

## БАЛАДИЧНОТО В СТИХОТВОРЕНИЕТО НА НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ «КОННИЦИ»

Радосвет Коларов

*Преминаха на кървави кобили  
другарите ми в страшни преизподни*  
(Н. Фурнаджиев, „В кръмата“)

Септемврийската поезия е една от вълнуващите теми на нашата литературна критика. Пристъпвайки към нея, критикът по правило изгубва спокойствието си, статията му се превръща във вдъхновено есе. Сякаш самият литературен материал се съпротивлява на каквото и да е подвеждане под теоретични схеми, на интерпретиране с общите литературоведски термини.

Хипнотичното въздействие на тази поезия се определя както от гражданския ѝ патос — трудно може да се намери в нашата литературна история пример за по-мъжествено, всеотдайно служене на народа чрез поезията, — така и от своеобразната ѝ поетика, предизвикателно прекрачила на времето символлистичната норма и запазваща и до днес своя експресивен ореол.

Проблемите на септемврийската поетика заслужават всестранно, задълбочено проучване — с преодоляване „съпротивата“ на поетичния текст. Би било интересно да се изследва например моделирането чрез тази поетика на черти от общественото съзнание, на съдбовния исторически момент, по-конкретно — да се изследва връзката, макар и сложно опосредствувана, между абсурдността на „белите“ септемврийски нощи и вътрешно немотивираните, оксюморонни съчетания на равнището на микрообраза („моя сватба и весела смърт“ — Н. Фурнаджиев, „Сватба“); между застигането и сблъскването на противоположни, несъвместими състояния — бунтовното опиянение на въстания народ и призрачния ужас от погромите — и особеностите на равнището на жанра — неслучайното предпочитание от страна на септемврийските поети на баладата — „Удавници“ и „Каин“ на А. Разцветников, „Никодим“ на К. Кюлявков, „Среднощна коситба“ и „Балада за три сестри“ на Николай Хрелков, „Сватба“ и „Конници“ на Н. Фурнаджиев.

Предмет на нашето изследване ще бъде последната от изброените балади. Изборът ни не е произволен. „Конници“ е от онези творби, чието въздействие прескача границите на своето време; и сега, половин век след написването на стихотворението, то продължава да извиква трепет у поредното поколение читатели.

Естетическата стойност на стихотворението трябва да се търси в диалектическото взаимодействие на различни, съдържателни и формални равнища. Разкриването на това взаимодействие „от горе до долу“, в цялата му пълнота и комплицираност е целта на изчерпателния литературоведски анализ. Но той

е — при условие, че подхождаме с необходимата научна добросъвестност — извънредно трудна задача; писменото му отразяване би се разпростряло върху голям брой страници. Тази представа е очевидно в противоречие с практиката на „синтетичния“ или по-точно недиференциран анализ на едно стихотворение, с който сме свикнали и който свободно се побира на две-три страници. В същност въпросът не се свежда до броя на страниците, а до различните принципи, с които се подхожда към литературното произведение.

В дадения случай ще се абстрахираме от цялостната стихова, граматическа и фоническа организация на баладата, макар че наблюденията ни над тях подсказват твърде интересни закономерности. Ще извършим анализа на семантично равнище във връзка с жанровите особености на произведението.

Баладата е твърде непостоянен жанр, преминаващ в своето развитие през различни, понякога несвързани помежду си в тематично и формално отношение степени. Но при цялото различие на тези степени, особено като се има пред вид развитието от XV в. нататък, във връзка с разцвета на английската и шотландската балада, може да се абстрахира един инвариант в съдържателно отношение — присъствие на фантастичното, свръхестественото значение, с което най-трайно се свързва съвременната ни представа за баладата и което присъствува в дефинициите на този жанр в литературоведските терминологични речници и енциклопедии:

Баладата е „лироепическо стихотворение с фантастичен сюжет, което пренася читателя в тайнствена, необикновена действителност и извиква у него особено (баладично) настроение“<sup>1</sup> (разр. м.).

„Баладата е кратко епично произведение (разр. на автора) в стихове, което има за тема факт от необикновено естество...“<sup>2</sup> (разр. м.).

Баладата е „лироепическо произведение, което освен разликата в генезиса и развитието на образците притежава някои устойчиви характерни признаци, в частност свързани с темата (необикновено загадъчно произшествие)...“<sup>3</sup> (разр. м.).

Може предварително да си представим два типа създаване на свръхестественото: 1) Чрез отчетливото му обособяване в контекста на реалното, чрез вънасяне на някакъв фантастичен образ (дух, змей, самодива). Този тип е особено характерен за митическата народна песен. В този случай информацията от свръхестественото се изчерпва в момента на идентифицирането на образа. Понататък всички необикновени ситуации, произтичащи от неговото присъствие в творбата, са предсказуеми, мотивирани. Например в момента, в който мъртвият излиза от гроба или соколът проговаря с човешки глас, съзнанието на читателя „превключва“ в новия план на изображение и с фантастичното е „свършено“, в смисъл, че след този момент всичко нереално се организира, влиза като елемент на някакъв високовероятностен модел на фантастичното. Или — както е прието да се казва — образът започва да се развива по своята вътрешна логика. 2) Фантастичното и реалното не са отчетливо разграничени. Фантастичното, така да се каже, се „квантува“, съзнанието на читателя през цялото време „превключва“ от реалния във фантастичния план и обратно. Фантастичното остава винаги хипотетично, разколебано, в същата степен, в ко-

<sup>1</sup> Речник на литературните термини, София, 1969, стр. 140.

<sup>2</sup> *Materiały do słownika rodzajów literackich* red. S. Skwarczyńska: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. Łódź, 1958, I, 196, цитирано по Czesław Zgozzelski, *Le dynamisme de la balade comme genre littéraire*, *Poetics, Poetyka, Поэтика*, Warszawa, 1961, p. 690.

<sup>3</sup> Stanisław Sierotwiński, *Słownik Terminów literackich*, Wrocław — Warszawa, Kraków, 1966, s. 42.

ято и реалното. Тази алтернативност, изпитанието, на което се полага съзнанието на читателя, предизвиква ефект на „естетическо от по-висок разряд“.

Читателят з н а е, че излезлият от гроба и соколът, заговорил с човешки глас, са нереални. Но четейки стихотворението на Фурнаджиев, той н е з н а е какви са тези конници — реални ездачи или безплътни сенки, възкръснали от небитието, и какъв е този вятър, който иде насреща — физическо явление, обикновено разместване на въздушните пластове или някаква свръхреална, одухотворена стихия?

Ще се опитаме да докажем, че стихотворението е изцяло построено върху знаковата амбивалентност, че почти всяка семантична структура има и своя „антиструктура“, която влиза в борба с нея, обезсилва я отчасти и сама приема елементи от нея. Основа на тази двойственост е взаимодействието на двете полюсни състояния, присъщи изобщо на септемврийската поезия — трагизмът (потиснатост, страх) и героизмът (оптимизъм, себеотрицание). Предмет на нашия анализ ще бъдат основните „раздвоени“ семантични пластове (структури), представящи образната фактура на стихотворението и от чието наслагване се създава баладичното. Предварително цитираме текста на стихотворението.

#### конници

На Ангел Каралийчев

Конници, конници, конници, кървави конници,  
моя родино и пламнало родно небе.  
Де е народа и де е земята бунтовница,  
де сме, о мое печално и равно поле?

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

Острото копие, хвърлено дръзко в просторите,  
свети под слънцето днеска оплискано с кръв.  
Греят на свода огромни, червени прозорците,  
сякаш и сводът отгоре ни гледа със стръв.

Конници, конници — братя над бездни надвесени,  
моя родино и пламнало родно небе!  
Вятърът иде и страшно е, майко, и весело,  
пей и умира просторното равно поле.

Първата ни задача е да отделим семантичните пластове един от друг (да отделим парадигмата на всеки от тях). Без осъществяването на тази задача е немислима втората, извършването на синтеза, изследването динамиката на взаимодействието им.

1. П л а с т н а о к с ю м о р о н и т е ( н а н е с ъ в м е с т и м о с т т а ). Той се образува от изразите „пеят бесилките“, „плаче и пее“, „страшно е, майко, и весело“, „пей и умира“. Тук раздвояването е изразено най-рязко, шокиращо и същевременно най-просто — чрез вътрешно противоречиви, паралогични съчетания. В съзнанието на всеки носител на определена културна традиция съчетаемостта на едно понятие с други варира в определени, смътно очертани граници. Литературният образ най-често представя някаква нова, неоткрита до този момент съчетаемост, чиято мотивираност очевидно не се основава на

външно сходство, а на по-дълбоки, съществени връзки. В този смисъл литературният образ винаги прескача границата на привичната, общоупотребителна съчетаемост на понятията.

У Фурнаджиев тази тенденция се развива до крайност. Бихме проследили бегло степените на ограничаване на понятието „смърт“ в израза „плаче и пее и иде смъртта“ от същото понятие в неутрална стилистична среда по отношение на неговата съчетаемост с други понятия.

Първа степен — персонафициране. Втора степен („пее смъртта“) — „пее“ е извън семантичното поле на „смърт“, нерелевантно е за признаците „съдбовност“, „жестокост“, за разлика например от „сmee се“, „протяга студена ръка“ и т. н. Трета степен („плаче смъртта“) — „плаче“ е още по-странно, далече извън характеристиката на обекта — поражда презумпцията: смъртта оплаква своите жертви. Четвърта степен („иде смъртта“) — противоречие между значението на думата „иде“ и положението ѝ на трета степен в градацията на атрибути, пораждана от повторението на „и“. Пета степен — почленно противопоставяне на атрибутите вътре в израза — „плаче и пее и иде смъртта“. И така получава се цял комплекс от противопоставяне на признаци; ако одухотворяването на смъртта е вече нереалност, „плаче смъртта“, „пее смъртта“, „иде смъртта“ и накрая тяхното обединяване „плаче и пее и иде смъртта“ е нереалност от пета степен!

Подобно противоречие съдържат изразите „пеят бесилките“, „пее и умира“, „страшно е, майко, и весело“. Дори при отстраняване на определяемите понятия — поле, смърт, бесилки, атрибутите сами по себе си образуват два несъвместими реда: „плаче“, „страшно е“, „умира“ — „пее“, „весело“, „пей“. При свързването на тези противоположни състояния очевидно се има пред вид коекзистирането им, а не тяхната последователност.

Този троен конструктивен принцип — персонафициране на неживото + несъвместимост на характеристиката с обекта + несъвместимост на атрибутите вътре в характеристиката (!) обуславя забележителната експресия на словосъчетанията. В нея има нещо потресаещо, болезнено-очаровашо. Логиката, по която са конструирани „пеещите бесилки“, невероятната „разплакана смърт“ е логика на крупния мащаб, на изключителното, титанично мироизживяване. Делничната позиция, състоянието на душевно равновесие са немислими за адекватното възприемане на образите. И „страшното“ = смъртта, и „веселото“ = безумната смелост, са еднакво не обикновени, далече от границите на нормалното човешко поведение. Толкова по-необикновено е тяхното взаимно отражение-отрицание. Страшното е не само страшно, то е страшно-весело, а веселото е още по-малко само весело, то е весело-страшно и само в тяхното парадоксално съчетаване се склучва кръгът на цялостното изживяване.

2. Пластна корелацията „настояще — минало“. При анализа на стихотворението „Конници“ може би повече от друг път би имала оправдание есеистична фраза от типа на „тук чуваме къntenето на конски копита“. Предпоставка за тази представа може да дадат — освен особеностите на стиховия ритъм, от които се абстрахираме — пустотата, безжизнеността на „терена“, внушени от изразите „печално и равно поле“, „пустите ниви“, „просторното равно поле“, „бездни“, „простора“, „свода“, „пламнало родно небе“, „моя родино“.

Тук освен пустотата общ семантичен признак е широтата на размерите, придобиваща характер на космичност, абстрактност. Тези признаци се свързват с признака неподвижност, отразен в глаголното съдържание — преобладаване на статичността, състоянието, а когато е налице действие, динамичната му характеристика е подчертано отслабена: „де е“, „де сме“, „стене“, „плаче“,

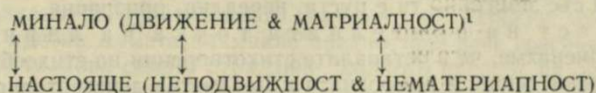


дава специален експресивен оттенък, асоциация с негодността, чудатостта на въстаническото въоръжение, останало още от прадедите (срв. у Гео Милев — „шопи с сопи /с пръти/ с копрали /с търнокопи/ с вили/ с брадви /с топори/ с коси /и слънчогледи“). В поезията изместването на едно значение от друго няма строго алтернативен, а вероятностен характер, представя се като колебание между значения с различна степен на вероятност.

Така че в първия стих на третата строфа — „Острото копие, хвърлено дръзко в просторите“ — думата „копие“ запазва, макар и с малка вероятност, прякото си значение, намирайки се в контекста на миналото, на „ставането“ на събитията, кореспондирайки с думата „селата“ от съответния стих на предидущата строфа. Епитетите „острото“ и „дръзко“ не разколебават прякото значение, напротив, думата „остро“ е употребена твърде точно, „прозаично“, без каквото и да е метафоричен нюанс; същото се отнася за думата „дръзко“. Но последната дума на стиха „просторите“ — силно разколебава прякото значение на „копие“ — мащабността на „хвърлено в просторите“ (особено множественото число от думата „простор“) се противопоставя на „хвърлено срещу врага, срещу противника“. И все пак в началото на втория стих прякото значение е още вероятно, образно казано, читателят очаква падането на хвърленото копие. Но то не пада, а остава да „свети под слънцето“ — прякото значение напълно се сменя.

И така — селата се превръщат в пустота, „острото“ копие се превръща в някакво митологично „слънчево“ копие — и в двата случая присъствието на „сега“ и „днеска“ предизвиква „дематериализиране“ на образа.

Следователно пустотата и неподвижността на сегашния момент, както, от друга страна, материалността и динамиката на момента в миналото, се оказват не само логически съотнесени, но и структурно свързани, приведената корелация на глаголни и причастни форми се разширява — екстензивно и интензивно — придобивайки нов член и получавайки по-широко, екстраграматическо значение — на особен модел на поетичния свят:



Не е трудно да се проникне в неговия смисъл. Поетичният свят се раздвоява на два корелиращи, противоположни свята, проектирани съответно върху два момента от темпоралната ос — настоящ и минал. Настоящият момент представя пустотата, тишината „след погрома“, неподвижността на изчерпаната жизненост, в която предметите са нереални, странно деформирани, не могат да се разпознаят (за това ще стане дума по-късно). В настоящия момент, от друга страна, лежи отпечатъкът на събитията, които са станали, проекцията на момента от миналото. Моментът от миналото е отражение на метежа в поетичната действителност — на реалните събития — блискането на кръвта по стоманените остриета, изгарянето на села. Този момент е само загатнат, той е маркиран пределно лаконично, но играе ролята на втори структурен център. В настоящето всичко е застинало, приключило, вече е предистория. Емоционалното състояние, породено от — респективно пораждащо — този миг, е подтиснатостта, ужасът от тишината и пустотата, в които инерцията на афекта продължава да търси и не намирайки, поражда — вече по обратен път нереални — образи.

Тази двуплановост на поетичния свят, нематериалността и неподвижността на момента „сега“ отличават стихотворението „Конници“ от болшинството

<sup>1</sup> Понятията и символите се употребяват в метаезиков, а не в обектен смисъл.

останали стихотворения на стихосбирката „Пролетен вятър“, изпълнени с актуалното движение на природата и оживелия свят на предметите. Ето например:

Пътните врати се страшно хлопат,  
кладенеца скърца като съвест,  
а нивята тътнат в тъмен ропот  
и под сиви чулове потъват

(«Съвест»)

Или:

Моя майко и моя крышелнице,  
полудяла и огнена пролет,  
дето весело биеш в кепенците  
и лудуваш над влажните клони!

Аз съм луд и аз яздя през нивите,  
аз по сивите улици тичам  
и разправам на своите биволи  
с колко нежна любов ги обичам.

(«Пролетен вятър»)

На пустотата в „Конници“ тук съответствува запълненост на пространството с предмети и живи същества: („врати“, „кладенеца“, „нивята“, „чулове“, „биволи“, „кепенците“, „клони“, „нивите“, „улици“), а на неподвижността — наситеност с движение („хлопат“, „скърца“, „тътнат“, „биеш“, „лудуваш“, „яздя“, „тичам“). В редица стихотворения, подобни на цитираните, има много болка, мъжествено прикривана, намираща противоядие в трескава жажда за живот и движение, в страховито веселие. И тъкмо тази близост с „биволи“ и „пръста“, стихийното сродяване с всичко околно „заземява“, ако може така да се изразим, страданието. В „Конници“ страданието не може да се „оттече“ при допира със земята — тя е пуста, нереална, призрачна.

3. Пласт на зрителната точка на лирическия субект. Споменахме, че в останалите стихотворения на стихосбирката лирическото „аз“ търси опора в природната и предметна действителност, сродява се с нея:

ний със всяко дръвче се прегръщаме  
и лудуваме с лудия вятър

(«Пролетен вятър»)

Може би в никое друго стихотворение, както в „Конници“, не е толкова силен и безуспешен стремежът на лирическия субект да бъде съпричастен с близки хора и същества, с всичко родно, с цялата земя: „моя печално и равно поле“, „моя родино“, „майко“, „братя“, „деенарода“, „де сме“, „ни гледа“. Обръщенията „братя“, „майко“ издават интонация на дълбоко потресение, събуждане у зрелия човек на детското светоусещане, потребността от майчина закрила. Но в изпразненото пространство диалогът очевидно не може да се осъществи, остава монолог. Върхът на самотността на лирическия субект са втори и трети стих на първата строфа, може би най-страшните стихове в нашата поезия. „Де е народа и де е земята бунтовница/ де сме, мое печално и равно поле?“ Потресаваща е тази загуба на всякакъв ориентир, безнадеждното дирене на народа, земята и самия себе си, търсенето на отговор от полето. Невероятно — това „печално и равно поле“, което е част от родната земя, защото е „мое“, тоест на лирическия субект, същевременно е нещо друго, не е неговата земя! Образът заживява своя двойствен живот. Създава се ми-

тът — народът и земята са загубени и лирическият субект не може да ги намери. Зрителната му точка — разбира се в психологически, а не в пространствен смисъл — става двусмислена. Интонационното му присъствие, от друга страна, също показва рязко колебание — защото интонацията на „страшно е, майко“ не е единствената в стихотворението. Ще се опитаме да проследим тези колебания.

Стихотворението започва с назоваване (номинация) и със същата вероятност — с обръщение. — „Конници, конници, конници, кървави конници“. Още тук, в първия стих, започва да се проявява типичната за стихотворението амбивалентност на знака. При първото тълкуване четирикратното повторение и особено утежняването на четвъртата степен с епитета „кървави“ създава характерния ефект на акумулиращо напрежение, което се разрежда (освобождава) в следващия стих с възклицанието „Моя родино и пламнало родно небе.“ Смисълът на този преход е: вътрешното визиране на образа се асоциира с идеята за родината. При второто тълкуване между двата стиха не се получава рязък интонационен преход, обръщението е и към конниците, и към родината; при това ефектът на акумулиращото напрежение в първия стих е посилен в сравнение с първия вариант, тъй като всяка степен на повторението е обръщение.

И в двата случая обаче стихът „Моя родино и пламнало родно небе“ е върхът на интонационната дъга. Особената изразителност на този стих се подчертава от странната, неочаквана употреба на съюза „и“ със съединителна функция, създаващ впечатлението за някакво мнимо изреждане, което е в противоречие с контекста, с особената семантична натовареност на понятията „небе“ и „родина“, всяко от които носи собствено логическо ударение; освен това се получава по същество логическа неиздържаност — „небе“ е част от „родина“ и взаимното им противостоене е лишено от всякакъв смисъл. Но тази синтактична конструкция — фразовата цялостност (липсата на пауза), както и натрупването на две определения пред „небе“ — „пламнало родно небе“ — отразява извънредно сполучливо афективната окраска на стиха, подсказва цялостното му изделяне в съзнанието, произнасянето „на един дъх“. Изказът му е вик, силен и мъжествен призив. Думата „пламнало“ предпоставя вече трагичната нотка, но в нея звучи не толкова самото страдание, колкото патосът на страданието. (Депресивната интонация предполага изделянето фразата на части, разделянето ѝ чрез паузи.)

В третия стих интонационната дъга спада. Това се дължи на въпросителния елемент на интонацията, както и на паузата пред „и“, разделяща стиха по средата на две части („Де е народа/ /и де е земята бунтовница“). Четвъртият стих със своите словоредни и пунктоационни особености сякаш демонстрира възвръщане конструкцията на втория — с липсата на пауза пред съюза „и“, с натрупването на три определения пред една дума („Де сме, о мое печално и равно поле?“). Но това връщане има подчертано структурен характер — създаване на сходство, за да изпъкне несходството, противоречието — защото в борба с посочената конструкция влиза въпросителният елемент на интонацията, междуметиято „о“, което интонационно отсена страшния смисъл на въпроса „де сме“, семантиката на „печално и равно“ в контекста на „кървави“ и „пламнало“ — фактори, които понижават тонално стиха — на второто стъпало на декресчендото, на което гласът замира в стон.

Последната строфа на стихотворението отново започва с повторение на думата „конници“ На пръв поглед се възвръща патетичната интонация на първия стих. В същност интонацията е противоположна, спадаща; „конници, конници“ звучи като „клетници, клетници“, особено при семантичното обкръжение на „стръв“ — последната дума на предишния стих и следващата част на

стиха — „братя над бездни надвесени“. Интересен е и ефектът на прекъсване обръщението на втората степен — читателят очаква четирикратно повторение, по аналогия на първия стих на първата строфа („Конници, конници, конници, кървави конници“), вместо това прочита: „Конници, конници —“ паузата осезателно се изпречва на пътя на инерцията и в същност интонационно преломява стиха. В този стих доминира оплакващата нотка, съпричастие то със съдбата на героите. Но копирано повтарящият се стих „Моя родино и пламнало родно небе“ веднага сменя тази нотка, внася отново мажорния призивен тон. Особено се усложнява интонацията в следващия трети стих — „Вятърът иде и страшно е, майко, и весело“. Тук неимоверно нараства напрежението между двете й съставки — „страшното“ и „веселото“. Интонационната инерция на предишния стих, динамиката („вятърът иде“), както и експресията на думата „весело“ уравнивяват дълбоко покъртителното, действащо в обратна посока „страшно е, майко“. Забележителен е фактът, че неразрешеното напрежение в стиха индуцира повторното реализиране на този интонационен модел в четвъртия, последен стих — „Пей и умира просторното равно поле“.

С една дума — интонационното присъствие на лирическия субект в стихотворението се характеризира с посочената вече при анализа на другите семантични пластове д в о й н с т в е н о с т, със сложните преходи от едно състояние в друго, с неразрешимото им сътълкование.

4. П л а с т н а р о д и н а т а. Може би най-сложен, парадоксално колебаещ се между две значения — е образът на родината.

Той се появява във втория стих на първата строфа („Моя родино и пламнало родно небе“) като абстрактно понятие, но същевременно в съчетание с един от своите компоненти в сетивен план („пламнало родно небе“<sup>1</sup> „моя родино“) и във формата на обръщение, чрез което до голяма степен се преодолява абстрактността, подчертава се интимната връзка между образа и лирическия субект.

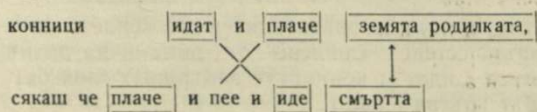
Но в следващия стих („Де е народа и де е земята бунтовница“) образът на родината, получаващ нова конкретизация чрез допълнителни компоненти — „народа“, „земята бунтовница“, изведнъж се отчуждава от лирическия субект, от изповедница, второ лице в диалога, родината без всякакъв преход се трансформира в трето лице, а чрез прекия смисъл на въпроса „де е“ се превръща във фикция, и з г у б в а с е. Още по-странно е, че адресат на въпроса, в който се търси „земята бунтовница“ се оказва „полето“, в същност синоним на „земята бунтовница“, при това с по-висока степен на конкретност, така че, оказва се „земята бунтовница“  $\equiv$  „полето“.

Първите два стиха на втората строфа („Там изгоряха селата и пеят бесилките/ вятърът стене над пустите ниви сега“) изясняват преносния смисъл на въпроса — лирическият субект не може да познае своята родина, защото е опустошена, опожарена, но, от друга страна, думата „там“ извънредно силно активизира прякото значение на въпроса „де е“, така че стиховете имат смъсъл и на едно преоткриване на родината, повторно идентифициране. Особена е експресията на думата „там“, там — това е някъде неопределено къде, но във всеки случай на дистанция, отвъд хоризонта, извън собственото пространство на субекта. (Срв. също първия вариант на първия стих от третата строфа „Тъмното копие литнало т а м във просторите.“) „Там“ поема функцията на територия на момента от миналото, събитията, пространствено го дистанцира от момента „сега“ — селата изгоряха „там“, копие то летеше „там“. Това дистанциране има определен психологически смисъл — ужасът, инстинктивното оттласкване от местата на гибелта. И същевременно в лицето на пеещите

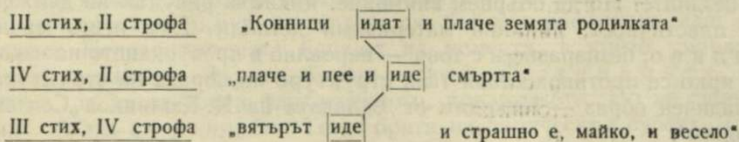
<sup>1</sup>  $\sqsubset$  Знак от математическата логика, означаващ „част от“,  $A \sqsubset B$  се чете „А е част от В“.

бесилки и горящите села чрез редица преходи („родино“ — „небе“ — „народа“ — „земята бунтовница“ — „поле“ — „селата“ — „бесилките“) образът на родината придобива максимална конкретност и близост с лирическият субект — тъкмо изгорелите села и бесилките са неговата горестна тайна, участ, съдба.

И веднага в следващите два стиха ново (!) превъплъщение на родината — „Конници идат и плаче земята родилката, // сякаш че плаче и пее и иде смъртта“. Скокът от „селата“, „бесилките“ и „нивите“ в „земята родилката“ е отново връщане към „земята бунтовница“ — компонентите отново се съединяват в абстракция, при това „земята родилката“ е по-обстрактно от „земята бунтовница“. Освен това в обкръжението на двата глагола „иде“ — след „конници идат“ и пред „плаче и пее и иде смъртта“, получавайки, макар и условно („сякаш“) атрибута „иде“, „земята родилката“ придобива пространствена актуалност (цялата земя, включително и „тук“). Но забележително — ставайки актуална, преминавайки „оттам“ в „тук“ или включвайки и „тук“ в своето пространство, „земята родилката“ се изравнява със „земята бунтовница“ и в друго отношение — с повторно „д е м а т е р и а л и з и р а н е“, уподобявайки се на смъртта:



5. Пласт на движението, образът на конниците. На фона на общата глаголна „пасивност“, за която вече стана дума, рязко се отделя глаголът „ида“, единствения носител на актуалното движение в стихотворението, придобиващ с това особена структурна подчертаност. Отправна точка на това движение е „там“, опожарената и покрита с бесилки родина. Особено важен е фактът, че това движение е атрибут на трите стихии, които преминават през пустото пространство на „тук“ — вятърът, конниците и смъртта:



Повтарянето на глагола „иде“ създава алузията за еднаквата функция на трите образа — пратеничеството, вестителството. Конниците, вятърът и смъртта са носители на гибелта, неин сигнал, така както бягащи хора или препускащ табун в определена ситуация могат да създадат идеята за пожар, бедствие. И наистина:

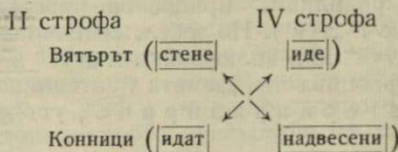
Конници идат → плаче земята родилката,  
 Вятърът иде → страшно е, майко, и весело,

Изравняването на атрибутите способствува за създаване на асоциативна връзка между техните носители, за поставянето им в един ред. Тъждествената синтактична конструкция на цитираните по-горе стихове допълнително подкрепя това. Създава се асоциативно звено: конници — вятър — смърт. Несъмнено е настъпването на семантично взаимодействие между трите понятия, създаване на „колебаещи се“ признаци (Тинянов), взаимно проникване на семантични признаци.

Тук стигаме до въпроса за съдържанието на образа „конници“. Третият член на асоциативното звено, смъртта, е нематериален персонаж. Материалността на втория член, вятъра, психологически е твърде условна (срв. пого-

ворката „Гониш вятъра“ — тоест нищото.) Но в стихотворението дематериализирането на вятъра или поне придобиването му на второ, нематериално значение се подсилва от персонафицирането му: „вятърът стене“, „вятърът и де“<sup>1</sup>.

Интересно е да се отбележи, че в тази предикативна последователност има някаква логика: 1. Вятърът стене „там“, отвъд. 2. Подбуден от движението на конниците по посока „насам“, „натук“, той тръгва по следите им. Забелязва се някаква странна реципрочност в действията на тези два персонажа. Те попадат заедно във втора и в четвърта строфа (без да смятаме първия стих на първата строфа, в който конниците са лишени от деятелна характеристика) и взаимно разменят местата си в корелацията статичност — движение:



С други думи, взаимната ориентация в движението на вятъра и конниците е такава: вятърът „стене“ (лишено от динамична активност действие) — конниците тръгват („идат“); конниците завършват своя бяг, застиват („надвесени“) — вятърът тръгва („иде“).

И така в асоциативното звено „конници“ — „вятър“ — „смърт“, вторият и третият член са носители на признаците безплътност, нереалност. Първият член дори да не преосмисля изцяло значението си, получава този нов, допълнителен признак. Но той се подкрепя и от собствената характеристика на образа. Думата „конници“ се появява в стихотворението седем пъти; на тези седем появи съответствуват само три признака: „кървави“ в първата строфа, „братя“ и „над бездни надвесени“ в четвърта строфа. Забележително е затварянето движението на образа между две гибели — конниците идат окървавени и отиват към бездните! Но да обърнем внимание: никакъв рисунък на движението, никаква пластичност, никакви материални детайли. Има нещо мъчително мълчаливо, безизразно и с това — нереално в препускането на ездачите.<sup>2</sup> Особено ярко се противопоставя тази структура на образа на структурата на друг баладичен образ — Никодим от баладата на К. Кюлявков „Септемвриецът Никодим“:

Бягат птици, бягат сенки,  
мерне се запустен дом,  
искри скачат изпод коня,  
изпод коня вихрогон;  
гриви веят се широко  
и в очите грее плам —  
като вятър септемврийски  
Никодим е тук и там.

Макар и по-„тенденциозно“ баладичен, въпреки романтичната си и митологична окраска, при цялата си условна свръхестественост Никодим е по-жив и реален от „конниците“, моделиран е по подобие на реален прототип с материализиращите го подробности — искри, гриви, очи. (Интересно е, че и тук

<sup>1</sup> Сrv. прякото му материално значение: „Гори, гори, гори ей тук куршума//и вятърът развява моите снопи“ (Н. Фурнаджиев, „В кръчмата“).

<sup>2</sup> Сrv. наблюдението върху древната народна балада: „незначително място се отделя за характеристиката или описанието“ (разр. на автора). William Flint Thrall and Addison Hibbard, A handbook to literature, New York, 1961, p. 42.

негов събрат е септемврийският вятър.) И обратно — макар и „прикрито“ баладичен, образът на конниците остава без опорни материални точки, странны, неизяснен, безпльтен.

В стихотворението на Н. Фурнаджиев „В кръчмата“ има два стиха, които пряко кореспондират със стихотворението „Конници“:

Преминаха на кървави кобили  
другарите ми в страшни преизподни

Не е трудно да се открие съответствието „кървави конници“ — „кървави кобили“, „братя над бездни надвесени“ — „другарите ми в страшни преизподни“, динамичният преход от „там“ в „тук“ — „преминаха“. Тук се натъкваме на един друг въпрос — за генерализиране функцията на образа „окървавен конник“ — за представяне на септемвриец, встаник-герой. Без да разглеждаме този въпрос, ще отбележим, че подобен подход дава възможност за проникване по-дълбоко в концепцията на стихотворението „Конници“ и в частност хвърля допълнителна светлина върху израза „братя над бездни надвесени“. Ако в него все още се съдържа, макар и незначителен елемент на пряко значение, „страшни преизподни“ недвусмислено насочва към дематериализиране, излизане от границите на реалното.

Но — в същото време! — в противоречие с това значение действа и другото, конкретно значение на образа конници. Никодим не е вече кървав, в неговото присъствие има нещо кралимарковско, епически спокойно и неуязвимо. Кръвта му, образно казано, е измита от превъплъщението му в ново фантастично битие. Конниците са окървавени. Този признак, влизайки в нов контекст, в съчетание с интонацията на многократно обръщение (или назоваване) поставя отпечатък от непосредствения театър на сраженията, изтегля момента на „ставането на събитията“, структурно подчертан със съвкупността минали причастни форми (хвърлено, пламнало, оплискано), напред, пред самия настоящ момент и предпоставя представата — потънали в кръв, смъртно ранени, но още държейки се на седлата си, бойците препускат, идат от полесражението. Непосредствената близост на момента, в който умиращите са още живи, а живите смъртно ранени, отнема д и с т а н ц и я т а, която е необходима, за да се появи фантастичното, призрачното. Но не само кръвта „затопля“ образа на конниците. Те са братя на лирическия субект, в появата на тези безмълвни, мъжествени ездачи той вижда и търси народа, родината и самия себе си! („Конници, конници, кървави конници, / моя родино и пламнало родно небе“).

Но в значенията на текста е заложена възможността за още едно, поразително траверсиране на образа.

Да се върнем отново към стиха

„Конници идат <sup>и</sup> → плаче земята родилката“.

В направената вече интерпретация във връзка с импликационната роля на съюза „и“ конниците са „вестители“ на смъртта, нейни пратеници. Но може да възникне с основание въпросът: „А защо не и причинители?“

Тогава всички семантични признаци и връзки се преосмислят, обръщат се „наопаки“: „кървави“ може да означава не „окървавени“, „ранени“, а „проливащи кръв“, „братя над бездни надвесени“ — „братоубийци“ (срв. у Ангел Каралийчев: „Кои сте вие, братя или врагове, не ви познавам. О, Каиново племе! „Няма го мойт син“), прототипът на образа — потушителите на въстанието.

Тази двойственост дава основание на Георги Цанев да говори за „не съвсем изяснения образ на конниците“<sup>1</sup>.

И така — образът на конниците се усложнява извънредно, живеейки в напрежението между две двойки взаимно отричащи се структури — реалност-нереалност; конници-въстаници — конници-потушители на въстанието.

В колебанията на тези значения поетът е вложил извънредно богато съдържание, извършил е в сферата на един образ няколко вида синтез: ужасът и непречупената смелост, сблъсъкът на метежа и погрома; съпричастността, братството на живи и мъртви в борбата, физическата гибел и безсмъртието на героите.

Извършихме отделянето на семантичните пластове, които многостепенно, „квантово“ създават баладичното в стихотворението. Следващата ни задача е връщането им в многопластовата структура, изследване динамиката на тяхното взаимодействие. Тази задача е не само по-сложна от първата, но и много по-обемиста. Нейното реализиране би увеличило размера на статията извън пределите, които позволява изследването на едно стихотворение. Ще се задоволим с най-общото набелязване аспектите на синтеза.

1. Може да изследваме едновременното взаимодействие на семантичните пластове, по-точно възможностите за взаимодействие между семантичните инварианти, абстрахирайки се от конкретните им елементи, от конкретните структурни особености. Очевидно значението на всеки инвариант, изкуствено изолирано от нас при анализа, несравнимо се усложнява, когато той влиза в контакт с другите инварианти. Достатъчно е да си представим симулантността, „сглобяването“ на интонацията на „страшното“ и пустотата; пустотата и иденето на конниците, вятъра и смъртта; пустотата и „изгубената“ родина; изгубената „родина“ и иденето на конниците, вятъра и смъртта. . . Резултатът от тези взаимодействия ни се представя като един сложен конгломерат от връзки — неутрализиране на едни, засилване на други, появяване на нови, непредвидени значения.

2. От друга страна, може да изследваме разделянето на всички значения на две структури — съответно на реалните и на нереалните съдържания, което съвпада с анализирания бинарен модел на поетичния свят — от една страна, острото копие, братя над бездни надвесени, вятърът иде, а, от друга — копие, което свети под слънцето, братя, които са над бездни надвесени, вятър, който и де. Следващият момент е изследване напрежението, борбата между тези структури.

3. Може да си представим и по-сложна задача — проследяване синтагматичното развитие на поетическия текст, взаимодействието на елементите на семантичните пластове във всеки отрязък от текста, разглеждане отрязъка от текста като пресечна точка на семантични взаимодействия. Очевидно възможностите за семантични комбинации и прегрупирвания в текста придобиват твърде внушителни размери. Едва ли е голям практическият смисъл на тази изключително трудоемка задача. По-важен е нейният теоретически смисъл — принципната възможност за създаване модел на процеса естетическо възприятие. Но неговото осъществяване далеч не се изчерпва с набелязаните видове синтез. Защото освен текстовите значения, събрани в четирите строфи на стихотворението, той би трябвало да интегрира един практически непредсказуем — дори ако огрубим индивидуалността на читателя и я сведем до някакъв социален тип индивидуалност — комплекс от извънтекстови значения, асоциативно

<sup>1</sup> Георги Цанев, Никола Фурнаджиев, София, 1963. стр. 48.

пораждани от текстовете и на свой ред модифициращи ги, и на първо място комплекса извънтекстови значения, индуцирани в съзнанието на българския читател, определящи се от дълбоко интимния, национален характер на историческото събитие, дало повод за написването на стихотворението.

Но и тогава моделът ни няма да е пълноценен — ние съзнателно се абстрахирахме от „стиховостта“ на стихотворението, от стиховата, а така също фонетическа структура, демонстриращи твърде интересни особености.

В крайна сметка стихотворението „Конници“ се представя като високо организирана, „претоварена“ със значения творба. Може справедливо да възникне въпросът: нима наистина читателят успява да възприеме тези значения? Не е ли фиктивно това богатство на информация? Отговорът е: Първо — читателят възприема много повече, отколкото сам подозира, отколкото може да осмисли. Второ — информацията съществува реално в произведението. Нейното консумиране се реализира не само от едно прочитане на произведението. И не само от един читател. И не само от едно поколение читатели.

Богатството на значения, възможностите за прекодирането им определят гъвкавостта или, както е прието да се казва, „безсмъртието“ на значителните литературни произведения, намиращо в друг план израз в това, че всяка епоха намира всеки път някакво ново, актуално за себе си съдържание. На това се дължи многовековната вече актуалност на Шекспировите драми. На това се дължи — разбира се, с по-скромна давност — естетическото дълголетие на изследваното от нас стихотворение.