

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ПОЕТИКАТА НА БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН

В СМИСЛОВИЯ СВЯТ НА НАРОДНАТА ПЕСЕН — НЕГОВАТА
ДВОЙНСТВЕНОСТ И ЕДИНСТВО

Никола Георгиев

Не е странно, нито пък е тайна, че все още има хора, които гледат на народната песен с пренебрежителна насмешка или пък изобщо не си дават труд да погледнат към нея. Не е тайна също така, но е вече твърде странно, че народната песен често може да каже за себе си: „Пазете ме от почитателите, а от отрицателите си аз сама ще се опазя. . .“ Странен и неочакван, този упрек прозвучава на фона на рядко здравето единство между българската фолклорна и националнолитературна поетика, на страстното творческо и мисловно преклонение на Раковски и Ботев, Пенчо Славейков и Яворов, Гео Милев и Вапцаров пред съкровищата на народната песен. Странен и неочакван, този упрек поражда същинско недоумение, когато се припомни, че не друго, а именно фолклористиката е люлка на българското литературознание и че народната песен винаги е вдъхновявала най-добрите български литературоведи към създаване на едни от най-приносните им трудове. А когато си дадем сметка в колко от напредналите днес страни народната песен живее такъв пълнокръвен социален и художествен живот, обвързва тъй многобройни и разнообразни слоеве на нацията в единен духовен възел, от този упрек като че ли не остава нищо справедливо.

И все пак остава! Защото ако народната песен понякога трябва да търси защита от собствените си защитници, това не означава, че на последните липсва увлечение, умение или пък искреност. Въпросът е в това, че и най-искрената, най-възторжената любов към народната песен може да се съпровожда с недооценяване или пък с високомерна снизходителност към нея, че и най-дълбочините и компетентни проучвания понякога завършват с „ерудитско“ отразяване на нейната художествена сила и своеобразие.

Така например нима и у най-възторжени почитатели и познавачи на народната песен не живее понякога колкото фалшивата, толкова и високомерна представа за „наивния“ народен творец, нима и в най-ласкавите думи не се долавя снизходителното потупване по гърба на „безизкусния“ народен певец, който, видите ли, никъде не е школувал, нищо не е чел, а все пак създава изкуство, от което можем да се възторгваме и умиляваме. Това късно-романтично, предвзето и самовлюбено отношение, което на думи отрича *изкуствеността* на народната песен, а на дело *изкуството* в нея, е пуснало опасно дълбоки корени в нашата културна традиция. Негов изразител, а в определен смисъл и негова жертва става дори Пенчо Славейков, пред чието пре-

клонение към народната песен се прекланяме и ние днес. Двете негови блестящо написани статии за българската народна песен минават под хипнозата на нейната „безизкуственост“ и „наивен реализъм“, минават далеч встрани от въпроса за нейната специфика като художествена система и своеобразна поетика. В известния и привидно автентичен сборник „Книга на песните“ пък той си е позволил такива волности (за да не кажем някоя по-остра дума) към вече печатани народни песни, които издават или голяма отчужденост от народно-песенната поетика, или неудържимо желание да се загладят „грапавините“ и „наивностите“ на „безизкусния“ певец според мерките и изискванията на Славейковия художествен момент. И ако в защита на Пенчо Славейков може да се каже, че неговата концепция за народната песен служи на конкретно обшловените му идейно-художествени възгледи и е обяснима съставка на неговото вторично-трансформационно творческо отношение към дотогавашната българска литература на селска тематика, нищо добро не може да се каже за множеството други автори не поети, които стоят далеч извън границите на Славейковата концепция, а преповтарят исторически ограничените ѝ тези. Възгледът за „наивния реализъм“ на народната песен е сам по себе си наивен и нереалистичен, безнадеждно отдалечен от нейната сложна, богата разностранно корелирана реалистична художествена система. Подобен възглед прегражда пътя към народната песен като пълноценен художествен факт, така че не е странно, че досегашните опити да дадем конкретно доказателство за онази мощна връзка между българската народнопесенна поетика и личното творчество често завършват или с издребнели стилистически съпоставки, или с „широки“, но малко говорещи обобщения за народността дух.

Художествената ценност на народната песен понякога остава засенчена и в сериозни научни изследвания, които чрез нея търсят път към тайните на народния бит, материална и духовна култура, система от вярвания и обреди. Не че подобен път не бива да се търси и не че от подобна възможност трябва да се отказваме, но в прякото и обезличаващо подчиняване на едни художествени творения пред други научно-познавателни задачи има нещо колкото методологически погрешно, толкова и художествено унищително. При това пренебрегването на художествената условност и метафизичното снемане на диалектиката между отделните форми на общественото съзнание може да доведе този „гносеологизъм“ до съвсем трагикомични сетнини. Описанието на домашната градина или на хайдушкия бит в народната песен — за да вземем прост пример — носи много по-достоверни сведения за художественото отношение на българина към тези явления, отколкото за реалното състояние на нещата в тях. Още по-сложни стават отношенията на вчленяването на народната песен като диалектически противоречиво в самостоятелността и несамостоятелността си явление в системата на народността духовен живот. Принадлежността на дадена песен към жетварските, хороводните или лазарските песни представлява за някои изследвачи достатъчно основание тя да бъде възприемана и оценявана единствено в границите на съответната ситуация и обред, като тяхна подчинена съставка, която, изведена от своята микросистема, мигом губи право и възможност за самостоятелен живот. И тъй като почти всички подобни ситуативни системи са вече минало, не е трудно да се досетим какво в същност мисли крайният фолклорен ситуативизъм за настоящето и бъдещето на народната песен. . .

Когато казваме „краен ситуативизъм“, имаме пред вид не само количествената злоупотреба с един принцип, но и качествените, теоретическите деформации в него. И най-дребната ситуативна микросистема е комплекс, чийто завършващ резултат не е тъждествен с нито една от съставките — всяка от тях се присъединява към резултата опосредствено, чрез структурни взаимо-

отношения с останалите съставки и чрез повече или по-малко изявеното напрежение между тяхната подчиненост и неподчиненост на общия резултат. Затова и дори такива подчертано свързани със ситуацията лазарски песни, песни, които мнозина изследвачи са готови да обявят за неясни и нефункционални извън ситуацията си фолклорни творения, носят явна и напрегната двупосочност между ситуацията и обряда, от една страна, и художествената условност, художествената организираност, от друга, носят интересната амбивалентност на сериозно-несериозното отношение към обряда, на вярата в гадаенето и игровото, а в много песни и иронично отношение към него и участниците. Сравнително по-голямата ситуативна подчиненост на народната песен (тук разликата с личното творчество далеч не е абсолютна) не само че не смазва, но и още по-релефно очертава на принципа на оразличителното единство нейната художествена специфичност и относителна художествена обособеност, подчертава възможността и на ситуативно най-подчинените видове песни да излязат извън наръчните по етнография и заживеят пълноценен социално-художествен живот. И това е възможност, която трябва да се поощрява, а не потиска.

Върху народната песен нанасят удари — неочаквани и в гръб — и някои от нейните разпалени художествени почитатели. Неочаквани, защото вървят редом с горещата любов към нея, и в гръб, доколкото разклащат вратата в нейното постъпателно развитие и в нейното бъдеще. Разтворените сборници от народни песни, в които съставителите са се възползвали от правото си да изразят мнение за художествените достойнства на отделните творби. Бързо ще се натрапи в очите ви обстоятелството, че в графата „неиздържани песни“ попадат все нови творби, а в графата „нетипични и фалшиви песни“ — творби с някаква по-различна поетика, най-често напомняща поетиката на така наречения — и нещастно наречения — градски фолклор. И преди още да разберете какви критерии и какви убеждения стоят зад тези отсъди, лъхва ви с цялата си сила предубеждението, че народната песен е приключила своя развой, че е завършена старина, към която вече не може и не бива да се прибавя нищо ново; и че страстната любов към старината и презрителното отрицание на всички „външни“ и „фалшиви“ наведи е единственото адекватно отношение на нейния почитател.

Позоваването на фактите, привличането на доказателствен материал за съвременния фолклор едва ли може да разубеди убедените „ликвидатори“ на народната песен, защото тяхното верую има не толкова фактически, колкото теоретически предпоставки. Какво представлява обаче тази теоретичност? Ограниченост, която достойно може да съперничи с мисленето на литературния еснаф и неговите самоуверени заключения: „Със смъртта на Яворов и Дебелянов умря и българската поезия.“ Съпоставката, както се вижда, не е особено ласкателна, но затова пък е точна и справедлива. Никаква принципна разлика не може да има между твърдения, които „канонизират“ само отделни етапи на личното и народното творчество и си затварят очите или пък настъпателно воюват пред новите им развойни насоки. Спрямо нашата народна песен пък това настъпателно отрицание се подхранва от дълбоко залегналата неприязън, първо, към т. нар. градски фолклор и, второ, към всяко „вмешателство“ на личнотворческата поетика върху народната песен.

По първия източник на неприязънта може да се каже, че работната социално-топологична опозиция „село—град“ би могла да донесе и по-добри плодове, ако не се прилагаше и до днес по такъв банално народнически начин: всичко, което иде от селото, е добро, поетично и романтично, и всичко, което иде от града, е съмнително, фалшиво в художествено отношение, малочислено. Така започва този народнически фолклоризъм, за да се „домогне“ до

своите едностранчиви представи за селския и градския фолклор: първият прекалено типизиран и идеализиран, макар мнозина изследвачи да повдигат края на завесата към едно много по-голямо, по-сложно и по-противоречиво разнообразие; вторият пък все така едностранчиво представян с възможно най-повърхностните му и несериозни страни. Тези представи и по-скоро предразсъдъци нямат сериозен художествено-оценъчен смисъл, а от дълго време са загубили и що годе ясния си топологичен смисъл. Не са загубили само пакостното си влияние върху основната част от художествените консуматори на народната песен и нейните редакционно-издателски пропагандатори. И те, както и специализираната ни фолклористика нескривано предпочитат да се занимават с творби на съвременни теми и стара поетика, докато към неспирно бликащия извор от нови фолклорни творения в нова поетика поддържат някакъв трудно нарушим „заговор на мълчанието“. Така се стига и до тревожната изследователска диспропорция.

• При добре улегналото недоверие към новия и „градския“ фолклор и при лекотата, с която се прокарва топологическата псевдовръзка между града и личната поезия, естествено сякаш идват страховете, че личното творчество влияе разрушително върху народната песен. Прастари страхове, раздухвани и от модната днес психоза за вътрешното самоизяждане на отделните изкуства — на театъра от киното, на киното от телевизията, на разказа от репортажа и прочее от този род. . . Две пресичащи се, но функционално самостоятелни и взаимно незаменими явления не могат да се поставят в такава фатална обществена и още по-немислимо художествена зависимост. Народно и лично творчество са два трайни маркирани членове на опозиция, които се определят взаимно чрез своето несъвпадение, оразличаване и противопоставяне. Разбира се, като част от обща художествена система те неизбежно притежават и общи черти, и обединителни тенденции, а развойните етапи на всяко от тях ясно се очертават и чрез белега на по-голямото сближение или по-голямото оттласкване на едното от тях спрямо другото. Така в развоя на българското лично творчество има етапи и на оттласкване, и на сближаване с народното, макар че по повод на втория вид етапи никой не е бил тревога за съдбата на личното творчество. . . Объркването се задълбочава и от непроучената сложност на общите и частните развойни закономерности на двата художествени вида. Къде са например доказателствата, че новите черти в развоя на народната песен са само плод на външни влияния, а не и на нейните вътрешноразвойни фактори? Или пък доказателствата, че това, което се сочи за влияние на личното творчество, не е вторично, опосредствено въздействие на народната песен върху самата себе си? Или пък че и двата вида не се подчиняват на никакви общолитературни закономерности? Отговорът на тези въпроси засега е далеч от нас, но много близко до ума е, че народната песен не умира под натиска на личното творчество и че в същност изобщо не умира, а само се преобръща подобно на всичко в света на изкуството.

Връщайки се от най-общите убеждения и предубеждения към специалните фолклористични постановки, нека напомним за още една опасна плитчина по пътя на народнопесенната творба към читателя. След колебанията между противоположните възгледи за народната песен като постъпателно усъвършенствуван плод на колективно творчество (романтиците) и настъпателно деформиран и „развалян“ плод на личните усилия на отделни даровити творци (младограматичите) в наше време се наложи компромисното донякъде разрешение, че всяка индивидуална реализация (и запис) на народна песен е конкретен вариант на някакъв само теоретически постижим инвариант. Срещу този възглед е излишно да се възразява — той е толкова безукорен и толкова „модерен“ в сходството си със Сосюровата опозиция „ланг-парол“,

че конкретната му научна приносност започва да става съмнителна. Друго обаче изисква енергично възразяване — обстоятелството, че абстрактният инвариант винаги се предугажда като по-съвършен и от най-добрата реализация. И когато към тази относителна неустойчивост на народната песен като завършен текст се прибави „дежурното“ подозрение, че отделният певец, от когото е записан „вариантът“, не е най-добрият между събратята си или поне не е „идеален“, няма защо да се учудваме, че много читатели и изследвачи гледат на нейните художествени достойнства с нескривана сдържаност. Справедливо ли е това?

Прави впечатление, че каквато и скрита или явна снизходителност да се проявява към народната песен, тя остава главно в думите и намеренията. На дело, т. е. в оценките и изискванията, народната песен попада в значително по-трудно и онеправдано положение. Така например, ако всяко отделно изпълнение или запис на народна песен може да се разглежда като вариант на някакъв абстрактен инвариант, нима същото не може и не трябва да се извърши и спрямо творби на личното творчество? Нима „Две хубави очи“ не е конкретизиран вариант на инварианта на Яворовата „серафическа“ любовна лирика, подредно вариантен към Яворовата любовна лирика, която от своя страна е подреден вариант на Яворовата лирика, която от своя страна — и н. и.? И ако вариационно-комбинаторната случайност в създаването и битието на народната песен играе голяма роля, може ли да се отрече по принцип същото за пораждането и социално-художественото битие на произведенията на личното творчество? Ако пък имаме предубеждение към качествата на отделното изпълнение и запис и неговия носител, нима можем да намерим еднозначност, постоянство и инвариантност в реализациите на творбите на личното творчество? И ако най-сетне живеем със смътното подозрение, че по силата на случайността или на неведомо какви пътища в народната песен се промъкват голям брой слаби творби, с какво право предпоставяме, че в областта на личното творчество всичко върви по мед и масло и всичко е „от шестлица нагоре“? Тъкмо обратното, здравата логика изисква дори да приемем, че липсата на писмено фиксиране на текстовете и силната колективна „цензура“, която препятства разпространението на нежелани, неодобрявани от колективна творби, създава много по-надежден „качествен контрол“ — поне според ценностните представи на този колектив. В крайна сметка всяко индивидуално изпълнение и запис на народна песен заслужават принципно същото научно-описателно внимание като към представител на личното творчество, при принципно същите вероятности на случайните отклонения и грешки.

Тези сбити размисли не целят да загладят или отрекат отликите между народното и личното творчество. Тяхна по-скромна и по-насыщна задача е да отслабят онова пакостно хипнотизиране пред вариативното и случайното в народната песен — пакостно за нейното научно изучаване и още по-пакостно за нейното утвърждаване в ръцете на съвременния български читател.

В ясна връзка с него иде и намерът, който редовно може да се чуе или поне долови дори сред почитателите на народната песен — че и при всичките си достойнства като художествено творение тя отстъпва на личното творчество. В общия си резултат подобна оценка трудно се поддава и на доказване, и на отричане — просто защото е много обща, защото е смешение на различни критерии и вкусове. Нейните предпоставки обаче са значително по-прозрачни и съответно много по-уязвими. Обикновено явление е например върху народната песен да се налагат и натрапват изолирани изисквания на личното творчество, несъобразени с народната песен като организирана в себе си система. Натяква се, че народната песен е несвързана, разпокъсана, а се пренебрегва обстоятелството, че по други смислово-структурни белези тя е много по-здрав

свързана и много по-единна от средните коефициенти на личното творчество. Напомня се, че народната песен е психологически по-бедна, по-повърхностна, без да се доказва, че това неизяснено изискване е „условие, без което не може“ за всяко високохудожествено творчество и, по-важното, без да се обръща внимание на сложната и богата психологическа имплицитност, заредена в творенията на народния певец. Говори се с укорително поклащане на глава за голямата непоследователност в ситуативната и общата определеност на народната песен, без да се отчита, че тези „недостатъци“ са многостранно подкрепени и осмислени художествено-знакови комплекси в системата на една своеобразна поетика. Не се забравя и фактът, че съпоставена с личното творчество, народната песен редовно оставя след себе си впечатление на незавършеност, но редовно се забравя, че народната песен изгражда свой критерий за цялост и завършеност (каквото например изгражда и далекоизточната лирика).

Авторите, които разглеждат народната песен като много здраво, до обезценяване здраво подчинение на нейния битово-функционален и духовен контекст, рядко пропускат да прибавят към пасива на нейната несамостоятелност и синкретичното единство между текст и музика. И изводът, който неусетно, но дълбоко пуска корени в съзнанието на масовия читател, е един: текстът на народната песен е несамостоятелно и непълноценно художествено явление. В допълнение на това някои специалисти не закъсняват и да „разяснят“, че стиховата организация на народната песен също не е художествена съставка в точния смисъл на думата, защото изпълнявала преди всичко мнемотехнически (запомнящи) функции — твърдение, с което фолклористиката привидно търси връзка със съвременната теория на стиха, а по същество допуска несправедлива едностранчивост в тълкуването ѝ. Простият факт, че синкретично единният текст и самостоятелният текст са две различни художествени явления, съвсем не означава, че самостоятелният текст „по дефиниция“ не може да бъде художествено самостоятелен или пък че е качествено низшестоящ спрямо синкретичната цялост. Що се отнася до художествената несамостоятелност на стиха в народната песен, до твърдението, че той действа само като средство за по-леко моделиране и запомняне на творбата, нужно е да се напомнят няколко основни истини. Първо, че в личното творчество стихът също носи моделиращи и мнемотехнически функции. Второ, че никой не е доказал и не ще докаже, че народнопесенният стих започва и завършва с тези функции. Трето, че дори ако безписменото създаване и разпространяване на народната песен придава на тези функции по-голяма техническа важност, това не означава, че в творбата като даденост стихът се затваря функционално в предисторията си и не развива богатите си възможности за художествено участие в художествената система на народната песен. Не може да се отрече, че редица извънхудожествени фактори обуславят своеобразието на народнопесенния стих и съответно интересните му и малко проучени отлики спрямо личнотворческия стих, но решително трябва да се отречат опитите да се натрапят тези фактори като решаващи в област, в която вече действуват други, художествено значими сили.

Горните бележки направиха опит да прекратят неоправдано дълбоката пропаст, издълбана между лично и народно художествено-литературно творчество, да преодолеят някои традиционно наслоени недоразумения, нагледен, но едва ли много привлекателен пример за които дава всеизвестната статия на Якобсон и Богатиров „Фолклорът като особен вид творчество“ (1929).

На основата на тези бележки под работното понятие „народна песен“ ще разбирате текста на народната песен като самостоятелен обект на художествено възприемане и научно изследване, а от предпоставката, че и народното, и лич-

ното творчество се подчиняват на обща поетика и съответно теория, ще очертаем някои от най-очевидните и характерни белези на народната песен като художествено литературно явление.

У нас немалко се е говорило за местното своеобразие и териториалните отлици на българската народна песен, но твърде малко — за нейната единна национална поетика. Ето защо съзнателно потърсихме доказателствен и илюстративен материал в творби от три различни краища на българската фолклорна общност, представени в сборника на Васил Стоин „Народни песни от Средна Северна България“ (С., 1931), на братя Миладинови „Български народни песни“, на Кузман Шапкарев „Сборник от български народни умотворения“ и на Атанас и Никола Примовски „Родопски народни песни“ (С., 1968). И нека още отсега заявим, че въпреки големите разлики в пространството и времето, целите и методите на събирането не се оказа нито една кардинална, пък и второстепенна черта в поетиката на народната песен, която да не намери подкрепа и в четирите сборника. Българската народна песен е органически единна не само в единството на нашия художествен живот — тя е единна и сама в себе си.

Изследването на фолклорната поетика — една трудоемка и невинаги благодарна задача — се усложнява и от следната чисто техническа мъчнотия: докато в личното творчество всеки изследвач може да разчита, че читателите познават разглежданата от него творба, и дори да пише с тоя, вътрешно задължаващ читателите да се запознаят с нея, изследвачът на народното творчество се изправя пред водовъртежа от стари и нови сборници, популярни издания и трудно достъпни библиографски рядкости, за да потъне в хилядното множество песни, единствен ориентир, единствен паметен белег към които е поредният номер на творбата или някое не по-богато на смисъл заглавие, поставено по добрата воля на събирача. При това положение за фолклорното изследване се отварят две композиционни възможности — и двете неособено привлекателни: или да се цитират много и прекомерно дълги откъси, което ще сближи читателя с тънкостите на разглежданите въпроси и ще разтегли обема на изследването, превръщайки го в нещо като христоматия по фолклор, или пък да се цитира малко и се разчита повече на препратки към номера и страници, което сбива изследването, систематизира го и... го превръща в нещо като складова инвентаризация. Затова, търсейки по-малкото зло между тези крайности, ще приведем в началото текста на една цялостна творба. Подбрахме без нарочни съображения за подбор песен 265 от сборника на В. Стоин. Тя е еднакво представителна и със сюжетната си ситуация (повсеместно разпространявана из цялата българска фолклорна общност), и с очевидно неподправения си запис, и с липсата на смислово-структурни крайности, и с нормалните си отклонения от тенденцията към изосилабизъм (равносричкост), и с кръстосването на два от основните стихови размери (4+4 и 4+6). Единственият ѝ недостатък е в това, че тя събира само малка част от представителните белези на народнопесенната поетика; да се търси обаче творба, сумираща в себе си огромното разнообразие на българската народна песен като художествена система, е така безнадеждно, както е безнадеждно да се търси здрав смисъл в представите за нейната еднообразност и еднотипност.

Ето и самата песен:

Два се змея, два се змея
на планина бият,
та убиха черна арапкия,
та потекло до три реки кърви.

5 Първа тече по Стара планина,

- втора тече в равна Румания,
трета тече царю във тъмница.
В тъмницата беше добър юнак.
На стол седи, сив сокола държи,
10 пръсти кърши, сокола да храни,
сълзи рони, сокола да пои.
И на сокол тихой говореше:
„Не те храня голям да порастеш,
най те храня криле да добиеш,
15 да добиеш, далеко да хвъркнеш,
да си идеш в наши равни двори,
да си видиш какво има тамка.“
„Ой те тебе, добър юнак,
вчера минах през ваши двори,
20 дворито в пелин обрасло,
насред двори — дърво черница,
на черница до три кукувици:
първа кука дор е онемяла,
втора кука дор е приспняла,
25 трета кука дор е отчаяна.“
Юнак соколу отговаря:
Дето кука отчаяна,
тя е мойта млада невеста,
дето кука приспняла,
30 тя е мойта мила сестра,
дето кука онемяла,
тя е мойта мила майка.“

(За по-голяма прегледност тук, а и навсякъде по-нататък изоставяме опитите на първообразния запис да транскрибира диалектния текст; характерните диалектни особености обаче са запазени.)

По всичко изглежда, че изучаването на една поетика трябва да започне със съпоставително-диференцирано описание на точките, в които художествената творба съвпада и не съвпада с нехудожествените типове съобщения; художествеността е плод на сходствено-оразличително напрежение между безелите на нейните творби и заобикалящата ги общ комуникационен процес. Цитираната песен също влиза в подобно напрежение, което бързо навежда на много въпроси и отговори.

1. Юнакът храни сокола, за да му израснат крила и да може да прелети до бащината му къща, а се оказва, че още предишния ден соколът вече е минал оттам. Какво означава това?

2. Какво общо има между убитата черна арапкиня, тъмницата, в която лежи юнакът, и черницата в запустелия му бащин двор?

3. Какво означава сходството по брой, смисъл, синтактични и стихови схеми между трите кървави реки и майката, сестрата и невестата?

4. Какво означава контрастът между Стара планина, равна Румания и царската тъмница, през която текат трите реки (стих 5—7)?

5. Какво означава това малко непривично за читателя и на личното творчество встъпление, което от пръв, повърхностен поглед може да му се стори несвързано с цялото? И можем ли да се задоволяваме с обясненията, че подобно встъпление е „общо място“, стереотипна схема, помощен шаблон за пееца — обяснения, които могат да претендират за някаква генетична, но не и съществено художествена стойност.

6. Какво означават неправдоподобните твърдения, че са потекли „до три реки кървави“, че юнакът разговаря със сокола, че го храни с пръстите си и пои със сълзите си? Твърденията за другите птици, кукувиците, на същото равнище на условна неправдоподобност ли са или не?

7. Речта на повествователя озадачаващо често сменя глаголните времена и наклонения — изявително и приказно наклонение, сегашно, минало свър-

шено и несвършено време: „бият-убиха-потёкло-тече-беше-седи-държи-кърши говореше“ и т. н. Дори двата в много отношения равнозначни израза, които въвеждат репликите на юнака, са в различни времена; ст. 12 „и на сокол тихой говореше“, ст. 26 „юнак соколу отговаря“! Какво означава всичко това?

8. На два пътя, когато в песента се определя брой, определеното е съпроводено с предлога „до“: „до три реки кърви“, „до три кукувици“. Каква е функцията на това и подчертаване, и разколебаване на бройното определение, така широко разпространено и подкрепено в системата на народната песен?

9. В речта на юнака двукратно се употребява „интимната“ частица „си“, без това да е изрично необходимо за ситуативния смисъл. Веднага напомня за себе си и широката употреба на дателното местоимение „ми“, т. нар. дативус етикус от народната песен. Какво място заема тази стилистическа тънкость на нейната система?

10. Във връзка с току-що поставения въпрос нека наблегнем, че преобладаващата част, две трети от обема на песента, е заета с разговора между юнака и сокола. А странно или не, но дори в юнашките песни разговорът, а не събитието заема средищната част от творбата. Накъде води тази всеобща особеност на народната песен?

11. И пак във връзка с току-що казаното нека отбележим, че втората реплика на юнака се въвежда с неуместния в случая „глагол на казането“ (verbum dicendi) „отговаря“ (вж. ст. 26). В много голям брой народни песни този глагол въвежда реплики, които решително не са отговор на някакъв въпрос. Какво място заема тази дребна особеност в широките очертания на народнопесенната поетика?

12. Преходът, а в известен смисъл и скокът от встъплението към основното изложение се извършва чрез връзката по място:

7. *трета тече царю във тъмница*

8. *В тъмницата беше добър юнак*

Връзката, както се вижда, е доста скокообразна и нестрога обусловена, за което допринася и подчертано епаналептичното повторение на думата „тъмница“. Какви са последиците от подобни смислово-структурни скокове, присъщи само на сложна и подтекстово богата поетика. Отговора можем да търсим едва когато отчетем обстоятелството, че —

13. Наред с голямата скокообразност песента носи върху различни равнища и в най-различни облици една поразително голяма съседност, повторителност, сближеност. Изразът „да добнеш“ се подхваща от завършека на предходния в началото на следващия стих (14—15); разказаното от сокола за майката, невестата и сестрата е организирано и сближено в богато смислово-стихово-синтактично единство, а казаното на същата тема от юнака е организирано в още по-богато единство; сродни сили обвързват тези пасаж и с описанието на трите реки; много от стиховете също се делят на смислово-стихово-синтактични подцялости, които ярко подчертават своите различия на основата на общността си и своята общност на основата на различията си, например: „на стол седи, сив сокола държи, пръсти кърши, сокола да храни, сълзи рони, сокола да пои“; а в разрез с традиционното схващане, че народната песен не познава фонетичната и фонологична организираност (та нали в нея няма рими!), тук веднага бие на очи фонетичната анафора на с (стол, седи, сив, сокол), равносричковостта и фонологичната опозиция на акцентуваните гласни и сонорните съгласни („държи, пръсти кърши, сокола да храни, сълзи рони, сокола да пои“).

14. Освен скокообразната връзка по място между встъплението и основната част в песента е осъществена и много близка верижноповторителна

връзка по същия белег: „през ваши двори, наред двори дърво черница, на черницата кукувици“. Какво е значението на тази съседна и усилена верижна повторителност?

15. В контекста на песента и в българския контекст изобщо думата „черница“ действа без смислови колебания. Ето я обаче съпроводена с родово-видовата експликация „дърво-черница“. Защо е така, какво обуславя и как се осмисля обилието на съчетания като „дърво-черница“, „сукно-платно“, „вишни-черешни“, „ковил-детелина“?

16. Ако втората кукувица „кука присипняла“, третата кука „онемяла“, т. е. налице е художествен оксиморон, който в някои отношения идва подготвен и от класическите примери за оксиморон в личното творчество (срв. „стихва шум и тишината стене“). Има ли той връзка с логическото противоречие „соколът е малък — соколът е голям“, има ли връзка с поетиката на народната песен като цяло?

17. При изброяване на трите реки едва на трето място, със забавяне и задържане, идва ред на реката, която има най-пряка и важна връзка с развоя на действието. Когато юнакът говори на сокола, на първо място той обяснява защо *не* го храни, а чак на второ място — защо именно *го* храни: „не те храня. . . най те храня. . .“ Какво е това развойно забавяне, това утвърждаване чрез отрицание? Има ли то връзка с високата смислова и структурна повторителност и контрастност на народната песен?

18. „Не те храня голям да порастеш, най-те храня криле да добиеш“ — смисълът на тези два стиха е въведен в схемата на контраста и антитезата. Толкова ли обаче е контрастно и противоположно порастането на сокола и „добиването“ на крила? И защо в този, а и в много други случаи народната песен търси противоположното там, където има и много силни подобия и еднаквости?

19. Песента започва с описание на битка между змейове, а се развива в посока, твърде различна от първоначално подсказваната; подхваща се разговор между юнака и сокола, в който словесно изявеното събитие и намерението на юнака спрямо птицата неочаквано се сменя в разказа на сокола, който съобщава, че вече е извършил бъдещата си работа. Започнал в митично-епичен тон, песента завършва с тълкуване на символно-битовата сцена в двора, която е ясна и неносеща изненади за единия от героите. . . А какъв е завършекът на този разказ в разказ (обикнат похват за народната песен), каква е по-нататъшната участ на юнака и неговия другар, чието описание и без това вече е изместено настрана — песента отказва да изясни. С тези си развойни зигзаги и с тоя си завършек тя значително се отклонява от принципите на нехудожественото общуване и на много от разновидностите на личното творчество. И ако всичко това предизвиква и означава снемане на развойното единство в името на някакъв друг смислово-художествен ефект, какъв по-точно е той?

20. В песента за сокола и юнака се натъкнахме на множество смислово-структурни контрасти. Не трябва ли да прибавим към тях и следното: творбата описва и митично неправдоподобни, и битово всекидневни ситуации; стилът ѝ е изграден от съчетаването на белези и много близки, и много далечни на народно-разговорната реч. И не трябва ли да ги видим в целостта на напрегнатата народнопесенна поетика?

Някъде по-горе, с право или не, се оплакахме, че песен 265 от сборника на В. Стоин далеч не е онази колкото мечтана, толкова и непостижима творба, чрез която изследвачът би могъл да онагледя цялата художествена система на българската народна песен. И в тоя си „среден“ вид обаче тя е готова да породи множество въпроси и теоретически безпокойства — и малка част от тях изложихме в горните двадесет точки. Изложихме ги без специални съображе-

ния за реда им, без специално внимание за завършеността им — търсехме просто начален тласък за по-нататъшно развитие на наблюденията си, и то в живия досег с конкретна и цялостна творба, а не в откъслечни цитати или дедуктивни общи принципи.

Изложени дори в такъв ред и вид, тези двадесет въпроса-наблюдения под-казват, че част от проблемите се съсредоточават върху семантическите отно-шения и смисъла на народната песен, а друга част — върху нейния строеж. Делението „семантика-структура“ е много трудно проводимо и все пак неиз-бежно за всяко литературоведско изследване. Затова, като полагаме усилия да търсим тяхното единство поне в основните му прояви, ще насочим внима-нието на тази статия върху проблеми на смисъла, значенията и смисловите от-ношения в българската народна песен.

2

Много се е говорило — и в строго научен, и в приповдигнат тон — за величествената простота, безизкуствената непринуденост, битовата реалистич-ност, бързата и конкретно „ангажирана“ рефлексивност на народната песен. Да се обхванат тези определения в една фраза е невъзможно, пък и едва ли нужно, защото всички те се въртят в синонимна близост около една непълна и в крайна сметка невярна представа. Не сумиране, а противодействие заслу-жават те, но крайният резултат от противодействието също не може да раз-чита на убедителност, ако завърши с пълно отрицателство и спре върху линията на диаметрално противоположните изводи. Това, разбира се, не означава, че убедителното разрешение трябва да налучка някаква „златна“, еkleктична среда, способна да задоволи представителите на противоположните гледища. Задачата е да се погледне пряко в сложната разностранност на народнопе-сенната поетика, а нейната разработка може да започне и с простия, безоби-ден въпрос: защо наистина така упорито се говори за простотата и безиз-куствеността на народния певец — случайна заблуда ли е това, твърдоглаво пренебрегване на фактите или пък нещо друго.

Не е нужно кой знае колко дълбоко вглеждане в народната песен, за да се разбере, че ако представата за нейната простота не е точна, то поне не е случайна. Навсякъде, из всички видове народни песни изследвачът се натъква на творческо обвързване към конкретна обстоятелственост и събитийност, на единична определеност, битова точност, материално-битова затвореност, описателна изчерпателност и съсредоточеност върху прости, добре познати действия. Ето например как народната песен описва стъкмяването на юнака за път:

Рано рани Марко вреден юнак,
рано рани ранобуда коня,
назоба го зоба зоб пшеница,
напои го роино вино вода,
оседла го Марко, възседна го.

(Ш., т. II, № 449)

Тая забавеност, изчерпателност, съсредоточеност върху добре познати и обик-новени битови детайли е обрамена в цялото на една юнашка песен, чийто сюжет е. . . необикновеният облог на Марко да отиде с коня си накрай земята и за един ден да се върне оттам. И колкото по-съсредоточено, по-забавено е описанието на добре познатите битови действия, толкова по-бегло и при-бързано е описанието на централното, на „същинското“ епическо събитие:

Дури нога у зенгия тури,
Марко ойде, море, настред земя;
дури тури Марко и оная,
Марко ойде, море, накрай земя.

На същия принцип и битката с арапите е „разгърнатата“ всичко на всичко върху три стиха! На същия принцип е и двукратното заспиване на Марко в най-решителните мигове на този ден. . . С една дума, интересни, „екзотични“, епически настройващи описания се съчетават с бързи разрешения и бавни повторения (например връщането на Марко се описва с еднакви стихове и от повествователя, и от Марковото либе), а „юнашката“ неправдоподобност се съчетава с битови, описателно съсредоточени детайли. Налице е следователно някаква сложна и вътрешно корелирана художествена система, за която едно-странчивите квалификации било в „безизкусност“, било в пълна обособеност звучат най-малкото прибързано и художествено неспецифично. И тъкмо защото е такава система, творбата изгражда напрегнатите корелационни отношения и в най-съкровената си стилистична тъкан — повторителното съсредоточаване в битовото описание се отразява и в голямото учестяване на еднокоренните производни (полипти и фигура етимологика); „рано-рани-ранобуда“, „назоба-зоба-зоб“, и в подчертаното разлагане на родово-видовите отношения: „зоб пшеница“, и в смислово-звуково-синтактичната близост на изразите „оседла го — възседна го“. В същото време дори в този кратък отрязък се прокрадва гласът на противоположната тенденция — например в синтактичната и смисловата амбивалентност на израза „напои го ройно вино вода“; защото какво е тук отношението между „вино“ и „вода“ — конюнктивно, дизюнктивно, подчинително? . . . И каква е в крайна сметка ролята на тази типична народнопесенна форма на неопределеност и многозначност?

В една песен от родопския край с немалко битови подробности се описва печене на чеверме. След няколко стиха обаче се оказва, че — първи „ход“ — в чевермето се пече дете. След това ужасно полунеправдоподобие идва като втори, по-нататъшен „ход“ твърдението, че детето се пече вече трети ден и е живо. Накрая като трети, завършващ „ход“ в развитието към неправдоподобност детето получава сабя, с която убива турците. . .

В песен от Северна България с достоверностен тон се говори за любовта на някой си Пинко Врачански, женен човек, „баща на седем дечица“, към осемнайсетгодишната мома Тинка Цачова (Ст. 818). Тази случваща се не всеки ден всекидневна случка завършва според последния стих на песента така: „Тинка на Пинка пристана“. Вижда се, че, от една страна, песента носи белези на здрава обвързаност с конкретно събитие, че е *Gelegenheitslied*, казано донякъде по гютевски, но, от друга страна, пък в нея има достатъчно много „сигнали“, че тя не бива да се възприема като еднозначно обвързан отзвук на някакво конкретно събитие: „общото място“ в броя на децата и на годините и комичното звуково „съвпадение“ в имената на двамата влюбени („Тинка на Пинка“), което вече във вътрешен план изявява и неособената привлекателност на Пинковото име.

В песен от Миладиновия сборник (№ 469) една свръхобикновена ситуация — старец и момък предлагат любовта си на млада жена — е въведена със следното трудно постижимо от въображението описание, съставено впрочем от все така обикновени съставки:

Потекла ми е вода, <i>вода сунгерлия</i>	(А)
понесла ми е круша, <i>круша шербетлия</i> ,	(Б)
под крушата има един шарен одър,	
на одър ми седи мома Ангелина.	(В)

Обикновеността на тази необикновена картина се подсилва и от присъщото на народната песен локално-верижно обвързване (във водата круша, под крушата одър, на одъра Ангелина), а дори и от сродяващата повествовател и описание форма на дативус етикус „ми“. Смисълът на това раздвоение пък започва да се очертава още в следващите моменти на творбата. При Ангелина,

застанала в такава странно и немислимо обкръжение, иде „старо-гурелъово“ и прави любовно предложение със следните въпроси — иносказателни, но странно съвпадащи със съставките и последователността на встъпителната картина:

Ал се пие вода, вода сунгерлия,	(А)
ал се яде круша, круша шербетлия,	(В)
ал се люби моме, моме Ангелина.	(В)

Ангелина отговаря с буквално повтаряне на въпроса, така че само общият контекст придава на амбивалентния ѝ отговор иронична и отрицателна насока. Завършва разговорът със стареца и следващите четири стиха (16—19) буквално повтарят встъпителните, т. е. започва нова част. Появява се втори кандидат, този път едно „лудо неженато“, което задава на Ангелина буквално същите въпроси. И нейният отговор прозвучава много близко и все пак диалектно противоположно на отговора, който вече е дала на стареца:

И вода се пие, и круша се яде,	(А, В)
и моме се люби, моме Ангелина.	(В)

Този сбит обглед на песента превръща недоумението от странната встъпителна картина в ясната наслада на художествената овладяност. И физически, и смислово трудно съединимите съставки на тази картина се оказват снети от своята озадачаваща самостоятелност и подчинени на едно по-общо цяло; водата, крушата и девойката се събират като взаимно обвързани и осмислени художествени единици. Невероятната картина се разтваря в прехода си към любовните изживявания на героите и по този начин преминава през последователното отрицание на своите правдоподобни и „банални“ битови съставки към неправдоподобното, а оттам към художественото правдоподобие и убедителност на най-висшия смислов пласт на творбата. При това рязко движение между полярно противоположни точки, при това неочаквано сплетение между „вода сунгерлия“, „круша шербетлия“ и любовния зов естествено е да се очаква, че и темата на любовта също не може да се наложи като водеща в художественото цяло на песента. Наистина по-младият от Миладиновци, по модерному казано редакторът на сборника, е включил тази песен в раздела „любовни“, но за всекиго е ясно колко условно е това класифициране; напрегнатата поетика на народната песен обрича на много затруднения или същински провал безбройните опити да се приложат към нея класификационни принципи, заети от области, открито далечни на художествената специфика на фолклора.

Острото поляризиране на гравитните точки в народнопесенната поетика и напрегнатото им снемане в художествена резултатна поставя пред нас много неразрешени въпроси и много неизживени изкушения. Когато се обсъждат например съчетаването и преходите между познатото, правдоподобното и не познатото, странното, думата „сюрреализъм“ леко може да изплува в словесния поток на изследвача — особено ако последният търси опора в съпоставките и в широтата на собствената си ерудиция. В такъв момент не само заради изяснението на фразата, както би казал Манилов, но и с най-искрена убеденост може да се подхвърли, че картината на отнесеното от водата дърво с одъра под него и седналата върху одъра девойка е излязла сякаш изпод четката на художник като Дали. . . Изящно или тромаво изразена, тази идея еднакво дълбоко изопачава същността на народната песен. Ако съчетаването на крайно правдоподобни и реалистични по похват елементи с техните крайни антиподи беше единствен определятел на сюрреализма, за „честта“ да бъдат окачествени като сюрреалистически биха могли да претендират още бог знай колко художествени направления. Въпросът обаче е в това, че сюрреализмът добива облик върху много по-широка и разностранна основа и че частичното му и в

този смисъл случайно сходство с българската народна песен само още по-ярко подчертава грамадната идейно-художествена разлика между двете явления. Сплитането на смислови и художествено-похватни противоположности в българската народна песен нито е цел в себе си, нито пък става изразител на „същинската“ реалност на подсъзнанието. Под действието на редица и все още почти непроучени фактори народната песен постига взаимно съподчиняване на противоположностите и снемането им в надреден резултат, при който обикновеното, битовото престава да бъде толкова еднозначно обикновено и битово, а необикновеното, рязко неправдоподобното се подчинява на една дълбоко реалистична и своеобразно реалистична картина на действителността. Проследим ли например колко „снето“, колко преосмислено е въздействието и на най-жестоките описания, колко ненатуралистично действуват и подчертано натуралистичните сцени, колко пречупен и разностранно канализиран е ефектът и на най-заредените емоционални ситуации, пред нас неотложно възниква въпросът за механизма на това художествено снемане и за същината на надредния събирателен пласт, на света, който народната песен създава в себе си.

Съвременните проучвания върху отделните цивилизационни системи доказва, че критериите за важно и неважно, ценно и малоценно преминават през големи, понякога неузнаваемо големи превръщения. Българската народна песен също има своя ос на ценностите — пренебрегването ѝ от фолклористиката не означава, че тя липсва — и също изхожда от тази ос на ценностите, но специфичната същност на нейния художествен свят и поетика се постига именно в разместването и по-точно уравновесяването на различните ценностни измерения. Творбата, която посвещава количествено по-голямо внимание на обикновените, всекидневните действия на юнака, очевидно поставя върху една плоскост изключително и всекидневно, въображаемо и реално, обикновено и необикновено. Всичко получава ценностна маркираност, но и всичко прекомерно остро в измеренията си — било то радост или злощастие, фантастичност или реалност, жестокост или доброта — уляга в сблъсъка си с противоположни единици и в общия тон на надредния резултат. Така се изгражда уравновесена, спокойно изравнена картина на света, съзерцавана от скрита, имплицитна гледна точка, която застава над кипящото под нея напрежение от страсти и контрасти и без да допусне широкото им разгръщане, функционира като пълноценна художествена овладяност на действителността.

Уравновесеността на обобщителния надред има по-скоро духовно-исторически, отколкото литературно-теоретически смисъл — ето какво трябва веднага да се подчертае след току-що изложените разсъждения. Защото художествената специфика на българската народна песен не е в тази завършена, теоретизирано замръзнала висота, а в процеса на напрежението, в острите, потиснати или разгрънати сблъсъци на смисловите, структурните, а дори и стиховите опозиции и контрасти, чрез които се достига до нея. В този смисъл покойната „епичност“ на българската народна песен не означава, че нейният свят по начало е единен, хармоничен и неотчужден от субекта; концепцията на Георг Лукач за древногръцкия епос е неприложима към нея, така както е неприложима, струва ми се, и към самия старогръцки епос.

Острата напрегнатост в поетиката на народната песен се подкрепя от всички възможни съставки и равнища на творбата. Затова не е странно например, че наред с точни и изчерпващи описания народният певец поставя град Радоста на Дунава, праща шлепове до град Котел, описва превземането на град Малта („Малта касаба голяма“, в която живее Тодорка), редовно смесва Черно с Бяло море, извършва невероятни исторически транспозиции с император

Константин, чието име, разбира се, също произнася според собствения си диалект. . . Подобен род явления — а те могат да се намерят из всеки сборник народни песни — отново дават повод да се заговори за „наивността“ на народната песен и да се потупа снизходително по гърба народният певец, който, видите ли, толкова знае, толкова пее. . . А трудно е да си представи човек нещо по-грубо и по-неадекватно към фолклорната поезика от този самонадеян предразсъдък! Какво знае и какво не знае народният певец ние не знаем точно, но дори и най-сетне да си дадем труд да проучим това, резултатът не ще има пряко отношение към художествената същност и битие на народната песен. „Грешките“ на народния певец спрямо исторически и географски реални биха имали собствена значаща стойност, ако не бяха в контекст, който избилствувал и с много други „грешки“, и то вече спрямо неща, за които и без нарочни проучвания със сигурност знаем, че са били известни на народния певец. И ако например той смесва византийски и български владетели поради „незнание“, как ще обясним онова напрегнато разколебаване в семантиката на такива близки, познати и фундаментални съставки на народната песен като природни и вещни названия, определения на посоки, брой, цветове, на собствени и нарицателни имена; как ще осмислим онова остро раздвоение между значенията, отнасящи се към предмета като собствена определеност (денотацията), и значенията, отнасящи се към широкия причинен, оценъчен и емоционален ореол около съответната семантическа единица (коннотацията)? И ако „Малта касаба голяма“ е наистина далеч, как може да се обясни неустойчивостта на такава близка и позната птица в песните за болния Стоян, който лежи някъде далеч от бащината си къща:

Разболя ми се млад Стоян
на връх на Стара планина,
никаква рода при него.

(Ст. 270)

Локалното определение „на връх на Стара планина“ и тук е раздвоено между денотативната еднозначност и коннотативните значения на далечност, усамотеност, юначност. В случая обаче по-важно е продължението на песента:

Завили му се два орла.
Стоян на орли думаше:
„Два орли, черни гарвани,
с криле ми сянка вардете,
с уста ми вода носете,
с крачка ми лебещ носете,
доде ми душа излезе,
па ми тогава кашнете,
с бяло се месо наяжете,
с ясно се кърве напийте.

Героят смесва названията на птиците, наричайки ги и „орли“, и „гарвани“, но и тяхната функция е все така смесена и амбивалентна — те са му и закрилници, и вестители, в най-суровия смисъл на думата, на неговата смърт! Тази амбивалентност се разгръща по-натъък и гради творбата чак до нейния завършек: Стоян моли птиците да не изяждат дясната му ръка (гарвановото), а да литнат високо, да се огледат широко (орловото), да намерят бащините му двори и там да я пуснат, та да може майка му да разбере, че е умрял (ново амбивалентно съчетаване на зловещото вестителство с добрината). Същата линия на раздвояване и уравнивяване на противоположни ценностни изменения се налага и в завършека на песента, където Стоян предвижда, че застана над ръката му, майката ще си помисли за ризата, която му е ушила. . .

Основният строителен принцип на народнопесенната поезика прониква, както се вижда, и върху сравнително ниското лексикално равнище, където

считава и кръстосва такива утвърдени противоположни единици като орела и гарвана, и то в площта на едно и също означение, на едни и същи птици. Сблъскването протича в непосредна близост и с удивителна за „наивния“ певец свобода в боравенето с названията на ясни и безспорни за него реални, с удивителен усет за художествено богатство на конфликта между нравствено-емоционалния, асоциативния коннотативен ореол и многозначност, от една страна, и денотативност и еднозначност, от друга.

Ако в приведената песен раздвоението се извършва и в речта на Стоян (която впрочем заема три четвърти от обема на творбата) и е част от Стояновата гледна точка, в други песни раздвоението навлиза и в речта на поевствователя:

Над тях се вият три орла,
три орла черни гарвани.
Добруян дума три орла:
„Вийте се, вийте, три орла,
три орла черни гарвани.“

(Ст. 272)

От коннотативния обем на „гарван“ народната песен извлича не само значенията „труп“, „смърт“ но и „чернота“, „прокобност“: Например:

Тъмен се облак зададе,
до два го орла водеха,
два орла черни гарвани.

(Ст. 771)

Орлите-гарвани търсят разгневени Стоян, защото той е рязал ноктите на техните „черни орлета“!... Когато пък тъмен облак надвисва над снопите на вдовицата, „а до два го орла водеха“:

и на орлови тя им думаше:
„Ой ви орлови, черни галуни,
я си, орлови, облак поспрете.“

(Ст. 772)

(За „галун“ Найден Геров обяснява: „Corvus Cornix, гавран, гарван, гаврин вран, гробар, мръшкар.“) Сравни още:

я долетели три бели гълъби,
до три гълъби, три сиви гумени.

(М. 379)

Разколебаването на денотативните значения в името на коннотативното богатство действа не само в контрастни, но и в синонимно допълващи съчетания. Когато Стоян не е вече просто болен, а е ранен, и не е просто Стоян, а е „Стоян войвода“ или „Стоян хайдутин“, наименованието, наименоването и окачествяването на птиците рязко се променя:

над него вият два орла,
два орла, сиви сокола.

Смелите семантически разколебавания напомнят на всички, които обичат да се умиляват от битовата осведоменост и точност на народния певец, че този певец е познавал не само своята действителност, но и художествените възможности на своята езиково-мисловна система, че не е прост битоописател, а творец на сложни художествени ценности.

Наред с птиците българската народна песен търси раздвоението и богатството на коннотативния ореол и в света на дървесните названия. „Ботанически“ немислими съчетания намират смисъл в допирните точки на коннотативните обеми, както е например в кръстосването на по-екзотични дървета с цялата тяхна „южна“ задущевност:

Заспала ѝ ми е Миличка
под дърво под дафиново,
под клонче под маслиново.

(Ст. 778)

Конфликтът между обстоятелството, че дафиновото (лавровото) дърво не може да има маслинови клонки, и значението „девойката е заспала на закътано, южно и странно място“ великолепно изразява обсъждания тук семантически принцип на народнопесенната поетика. Разбира се, тази творба бързо противопоставя на екзотичния уют разбушването на дъждовна буря, за да завърши накрая с повторение на началния стих. . . (Тук нека напомним, че вероятно поради по-слабата битова определеност на „дафина“, поради фонетичните ѝ особености и съпадението с женското име Дафина народната песен изобилствува и с разколебавания от рода на „тънка прежда копринена, копринена дафинена“.)

В друга група песни пък реално немислими, но художествено значими цялости образуват съвсем близки и познати дървета. Коннотативните значения за красота и звуковата близост между думите се сблъскват например с обстоятелството, че яворът и ябълката трудно могат да се съберат в една гора:

Трета гора яворова,
яворова, ябълкова.

(Ст. 170)

А сред родопското население, което най-малко може да бъде заподозряно, че не знае разликата между ела и бор, се пее следната песен:

Па си ида всред горичка,
па си седна под еличка,
под еличка, под боричка,
закача си тъонка пушка,
тъонка пушка на боричка,
на боричка, на еличка.

(Р., стр. 119)

Това преименуващо повторително наблягане върху „борово-еловите“ свойства е изява на общ поетичен принцип, подкрепен в случая и от такава дребна, но характерна особеност: седнал под дървото, героят обича да гледа малките моми „как си белят бело платно“. На нея ще се спрем обаче по-късно, а засега ще напомним, че упоритото наблягане върху „боровото“ на гората се въвежда със стиховете:

Мила ми е, драга ми е
сивкоската чоста гора,
че се рано разлистнува.

„Че се рано разлистнува“ гора, за която така упорито се набляга, че е борова, не бива да изненадва никого, защото, първо, песента не държи особено много да уточни кога в същност е това „рано“ —

рано-рано по великден
и по-рано от гергьовден

и, второ, защото тя не държи твърде много да изведе докрай, в причинно следствена последователност, първоначалното обяснение на героя; оказва се, че гората му е мила, защото от нея гледа момите. Това, на което песента очевидно държи, е да изгради образно-емоционална връзка между радостта от гергьовското разлистване, вечната зеленина на гората и момите, излезли да белят платно. А по богатство и ненатрапеност тази връзка съперничи и на най-добрите измерения на личното творчество:

Названията на цветята също се раздвойават между денотацията и коннотативния си ореол, и то в степен, която изглежда право пропорционална на честотата на употребата им. Босилекът, който се радва на такъв ласкав прием сред стиховете на народната песен, често се включва в семантически разколебани и напрегнати съчетания: „стрък босилчек, стрък босилчек каранфилчек“ (Р. 194). В динамиката на семантически скокообразните отрицателни сравнения пък названията на цветя могат да се разгръщат с поразителна коннотативна свобода:

Вила се е бела лоза
около града Будима;
не е била бела лоза
ток са били до две луди,
до две луди, до две драги;
едното цървен каранфил,
а другото бела ружа.

(М. 43/)

Цветя и цветове, така сродни езиково и предметно, се оказват свързани и от голямата семантическа амбивалентност и многозначност, която народната песен налага върху тях. По разнообразие на употребяваните цветове нашата народна песен не е особено богата, но по честота на появата и степента на структурно-организиращата им роля тя далеч надминава личното творчество. И ето че в тази интензивна употреба озадачаващо бият на очи колоритни определения, които или са смислово-синтактически много неопределени, или полученото съчетание е реално немислимо, или пък и двете заедно. Какво например означава изразът „сините бели облаци“ (Ст. 271)? Че облациите са едновременно бели и сини? Или че белите облаци са сини? Или че синьотата на облациите е бяла? . . . Комичното безсилие на тези въпроси само по себе си подсказва колко сложни и художествено специфични са разглежданите смислово-синтагматични цялости.

Проявите на разколебана и амбивалентна колоритна атрибуция се разпределят в две основни групи. Първата е предпоставна (препозитивна), например: „сините бели облаци“, „бяла червена трендафила“ (Ст. 255), „син зелен байрак“ (Ст. 306), „сив бял гълъб“ (Ст. 404), „бял червен шибой“ (Ст. 747), „сиво ми бяло стадо“ (Ст. 1662), „жълто бело просо“ (Ш. I, 1157), „под бел цървени трендафил“ (М. 402). Липсата на синтактически определители, които да поясняват отношенията между цветовете думи, а след това невъзможността на много от предметите да носят едновременно всички приписвани им цветове поражда крайно интересен художествен ефект. Връзката между предмета и цвета отслабва и цветът със своето име и богатство на значения засила пряката си самостоятелност — процес, принципно идентичен с амбивалентността в „орел-гарван“, „босилек-каранфил“, „ела-бор“. Голямата близост между цветовете-определения пък напомня, че разглежданите конструкции са подкрепяща и подкрепяна съставка на голямата синонимно-антонимна повторителност в народната песен, например: „по пътища, по друмища“ (М. 156), „вели и говори“ (М. 148), „мътна галатна“ (Ст. 172). На трето място разколебането в колоритната атрибуция създава значения на алтернативност и модалност, т. е. на възможност даден предмет да бъде свързан от една гледна точка с един цвят, а от друга гледна точка — с друг. Тази страна също се оказва част от нещо по-общо — от много характерното за народнопесенната поетика кръстосване на различни гледни точки.

На последните два белега на народната песен — повторителност и алтернативна модалност — ще се върнем в по-нататъшния анализ, а тук ще напомним, че добре известно и авторитетно тълкуване на озадачаващата конструкция

„сиви бели гълъби“. Според забележителния майстор на историческата поетика В. Веселовски конструкцията „сиви бели гълъби“ е вторична — след като постоянното епитетно съчетание „бели гълъби“ се е шаблонизирало до крайна степен, то е било „освежено“ чрез добавяне на ново определение, „сиви“. Генетично-обяснителната стойност на това твърдение трудно може да се оспори, а още по-трудно да се потвърди с ярки и убедителни доказателства; по-скоро срещу него стоят фактите, че разколебаността на колоритната атрибуция не се ограничава само в постоянните епитети и че голямата част от постоянно-епитетните съчетания така са си и останали „необновени“. Що се отнася до синхронната и художествено функционална стойност на това твърдение обаче, откровено трябва да се признае, че тя е нищожна. Нито тогавашният, нито сегашният възприемател на народната песен не възприема „сиви бели гълъби“ като вторичен и обновен производ на някакво по-старо съчетание; но и тогавашният, и сегашният възприемащ, воден от високо организираната система на народната песен, свързва и осмисля тази конструкция като закономерна съставка на целокупната семантическа разколебаност.

Задпоставните (постпозитивните) амбивалентни атрибуции не се отличават от предпоставните нито по честота, нито по функция:

окол кула синьо цвете,
синьо цвете и червено.

(Ст. 255)

В по-сложна разновидност:

синьо седло алено,
алено, гюнгюрлиено.

(Ст. 380)

Или пък в количествено ярко разгърнат вариант:

цвете да вадим, лудо, синьо зелено,
синьо зелено, лудо, бело цървено.

(М. 458)

В друга песен пък, след като се изброяват четири цвята, повествованието продължава само върху един от тях:

Посадил ми дедо три лехи цвете,
три лехи цвете жълто цървено,
жълто цървено синьо зелено...
Скрил се дедо зад жълто цвете.

(Ш. I, 1167)

Ако семантическите ефекти на задпоставната атрибуция са принципино същите, нейните словоредни особености носят със себе си и нещо своеобразно. Задпоставността подсилва значението, че цветовете съществуват съвместно или пък че всеки цвят се носи от отделен предмет. Задпоставността дава възможност за натрупване на повече, обикновено до четири, цветови определения, чиято многобройност отслабва връзките между тях и разлива смисловите граници помежду им. И може би тъкмо заради това задпоставянето на две или повече цветови определения редовно се съпровожда със стихово-подхващателна повторителност — и в четирите приведени примера завършекът на предходния стих се повтаря в началото на следващия. Това явление е разновидност на много типичното за народната песен верижно-повторително развитие и се отнася към групата на прибавното (адитивното) развитие; а прибавната схема, като имплицира („подказва“) значението „предметът е такъв, но освен това той е още и такъв“, разколебава ценностното степенуване и смисловите връзки между съставките, за да завърши с общия резултат на всички прояви на семантическа напрегнатост в народната песен: разчупване на еднозначността.

конфликтно сплитане на еднозначност и многозначност, простота и сложност, определеност и неопределеност, превръщане на елементарни съставки в източник на неподозирано богатство от описателно, експлицитно непълни, но обемно широки и въздействено силни значения.

Разглежданите случаи още веднъж изкушават изследвача да потърси помощ в теориите за т. нар. примитивен синтаксис, да свърже конструкцията „син зелен байряк“ с разговорни изрази от рода на „станах син-зелен“. Наистина българската народна песен проявява поразителни и непроучени сходства със стила на старогръцката литература от допиндарово време, но тъй като самите теории за примитивния синтаксис не са отишли по-далеч от примитивния си стадий на развитие, ще се задоволим с единствената що-годе ясна черта на това неясно явление: примитивният синтаксис има по-голяма описателна неразгърнатост и хипербатонност (скоковост), а това просто ще рече, че той носи по-голяма неопределеност, многозначност, вътрешна напрегнатост и конфликтност на значенията.

Семантически свободното боравене с цветовете обяснява и защо откъслечните опити да се намери в народната песен някаква устойчива цветова символика не са дали резултат, изглежда, че такова нещо изобщо липсва. Наистина разчупването на собствените значения на цветовете думи често води до изграждане на устойчиви нови значения — например „бял“ да се свързва с българското, а „черен“ с чуждото, — но явно е, че ценностното осмисляне тук е производно и ограничено от контекста; само по себе си нито бялото е всеобщозадължителен за народната песен носител на положителни значения, нито черното — на отрицателни. И, както може да се очаква, когато определят сънародност и чужбинност, „бяло“ и „черно“ претърпяват значителна колоритна десемантизация: в една народна песен (Ст. 161) „черно татарче“ заробва българка, но по стар белег върху тялото му познават, че е в същност българин и дори брат на девойката, на „хубава Станка“.

Семантическата напрегнатост трепти и в контрастно-антитезните цветови съчетания, така присърце употребявани от народната песен: „бело книже, черно писмо“ (Ст. 157), „белото лице, Яно, църно изгорено“ (М. 372), „че я покри с бял ямурлук, с бял ямурлук чер кепелек“ (Ст. 318), „Радо, Радо, бяла Радо, пустите ти чорни очи“ (Р. 189). Семантически двуяки, от една страна, те още по-релефно подчертават цветовете значения на съставките си, но, от друга страна, висската им организираност и неслучайност и съчетаването в такава непосредна близост разколебава тези значения, разлива границата между тях, споява ги в нова цялост, която е художествена, защото носи вътрешен конфликт и сблъсък на значения:

Черночко бяло момече,
мене е грозде втасало
твоите черни очинки.

(Р. 190)

Ограничавани най-често в микроструктурни цялости на творбата, цветовете контрасти и антитези понякога се разгръщат на по-широка основа и прерастват дори в строителна схема на конкретното произведение. Подобни случаи не са многобройни, но са в равна степен закономерни за средата си и показателни за творческите възможности на народния певец. В една песен (Ст. 151), разказваща за опит на турчин да потурчи българка, българското и турското се съсредоточават около свои цветови центрове — българското около бялото, турското около разноцветното. Мария набелва платно на бяла Росица с бяла вода. Стъпила на бял камък, тя наемва бялото платно, когато край нея минава цар Мурад. Той ѝ казва:

Маро ле, бяло българко,	(бяло)
не ти прилича, Маро ле,	
бяла българка да седиш,	(бяло)
най ти прилича, Маро ле,	
пембе кадъна да станеш,	(червено)
на висок чардак да седиш,	
ибришим конци да сучиш,	(шарено)
жълти жълтици да нижеш,	(жълто)
на бяло гърло да качиш.“	(бяло)

Този сблъсък между „бялата българка“ и „пембе кадъната“ протича върху широката и богата на конкретни значения палитра на два колоритни тона, а първото вероятно съчетаване между българското и чуждото е изразено чрез пряко физическо и отново цветово сближаване: „жълти жълтици да нижеш, на бяло гърло да качиш“. По-нататък в отговора на българите трикратно се набляга върху израза „пембе кадъна“. Условието, което те поставят на турчина, е сам той да се отрече от джамията и да прояде „бяла сланина“! (Т. е. белотата обхваща и сланината; народната песен има много по-слаби стилови ограничения в привличането на битови реалии. . .) Само тогава, само ако турчинът приеме абсолютно неприемливото условие, Мария ще се съгласи да стане. . . „бяла кадъна“ — второ вероятно сближаване, и този път проведено на цветова основа. Идва обаче най-вероятното — Мария отхвърля предложението да се потурчи и във финала отново прозвучава темата на българщината, отново блясва с пълната си сила белотата:

Мене ме й майка родила,
 родила бяла българка,
 българка ще си остана.

Наред с цветовите определения в народната песен има още една широка група определения, чиято определеност е също така разколебана в името на комплексните художествени значения. И това разколебаване се върши тъкмо спрямо думите, които най-малко понасят подобна операция — числовите определения. Още постоянната употреба на „любими“ числа—три, седем, седемдесет, триста — поражда значението, че в така определения брой има нещо условно, че той означава по-скоро типична ситуация, многобройност или малобройност, отколкото дословни бройни измерения. Налице са обаче фактори, които в граиците на отделната творба конкретно и недвусмислено разклащат определеността и на „любимите“, и на рядко употребяваните числа. Към тях спада и недолюбовото, но безотказно действащо въвеждане с предлога „до“: „до три моми“, „до две реки“, „до седемдесет юнака“, което поражда значение на постепенно натрупване на количеството, а оттук и на допълнителна значимост на бройното определение, но, от друга страна, разколебава неговата утвърдителност и категоричност. Към тях спада и съвсем очевидната неустойчивост, непоследователност на бройните определения — понякога числото се променя още в следващия стих: „събрали са се отбрали до седемдесет юнака, до седемдесет и седем“ (Ст. 297), „седнали са, мамо, двама трима момка, кажи деветина“ (Ст. 315), „вили се, вили облаци/два дни ми до две недели“ (Ст. 770), „хачеца от девет годин, от девет десет години“ (Ш. I, 67), „събрали ми се набрали до триста двеста юнаци (Ш. II, 292), „хранила майка, кутила до три до четри дъщери“ (Р. 242), „от дванадесет години, от тринадесет пролети“ (М. 402).

Не е странно, че личното лирическо творчество отбягва бройното определение, а когато прибегва до него, употребява го с отслабена бройна означителност — очевидно то малко отговаря на нуждите на лирическата специфика. В разрез на това народната песен употребява бройни определения с

широка ръка, но... и с много и своеобразно отслабена означителност. Така конфликтът между изискваната и отказваната точност на бройното определение се присъединява към целокупното народнопесенно напрежение между денотация и коннотация. Налице е обаче и нещо специфично, идещо от природата на бройността. Неустойчивата бройна определеност задържа изказа върху постепенността в постигането на количеството, върху процеса за сметка на крайния и определен резултат. Наред с тази типично художествена забавеност действа и ефектът на диференцирането, великолепно осъществен в спомнатата вече родопска песен (Р. 242): майката хранила „до три до четири дъщери“, трите умрели в един ден, останала „една Нуринка“, но... и тя е „тъжко болничка“. Разгръщането на бройността в нейната постепенност изразява и становището на различни във времето и пространството гледни точки спрямо нея, което пък от своя страна е в пълно съзвучие с напрегнатата модалност на народната песен. В това отношение обаче народният певец прави още една крачка напред: ако разколебаната бройна определеност очертава художествените контури на по-общите значения за „много“ или „малко“, народната песен допуска различие на гледните точки дори спрямо тези по-обща значения: „Та го в темница заприли. Седел е мало и много, седел е девет години“ (Ст. 936), „вървяха мало и много“ (М. 107).

Семантическата напрегнатост навлиза и в още един кът от света на народната песен — в нейната пространственост и пространствени значения. През последните години въпросът за пространствените модели в литературата погълна много изследователски сили, които предложиха ред полезни, макар и невинаги художествено специфични изводи. Проучването на българската народна песен под този ъгъл може би не само ще подкрепи досегашните ни знания, но ще повдигне завесата и към непознати, научно неосъзнати досега области на нашата фолклористика. Този проблем обаче стои малко встрани от задачите на настоящото изследване и съвсем встрани от собствените ми възможности, поради което ще се огранича само с две несмели предположения. Първото — в българската народна песен пространството е паритивно, а не глобално, т. е. отделните микропространства, като гората, двора, небето, нивата, остават несвързани, неситуирани едно спрямо друго. И второто — ако в личното творчество бяха открити пространствени опозиции, носители на богат художествен заряд (например „град—село“, „високо—ниско“, „вътре—вън“, „първи етаж — последен етаж“), търсенията на такива двойки в народната песен едва ли ще дадат положителен резултат.

Покрай тези спорни и непроучени „бели полета“ на нашата фолклористика досегашният анализ ни води и към значително по-безспорни изводи — например до извода, че еднозначната и външно обективистична определеност на пространствените отношения в народната песен е разколебана и раздвоена от производни, вече непространствени значения на пространствените определители и от кръстосването на различни гледни точки върху пространството. Много са начините, по които се стига до това разколебаване — толкова много, че биха дали материал за отделно изследване. Тук само като илюстрация на разглеждания по-общ принцип ще напомним за широката употреба на наречията „горе“ и „долу“. Още в разговорната реч те са значително десемантизирани или поне подчинени на личните разбирания на говорителя за това, къде е „горе“ и къде е „долу“. (Нима на една равна улица не може да се чуе изразът „отивам нагоре“, изричан от хора, които отиват в противоположни посоки?) И ето че тъкмо към такива езикови явления народната песен проявява странна „слабост“, при което тя не само не намалява чрез контекста си тяхната неопределеност, но прибавя към нея нови „доза“ художествена многозначност и амбивалентност:

На дървото пѣстро пиле...
горе седи, долу гледа,
долу, долу в Анадола.

(Ст. 170)

Тук звуковата връзка между „долу“ и „Анадола“ и контрастната връзка в „горе—долу“ се оказва по-силна от еднозначно пространствената определеност на израза. В следващия откъс пък колкото по-често се употребява наречието „долу“, толкова по-неопределено става то:

я иди долу, долу, сестро,
долу, долу на бояджия,
да ми земеш триста торби.

(Ст. 302)

В други песни двойката „горе—долу“ се налага върху предмети, които с общоприетото си положение трудно оправдават такава „дислокация“; например „татъм долу“ се свързва с чешмите, а „татън горе“ — с „пътища и друмища“. Без вникване във фолклорната семантика пък само недоумение биха породили вече преките смислови кръстосвания между двете наречия:

Подхвъркнало ѝ младо змейче
татък горе, тагък долу
във усои и присои.

(Ст. 327)

Тук много близките в смислов и морфологичен план думи „усои“ и „присои“ са корелирани със смислово контрастните наречия „горе“ и „долу“. Получава се значение на подвижност, повсеместност на действието, на явен отказ да се определи то еднозначно, на игриност и пр. Същият принцип, доведен вече до крайност, действува и в случаите:

Какво ми се чуе
горе па пак горе
долу в ливадето?

(Ст. 795)

Горе долу Нижо полз
найдоф мало моме.

(М. 392)

Когато народната песен описва пространствена ситуация, производните значения на пространствените точки се оказват по-важни от физическата съществуемост на тяхното съчетаване. Как например трябва да се разбира следното разполагане в художественото пространство: задават се прахове — след праховете идат три синджира роби — сред робите най-напред върви „русa Русанка“ — последен върви и ги кара турчин сейменин (Р. 50). И сама по себе си многозначителна, тази картина се допълва със следния пространствено озадачаващ стих: „Турчин на Руска тихо говори“. Физически възможно ли е при такова разполагане на героите те да разговарят „тихо“ помежду си, *може* да се запита всеки „неизкушен“ читател, а *трябва* да се запита всеки специалист зиран изследвач. И никакви уклончиви догадки за „наивната“ неумелост на народния певец, никакви „специалистски“ обяснения, че „тихо говори“ е постоянен израз, който може да попадне и в неуместна среда, не ще ни доближат до художественото своеобразие, което творбата е криела и за някогашния, и за съвременния възприемател. Извеждането и обособяването на героинята и за съвременния възприемател. Извеждането ѝ по място на турчина, отначало сдържаните увещания на поробителя да изостави тя детето си в гората — ето какви значения се оказват много по-съществени от въпроса, къде стои Русанка, къде стои турчинът, и могат ли двамата да се разговарят, без да се надвигват. . . И нещо повече — тъкмо физическата неправдоподобност на пространственото

разполагане активно подчертава художествената необходимост и правдоподобност на значенията, извлечени от тази картина.

А в следната песен (Ст. 406) разколебането в названията на птиците естествено преминава в разколебаност на техните пространствени положения и отношения:

Дофръкнали ми дор два ми гада,
дор два ми гада сиви гълъби,
сиви гълъби, бели лебеди,
бели лебеди, летни преперци,
че ми кацнаха у майсторите,
у майсторите на меховете,
на меховете, на чуковете,
на чуковете и наковалята.

(В тази насока вж. още № 247 от сборника на Миладинови.)

В крайна сметка напрегнатостта в пространствените определения се оказва структурно осмислена съставка на всеобщата напрегнатост, която разединява и събира смисловия свят на народната песен.

Към тази всеобща напрегнатост се присъединяват по-нататък и случаите, в които народната песен разколебава названията на чужди, далечни и враждебни сили. Когато нарича едни и същи поробители „татари бели маджари“ (Ст. 161), песента нито цели да представи точната им етническа принадлежност, нито пък допуска функционална грешка спрямо нея — задачата ѝ се състои в специфично художественото раздвояване между денотацията и емоционално-нравствения ореол на тези думи. (На същия принцип се гради и образът на „черния арапин“.) Емоционално-оценъчното интенционализиране на етническите названия за сметка на тяхната означителна точност ще открием и в песни, създадени сред родопското население, т. е. там, където разликата между двете групи значения е била особено ясна. Предупреждават един Юван, че ако се потурчи, ще попадне „при тия църни керкезе, при тия лютти черкезе, при тия лоши хайдуте, при тия църне цигане“ (Р. 71)!

На същия принцип е и разколебането в собствените имена — на селища, реки, морета, та дори и на хора. Народната песен и в този случай търси връзката и различието между единичност и художествена обобщителност, и в този случай изостря напрежението между двете основни групи значения — с острота, значително по-голяма, отколкото в личното лирическо творчество. Народната песен употребява лични имена с охота, каквато личната лирика не познава, но тъкмо скокът от широката употреба към отслабената инак силна еднозначност на собственото име прераства в овладяна художествена целенасоченост. . . Когато народната песен смесва морето с Дунав, смесването става източник на значения за смътната, далечна, непозната трудност в облога на смелата Маринка:

Заложила се ѝ Маринка
със трима турци презморци,
презморци, беломорчани,
морето да си преплава,
морето бели Дунави.

(Ст. 287)

Такива художествени резултати поражда и смесването на Черно и Бяло море, при което към общата семантическа напрегнатост се прибавят и собствените значения на думите „бяло“ и „черно“, свързани със следващия централен за песента мотив „сиво“ (Ст. 760). А нека напомним, че народната песен осмисля и съчетания като „Тунджа Марица придошла“ (Ст. 768)!

От далечните и „големи“ географски понятия народната песен скача до имената на близки и познати села, които все така смело подчинява на своите

художествени цели. В редица творби, някои от тях подчертано трагични село Килифарево се смесва със звуково сродното име „Марево“ (или още „Варево“, „Царево“, „Нарево“), което не само разколебава еднозначната определеност на разказаното, но и поражда така присъщата на българската народна песен скрита надредна ирония.

Тук вече можем да се върнем на това, от което започнахме — на „прегрешенията“ на народния певец към историческата истинност на неговия любим герой „цар Костадин“. Когато пред нас просветнаха, макар и съвсем смътно, очертанията на една многостранно и изобретателно подкрепена система на семантическа напрегнатост, когато се натъкнахме на семантическо разколебаване и в названията на най-познати, най-всекидневни предмети и явления, името на стария цар попадна на мястото си като липсващо камъче на някаква сложна и богата мозайка. Инак казано, „цар Костадин“ се раздвоява между значенията „конкретен, единичен цар“ и „някой цар и неговите царствени свойства“. И отново далечността и означителната неопределеност на този мотив се сблъсква с конкретността и битовата интимност на неговото обкръжение. . .

Както стана ясно от приведените примери, семантическото разколебаване в народната песен подчертано тежнее към областта на синонимията и антонимията (последната е в същност особена форма на синонимия) или към думи от еднакви семантически полета: „пашата още везира“, „гемиджи Енчо лададжи“, „с стотилнички ройно вино, ройно вино баш ракия“, „воденица тепавица“. Това тежние споява семантическото разколебаване с всички съществителни изяви на повторителността в народната песен — с високата смислова, лексикална и вариативна повторителност, — а така също с особена форма на повторителност приभावността. Към всички тези структуриращи връзки се прибавя и една черта, която пронизва цялата система на народната песен. В част от случаите на семантическо разколебаване съвместната атрибуция на съставките е реално и логически недопустима — невъзможно е например една и съща птица да бъде и орел, и гарван. В друга част обаче атрибуцията е допустима, но . . . не е изразена. Думата е за случаите, в които една логикосинтактическа добавка, примерно на съюза „и“, би разсеяла амбивалентността и потиснала разколебаването. Ако в израза „стотилнички ройно вино баш ракия“ или „напои го ройно вино вода“ от споменатата песен за Крали Марко се въведе съединителен съюз („ройно вино и баш ракия“), той веднага губи „солта“ на семантическото си своеобразие. Народната песен обаче не прави тази добавка. . . Така се получават странни и дълбоко значими сближавания на вещи, действия, събития в света на техните раздвижени значения:

В ръка носи топъл обед,
топъл обед, мъжка рожба.

(Ст. 753)

Топлият обед и детето застават един до друг във физически, нравствен и битово-духовен смисъл, неразделени от задължителния в нехудожествен контекст съединителен съюз „и“. Когато пък в подобна конструкция попадат контрастни или антитезни изрази, близостта в техните различия и различието в тяхната близост добива напрегнатост, на която чистосърдечно могат да завидят и най-големите майстори:

Нана я оженихме
за черната земя,
за зелената моравя. (Ст. 985)

По-нататък от равнището на синтагмата този принцип се разгръща върху най-общите композиционни особености на народната песен. Когато създава

няколко отделни епизода, различни по време и (или) пространство, народната песен редовно недоопределя и недоизяснява тяхното взаимно разположение, редовно оставя впечатление за нежелание, а у някои хора и за непохватност да изгради ясна и безспорна пространствено-временна ос на събитието. Резки преходи, скокообразни, неподготвени извивки, сложни пространства от скрити значения съпровождат развой на народната песен от епизод към епизод. И което е най-интересно, във всичко това преминава тенденцията отделните събития да се поставят на общата плоскост на едновременността.

Взети сами за себе си, тия белези леко могат да наведат на мисълта, че народната песен има тромав, примитивен, „наивен“ строеж. И нека е така, т. е. нека оценяваме съставките на художествената система и взети във от нея — това също е необходим аналитичен етап. Нека обаче не забравяме да надникнем в народната песен и като система — а това веднага ще покаже, че тромавостта в нейния развой е само част от едната противоположна страна на нейното цяло. Защото, обхванем ли с поглед цялата разноликост на народнопесенната поетика, неминуемо ще почувствуваме една от най-силните страни и един от най-трудните проблеми на българската народна песен — способността ѝ да съчетава в художествена цялост простота и сложност, непохватност и изтънено майсторство, за да извлече от техния сблъсък своеобразието на духовната и художествената си мощ.