояват на това съперничество, макар и да го заплащат с цената на двувековно робство и прекъсната държавна приемственост. А впоследствие, след един нов ярък политически и културен разцвет (и то точно когато Европа тръгва по пътищата на ренесансовото развитие), нашите земи и народът ни стават кървавият вал, който спира османското нашествие към Европа — с цената на петвековното робство, което задълго забавя органичното ни историческо развитие и предопределя закъснялото ни, ускорено-сгъстено ново включване в орбитата на европейската култура, което наричаме Възраждане. Фактът, че близо половината от народностното ни съществуване е преминало под чуждо робство, без собствена държавно-политическа организация, наистина може да се нарече трагизъм. Но самото етническо и културно устояване на народа ни при тези исторически обстоятелства придава титанично *величие на този трагизъм.*

При осъзнаване на историческия трагизъм на своята национална съдба би трябвало да държим сметка — освен за величието на самото устояване — поне за две важни неща. На първо място — това, че не сме изключителни в своя трагизъм, че това е обща съдба на всички балкански народи (прочетете „Христос отново разпнат" на Никос Казандзакис, за да се убедите колко си приличат нашите вайкания), което в културно-исторически аспект дава възможност за разглеждането на една *балканска зонална културна общност* с твърде много типологични сходства, като не говорим, за това, че едва ли има облагодетелствувани от историята народи и че всички — по един или друг начин — са заплащали своето съществуване с твърде скъпа историческа цена. И на второ място — че историческите загуби, причинени от своеобразната ни геополитическа ситуация, се компенсират от възможността за плодотворни синтези — етнически, културни, политически, духовни. Много са наистина загубите от разположението ни в кървавия вал между Изтока и Запада, но не по-малко са и възможностите, които той предлага за синтез на културни и духовни влияния, които идат и от Изтока, и от Запада. Затова на българската култура трябва да гледаме преди всичко като *култура на синтеза.*

Една от най-важните задачи на нашето национално културно самосъзнание е преодоляването на две пропасти, които зеят в нашата култура — между старата и новата българска литература и между писмената и устната словесност. Прекъснатото от робството естествено развитие на българския литературен процес, множеството унищожени паметници наистина създават известна представа за „бяло петно" в развитието на литературата между книжовниците от Софийската школа през XVI в. (като последен могъщ изблик на старобългарската книжовност) и делото на Паисий, с което започва Възраждането.

Но това „петно" не е толкова пусто, както ни се струва. В този смисъл особено значение за изграждането на схемата на континуиран литературен процес има изследването на три „междинни кръга" на българската литература между стария и новия ѝ период, които акад. Емил Георгиев определи като три кръга на Българското предвъзраждане: дамаскинарите, католическата книжнина и дейността на православните предвъзрожденци от типа на Христофор Жефарович и Партений Павлович. И не само трябва по-цялостно да реконструираме тези *три моста между старата и новата ни книжнина,* но и да потърсим нови.

Най-голямата трудност при създаването на единен теоретически модел на историята на българската литература, струва ми се, е да се намери обща литературноисторическа концепция, общ знаменател, така да се каже, под който да се подведат старата и новата българска литература. И трудността на подвеждането

им под общ литературноисторически знаменател, с която са се сблъсквали всички автори, дръзвали да напишат цялостна история на българската литература от Кирил и Методий до своето съвремие, идва според мен не толкова от това, че между тях лежи едно сравнително незапълнено „бяло поле", не само от това, че старата и новата литература са създавани на различни книжовни езици (макар и в историческите рамки на един общ български народностен език), колкото от това, че тези две литератури представят два различни типа на идейно-художествени и жанрово-стилови структури, две функциониращи по различен начин културни системи. Но нима това е проблем само на българската литература? Фактът, че дистанцията между тези две културни системи е толкова голяма (нещо, което почти не се среща в други култури, дори със сходно развитие и историческа съдба, като сръбската, гръцката и др.), е от своя страна и известно теоретико-историческо предимство — то ни дава възможност да видим типологичните отлики в почти „чист" вид. Типологичната отграниченост в случая дава възможност да изградим по-„чисти" теоретико-исторически модели на различните културни системи. Макар че по-актуалната методологическа задача е да се изгради теоретически моделът на историческата приемственост между двете културни системи. И най-сигурният мост към изграждането на единен процесуален модел е единството на историческата съдба. Общият модел на националната историческа съдба ще ни помогне да открием единната парадигма на различни по тип културни системи, „сходството на несходното".

Втората важна пропаст, която трябва да преодолеем, е между устната и писмената словесност, между *фолклора и литературата*. Колкото и (от Димитър Маринов до Петър Динеков) да обръщаме внимание на единството на фолклор и литературата, ние все още ги разглеждаме обособено, без да осъзнаваме цялото многообразие на диалектическото взаимодействие между писаното и устното слово не само в малко едностранчивата двуделба „фолклор—литература". Защото не става дума само за това да съзнаваме наличието на големи национални устно-словесни традиции, успоредно с литературно-книжовните, но и да осъзнаваме непрекъснатото взаимодействие между фолклор и литература, което не се свежда до едностранчивото използуване на фолклора от литературата. Фолклорният тип на културна комуникация пронизва българската литература в цялото ѝ съществуване, също както някои литературни модели са оказвали трайно влияние върху самия фолклор. У Ботев например ще почувствуваме влиянието на фолклора не просто в похватите на народната песен, които използува в поезията си, не само в присъствието на конвенциите на древно орално (устно) функциониране на поезията, но и в самото митологично съществуване на феномена Ботев в народната памет.

Ботев и Бай Ганьо са двата антипода на българския дух. И странно — живият човек се превръща в легенда и мит, а литературният герой — в жива действителност.

Кръстопътната геополитическа и културно-историческа ситуираност на България прави българската култура твърде удобна и показателна като „модел", плодотворен за едно теоретико-историческо разглеждане на културата. Не е случайно това, че двама съветски учени, твърде съпричастни към българската култура, изградиха приносни теоретико-исторически концепции благодарение познаването на български културно-исторически и литературно-исторически материал. Едната е концепцията на Д. С. Лихачов за старобългарската литература като литература-посредник или, казано с терминологията на видния компаративист Ван Тигем, transmeteure. Тази концепция срещна

отпор у някои български учени, които изтълкуваха това понятие като подценяване на националната самобитност на старобългарската литература. Д. С. Лихачов след време „поправи“ „грешката“ си. Но аз мисля, че понятието „посредник“ не само не намалява, а извисява значението на старобългарската култура в един международен културен план, изтъква старата ни култура като един от мостовете на европейската цивилизация от античния към модерния ѝ (следантичен, новоевропейски) период. Именно благодарение на посредническите си функции българската литература има така широк отзвук, такова импулсивно значение в културата на т. нар. Slavia Orthodoxa (според терминологията на Рикардо Пикио) и именно благодарение на тези си *посреднически функции* тя можа да изрази пред света и индивидуалнофизиономичните си черти.

Другата важна теоретико-историческа концепция, която бе изградена върху материал от българската култура, е на съветския учен от български произход Г. Д. Гачев за „ускорено-сгъстеното развитие“ на културата. Струва ми се, че тази концепция бе по-плодотворно разгърната от нашето литературознание.

Но кой знае защо, в тезата за ускорено-сгъстеното развитие ние сме склонни да виждаме само аспекта на „закъснялото“, а не и на „изпреварващото“ развитие. Нашата култура наистина е свидетелство за „закъсняло“ включване към вече съществуващи културно-исторически модели на развитие. Покръстването е акт на „закъсняло“ приобщаване към вече съществуващата в Европа християнска цивилизация, но по отношение на народи, които още не са приели християнството, то има „изпреварващ“ характер. Делото на Възраждането е акт на „закъсняло“ (по отношение на вече съществуващия светско-буржоазен европейски модел) приобщаване към новоевропейското — буржоазнокапиталистическо и националнодържавнотворческо — развитие. Но в нашата културна история има и „изпреварващи“ моменти. Делото на Кирил и Методий в България (със създаването на славянската писменост и разцвета на старобългарската литература), с използуването на жив народен език като средство на литературата е до голяма степен „изпреварващ“ спрямо много европейски народи момент. Още в Търновската школа има предренесансови тенденции, предхождащи Европейския ренесанс. Епохата на модернизма в началото на нашия век вече представя почти синхронно-изравнено развитие на българската литература с европейското литературно развитие. А социалистическата литература, която предвещава, а не следва социалното развитие, е пример за „изпреварващо“ ускорено-сгъстено развитие.

Но дори в „изпреварващите“ моменти самата интензивна динамика на общественото и културното развитие създават „некласически“ типологични модели. Търновската школа например в много по-голяма степен носи чертите на барока, отколкото на Ренесанса. Какво по-точно определение за барока от характеристиките на Търновската школа — православна контрареформация по дух и „плетение словес“ по стил. В Търновската школа ренесансово-хуманистичните тенденции се преплитат със социално и езиково консервативни.

Още един твърде характерен пример за т. нар. ускорено-сгъстено развитие в поетиката на жанровете. Хегел нарече романа „епос на буржоазната епоха“. А българското „време на романа“ създаде някои от най-добрите си образци като епос на залеза на „буржоазната епоха“ („Осъдени души“, „Тютюн“). Българският роман опя българската буржоазия, преди тя да има свой разцвет. За което, естествено, не е виновен романът, а самата буржоазия, която започна да залязва, преди още да изгрее в класически вид. У нас комай винаги е било така — времето от изгревите до залезите е твърде кратко, възходът нерядко е неразчленим от упадъка, в литературата понякога дори се случва децата да се родят преди бащите. Или

поне — да остаряват преди тях (спомнете си „линеещото“ младо и Вазовото старо „здраво поколение“).

И пак ще повторя — невинаги в сферата на изкуството подобни феномени трябва да се разбират като болезнени. Те са просто индивидуално-историческа „особеност“, която може да крие художествено-плодотворен смисъл. Защото не бива да забравяме, че цветята на изкуството могат да цъфтят и върху бунищата на историята.

Писателите обикновено са хора на съзерцанието, а не хора на делото. В българската литература не липсват творци—застъпници на vita contemplativa. И то не само в старата литература, чийто християнски принцип изисква подобно жизнеповедение — в това отношение има доста примери — от св. Иван Рилски (този български св. Франциск още преди светеца от Асизи) до исихазма на Търновската школа, но и в новата литература, където творци като Йовков и Лилиев са типични съзерцатели (па дори и Вазов, който е един екстравертен съзерцател, за разлика от интровертни съзерцатели като Дебелянов и Лилиев, а има и интровертни деятели — като Яворов). И все пак в новата ни литература — от Ботев до Вапцаров — доминира типът на творци на vita activa. Не е случайно това, че дори характерните за типа vita contemplativa моралистични жанрове у нас се появяват найнапред като моралистика на хора на делото („максимите“на Васил Левски), преди да кристализират в контемплацията на съзерцателите („фрагментите“ на Атанас Далчев).

Пулсациите на литературния процес биха могли да се проследят и като смяна на различни художествени оптики — vita activa се сменя от vita contemplativa, екстравертните принципи на изображение — от интровертни, а в чисто жанрово-художествен смисъл доминацията на прозаически жанрови формации — от доминация на поетически жанрови формации, т. е. обективно-епически принципи на изображение се заменят от субективно-лирически. (Върху тази основа изложих един периодизационен модел на българската литература в студията си „Към нов социален роман“, сп. „Съвременник“, 1973, № 3, също и в книгата „Високо, при извора“, 1974.)

„Европа и ние“ изглежда сравнително нов — погледнато в едър исторически мащаб — проблем за нашата култура. Той възниква в епохата на Възраждането, когато ние се осъзнаваме като европейски (християнски) народ, в противовес на вярата и културата на поробителя и когато започваме да се развиваме по „европейския“ модел, т. е. буржоазно. И тъй като в това развитие трябва да догоним, съпоставката „ние и Европа“ съдържа и известен комплекс за културна малоценност. Но не само защото скоро виждаме и непривлекателното лице на Европа, а и защото сами често „криворазбрано“ се цивилизоваме по европейски модел, съпоставката „ние и Европа“ става амбивалентна в оценъчен смисъл — от една страна, ние се конституираме като европейска култура, а, от друга — се разграничаваме от нея и в позитивен смисъл: и като желание да съхраним националната си и зонална (балканска, славянска) самобитност, и като желание да избегнем негативните страни на европейската цивилизация.

Но още създаването на българската народност, държавност и култура свидетелствува за амбивалентното ни ситуиране в европейската цивилизация. Формирайки се и по подобие, и в съперничество с Византия (която в онази епоха е представително лице на Европа за нас, а в същото време представя и по-широк от европейския етничен и културен синтез), България още в зорите на своето съществуване се формира едновременно като „европейска“, но и дистанцирана спрямо „европейското“ култура. Обособяването на православието също ни поставя в

двойствена спрямо Европа ситуация — съпричастни с „европейското“ като християни, но и дистантно обособени — като православни. При това трябва да се има предвид, че нашето съпоставяне с Европа е доста рисковано и поради факта, че самото „европейско“ отблизо не изглежда нито много единен, нито много определен културен феномен. За нас например Испания е Европа, но в Испания също съществува проблемът „Европа и ние“, а един от големите испански и европейски мислители на нашия век — Мигел де Унамуно, твърди, че понятието „европейски“ е с твърде неясно и неопределено съдържание. При това трудността на осъзнаването ни като „европейци“ иде и от това, какви наши черти и качества сравняваме и с какви „европейски“ черти и качества ги сравняваме, в какъв контекст правим съпоставките и в какви исторически ситуации. Без да държим сметка за историческата динамика на явленията, рискуваме да „доказваме“ всичко, каквото пожелаем. Ако се сравняваме със скандинавците, можем да изглеждаме твърде темпераментни южняци, но ако се сравняваме с италианците, едва ли ще бъдем такива. Ако се сравняваме с ориенталците, може да изглеждаме сами на себе си трудолюбиви, но ако се сравняваме с някои други европейски нации, едва ли ще сме чак такива. При това можем ли да говорим за някакъв единен национален облик? Кой е по-представителен за „българското“ — Бай Ганьо или белоногата Гергана, Левски или Александър Цанков, Боримечката или Ненко Балдювченина? Винаги трябва да бъдем много предпазливи в съпоставките, защото няма нищо по-несигурно, рисковано и опасно от размислите по народопсихологически, национално-характерологични и пр. въпроси без достатъчно солидна методология на съпоставките. На тази опасност обръщаше внимание Пол Валери, като казваше, че „историята е най-опасният продукт, изработван от химията на интелекта“.

Кой е например по-представителен за „българското“ — Бай Ганьо или неговият създател Алеко? Кой е Бай Ганьо — „българинът“, противопоставен на „Европата“ (коя Европа?), или криворазбрано поевропейченият българин? Ако Бай Ганьо е обуржоазяващият се балканец, то не е ли той повече израз на „европейското“, отколкото на „изконно“ българското? Само един художествен образ е в състояние да постави цял един твърде сложен комплекс от въпроси, които българската мисъл и до днес не е решила. Неслучайно образът на този „проблематичен българин“ е може би най-сложният въпрос на българската литература

„Ботев е най-високият връх в историята на българския дух. Вазов е най-пространният масив в географията на българското слово.“ Когато преди време написах това, то бе не самоцелно ефектна критическа фраза, а един опит да се скицират координатите на българската литература, нейните вертикални и хоризонтални измерения, нейните висини прозрения и (не просто териториална) жанрово-тематична широта. По тази широта Вазов наистина е цяла една литература в литературата. А Ботев — най-високият връх, по който мери постиженията си българската литература именно защото остава недостижим. Но вертикалът има още едно измерение — глъбинно. И като негов образец бихме могли да вземем Яворов. Този „ботевски дух“ (както обичат да го наричат критиците) промени посоката на движение по същия вертикал — от надреалното баладично пространство на революционното безсмъртие („Хаджи Димитър“) към инфернални глъбини на човешката душа („Нощ“). Това са, така да се каже, трите измерения на българското духовно пространство.

Българинът е типичен homo balkanicus, изразителен представител на типа на кръстопътния човек, а българската литература — типичен художествен израз на кръстопътното историческо съзнание. Homo balkanicus, разбира се, не представлява единен, хомогенен и „чист“ тип. Балканското има няколко подвида — бал-

канско-планински, равнинно-панонски и средиземноморско-левантийски. У различните славянски народи доминира повече един или друг от тези подвидове. Гърците например са преимуществено средиземноморско-левантийски тип, макар че и у тях има нещо от балканско-планинското — това е особено видно в прозата на Никос Казандзакис,където е дадено преплитането на балканския и средиземноморския тип („Зорба Гъркът“ и особено „Христос отново разпнат“). В поезията на Сикелианос също се преплитат „медитеранско“ и чисто „балканско“ начало, докато у Кавафис и Сеферис доминира чисто средиземноморското. Хърватите съчетават средиземноморско-левантийско (дубровнишко-далматинската култура), балканско-планинско (сблъсък на тези две съзнания е даден от Владан Десница в „Зимно летуване“) и панонско-равнинно съзнание (това е „австро-унгарският“ пласт в хърватската култура). У румънците, у които преобладава равнинно-панонският тип, също има някои изяви на средиземноморско-левантийска култура (особено видно у Панаит Истрати). Ние, българите, имаме най-ясно изразено балканско-планинско съзнание (Балканът е в известен смисъл не само географска, но и духовна ос на българската култура). Но не липсват в нашето съзнание и култура (и в различните регионални съставки на българското — тракийски, мизийски, шопски, родопски, македонски, добруджански) известни елементи на средиземноморското и панонското, които би трябвало да бъдат внимателно диференцирани и изследвани в историческата динамика на българската култура.

По един чуден художествен начин Йордан Йовков в своето творчество изразява тези три разновидности на „балканското“ в битието на българина: балканско-планинската същност — чрез нейното движение към непримирението със съществуващото, към подвига, към естетизираната легенда („Старопланински легенди“); панонско-равнинната същност — нейната приземена философия, чрез религията на примирението в труда („добруджанската“ проза); и плахото пристъпване към средиземноморско-левантийското поднебие на типичния балканец и равнинец (в „Край Места“ и „Земляци“). Както се вижда, средиземноморско-левантийското е най-чуждо на българина. Балканско-планинското е неговото героично минало. А идеалът на равнинното, на религията на епическия труд е мечта за бъдещето, социалната утопия на Йовков, открита в идеализацията на съществуващия от векове земеделско-патриархален бит и близост до природния живот.

Добруджанско-равнинната „отвореност“ на хоризонтите в прозата на Йовков (да си спомним „Песента на колелетата“ и „По жицата“) не е все пак много характерна за хронотопите на българската литература.

В епохата на робството, когато в инстинкта си за съхранение българинът се затваря в „котловината“ — хоризонтално-равнинното движение е възможно само като бягство от своята съдба *тук и сега* — това е феноменът на балканските „преселения“, художествено изследван от Милош Църнянски. Приел обаче своята реална историческа съдба по своите земи, българинът е могъл да „бяга“ от съдбата си или по вертикала на подвига — във високото баладично пространство на „смъртта в балкана“ („Хаджи Димитър“, „Старопланински легенди“), или „навътре в себе си“ — чрез забравата в Кръчмата или чрез отречеността от „мира сего“ в Манастира. Но нито Кръчмата, нито Манастирът, както знаем, са били само поприще на бягство и в тях чрез Песента и Словото се е подготвял Бунтът.

Тончо Жечев лансира една концепция за „умереността“ на българския дух като резултат от срединността на нашето геоисторическо битие. Концепция, която има и някои свои по-ранни изрази — в разбирането за „свенливия реализъм“ на българина в любовните му песни, изразено от Пенчо Славейков; за прагматизма на българина, изразено от Боян Пенев. В това наблюдение има нещо вярно,

доколкото отразява един аспект от историческата динамика на нашето съзнание, но аз мисля, че то не е толкова резултат на някаква изконна душевна нагласа на формирания в един умерен пейзаж българин, колкото на известна неразгърнатост на неговото битие. Не толкова умереност, колкото прагматична предпазливост, боязънта на вековен роб към чуждото, неразгърнатост на душевните му енергии се крият зад тая „умереност". Но когато се отприщят, когато надделеят плахостта и боязънта, те се разгръщат в неумерени крайности. Защото както историческото ни битие се движи в бързите преходи между възходи и упадъци, така и националният ни характер проявява склонност за люшкане между крайности, между различни и често противоположни моди, към „криворазбрани цивилизации". Тончо-Жечевата теза е по-скоро една реакция срещу склонността към такова люшкане в утопичното лоно на „умереността". Иначе нашите най-мъдри национални психолози дори в разрез със своите разбирания и утопии инстинктивно са долавяли тази склонност към неумереност, бързия преход от плахостта и свитостта към жестокостта и изстъпленията. (Арнолд Тойнби — повече от един дедуктивен философско-исторически размисъл, отколкото от емпирични наблюдения — говори за битовата жестокост в нашата цивилизация и й дава свое обяснение.) Какво друго е Елин-Пелиновият разказ за Нане Стоичко, ако не израз на това неочаквано отприщване на свирепи потискани стихии в душата на „умерения" българин? Какво друго е странното на пръв поглед за патриота Вазов признание „Жестокички сме ние българите", показаният от самия него преход от трезвостта към „пиянството на един народ"? Какво друго е Бай-Ганьовият преход от провинциалната свитост към престъпната политическа разюзданост, от мирния занаятчийско-земеделски труд към политическо-демагогския паразитизъм и спекулантщина? А тези бързи преходи от възхода към упадъка, от ентусиазма към разочарованието, от трезвостта към опиянението, от бунта към примирението, от надеждите към отчаянието, а в политическите ни ориентации — от едни към други (често противоположни) идеи, от едни към други (нерядко враждуващи) външни сили. Вижте биографиите на повечето наши дейци и творци — резките смени на техните периоди, люшканията им между различни концепции и идеи. . . Колко бързо черковниците стават революционери и революционерите — консерватори, под расата се крият бунтовници, в кръчмите живеят праведници и светци, в манастирите — грешници и бунтовници (за парадокса „между кръчмата и манастира" писах в книгата си „Грозните патета", 1984). Прочетете „Българският Великден" на Тончо Жечев, за да се убедите в илюзорността на „умереността" от „Митът за Одисей". Казвам това не като укор към автора. Защото, ако „Българският Великден" е книга за горчивия вкус на победите в българското битие, „Митът за Одисей" е книга на жаждата му по епическо спокойствие и хармония.

Търсенето на изворите на българския роман ме доведе до извода, че за неговото възникване и формиране през вековете са играли роля четири главни генетични модела.

Първият от тях е *преводът* (калкирането) на вече изградени в други национални литератури жанрови модели. Един от основните образци на този генетичен модел е Вазовият роман „Под игото", чието обаяние дълго време пречеше на историците да потърсят и други български пътища към романа. Но не е само той — още преди това българската литература е познавала някои по-ранни световни образци на романа — още в средновековието е позната у нас „Александрията".

Вторият важен жанрово-генетичен модел на българския роман е *циклизацията* на по-малки прозаически фрагменти в по-голямо повествователно цяло. Този стар исторически модел на романа „става" като че пред очите ни — от „Бай Ганьо" и „Драски и шарки" през „Вечери в Антимовския хан" и „Ако можеха да говорят" до „Софийски разкази" и „Корените".

Третият жанрово-генетичен модел е *трансформацията на повествователни жанрове* от старата литература или фолклора в нови по тип романови структури — движението на житието към роман („Житие и страдания грешнаго Софрония") или на фолклорния цикличен анекдотично-приказен роман (за Хитър Петър), чиято романова латентност едва в по-ново време бе разгърната в модерно повествувание.

Четвъртият модел е *„охудожествяването" на нехудожествен словесен материал.* Най-яркият пример е постепенното преображение на „Записките" в роман. Но тук трябва да се разглеждат и всички нехудожествени жанрове, които постепенно се охудожествяват и вливат много от своя материал и структурни особености в романа — фейлетонът, пътеписът, автобиографията и биографията, епистоларните жанрове, дневници, мемоари и пр.

Едва ли има нужда да се добавя, че тези генетични модели рядко съществуват в чист вид и в конкретното си художествено битие литературата ни предлага най-различни техни смешения.

Жанровете и стиловете в българската литература дори когато подчертано пряко следват чужди образци (както е в „Под игото" — жанрова калка на френския „неистов" роман, и в „Епопея на забравените" — написана по образеца на цикъл оди на финско-шведския поет Рунеберг), имат свой самобитен облик не само на тематично, но и на по-дълбоки структурни — жанрови и стилови — равнища.

Българското просвещение например има твърде малко подтици от Европейското просвещение, а дори и когато има външни подтици, те идват по-скоро от просвещението на съседните балкански народи, т. е. чрез една *буферна зона*, която е преработила за своите национални нужди идеите и жанровете на Европейското просвещение. Но дори и тези влияния едва ли биха намерили почва у нас, ако липсваше онова, което Веселовски нарича „насрещно течение", а ние бихме могли да наречем органична потребност на националния живот. Българското просвещение дойде не толкова под влияние на външни рационалистични идеи, а в резултат на един спонтанен зов и необходимост *да знаем* „своя род и език".

Не зная дали може да се говори за сантиментализъм като отделен етап в историята на българската литература (докато за просвещение и романтизъм може да се говори определено като за етапи на възрожденската литература, в колкото и сгъстени темпове и нетрадиционен вид да се развиват), но сантименталистките моменти във възрожденския романтизъм са плод на съвсем различен основен импулс от тези на европейския сантиментализъм. Ако в Европа сантиментализмът е резултат на стадия на сантиментална чувствителност като плод на хуманистично-индивидуалистично себепознание на личността като „чувствен човек" (в противовес на просвещенско-рационалистичния „разумен човек"), в България сантиментализмът е плод на национално, а не на индивидуално самосъстрадание. Особено показателна е в това отношение поетиката на някои възрожденски заглавия с техния жалостиво-оплаквателен, целящ да събуди състрадание характер — от „Плач Мати Болгария" до „Книга страданий болгарского племени". Дори когато се говори не за страданията на България и българското племе, а на отделно лице или фамилия — „Житие и страдания грешнаго Софрония", „Нещастна фамилия", „Злочеста Кръстника" и пр., то те са само олицетворение на народното страдание. Българинът въобще дълго време говори за себе си в литературата в първо лице множествено число. Той се обособява като личност-индивид (става дума за доминиращо в литературата художествено съзнание) едва в началото на века чрез гордия индивидуализъм на кръга „Мисъл". Това не означава, разбира се, че през Възраждането България не ражда личности. Напротив, именно тогава тя роди най-славната плеяда от „титани на делото и мисълта", както нарече Енгелс големите мъже на Европейския ренесанс. Но в тази епоха дори най-ярките личности

бяха подчинили себе си на задачите на народностния колектив. И още нещо — понятието „индивидуализъм“ по отношение на творците от кръга „Мисъл“ съвсем не употребявам в негативен смисъл, защото той бе напълно необходим и закономерен исторически етап в развитието на българската култура. Което не значи, че в този индивидуализъм липсваха някои декадентски черти. Но дори декадентските черти в българския индивидуализъм странно се сплитаха с неизживените ренесансово-хуманистични индивидуалистки тенденции, което особено ясно личи у Петко Ю. Тодоров — най-вече в семантиката на образа на Слънцето в „Слънчова женитба“, където традиционен образ от възрожденската поетика („зората“, „утрото“, „изгрева“ са най-честите образи на предразсветното възрожденско съзнание) е оцветен и с някои декадентски черти. Като не говорим за това, че дори у идеолога на индивидуализма Пенчо Славейков това бе не само борчески, културно-градивен индивидуализъм от ренесансов тип, но понякога и народностно-фолклорно оцветен съвсем в духа на възрожденския романтизъм. Този комплекс от проблеми обаче изисква по-пространно аргументиране, а не тезисно изложение.

В своята история българското слово позна и Мълчанието. Мълчанието като logos. Онова вторично мълчание, което не е паскаловският ужас пред „тишината на безкрайните простори“, а преминалото отвъд думите мълчание на спокойната мъдрост. Мълчанието, за което Елиът казваше, че се достига „след думите“. Защото — според Витгенщайн — има неща, за които трябва да се мълчи. В най-висшата си форма това превърнато в поезия мълчание се проявява у св. Иван Рилски през средновековието и у Николай Лилиев в нашето съвремие. В първия случай — като ведрата мъдрост на природната тишина, в нашето време — като невъзможност да се даде отговор на въпроса, „какво ще кажем ние на младите сърца“. И ако първото мълчание изглежда предсловесна мъдрост, макар че всъщност е логосът на светостта, у Лилиев то не е и мълчанието като изчерпаност, макар че привидно изглежда така, според признанието на самия поет. „Мълчанието“ на Лилиев има две важни културно-исторически значения. Първото е в това, че поетическото слово у Лилиев достигна предела на своето изразно съвършенство и изтънченост, изтъня дотолкова, че се превръщаше в нова и друга изразна стихия — стихията на музиката; в пълната извървяност на един художествен цикъл на българската поезия от Ботев до Лилиев, в който българският поетически език до такава степен се пречисти, стерилизира и спиритуализира, че трябваше да се появи Гео-Милевият повик към оварваряване, за да започне поетическото слово нов свой кръг в спиралата на развитието. Вторият смисъл е в социално-нравствената позиция, която криеше това „мълчание“ като бягство от врявата на деня, като необходим социално-етичен катарзис, който се слива със светостта на св. Иван Рилски. И не е случайно това, че след „мълчанието“ на Лилиев българската поезия — от повика към оварваряване на Гео Милев до „критиката на думите“ у Вапцаров — извървя един нов словесно-инструментален цикъл, необходим за понататъшното развитие на българското поетическо слово, за новата социална и художествена функция на това слово.

Още в надписа от времето на Омуртаг „Човек и добре да живее умира, и нека роденият последен. . .“ виждаме началото на една основополагаща традиция, което можем да наречем трепет пред неродените, отговорност пред бъдещето. Ще я почувствуваме във всички високи места на българската поезия:

Ще каже някога народът. . .
Спокойно гледам в бъдещето аз. . .
И съд на бъдното да чакам се изправих. . .
Деца, боя се заради вас. . .

Сине мой, надежда моя скъпа...

Какво ще кажем ние на младите сърца...

Не бойте се, деца...

Погледът към миналото на българската литература свидетелствува за вечната ѝ отговорност към бъдещето. Защото традицията не е просто памет за миналото, тя е и дълг към бъдещето.

Традицията не само трябва да се *съхрани*, тя трябва и да се *предаде*.

СЪДЪРЖАНИЕ

Богдан Богданов — Между фолклора и литературата 5

Клео Протохристова — „Какво е за него Хекуба?“ (Бележки към изследването на „чуждия текст“ в българската лирика в светлината на историческата поетика) 19

Петър Велчев — Из историята на словото-образ „кръв“ в българската поезия 38

Никола Георгиев — Писаха не само за да се знае 68

Румяна Дамянова — Писмата в жанровата система на възрожденската литература 87

Николай Аретов — Мотивът за съня в преводната и оригиналната възрожденска книжнина 102

Огнян Сапарев — Научната фантастика като литература 116

Александър Панов — За двата модела в строежа на българския лирически дискурс 131

Едвин Сугарев — Някои основни естетически категории в поетиката на немския експресионизъм и в българската поезия през 20-те години 150

Сабина Беляева — Литература и теория на относителността 164

Александър Кьосев — За една форма на литературната традиция. Ботев и Фурнаджиев . . . 180

Бистра Ганчева — От Вазов към Смирненски 198

Радосвет Коларов — Романът „Хоро“ в развоя на българската повествователна система . . 208

Живко Иванов — Значещият бит в романа „Есенни дни“ на Антон Страшимиров 227

Рая Кунчева — За фразовата организация на стиха 239

Янь Милчаков — Семантичният ореол на един стихотворен размер в българската възрожденска поезия 252

Светлозар Игов — Из „Тезиси по историческа поетика на българската литература“ 261

ПОЕТИКА И ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

* * *

Редактор *Мила Вълкова*
Художник *Пенчо Мутафчиев*
Художествен редактор *Лили Радева*
Технически редактор *Донка Радоева*
Коректор *Албена Минчева*

* * *

Издателски индекс 11628/87
Код 28 $\frac{9535322531}{5058\text{-}3\text{-}90}$
Дадена за набор на 30. III. 1990 г.
Подписана за печат на 30. X. 1990 г.
Излязла от печат на 15. XI. 1990 г.
Формат 70/100/16 Тираж 1600
Печатни коли 17,13 Издателски коли 22,20 УИК 26,33
Цена 3,48 лв.

* * *

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 6
Поръчка № 233

ЦЕНА 3,48 ЛВ