

ЗВУК И СМИСЪЛ В ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА

Радосвет Коларов

По стара традиция обект на поетическата фонетика е стиховата реч. Понятия от типа на „инструментовка“, „еуфония“ и пр. с неизбежността на утвърдения автоматизъм пораждат продължението „... на стиха“. По силата на едно мълчаливо или явно предубеждение отвъд границата на стиха — върху обширната територия на художествената проза — секват с редки изключения търсенията на естетическите функции на звука; приема се, че тази територия е бедна или направо не съдържа необходимата звукова „рудна жила“.

Едно изследване върху звуковия пласт на творби от Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Ангел Каралийчев и други наши класици на художествената проза установи — при това с помощта на математически метод — обратното: съществуването на неподозирани, поразяващи с мозаичната си сложност звукови организации, образувани чрез статистически отклонения на фонемите от средните им честоти (сгъстяване и разреждане), както и чрез комбинирането в малко вероятни по отношение на общоезиковата им употреба съчетания в определени участъци на текста.¹

С демонстрирането на тези звукови организации обаче към изследването на художествената маркираност на звука, която може да назовем с общия термин метафония,² е направена само първата крачка. Откъснати от съдържанието, от смисъла на художествената творба, тези звукови организации нямат литературна стойност и представляват интерес може би единствено за фонетиките.

За да влязат в обекта на литературознанието, те трябва да са *на т о в а р е н и с ъ с с м и с ъ л*, да са функционално подчинени на *с ъ д ъ р ж а н и е т о* на творбата. И това условие е необходимо не само защото художествената система на литературната творба по принцип не понася излишната сложност, самоцелната, нефункционална структурираност. То е необходимо допълнително и за това, че изследваните литературни творби са дело на писатели, чужди на всякакви самоцелни формалистични търсения, писатели-граждани, свързали творчеството си със съдбата на своя народ, всеки от които би могъл да повтори за себе си думите на Вазов: „Аз не търся ¹ поезията само

¹ Вж. Р. Коларов. Към проблема за поетическата фонетика на прозата. — Език и литература, 1974, кн. 1.

² Терминът „метафония“, чиято съставка „мета“ означава „отвъд“, „от втори порядък“, назовава такива състояния на звуковото равнище на литературната творба, които са „над“, „свърх“ традиционната му знакоразличителна функция в нехудожествената реч и са насочени към създаването на художествен ефект. По този начин терминът „метафония“ е надреден, улавя общото, което свързва термини като „еуфония“, „инструментовка“, „звукопис“ и пр.

пусти звукове, аз искам и смисъл“ (разр. моя — Р. К.).¹ И следователно: звуковите структури, открити в творбите на тези писатели, са се появявали спонтанно, като органическа, подчинена съставка на художествения образ, неизбежно носят „бремето“ на художествената идея.

Разкриването на тази „обремененост“, на връзката между звук и смисъл в творчеството на нашите майстори на художествената проза е задача на настоящата статия.

Изпълнението на тази задача изисква някои предварителни уточнения от методологически характер, преодоляване на някои несъстоятелни схващания. Необходимостта от това нараства допълнително от факта, че поетическата фонетика е област на стилистиката, която като че ли най-безболезнено търпи субективната оценка, чудатата приумица, спекулирането с недоказуемостта на известни феномени на художественото възприятие.

Схващанията, изискващи критическо преодоляване, се отнасят до функции, които могат да бъдат разделени от знаково гледище на две групи: функции, лишени от знаков характер, и функции, имащи знаков характер.

Към първата група функции се отнасят т. нар. „благозвучие“, „мелодичност“, „музикалност“ и пр. Това, което сродява тези названия — поне в преобладаващата им интерпретация, — е самоцелното, художествено неспецифично удовлетворяване — неудоволствуване от акустико-артикулационните свойства на горните звукове, чиято художествена функция се заключава, оказва се, в това да предават в съзнанието на възприемащия изобилна информация за самите себе си, но за нищо друго извън себе си.

Възгледът за благозвучието (*euphonia*), респективно неблагозвучието (*cacophonia*), възниква в античността и по-нататък е неизменен спътник на поетическата фонетика, активизирайки се особено в периоди на изострен интерес към формалната страна на литературното произведение.

Още древногръцкият риторик Дионисий Халикарнаски е категоричен, че „ланда (л)² ласкае слуха; от всички полугласни тя е най-сладостната“, а сигма (с) „е страшно мъчителна; нейното свистене е по-близо до безсловесния глас на звяра, отколкото до говоримата реч“³.

Бащата на руския символизъм Вячеслав Иванов, прислушвайки се в звуковия строй на поемата „Цигани“ от Пушкин, открива там „гласният звук у, ту глух и замислен, възвръщаш се в старината, миналото, ту колоритно див, ту зноен и призивно унил“⁴.

„Заумникът“ Кручоних измисля за назоваване на лилията „плавната“ дума *euhy*⁵ . . .

Наред с акустичната и артикулационната страна на звуковия строеж на литературната творба може да бъде обект на самостоятелна естетическа интерпретация. В труда на Андре Спир „Поетична и мускулна наслада“,⁶ както загатва самото заглавие, художественото въздействие на поезията в голяма степен се отдава на удоволствието от артикулационните движения на говорния апарат, естетиката на „ларинго-оралния танц“.

Не може да се отрече, че акустическите и учленителните характеристики на едни или други звукови комбинации независимо от изразявания от тях

¹ Цит. по Иван Шишманов. Студии, рецензии, спомени. С., 1969. с. 310.

² Поясненията в скоби са мои (Р. К.).

³ Античные теории языка и стиля. М.—Л., 1936. с. 211.

⁴ В. Шкловский. Искусство как прием. — В: Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1917. с. 3.

⁵ А. М. Пешковский. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. — Ars poetica, II, М., 1928, с. 35.

⁶ Andre Spire. Plaisir poetique et plaisir musculaire. Paris, 1949.

смисъл могат да поразжат усещане за приятност и неприятност. Психическото и съдържание обаче е твърде бедно, за да послужи за основа на по-дълбоки естетически емоции. У привържениците на „благозвучието“ и „благопроизносителността“ елементарното физиологическо задоволство — незадоволство, което у хората със здрава психика се изпитва смътно и подсъзнателно, разраства до причудливи, неестествени размери.

Но не това е основното уязвимо място на тази теория. Има нещо по-съществено. Според нея противопоставянето „благозвучност, благопроизносителност — неблагозвучност, благопроизносителност“ се покрива с противопоставянето „художественост — нехудожественост“. Това схващане се корени в погрешната представа за художествената реч като за не само „изкусна“, но и „изкуствена“ — изгладена, рафинирана, изчистена от всякакви грапавини, лееща се и пр.

Инфантилното опиянение от звученето на художествената реч е несъвместимо с нейното адекватно възприемане. Физиологическата приятност или неприятност на звученето няма самостоятелно значение. Тя придобива такова само във връзка със смисъла на творбата. И приятността, и неприятността са функционално подчинени на смисъла, и двете могат да действуват в художествено отношение с двата знака („плюс“ и „минус“): гладкостта на звученето може да бъде антихудожествена, грапавостта му може да повишава художествената стойност на творбата.

Съществуват и опити за откриване в литературното произведение белези на музиката: музикална интонация,¹ хармония,² музикални ритмични и жанрови форми³ и пр. В преобладаващата част от случаите се касае за пренасяне в интерпретацията на литературните факти на чужди, неспецифични за литературата характеристики — например опити да се опише говорната интонация чрез приспособяване на нотната система или да се изясни хармонията на поезията чрез въвеждане на понятия от типа на „сониращ акорд“.

В същност зад цялата „музикална“ терминология в повечето случаи могат да се открият неоригинални, имащи твърде широко значение характеристики. Например на фонологично равнище зад термини като „музикална вълна“, „музикален поток“, „заклучителен акорд“ и пр. най-често, оказва се, не стои нищо друго освен . . . повторителността.⁴ А не е необходимо да се доказва, че повторителността сама по себе си не съдържа никаква априорна музикалност.

Изрази като „музикална вълна“, „музикален поток“ и пр. представляват метафори (при това двустепенни, съдържащи две метафори една в друга), които по субективното намерение на своя автор очевидно трябва да изразят нещо много по-дълбоко и специфично, отколкото простото повторение. Но това дълбоко и специфично така или иначе остава неразгадано, смътно и неизбистрено (вероятно и в съзнанието на самия автор), прикривайки се зад колкото многозначния, толкова и непроницаем музикален термин . . .

¹ Вж. по този въпрос данните на С. Brown. The Relations between Music and Literature. — Comparative literature, vol. 22, 2, 1970.

² Вж. например Борис Куршнер. Сонирующие аккорды. — В: Сборники по теории поэтического языка. II. Петроград, 1917.

³ Вж. по този въпрос различните „музикални“ интерпретации на една Блокова творба: R. Alber n a t h y. A vowel fugue in Block. — International journal of Slavic linguistics and poetics, VII, 1963, The Hague; N i l s N i l s o n. Block's "vowel fugue" A suggestion for different interpretation. — International journal of Slavic linguistics and poetics, XI, 1968.

⁴ Вж. например Боримир Кръстев. Музикалността в поезията на Лилиев. — В: Език и стил на българските писатели. С., 1962. с. 243—265.

И музикалността, и благозвучието, и благопроизносителността са понятия, третиращи звуковата структура като нещо затворено в себе си, имащо собствена естетическа стойност, като акцентът се поставя или върху качеството на звуковите елементи, или върху самата структура.

Излизането извън границите на звуковостта сама за себе си, превръщането ѝ в знак на нещо естествено дава възможности за много по-богата интерпретация. Впрочем съзнанието на човека е достатъчно свикнало с първичната знаковост на говорните звукове, с това да ги схваща като „обременени“ от значение, за да му бъде трудно да прояви изобретателност в търсенето на вторични, свойствени на художествената реч звукови значения.

Тази изобретателност, разбира се, развивайки се в крайност, дава отрицателен резултат — приписването на звуковата структура нереални вторични значения, значения, надхвърлящи нейните знакови възможности.

„Сврѣхзнаковостта“ има две основни разновидности:

Първо, приписване на отделните фонемни постоянни, независими от конкретния контекст значения. Фонемата получава статута на морфема или дума.

Второ, приписване на фонемите в даден конкретен текст способността за пряко, самостоятелно изразяване на семантиката на текста.

Първият тип има за свое теоретическо основание механизма на синестезията — създаването на асоциативни мостове между различните видове усещания. Действието на този механизъм обаче има в една или друга степен индивидуален, а, от друга страна, случаен, зависещ от конкретната ситуация характер. По тази причина създаването на универсални, общовалидни класификации на звуковите значения е предварително обречено на неуспех.

Една от най-авторитетните класификации от този род е тази на Морис Грамон. Той разделя фонемите във френски език на групи съобразно с техните експресивни свойства. Например гласните разделя на „ясни“ (с подгрупа „остри“, „ярки“, „тъмни“, „назални“), като определя за всяка група съответния диапазон от значения. Например:

„Острите“ гласни могат да изразяват радост, нежност, възхищение, ентузиазъм, гняв в неговия пароксизъм, умоляване, презрение; хаплива ирония, сарказъм, осмиване и подигравка; освен това всички „ясни“ гласни могат да изразят нежност, лекота, сладост, бързина, буйност — физическа или душевна, весели, радостни, приятни или идилични мисли.

„Ярките“ гласни могат да изразят гняв, заплаха, гордост, величие, възхищение, могъщество и т. н.¹

Докато системата на Грамон търси съответствие между говорните звукове и понятия от сферата на емоциите и идеите, класификацията на Рене Гил, известен със своята теория за „словесната инструментовка“, се гради върху цяла серия от синестезийни мостове. Говорните звукове се поставят в съответствие освен с определени емоционални състояния още с определени тембри, свойствени на съответни музикални инструменти, а също така с определени цветове:

ou, ou, iou, oui — черни и жълточервени, *f, l, s* — дълги флейти, монотония, съмнение, простота.

ô, o, io, oi — червени, *p, r, s* — серията на ниските саксофони, власт, слава, увереност.

â a, ai — яркочервени, *r, s* — серията на ниските саксофони, вълнение, слава, триумф.

И т. н.²

¹ Maurice Grammont. *Le vers français, ses moyens d'expression son harmonie*. Paris, 1913. p. 197—220, 223—228.

² P. Debouille. *Poesie et sonorites*. Paris, 1961., p. 238.

Тези класификации предизвикват недоумение със своята произволност, научна несъстоятелност. Както е известно, фонемите са знакоразличители, знакови елементи и само обединявайки се в поредици, образуват значещите единици на човешката реч — думите. Приписваната им знакова константност противоречи на поливалентността им в знаковата система на езика. Ако се приеме (което, разбира се, само по себе си е лишено от основание), че константните значения на фонемите се проявяват само в поезията, трябва да се приеме, че те непрекъснато влизат в напрежение със семантичната структура на текста, изграждана от „традиционната“ фонологична структура на езика. Четещият литературната творба ще трябва да изпитва твърде странно психическо състояние: в неговото съзнание освен полето на семантичната структура трябва непрекъснато (!) да действа някакво поле на калейдоскопично изменящи се, смесващи се и взаимно напластяващи се емоции, слухови и цветови представи и пр. Това второ поле по принцип не би могло да действа в резонанс с първото: случаите на съвпадение между значенията на фонемите и значенията на изгражданите от тях думи ще бъдат несравнимо по-малко от случаите на несъвпадение. Константната знаковост на фонемите ще бъде следователно един непрекъснато заглушаващ, дезорганизиращ информацията от семантичната структура на текста фактор.

Класификации от типа на посочените по-горе обикновено са плод на умозрителни конструкции. Но каквито и да са причините за тяхното създаване — стремеж към маниерничене, халюциниране и пр., — те остават дълбоко субективистични и имат значение единствено за своите създатели.

Съществуват опити и за други, направо абсурдни константни знакови интерпретации на говорните звукове, с които не е необходимо дори да се спори. Г. Башелар твърди, че натрупвайки сонорни съгласни в думите, естествено може да се нарисова воден пейзаж, а М. Рудрауф отива по-далеч, като подразделя съгласните на три класа — „земни“ (*p, t, k, s, ch*), „водни“ (*b, d, g, l, r, mn, gn*) и „въздушни“ (*z, j, v*), с което изчерпва кръга на възможните агрегатни състояния. „Натрупайте — казва Рудрауф — оклузивни и беззвучни спирантни съгласни и вие ще получите скалист пейзаж или ще издигнете величествена сграда. Представете си стръмна местност и ако сте поет и господар на своя речник, беззвучните спирантни и беззвучните и звучните оклузивни съгласни ще се съберат и съединят, за да очертаят ъглите и основите.“ И още: „Когато Дон Диего казва на своя син „*Va, vole et me venge*“ (Върви, лети и отмъсти за мен — б. м., Р. К.), не ви ли се струва, че той привързва крилати сандали на ходилата на младия герой? И обратно, дайте полет на лазурната мечта и звучните спирантни съгласни ще се вдигнат като бриз.“¹

Поетът К. Балмонт схваща съгласните като същества от мъжки, а гласните като същества от женски пол.²

Късният романтик Л. Херн не проявява по-бедно въображение — според него звукосъчетанието *kx* има брада и носи чалма, а главно *X* не е нищо друго освен грък в напреднала възраст с набръчкано лице.³

А в поемата на В. Хлебников „Зангези“ фонемите *k* и *l* са персонажи, чиито армии се сражават помежду си.⁴ . . .

Освен този — да го наречем „дедуктивен“ подход към говорния звук, чиито привърженици подобно на алхимици се мъчат да открият някаква иманентна знаковост, натрапвайки я съответно на словесния контекст, съществуват

¹ Р. Debouille, р. 71.

² К. Балмонт. Пoesия как волшебство. М., 1915.

³ С. Эйзенштейн. Вертикальный монтаж. Избранные произведения. Т. 2. М., 1964, с. 202.

⁴ В. Хлебников. Собрание произведений. Т. 3. Л., 1931. с. 325—340.

и друг, обратен по направление, но сходен по резултат „индуктивен“ или по-точно псевдоиндуктивен подход, състоящ се в привидно извличане на звуковите значения от самия контекст.

Представителите на този подход пристъпват към анализа на звуковата структура, без да са въоръжени с някаква предварителна изработена доктрина, без догматизма на „алхимиците“. Те просто приписват — с артистична лекота — онова, което изразяват думите в текста на отделни фонемни или техни съчетания.

По повод на стиха „*L'odeur de Rotterdam monte de tous les fleuves*“ П. Алберт открива особено важно значение на назалността — наличието на носови съгласни в думата „*monte*“ — този, който произнася „*monte*“, „разширява несъзнателно ноздрите си като моряк, който вдъхва многообразния мирис на реката. Назалността улавя усещането в момента, в който то прониква в гърдите на моряка“¹.

Анализирайки стихове от Френсис Джеймс, Парент отбелязва: третият стих на тази строфа съдържа една действителна алитерация, предназначена да извиква представата за променливата игра на сянката и светлината върху водата, когато денят преваля“².

Съветският литературовед А. Фьодоров твърди, че повторението на беззвучни съгласни в едно изречение на „Слово о полку Игореве“ предава звуковата картина на движението на тежковъоръжената древноруска войска.³

В семиотиката съществува понятието „изобразителен (иконичен) знак“ (според терминологията на Ч. Пирс), под което се разбира такъв знак, чиято материя съдържа структурата на обозначавадения обект. Търсенето и откриването на изобразителна знаковост във фонемите се дължи на елементарното, свойствено впрочем на всички хора чувство за неразкъсваемостта на връзката между знак и обозначавано, в частност между звученето и смисловото съдържание на думата.

Авторите на приведените по-горе твърдения обаче положително не биха могли да обяснят защо, по силата на какви свои характеристики една назална, беззвучна съгласна или каквато и да е друга фонема може да изобрази такива сложни, специфични ситуации като „играта на светлини и сенки върху водата в един късен следобед“ или звуковата картина на движението на тежковъоръжена древноруска войска.

Семантичният обем на тези ситуации е несъизмерим с каквито и да било звукови характеристики. Никаква звукова символика не може да предаде директно картина от подобен род в нейната к о н к р е т н о с т — да я „заснеме“, да я „транспонира“ по детайли — просто защото звуковата структура е неизмеримо по-бедна от структурата на изобразяваното явление. „Анализи“ от рода на приведените по-горе са присъщи на т. нар. „импресионистичен“ подход в литературознанието и при цялата си ефектност нямат научна стойност.

Критиката на разгледаните схващания естествено трябва да завърши с предлагането на някакво позитивно схващане за знаковостта на фонологичната структура на литературното произведение. Най-общо може да се каже следното:

1. Звуковата структура сама по себе си, както и нейните елементи действително могат да функционират и като изобразителни знакове. Акустическите свойства на фонемите (височина на тона, тембрална окраска и пр.), техните артикулационни свойства, пространствено-динамичните характеристики на

¹ Р. Debouille, p. 84.

² Пак там, p. 159.

³ А. И. Ф е д о р о в. Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск, 1964. с. 78.

говорния апарат — учленителна сила, напрежение на говорните органи, тяхното движение и взаимно съотношение, промяната в големината и гладкостта на резонаторните пространства, начинът, по който се оформя и преодолява преградата по пътя на въздушната струя и пр. (както и начинът, по който фонемите образуват структурата) могат да се поставят в съотношение със звуковите и пространствено-динамичните характеристики на различни явления от действителността, а с посредничеството на допълнителни асоциации — и с такива техни характеристики, които пряко нямат звуков и пространствено-динамичен характер.

Очевидно е, че моделирането на семантиката на текста от страна на звуковата структура е възможно в твърде ограничена сфера, има пределно общ, неконкретен характер; казано с други думи, точките, в които се пресичат материалните свойства на звука и семантиката, са много по-малко, отколкото изглежда на пръв поглед.

Чрез звуковата структура не може да се изобрази директно например мъчителното напредване на старица с дете на ръце срещу бесния вой на виелицата („Пейзаж“ от И. Вазов) или пък препъващата се, олюляваща се походка на болен кон („Друг свят“ от Й. Йовков), но чрез натрупването на труднопроизносими съчетания, на преградни съгласни може да се внуши най-общата, лишена от всякакъв конкретен облик представа за затруднено движение, за преодоляване на препятствие и з о б щ о. Тази именно представа е общата, единствената пресечна точка на звуковата структура със семантиката, в която именно звуковата структура може да реализира своите моделиращи възможности по отношение на семантиката.

Като се говори за „моделиращи възможности“, се има пред вид това, че изобразителната знаковост на говорния звук не е константна, а потенциална, оказионална. За да възникне тя, необходимо е определени звукови свойства да се пресекат с определена семантична структура. Тясното резонаторно пространство по принцип би могло да се асоциира с представата за теснота, за компактност на пространството изобщо, но естествено, само по себе си, без да е „провокирано“ от контекста, то остава само един от елементите на артикулационната механика. Но дори и в случаите на подобно пресичане със семантичната структура моделиращата функция на звуковите свойства запазва своя вероятностен характер и трябва да бъде изразявана не в алтернативна, а в статистическа форма.

2. Звуковата структура може да придобие знакови функции и по друг начин, принципно различен от изобразяването, „наподобяването“ на явлението. Тя може да получи условно-репрезентираща семантиката функция при структурното съвпадение на звуковото и семантичното различяване на текста. Най-прост случай е проектирането на звуковото върху тематичното раздвояване: двойка звукови структури покрива двойка семантични структури. Структурната еквивалентност, кореспондирането между двете двойки структури създава предпоставка за репрезентативност на едната по отношение на другата. Всяка от звуковите структури се превръща в знак, в репрезентант на съответната семантична структура. Очевидно връзката между тях няма изобразителен, а структурно-текстуален характер. Разбира се, тя може да бъде удвоена (и това е най-честият случай) с прибавяне на изобразителността, т. е. чрез едновременно действие на двата знакови типа, което несъмнено удвоява естетическото ѝ въздействие.

След тези общи бележки може да се премине към отбелязването на някои по-важни типове звукови значения, типове художествени функции на звуковата структура.

Те ще бъдат разделени на два основни типа: функции, неизлизащи вън от границите на определено текстово пространство (функции в микроконтекста) и функции, свързани с цялостната художествена структура на литературното произведение (функции в макроконтекста).

Това разграничение създава възможност за разглеждането на прозаичната творба както в отделни нейни участъци — относително обособени, имащи самостоятелно художествено значение компоненти, така и в осъществяването ѝ като единна, цялостно изградена художествена постройка.

От

А. ФУНКЦИИТЕ В МИКРОКОНТЕКСТА

най-напред ще бъдат разгледани онези, които се свеждат до

1. Звуковата изобразителност

Най-типичен представител в тази група е звукът, който е в подражанието. В дадения случай интерес представят не лексикализираните звукоподражания — т. нар. ониматопеи, а случаите, в които определена фонема или фонемосъчетание „сгъстявайки се“, повтаряйки се с по-голяма честота, отколкото допускат случайните отклонения в даден отрязък от текста,¹ интерпретира, моделира звуковото явление, обозначено в семантиката на въпросния отрязък.

Трябва веднага да се направи уговорката, че това интерпретиране е твърде приблизително и условно, не възпроизвежда точно копие на звуковото явление. Дори такава изглеждаща безусловно звукоподражателна дума, каквато е ониматопеята „ку-ку“, е далеч от копирането на оригинала, както показва съпоставянето на спектрограми съответно на гласа на японската кукувица и на изговора на ониматопеята „ку-ку“ (на японски како:), извършено от японския лингвист Исаму Абе. Формантните характеристики на две спектрограми, оказва се, се различават съществено, при което в първата изобщо отсъства елементът на *к*, типичен не само за японския вариант на това междуметие, но и за вариантите му в почти всички езици.²

От друга страна, трябва да се държи сметка за това, че в много случаи звукоподражателният ефект се дължи на посредничеството на допълнителни лексикални асоциации, с които тясно се свързва впечатлението от повторителността на определена фонема или фонемосъчетание.

Като се имат пред вид тези резерви, ето някои образци на звукоподражателността в творчеството на нашите белетристи:

Билабиалните съгласни *п* и *б*, учленяващи се чрез експлозивно разрушаване на плътната преграда, образувана чрез прилепване на горната и долната устна, сгъстявайки се, успешно могат да имитират тембъра на падаща капка:

... кръвта закапа по пепелта на пътя, бързо и изобилно. (Е. Пелин, „Вловец“)

Сибилантните съгласни *с* и *з*, а също така африкатът *ц* (във втория си компонент) се образуват чрез продължително и двукратно триене на въздушната струя по стените на тесния проход между предния език и алвео-

¹ Привежданите по-нататък примери на „сгъстявания“, на статистически значимо повишаване на честотата на фонемите и фонемосъчетанията са статистически доказани чрез подлагане на математическа проверка, чиито данни, както и самата процедура няма да бъдат привеждани, за да не се обременява статията с цифров материал.

² Isamu Abe. Bio-phonetics and Linguistics, Linguistics. An international review, I, 1963.

лите и между горните и долните резци, вследствие на което се образува висок съскав характеристичен шум. Той може да моделира доста разнообразни по произход шумове, имащи в тембъра си тонално висока и съскава окраска, с добавъчно включване на лексикални асоциации (свистя, съскам, свира и пр.) Например:

Със самодивските си целуеки тя като усойница змия изсмуквала из устата им кърви... (Е. Пелин. „Косачи“)

Един съсел, заспал под възглавницата, с писък скочи на пода. (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Лъкът прибра двете си рамена, украсени със седеф. Стрелата се заби в птицата с тъп звук. (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Комбинация от *з*, *с*, *ц* и вибрантната съгласна *р* може да напомни в съответен контекст едновременно съскавия тембър и вибрантността на звука, който издава шурецът, както например в следното изречение, където всяка дума съдържа в непосредствена комбинация или близко съседство сибилантна (африкатна) и вибрантна съгласна, при това с разменяне на местата им в различните думи, което усложнява звуковия рисунък и допълнително създава впечатление за периодичност:

Шурците сговорно, усърдно и празнично свиреха. (Е. Пелин. „Мечтатели“)

Интересни възможности за звукоподражание се откриват в гласната *у*. В цитирания по-долу откъс от романа „Хоро“ тя пронизва предсмъртния, изпълнен с ужас вик на общаря Капанов, придавайки му колорита на животинска болка и ярост — посредством асоциациите с проточен вой, междуметието *у-у-у-у*, както и неистовите подвиквания *ху-ху*, *и-ху-ху*, преминаващи като звуков лийтмотив през целия роман:

Устните му се подуха и се пукаха и той безумно изрева. (А. Страшимиров. „Хоро“)

От друга страна, гласната *у* има най-нисък характеристичен тон от всички гласни и в съответен семантичен контекст може да се свърже с тонално ниски звукове (буботене, бучене и др.), например:

Пушинакът глух, гърмежът на реката достига тук като подземно буботене, никакъв звук наоколо. (И. Вазов. „Великата Рилска пустиня“)

Известно е, че назалните съгласни *м* и *н* се учленяват чрез включване на второ резонаторно пространство — носната кухина, в която влиза част от издишната струя, образувайки допълнителен носов призвук. Прибавянето на носова съгласна след гласна (например *ам*, *он*) би могло да се интерпретира като ехообразен завършек на гласната и оттам да моделира кълътящи, образуващи се в голямо резонаторно пространство тонове, като например камбанен екот, при допълнителен ефект на модулация — изменение на гласната пред една и съща носова съгласна или редуването на различни групи фонем, в съчетание с носови съгласни:

Тежко зарева и камбаната на патриаршеската черква. От амвона на затъмнения храм патриархът зачете анатема. (Е. Станев. „Легенда за Сибин“ (*ам — ан — тан — там — он — ан — тм — ен — ам — ан — тем*)).

Както беше отбелязано, акустико-артикулационните характеристики могат да моделират не само звукови, но и пространствено-динамични и други признаци на явленията.

Струпването на голямо количество преградни съгласни, образуването на труднопроизносими фонемосъчетания може да символизира в най-широк смисъл движение през оказваща съпротивление среда или движение, само по себе си затруднено (чийто източник на за-

трудност е в самото него — неравномерност, недостиг на двигателна енергия и пр.). Например:

Тръгна бързешката, като пиаше зидовите, за да се оправи и се спряпаше в барите (И. Вазов. „Под игого“)

Попристъпи, препъне се и пак пристъпи. Изведнаж тя се спря... (Й. Йовков. „Друг свят“)

И в двата случая звуковата структура поражда своеобразен ефект на „заекване“, моделиращ динамичния рисунок на изразените в семантиката действия — „спряпането“, „препъването“.

Обратно: сливането на гласни (зевът) в съчетание със сонорни съгласни олекотява, „изглажда“ звуково фразата и може да изобрази означените в семантиката плавност, леене, бликане и пр.

Очите й разливат зелен елей, а устата откриват млечния й равен низ на зъбите.

... бързаше да срещне във водата сладкия елей на очите й.

Радостта отново избликна с представите за аления елек... (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Резонаторното пространство, при което се осъществява артикулирането на фонемите, също може да изпълнява определени изобразителни функции. Както показва изследването на Якобсон, Фант и Хале,¹ съществува възможност за синестезийна връзка между голямото (респективно малкото) резонаторно пространство пред точката на максимално триене при учленяване на компактните (респективно дифузните) фонемите и представата за голямо (малко) пространство изобщо.

Подобна връзка може да бъде илюстрирана чрез следната фраза от разказа на Йордан Йовков „Грехът на Иван Белин“: „Стиснатите й челюсти се разтварят...“

Тук може да се говори за артикулационна метафора в най-точния смисъл на думата — артикулационните движения, необходими за произнасянето на тази фраза, съвсем точно възпроизвеждат мимическото движение, обозначено в нейната семантика: изразът „стиснатите й челюсти“ съдържа във фонологическата си структура повторение на дифузната, образуваща се при най-тесен челюстен ъгъл гласна *и* в обкръжение на също така дифузните съгласни *с, т, н* — „стисн... тит... и... стис...“, докато следващата дума, продължението на фразата — „разтварят“ — съдържа най-компактната, образуваща се при най-широк челюстен ъгъл гласна *а*, в съседство с вибрантната съгласна *р*, имаща по-висока степен на компактност в сравнение с посочените по-горе съгласни — *ра... аря...*

В изобразяването на пространствени отношения могат да бъдат включени и тоналните признаци на фонемите. Противопоставянето между високотонални и нискотонални фонемите може да съпътствува противопоставянето между семантичните признаци „горе“ — „долу“ в художественото пространство на творбата, да следва и съответно подсилва динамичната крива, която описва движението се тяло. За пример може да послужи следната фраза от разказа на Елин Пелин „Закъснялата нива“:

... из тях на облаци, на облаци се вдигат сиви врабци и като градушки падат по прашните пътища.

Противопоставянето на високотоналните фонемосъчетания *из, ци, ци, си, ци* на нискотоналните *ш-а, аш, ща* в тази фраза съвсем точно следва

¹ Р. Якобсон, Г. Т. Фант, М. Хале. Введение в анализ речи. — В: Новое в лингвистике, вып. II, М., 1962.

динамичния рисунък, изразен в семантиката на фразата — издигането и падането на ятата врабци.

При учестеното си повторение дадена фонема може да актуализира едновременно няколко свои признака, които могат да влязат в кореспондиране с цял ред семантични признаци. Ето един пример:

Гадинката се хранеше с манастирските орехи в многобройните долапи и долапчета / вмирсани на мишини, на востък и на зехтин, от трохите на болярски обеда и вечери. (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Дифузността на гласната **и**, тесният челюстен ъгъл, при който тя се учленява, високата ѝ тоналност влизат във взаимодействие с асоциативните мостове между представата за тясно пространство („гадинка“, „орехи“, „долапчета“, „трохи“), острата натрапчива миризма („вмирсани на мишини“) и острия пронизителен писък на гризача.

В следващия откъс от същата повест се забелязва отлив на едни и прилив на други вокали — движението от сгъстеност на вокала **а** към сгъстяване на вокала **и**. Това движение би могло да остане просто безсъдържателна звукова игра, ако не следваше със забележителна последователност развоя в семантичната структура, движението на природната картина.

Отвореността и ниската тоналност, характерни за вокала **а**, се активизират тъкмо в оная част на пейзажа, в която диференциални семантични признаци са „широтата, отвореността на пространството“, „машабността“, „низинността“ (движение надолу, с добавъчен признак „тежест“). Затвореността, по-голямата напрегнатост и високата тоналност на вокала **и** се активизират, от друга страна, във втората част на пейзажа, в която се появяват съответно противоположни семантични признаци: „стесняване на пространството“, нарастване на динамиката, концентриране, издигане и във връзка с това „сублимиране“, олекотяване на вещното, предметното.

Ето въпреки самия текстов отрязък, представен паралелно с посоченото звуко-семантично съответствие:

Област на **а**

„Отвореност на пространството“, „машабност“ („клепалата из града“, над Преслав“), „разширяване“, „излизането от границите“ („разливащата се Тича“) „низинност“, „тежест“ („падаше“, „студен мрак“);

а→

Клепалата на града престанаха да бият. Над Преслав падаше студен мрак. Разливащата се през деня Тича, когато слънцето топеше снега

↓
Област на **и**

Обратно движение — „свиване“, връщане отново на водите в коритото, „издигане“ („излиташе“), „стесняване на пространството“, „сублимиране“ („дим и мирис“), противопоставено на тежестта („падаше“) и обемността на града, мислен в неговата пространствена цялостност

и→

по припечите, бучеше, прибрана в коритото си. Дим и мирис на дъбови дърва излиташе от комините и закръпените с нов варовик градски стени

↓
Статистически значимо повишаване честотата на комплекса {з, с, ц} и
Кулминационна точка на издигането и локализирането в пространството, „остротата“ („зъбците си“), „опиване“, „разнищване“, „раздиране на тесни ивици“ („ръфаха“).

{(з, с, ц) и}→ ←и ←{(з, с, ц) и}
ръфаха със зъбците си|сивото зимно небе.

Дотук бяха разгледани изобразителните знакови възможности на отделни фонемни или съчетания от фонемни, чието необичайно високо повто-

рение или особено структурно поведение формира звуковата или, по-точно казано, метафоничната структура.

На свой ред структурата сама по себе си, независимо от конкретните елементи, които я съставят, също може да изпълнява изобразително-моделиращи функции. Разбира се, тези функции — при положение, че сме се абстрахирали от звуковата специфика на елементите — са твърде общи и се свеждат до функциите на повторителността и на някои общи характеристики на всяка структура като степен на компактност, на сложност и пр. Тези функции естествено не са в противоречие с досега разгледаните, присъщи на елементите, а действуват едновременно с тях.

Общозвестно е, че честеното повторение на някакъв факт се възприема с — или е израз на (когато се продуцира от човека) — повишена възбудимост, емоционална напрегнатост, афектация.

Честото повторение на един и същ сигнал освен това, както също е известно, може да приведе съзнанието в хипнотично състояние. Когато концентрацията на възбудата в определен участък на мозъчната кора достигне определена висока степен (а това се получава тъкмо при многократното „натрапливо“ постъпване в рецепторите на един и същ сигнал), около огнището на възбуда възниква и започва да ирадира обратният процес на задържане, който „залива“ околното пространство на кората.

Психическият ефект от това състояние, наречено във физиологията „парабиоза“, се състои в „стесняване“ на съзнанието, поглъщане на цялото внимание от основния дразнител, невъзприемчивост спрямо всички останали странични дразнители.

Постигането на този ефект е постоянна цел на оратора, стремящ се да „хипнотизира“, да подчини на своята воля, на своята теза определена група хора. Характерно е, че повторителността (в това число и звукова) е типичен белег на религиозните проповеди, глосолалията (непроизволен „автоматичен“ говор в екстатично състояние), религиозно-магическите формули, заклинанията и пр.¹

Повестта на Е. Станев „Легенда за Сибин“, съдържаща елементи на този тематичен кръг, предлага образци на подобен ефект от звуковата форма — концентрация на някакъв звуков елемент, свързана с повторението на някаква дума или звуковото сходство на близки или рязко разграничаващи се семантично думи, което създава смислова напрегнатост, представя за циркулиране в затворен кръг — и то тъкмо в текстови отрязъци с риторичен характер — полемики между героите, откъси от апокрифни богومилски съчинения, проповеди и пр. Например:

Тоя ден настъпи — беше **сръда**, **средата** на неделята, и аз нарочно го избрах **когато ден**, който **раздѣля**, да бѣде **дѣн** на **раздѣлата** с бога и **дѣвола** и **дѣн** на **рождѣнието** на новия човек...

И когато сред гробното мълчание съвършеният се оттегли в покоището, бършейки **под покривалото** обилната **пот**, Тихик го **последва**. Пред вратата на апостолското покоище той **почака**...

... огнената **бездна**, **небесната** **твърд** **без звезди**, както и самата **земя** със **седемте небеса** над нея...

Бог не е само **на небето**, но е и **тук**, **невидим** за **ония**, които **не вярват** в него.

... **владена** в тайнството, сякаш **виждаше** **отделящата** се **душа** на **умирающия** и я **съзерцаваше**.

¹ В. Брагинский. Об одном виде звуковой организации малайских заклинаний. — В: Классическая литература Востока. М., 1972. с. 121—135.

Хипнотичното действие на компактната звукова повторителност в рамките на ограничени текстови отрязъци е, разбира се, условно, художествено стилизирано, свързано е с показания семантичен контекст. В друг семантичен контекст компактната звукова повторителност може да изпълнява и други моделиращи функции. Например — създаване на представата за висока интензивност (или нарастване на интензивността на действието):

Ересите се разрастват като тросек. (Е. Станев. „Легенда за Сибин“) (*рес — сер — раз — рас — рос*)

Той изкачи каменните стъпала на втория кат почти тичешком, тъй, че Тихик... (*той — чи — чти — тиче — тъй че — че ти*) (Е. Станев „Легенда за Сибин“)

Бързо пристъпи баба попадия, уплашена, обезумяла... (Е. Пелин. „Любов“)

Компактната звукова повторителност може да способствува за създаването на комичен ефект — полярно противоположен, несъвместим с ефекта на екстатична възвисеност на духа, „озарение“ и пр. В основата на комичния ефект лежи друг психологически механизъм на повторителността.

Учестеното повторение на даден факт в определена ситуация може да създаде впечатление за монотонност, изчерпано разнообразие, бедност, а когато е свързано с характеристиката на героя, може да породи комизъм поради представата за загубване на жизнената „еластичност“, за вкостеняването му, превръщането му в автомат. Едновременно с това повторението може да бъде схванато като проява на игрово, несериозно отношение към даден обект, което може да бъде несъвместимо с неговата сериозна същност.

Този ефект от звуковата повторителност може да бъде илюстриран със следната фраза от фейлетона на Елин Пелин „Човекът, за когото всички се грижат“: „потна, невчесана коса, полепена на дебели пластове по темето му, безцветен, плах поглед...“

Пред читателя е изправен гротесков герой — дребен, невзрачен човечец, физически и духовно неразвит, замръзнал от уплаха поради „погрешното“ си влизане в залата, в която заседава комисията по подобряване положението на народа.

Фразата „полепена на дебели пластове по темето му, безцветен, плах поглед“, представляваща шрих от физиономията на героя, прилича на скоропоговорка, езикът се заплита при четенето ѝ поради необичайно високата повторителност на билабиалните съгласни *п* и *б*. Тази монотонност интерпретира на звуково равнище сивотата, невзрачността, човешката обезличеност на героя, превръщането му в застинала маска („човекът се втрещи“, „застана като вцепенен“). При това тази монотонност поради самата артикулаторна специфика на повтарящите се фонemi затруднява изговора, прави го нелеп и смешен и подобно на съгъвяванията на „к“-тата в името Акакий Акакиевич от безсмъртната творба на Гогол създава представа за „запушване“, косноезичие, недодяланост.

Но ако се вгледаме по-внимателно във фразата, ще видим, че на фона на драстичното звуково еднообразие се очертава едно учудващо със систематичността си редуване на групи съгласни, в които участва основният повтарящ се консонант (*п, б*) —

по — не — бе — пла — по — бе — пла — по.

1 2 2 3 1 2 3 1

Налице е звукова игра, затворена вътре в звуковата хомофония, при това в един порочен кръг — чрез възвръщане на последния елемент към първия (*по*). Тази игра поражда втори комичен ефект, който се засилва от стриктно следваната схема на редуването, предаваща му оттенък на пародийна сериозност, методичност.

Така игровата вариативност „иронизира“ хомофонията, в която е затворена, и заедно с нея образува звуков модел, влизащ по един остроумен начин в съответствие с облика на изображения герой.

Но игровото начало, както и компактната повторителност, поради твърде широкия си обхват на действие може да се свързва с различни значения и съответно с различни естетически характеристики. То може да моделира странност, пъстрота, екзотика, непораждащи обезателно хумористичен ефект. Например:

... италианец от Калабрия. Той имаше по-успокоителен вид, носеше късичка синя блуза, сини широки панталони и плитка капелка на главата с втъкнато петлово перо. („Из кривините“)

... изтъркани от стъпки плочи и във вдлъбнатините им лъщят локвички (Е. Пелин. „Старият град“)

рибици от сърна, наръсени с чубрица. („Легенда за Сибин“)

Увеличаването на сложността на метафоничната структура при увеличаване броя на елементите ѝ само по себе си действа в естетическо отношение със знака плюс (съществува мнение, че в основата на естетическия импулс лежи структурата като такава¹). Интересно е да се отбележи, че типът „мозаична“ структура, представляваща плетеница от множество малки по обем верижно съединени звукови сегменти, изгражда звуковата тъкан на едни от най-хубавите пейзажи в нашата проза, отразявайки структурното богатство, „многогласието“ на природата, изобразена в тях:

... изглеждаха бисерносиви, защото нощта бе ги окичила със скреж. Зад крепостните стени Преслав димеше с комините си и към него с грак летяха ята гарвани. (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле потъва в мрака, сякаш изчезна и се предаде на дълбока почивка под монотонния напев на жаби и щурци. Мир и ведрина повея от дълбокото звездно небе... тъмните брегове, обраснали с върби и раkitак. Влага и хладина лъхаше из тайнствените ѝ недра. (Е. Пелин. „Косачи“)

Сребристопенестите вълни весело се пляскаха от камъните, скачат от ниски канаристи прагове, въртят се и кипят във вировете като завряла в котел вода, заливат с пръски големите търкалясти листи, ниско растящи... (И. Вазов. „Великата Рилска пустиня“)

2. Смесово-звуково кореспондиране

Освен чрез условно изобразяване посредством звуковата структура и нейните елементи на обозначения в семантиката на текста обект художественият ефект може да бъде постигнат, както беше вече изяснено, при кореспондирането между дадена семантична и дадена фонологична система. Членовете на това кореспондиране могат да бъдат:

а) Семантични — звукови структури

Най-простият случай представя семантично-фонологичното контрастиране на две съседни синтагми (словосъчетания) в рамките на една фраза. Например:

На куршумения черковен покрив / се любят гълъбите. (Е. Пелин. „Нешастие“)

Фразата се разчленява на две синтагми — непредикативна, изразяваща обстоятелствено пояснение за място, и предикативна — съставена от подлог и сказуемо, съдържаща ядрото на изречението. Противопоставянето на тези две синтагми е, разбира се, относително — те взаимно се допълват, обединявайки се, изграждат едно просто изречение, изразяват едно съждение, една ситуация.

¹ C. La Drière. Structure, sound and meaning. Sound and poetry. New York, 1958. p. 91.

И все пак, запазвайки основната си структурна обвързаност, те рязко се разпობавят в смислово и фонологично отношение. Особено драстично е тяхното фонологично контрастиране — двете синтагми не съдържат нито една обща съгласна фонема! Ето съпоставката:

н-к-р-ш-м-н-ч-р-к-в-н-п-к-р/с-л-б-т-г-л-б-т

Но с това противопоставянето не свършва. То получава несравнимо по-ефектен структурен израз — чрез оформянето на две специфични, репрезентиращи синтагмите фонемосъчетания:

кур — рк — кр / люб-ят — лъб-ит

Едновременно с това двете синтагми влизат в семантичен контраст. Ситуацията се различава на два взаимнопротивопоставени детайла, съответстващи в психологическо отношение на две трудно свързващи се представи, любещи се гълъби — куршумен черковен покрив. Не става дума за прагматическата достоверност на тази връзка, за невъзможността на един черковен покрив да се събират гълъби, а за непресекаемостта на семантичните полета на съответните групи понятия, за коренната противоположност на „конотативните им ореоли“:

Словосъчетанието „черковен покрив“ и още повече „куршумен черковен покрив“ (а „куршумен“ означава тъмен, оловносив) съдържа коннотациите (съпътстващи основното значение семантични „обертонове“) „строгост“, „суровост“, „студенина“, „издигнатост над плътското, тленното“, „потиснатост“, „идея за смъртта“ („отрицание на живота“) и пр.

Словосъчетанието „се любят гълъбите“ е свързано с противоположни коннотации: „безгрижие“, „изящество“, „игривост“, „топлота“, „тържество на плътта“, „отрицание на смъртта“ („утвърждаване на живота“).

Двете системи от семантични признаци влизат в почленна корелация, която може да бъде показана при групирането на признаците по двойки и вертикалното им подреждане в колонка:

На куршумения черковен покрив	/ се любят гълъбите.
строгост, суровост	— игривост, изящество
студенина	— топлина
потиснатост	— безгрижие
издигнатост над плътското, тленното	— тържество на плътта (любовта)
идея за смъртта	— отрицание на смъртта
(отрицание на живота)	— (утвърждаване на живота)

Семантическото напрежение между двете системи сменя поотделно самостоятелното значение на всяка от тях и дава като надреден сумиращ резултат впечатлението за омиротвореност, делнична пъстрота и многоликост на живота, с лек хумористичен оттенък — характерно за атмосферата на разказа „Нещастие“, допирането и взаимното проникване на идиличното и възвишеното, тленното и нетленното, смешното и тъжното. Интересно е, че това взаимно проникване може да бъде открито още веднъж на фонологическо равнище — при възможността в звуковия мотив на първата синтагма (*кур...рк...кр*) да видим звукоподражателен ефект, отразяващ втората синтагма (гукането на гълъбите).

Звуковото раздвояване може да бъде проектирано и върху по-широко разгнато синтактично и смислово раздвояване, върху контрастирането на две обособени ситуации. Например:

... преди великата битка четиринадесет хиляди кумани бяха вили край огньовете своите вълчи песни от пет тона, бяха играли ситните си езически танци, докато българите пееха песента за смъртта на Асеновия брат, цар Петър: „Орелът Петър е в почивка, душа му вече в небеса хвърка.“ (Е. Станев, „Легенда за Сибин“)

Семантичният контраст е очевиден, нещо повече, той има характера на конфликт — показани са две вражески войски в подготовката непосредствено преди сблъсъка на боя. Това показване от своя страна представлява един предварителен сблъсък — на две семантични системи, на две контрастни характеристики, характеристиките на два различни народа — езически и християнски, на две различни култури. На първичната стихия и некултивираност на езичеството са противопоставени духовната издигнатост и уравниовеност на християнството.

В съответствие с това характеристиката на куманите се изгражда от наслояването на семантичните признаци „виталност“, „сетивност“, „конкретност“ (със съответните пейоративни нюанси), докато характеристиката на българите се изгражда от наслояването на противоположните признаци „статичност“, „нематериалност“, „абстрактност“: бяха вили — пееха; играли — е в почивка, хвърка; вълчи песни, огньовете, ситните си езически танци — смъртта, душа, небеса, почивка.

Смисловото противопоставяне на двата текстови отрязъка получава същевременно и ярък звуков израз. Нека съпоставим поотделно броя на всички съдържащи се в тях гласни:

	А	О	Е	У	И	Ъ
I отрязък (121 ф.) — куманска войска —	14	5	11	1	21	1
II отрязък (100 ф.) — българска войска —	14	5	13	2	2	6

Както се вижда от таблицата, първите четири вокала са разпределени в подчертано еднакво количество в двата текста. Налице е фонологическо равновесие, своеобразен звуков фон, на който се откроява рязкото неравновесие в разпределението на отрицателно корелираните последни два вокала *и* и *ъ*.

Тази структурна особеност определя и функцията на тези два вокала — да репрезентират съответно двата текстови отрязъка, двете ситуации.

При това не е безинтересно да се отбележи, че гласната *ъ* се съдържа в думата „българи“, а също така в собственото име на председателя на българската войска — цар Петър, докато гласната *и* е типична за думата „езичници“. Освен това забелязва се тенденцията всяка от двете гласни да очертае границите на своя отрязък, звуково да го рамкира:

I отрязък /преди великата битка ситните си езически танци/

II отрязък /докато българите хвърка/

Смислово-фонологичното кореспондиране не се изчерпва само с раздвояването — наслояването на една двойка структури върху друга двойка структури. То може да съдържа три, четири и повече членове (двойки структури).

И отново в най-простия случай тези членове представляват отделни синтагми, чиято автономност и изрязаност на контурите рязко се увеличават. Например:

... като се събираха / труповете на бойното поле, / градиях на кръстци / празните снопи / ...
(Елин Пелин. „Напаст божия“)

На смислово равнище трите синтагми се намират в естествена логическа и синтактическа свързаност, изграждайки единна ситуация. В рамките на тази свързаност обаче те се обособяват като противопоставени една на друга смислови единици:

Сблъсъкът между „градяха на кръстци“ и „празни снопи“ има характера на алогизъм, изразявайки действие, лишено от разумно основание и поради

това придобивашо значението на ритуал, на схема, незапълнена от съдържание.

От друга страна, това действие метафорически се оприличава на събиране на трупове по бойното поле, т. е.

градеяха на кръстци



= трупове на бойното поле

празни снопи

— изравняване още по-драстично и невероятно, защото свързва несъвместими, дълбоко конфликтни представи — плодовете на мирния труд (и то на неговия древен символ — жътвата) с плодовете на кръвопролитие.

Тези семантични сблъсъци „отекват“, отразяват се в звукови противопоставяния. Както се вижда, във всяка синтагма се оформя звуково диференциращ елемент, при това диференцирането между трите елемента е пълно, те не съдържат нито една обща фонема — *по(бо)* — *гр(кр)* — *зн(сн)*. Същевременно това диференциране се извършва отново на фона на тяхната еквивалентност, изравненост в друго съотношение, приемаща тук твърде оригинална форма — съставеността им от двойки фонем, от които първата съгласна фонема се явява последователно в двата варианта — звучен и беззвучен — (*п* — *б*), (*г* — *к*), (*з* — *с*).

И накрая — отделните съставки на многочленното смислово-фонологично кореспондиране може да представляват детайли на една разгъната, обемна ситуация, обособени синтактично-интонационно текстови отрязъци, всеки от които получава съответна звукова диференциация. Например:

Откъс от романа на Ив. Вазов „Под игото“

Разчлененост на ситуацията на три последователни картини (кадъра) — репрезентирани съответно от три звукови сегмента

I

Зрително възприятие. Статичност.

Състяване на н

*После се озърна внимателно наоколо си,
но видя само непроницаема тъмнина.
Черни бурни облаци затуляха небето.*

II

Слухово възприятие. Динамика. Начало на движението на главния герой

Състяване на у

Вече вечерният хлад се преобърнал на студен ветреца, който шумеше жаловито из пустите улици. Краличът улови първата, която му се случи

III

Движение на главния герой (мъчителен, затруднен от препятствия бяг)

Състяване на съчетанието

{(б, п) + р + а}

и тръгна бързешката, като пипаше зидовете, за да се оправи и се спряпаше в барите

б) Звуковата метафора

Съществува разновидност на смислово-фонологичното кореспондиране, чиито членове не са структури, а семантични и фонологически елементи — семантиката на отделната дума, единичният фонемнен комплекс.

Касае се за случаи, когато между сходни в звуково отношение думи (съдържащи общ фонологичен елемент), намиращи се в позиционна близост, но несвързани пряко смислово и граматически, се появява семантично взаимодействие.

Очевидно е, че за разлика от досега разгледаните случаи фонологичният ред изпълнява не диференцираща, контрастивна функция, подчертавайки смисловия контраст между два съседни текстови отрязъка, а обратно — интегрираща функция, поставяйки в съотношение две или повече несвързани смислово и синтактично думи.

За назоваване на тази разновидност на смислово-фонологичното кореспондиране може да бъде използван терминът *звукова метафора*. Както е известно, метафората е вид троп, в основата на който лежи пренос на значението, употребата на дадена дума в преносен смисъл в съчетанието ѝ с друга дума въз основа на сходство, аналогия и пр. Например: „шепотът на морето“, „яростта на бурята“.

Нещо подобно се получава при звуковото сходство на семантично съпоставими думи. Звуковото сходство изиграва ролята на синтактично свързване. Между двете думи се създава мост и едновременно с това директна (асоциативна) семантична връзка. Извършва се *транссемантизация* — образно казано, между двете думи прескача „семантична искра“, семантиката на едната дума „получава“ част от семантиката на другата, като съвкупност от факултативни, „колебаещи се“ (по термина на Ю. Тинянов) признаци.

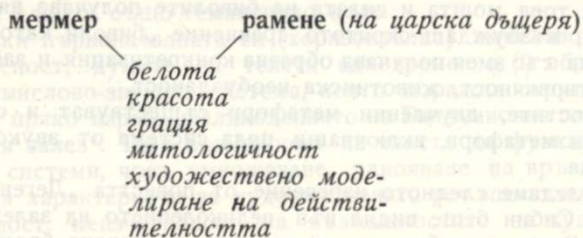
Разбира се, тази транссемантизация не е експлицирана, тя остава хипотетична и смътна, отнасяйки се към онези деликатни механизми на художествен стил и образност, които остават под повърхността на видимостта като един скрит и богат резерв от сложни, неизразени пряко в семантичната структура значения.

Нека разгледаме текстовия отрязък:

Накрай бялата земя има чешма от **мермер**. Там, снела котли от **рамене**, чака царската дъщеря. (А. Каралийчев. „Окрелчето“)

Между подчертаните думи **мермер** и **рамене** не съществува граматическа и смислова връзка — думата **мермер** е атрибут на *чешма*, а думата **рамене** се определя от израза „царската дъщеря“.

Те обаче съдържат общ звуков елемент (*мер, мер, р-ме*), което е предпоставка за тяхното семантично асоцииране. Тази предпоставка се реализира от наличието на общи за двете думи семантични признаци. Мермер и рамене (на царска дъщеря) съдържат признаците „белота“, „красота“. И още — мраморът е материал, от който се правят скулптури и са правени преди всичко хармоничните скулптури на античността, така че думата *мермер* съдържа още коннотациите „грация“, „античност“, „митологичност“, „художествено моделиране на действителността“. Но същите коннотации съдържа определителят на думата *рамене* — изразът *царската дъщеря*, с който в дадения случай се означава приказен персонаж. В крайна сметка се очертава следната съвкупност от общи за двете думи признаци:



Тази семантична еквивалентност, актуализирана от звуковото сходство на двете думи, поражда неочаквано ефектен образ. Думата *мермер* пре-

хвърля директно, прескачайки синтактичните прегради своето значение върху думата **рамене**.

чешма от мермер рамене (на царската дъщеря)

Резултатът на тази „незаконна“ транссемантизация е несъществуващият, но имплицираният израз **„мраморни рамене“**, представляващ устойчиво словосъчетание в семантичното поле „женска красота“.

Да разгледаме още един текстов отрязък:

Едно време дели Пейо с два чифта биволи земята дънил и до гърди храна жънал. Едно време там се сбили Никола, Яниният годеник, и змеят. Земята пламнала... (А. Каралийчев. „Змей“)

Текстът се разделя на две фразово и смислово обособени части. Една до друга се поставят две абсолютно несвързани помежду си ситуации, две различни, извършвани в различно време, от различни персонажи действия: дели Пейо оре и жъне нивата си; Никола, Яниният годеник, и змеят се бият.

Сюжетна връзка между двете ситуации почти отсъства. Общо е самото място на действието („там“) нивата на дели Пейо. Казано в скоби, подобна слаба сюжетна обвързаност на намиращи се в съседство текстови отрязъци е присъща на лирическия тип повествование, ярък представител на който е А. Каралийчев.

Но слабата сюжетна обвързаност се компенсира от активизирането на скрити, неизразени експлицитно езикови връзки. Вглеждайки се по-внимателно в текста, читателят ще открие семантичен паралелизъм, взаимно проектиране на двете части, изразено по един извънредно майсторски, замаскиран начин: — в оранта на дели Пейо започват да се забелязват отгласи от схватката на Никола със змея, а схватката на Никола със змея придобива характера на трансформация на оранта с двата чифта биволи...

Преди всичко и двете части започват с анафоричното „Едно време“ („Едно време дели Пейо...“, „Едно време там се сбили...“), което, без да има характера на темпорално конкретизиране, поставя между двете части знака на съответствие, паралелизъм.

На този фон вече става забележимо, че нивата оре и жъне не просто някой си Пейо, а *дели* Пейо, а *дели* означава *юнак*, и биволите му не просто орат, а „дънат“ земята. А това не може да остане незабелязано при положение, че в следващото изречение се говори за юнашко единоборство, от което... „земята пламнала“!

Между биволите на дели Пейо и борещите се Янин годеник и змея се установява смътно сходство, което се фиксира структурно в ярката звукова метафора *биволи* *сбили*. Тя извършва — разбира се, в един втори план на художественото мислене на читателя — едно логическо разместване, поставяйки „биволи“ и „сбили“ в пряка предикативна обвързаност. Вследствие на това мощта и силата на биволите получава някакъв митологичен оттенък, възбуждащ скритото сравнение „биволи като хали“, а борбата на Никола със змея получава образна конкретизация и заедно с това — оттенъка на първичност, животинска необузданост.

Освен простите, двучленни метафори съществуват и сложни, многочленни звукови метафори, включващи цяла система от звуково-семантични взаимодействия.

Нека разгледаме следното изречение от повестта „Легенда за Сибин“:

И накрая Сибин беше видял във великолепието на залеза синия плащ на император Балдун и блясъка на неговата позлатена броня...

Обектът на съзерцание съдържа две съставни части: периферна, обраzuваща фон (залеза), и фокусна, проектираща се върху първата — фигурата

на император Балдуин, открояваща се с два свои детайла — плащ и бронята. Интересуващата ни част от текста може да бъде записана така:

1. великолепие	на залеза
2. плащ на Балдуин:	блясък на позлатена

Смисловото двуделение, вървящо по хоризонталната ос, получава и звукова подкрепа: всички самостоятелни думи от двата реда съдържат фонемата *л*, която обаче в първия хоризонтален ред се групира с фонемата *е*, а във втория — с фонемата *а*; великолепие на залеза / плащ на Балдуин; блясък на позлатена.

Същевременно обаче между лявата и дясната половина на двата хоризонтални реда се очертава вторична звукова опозиция: в лявата половина съчетанието на *л* с *а* или *е* допълнително се свързва с *п* (*б*), а в дясната половина — със *с* (*з*).

1. великолепие	на залеза
2. плащ на Балдуин:	блясък на позлатена

Но вертикалната ос, разделяща текста на две нови звукови групировки, се оказва и ос на ново семантично двуделение: разсичайки смисловите връзки в двата хоризонтални реда, тя съвсем неочаквано групира разсечените части, „отломъците“ по вертикално направление в нови смислови цялости:

великолепие	залез
плащ	блясък
Балдуин	позлатена

Думата **великолепие**, която хоризонтално се свързва със **залез** (представя негов атрибут), несъмнено може да бъде характеристика и на един императорски плащ, а също така да се асоциира със собственото име Балдуин, което покрай конотативния си нюанс на „чуждоземно императорско име“ лесно може да се „семантизира“ посредством сходно звучащата дума **балдахин**.

От друга страна, думите **блясък** и **позлатена**, които хоризонтално представят атрибути на императорската броня, съвсем естествено могат да прехвърлят атрибутивната си функция върху думата **залез**, попадайки заедно с нея в едно и също семантично поле.

Запазвайки първоначалната си (хоризонтална) смислово-звукова обвързаност, сцепеност, думите на текста едновременно (!) образуват и втора, вертикална смислово-звукова система, която поражда скрито, имплицитно неназованите пряко изрази „великолепието на Балдуиновия плащ“, „блясъкът на позлатения залез“. Тази възможност на текста да функционира едновременно в две системи, чрез умножаване, удвояване на връзките между думите, поражда характерното за художествената реч впечатление за смислова концентрираност, неизчерпаност на възможностите за художествено въздействие.

Разгледаните досега художествени значения на звуковата структура бяха затворени в определено текстово пространство, извън което загубваха своето действие. Действието на звука обаче може да бъде свързано с цялостната художествена структура на творбата, да се разпростира в цялостния ѝ контекст или — според приетото в началото на статията означение — в макроконтекста.

1. Звуково курсивиране

Функционирането на звука в художественото цяло обикновено е свързано с наличието на сложна, разпростираща се в пространството на цялата творба звукова структура, влизаща в съотношение с цялостното тематично изграждане на творбата. Съществува обаче и друг тип функциониране в макроконтекста, на който ще се спрем предварително, при който звуковата структура е ограничена в малък текстов отрязък, който има обаче голяма смислова важност, така че семантиката му вън от своята локална автономност се корелира с цялостния смисъл на творбата. В такъв отрязък, образно казано, се концентрира смислово-емоционалната „енергия“ на произведението, извършва се някакъв прелом, качествен скок в сюжетното развитие или в развитието на някакъв образ. Звуковото подчертаване на такъв невралгичен участък от произведението, изрязващо контурите му и увеличаващо въздействиената му сила, може да бъде наречено *звук о в о курс и в и р а н е*.

Пример за това може да даде разказът на Йовков „Сенебирските братя“. В този разказ действието се развива едновременно в два плана — единият може да бъде наречен външен, битово-реалистичен, а другият — вътрешен, нравствено психологичен. Първият план придава на фабулата естествена мотивировка, характера на незначителна, незаслужаваща внимание случка — смъртта на двама братя случайно съвпада с изсъхването на двете дървета в техния двор (и двамата умират по време на голяма суша). Вторият план на разказа придава на тази случка, на това естествено обяснимо съвпадение съкровен, дълбок и свръхестествен етичен смисъл — смисъла на божия поличба, на възмездие за извършена несправедливост.

Същинското действие на разказа се извършва във втория план, при което, както изобщо често става при Йовков, първият план запазва своята сила до края на разказа, развивайки се паралелно с втория план, така че повествованието се движи не по права линия, а зигзагообразно, в сложната атмосфера на хипотетичност, двойственост, неразрешеност.

Завръзката на разказа се свежда до следното: двама братя, Петър и Павел, заграбвайки в „смутното време“ на „руското мурабѐ“ многобройни стада добитък, се заселват в село Сенебир. Хищни и безскрупулни, не за дълго време те стават господари на цялото село. Последен минава в техни ръце имотът на единствения по-заможен човек — Халил ходжа. Напускайки селото заедно с последните останали турци, след прощално пиене, песни и сълзи, той се обръща към един от селяните с думите: „Прощавай, Щерю чорбаджи. Отиваме си . . . Моя имот го взеха двамата братя. Нека. Не ще кажа да не им е халал. Но слушай какво ще ти река: виждаш ли двата бряста, двете дървета? Тях баща ми ги е садил с ръката си, когато аз и моя брат сме се родили. Те са наречени на нас, наш късмет са — знаеш ги, нали, зелени, весели са, няма суха клечка между листата им. А занаят? — Не знам. Не вярвам туй, което бог е дал на одного, да го вземе назад и да го даде другиму. Не вярвам, помни ми думите, Щерю чорбаджи . . .“

След тази — впрочем предпазливо изречена — угроза съдбата на двамата братя се впримчва с невидими нишки в съдбата на двете дървета-отмъстители, стърчащи като „два призрака от миналото“, като „две души“. Установява се характерният за народното творчество образен паралелизъм: двама братя — две дървета.

В този образен паралелизъм, поддържан по цялото протежение на разказа и развиващ се по линията на непрекъснатата градация, особено важна роля изиграва звуковата структура.

Преди всичко двете дървета не са какви да е, а два бряста. А звуковото сходство между двамата братя и два бряста вече хвърля първата — неотменима и неразкъсваема, защото е свързана със самите названия — нишка между двата образа, скрепява ги чрез ярка звукова метафора, която открито или прикрито остава да звучи през цялото повествование.

В разказа има и втора звукова метафора, появяваща се на мястото на развързката, изпълняваща функцията — образно казано — на искра, в която се разрежда достигналото върхната си точка напрежение. За да бъде изяснена тази функция, необходимо е да се хвърли бегъл поглед върху развитието на сюжетното действие, в борбата и промяната на равновесието между споменатите вече два плана.

Минават дълги години, през които богатството на двамата братя многократно се увеличава, чуждото присвоено щастие остава тяхно; думите на Халил ходжа отдавна са забравени.

Внезапно обаче единият от братята умира: „Умря от нищо: ужили го пчела — кого не е жилила пчела? Но той се поду, посиня и за ден-два умря.“ И тъкмо тогава единият от двата бряста изсъхва: „листата му скрумнаха, сгърчиха се и се свиха като опалени. Дървото не покара вече млад филиз и на другата година го отсякоха.“

Прекъсва се животът на единия от двамата братя, отсичат едното дърво. Този факт силно поразява същия дядо Щерю, пред когото на времето Халил ходжа изрича тайнствените слова. В раздвоеността на съзнанието му двата плана на разказа непосредствено се срещат, стълкочияват се, оставайки обаче в неразрешено равновесие: „Много мисли върху това дядо Щерю. Един път ще рече: „От сушата е.“ А сушата през нея година наистина беше голяма. Друг път ще каже: „Халил ходжа право каза, поличба е!“ Но да каже някому не смееше, скри тайната в себе си и замълча.“

В следващите редове равновесието между двата плана се нарушава, но против очакването — в ущърб на втория план. Появява се описание на останалия сам бряст, в което привидно (визуално) се заличава промяната — отсъствието на едното дърво, и психологически се атакува вторият план: „Остана едното дърво. И тъй като клонете му горе се раздвояваха, а дънерът оставаше скрит зад хоризонта, изглеждаше пак да са не едно, а две дървета. Тъй ги виждаше сега и дядо Щерю и нему се струваше, че са две.“

По-нататък напрежението в разказа все повече се изостря от появата на симптоми за нещастие с втория брат и следенето „реакциите“ на останалото дърво. Тези реакции определят продължителния застой в развитието на втория план. Синът на Павли Сенебирлята се събира с лоши другари и започва да обира пътниците из кърищата, става разбойник. Очаквана промяна с „двойника“ на героя обаче не настъпва: „Дядо Щерю не се стърпя и отиде в Сенебир, гледа бряста, гледа го отзад, отпред, гледа го от всички страни: дървото си беше здраво, зелено и весело — не се виждаше никъде суха съчка.“

Появява се обаче по-сериозен „тест“ за проверка на Халиловото предсказание: Пътувайки веднъж с каруцата си, Сенебирлята се натъква на сина си и неговите другари, стреля по него и препуска конете, без да разбере дали

го е убил. В душата на коравия, суров човек започва драмата на синеубицеца. Преследван от мрачната, натрапчива мисъл, Сенебирлията обикаля пътищата и търси сина си. Разговаряйки веднъж по този повод с дядо Щерю, той между другото забелязва: „Каква суша! — каза Сенебирлията със спокоен и равен глас. — Такава суша беше и оная година, когато се помина и бати Петър. Такава суша беше, че едното дърво пред къщи изсъхна . . .“

Очевиден е двойкият смисъл на репликата. Обективно в нея нахлува с неочаквана сила вторият план — предупреждението, предчувствието на близката гибел на другата обречена двойка (втория брат — втория бряст), при това силата е толкова по-голяма, като се има пред вид, че предсказанието е изразено от самия герой. И същевременно субективно — от неговата гледна точка — тази реплика не изразява нищо повече от обикновен, безинтересен факт, съобщен със „спокоен, равен глас“. Следователно субективният смисъл на репликата и особено подчертаването на интонацията („спокоен, равен глас“) съдържа отново противодействието, „предизвикателството“ на първия план, стремящ се да неутрализира, да смене напрежението, създадено от втория.

Това снемане на напрежението, заличаването ефекта от прокобата, изречена неволно и несъзнателно срещу самия себе си, както и ефектът от новосъздадената критична ситуация продължава и в непосредствено следващия текст:

„Няколко дни поред от стълбата на вятърната мелница дядо Щерю гледаше как тая каруца със сиви коне дига прах и обикаля ту насам, ту нататък из пътищата . . . Движеше се по цял ден като в кръг в това равно и сухо поле, в средата на което се изправяха двете сенебирски дървета.“

Забележително! В отговор на това упомомачително и безнадеждно дирене, чиято безсмисленост осезателно се внушава от кръговостта на движението, когато читателят вече очаква събдването на прокобата, се изправят отново (!) двете дървета — Йовков сякаш забравя, че едното от тях не е само изсъхнало, но вече е отсечено. А тази логическа несъобразност има дълбок художествен смисъл — тя отново — този път не привидно, а фактически — заличава станалото с по-малкия брат, възстановява старото положение на нещата и сякаш подсказва: въпреки всичко и този път нищо няма да се случи.

И наистина — синът на Павли Сенебирлията се намира и нещо повече — идва разкаян да моли прошка от баща си. Щастието е на път да се върне към по-малкия брат и с това първият план вече като че ли напълно побеждава. И тогава в най-неочаквания момент — следвайки непрекъснато повтарящия се принцип на незадоволено очакване, се разразява катастрофата — вършачката разкъсва Павли Сенебирлията.

Тази сцена се извършва почти пред очите на дядо Щерю:

„Стана нещо“ — каза си дядо Щерю и забърза. Като излезе иззад кладните, той видя, че пред къщата на Сенебирлията се чернееше мравуняк от хора. Махаха с ръце, гълчаха. Един работник тичаше срещу дядо Щеря и с очи пълни още с ужас извика: — Чорбаджията умря, бай Павли. Разкъса го машината . . .

И ето — настъпва кулминационната точка в разказа: „Дядо Щерю се сприя като треснат. После подигна очи, погледна бряста . . .“ Стоп! В думата бряста „трясва“ ударът на развързката, в нея — в ограниченото пространство на шест фонемии се извършва искроподобното разреждане на натрупаното до този момент — чрез играта на „очакване — опровержение на очакването“ — напрежение.

Нека си припомним как пет страници преди това загина първото дърво: „един от двата бряста засъхна, листата му скрумнаха, сгърчиха се и се свиха като опалени“. Малко е да се каже, че тук е показано изсъхването на дървото, — удивителна пластичност е внушен образът на дървото, което изгаря.

А сега нека съсредоточим вниманието си върху развръзката: дядо Щерю научава новината за смъртта на втория брат и остава като „треснат“. Думата „треснат“ се възприема в преносното си значение, като синоним на „поразен“, „емоционално разтърсен“, „потресен“. Нека подчертаем, че тя няма отношение към съдбата на дървото, а изразява единствено реакцията, породена от смъртта на героя. Текстът продължава: „... треснат. После повдигна очи, погледна бряста...“ И тук се извършва една забележителна „контаминация“. Чрез звукова асоциация думата „бряста“ отново възвръща думата „треснат“, но я променя неузнаваемо, възбуждайки прякото ѝ, сетивно-образно значение, насочвайки го върху себе си. В съзнанието на читателя, пазешо следи от образа на обгорялото първо дърво и очакващо по аналогия подобен образ, звуковата асоциация „бряста — треснат“ не може да не породи смисловата асоциация: брястът — ударен, поразен от гръм! И следователно: обгорял, овъглен. Преди още да е прочел следващите думи, още на думата „бряста“ читателят вече знае съдбата на дървото и на целия разказ. Звуковата метафора „бряста — треснат“ дава звучащата формула на възтържествувалия образен паралелизъм:

смъртта на брата → (треснат) ← бряста

Функционалната завършеност на тази формула се определя от двойствената роля на думата „треснат“, функционирането ѝ едновременно в два контекста. Но очевидно някъде в подсъзнанието на писателя е действувала необходимостта от придаването на тая формула и на структурна завършеност с въвеждането на четвърти член — на дума, аналогична по функция на *треснат*, изразяваща емоционалната реакция, породена от фактически все още неизвестния вид на дървото. И ето — непосредствено след думата *бряста*, на фона на придобилото необичайна емоционална изразителност съзвучие *трес—ряст* се появява дума, развиваща по-нататък звуковата метафора: съдържаща същото звуково ядро: *изтърпна*: „Дядо Щерю се спря като *треснат*. После погледна очи, погледна *бряста* и *изтърпна*.“

Сега вече моделът на звуко-образния паралелизъм добива наистина пълна структурна завършеност:

б ^р а ^т а	— — —	т ^р е ^с н ^а т
б ^р я ^с т ^а	— — —	и ^з т ^р п ^н а

И вече остава да бъде текстуално изразено онова, което е получило великолепен израз в „извънтекстовото“ (извън синтактико-смисловото) пространство с помощта на звуковата структура:

„горе по върховете на дървото, листата му бяха повяхнали, сгърчени и сухи... Дървото още стоеше право и като че нищо да нямаше, но беше вече мъртво.“

2. Смислово-звуков паралелизъм

Разгледаният досега функционален тип в контекста на цялото (звуковото курсивиране) беше свързан с действието на ограничена в тясно текстово пространство звукова структура.

Съществува обаче, както беше посочено, тип звуково функциониране със сложна, екстензивна, разпростираща се върху различни текстови участъци метафонична структура. Този тип функциониране по своята същност представява смислово-фонологичен паралелизъм, осъществяващ се обаче — за разлика от разгледаните случаи в микроконтекста — не еднократно, инцидентно, а *п о с т о я н н о* в системата на творбата. Определена тема, мотив, персонаж се свързват с определен репрезентиращ ги звуков елемент. Подчертаването на „върховете“ точки в развитието на централната за творбата тема може да бъде илюстрирано чрез разказа на Елин Пелин „Напасть божия“.

Тема на разказа е бедственото положение на жителите на едно селце у нас в началото на века, поразени едновременно от тежка болест и от суша. Болестта покосява най-личните моми и ергени на селото, сушата унищожава посевите. Кръчмите са пълни с отчаян, пиян народ. Бедата придобива мащабите на всеобща катастрофа, изпълва разказа с атмосферата на непроницаема потиснатост.

В създаването на тази атмосфера, в тематичното изграждане на разказа бива „въвлечена“ и неговата звукова структура. В това отношение особена роля изиграва фонемата **ч**, която излиза от своето „безразлично“, ирелевантно спрямо темата на разказа поведение, приемайки функцията на неин звуков корелат.

Предварително трябва да се отбележи фактът, че в разказа „Напаст божия“ фонемата **ч** има най-висока честота (в границите на изследваната съвкупност от Елин Пелиновите творби). Ето съпоставката:

„Самодивските скали“ — 0,012; „Една обиколка на св. Георги“, „По жътва“ — 0,013; „Край воденицата“ — 0,015; „Любов“, „Изкушение“, „Вдовец“ — 0,015; „Косачи“ — 0,015; „Гераците“ — 0,015; „Задушница“ — 0,017; „Напаст божия“ — 0,019.

Но по-особената функция на фонемата **ч** в „Напаст божия“ не се изчерпва с повишаването на честотата ѝ: по-важно значение има това, че фонемата се съсредоточава в определени участъци на разказа — и то тъкмо в онези, в които темата на болестта и сушата придобива особено ярка експресия. По този начин в разказа се оформят полета на смислово-фонетично сцепление:

Изчезна радост, почерня измъчен народ.
Току зачернее човеку пред очите. . .
Малката черквица от сутрин до вечер стоеше отворена и хората, измъчени, покаяни, уплашени . . .
Вредом се почувствува нещо страшно, нещо черно, глухо, мъчно. Отчаяние и безутешна скръб . . .
Слънцето от ден на ден, като напук, все повече и повече се разпалваше, все повече и повече печеше.
. . . като че ли черна чума върлуваше . . .
Щъркът замислено закрачи по изсъхналите мочури. Чучулиги, задушени от страшната мараня . . .

Наредени на дълга печална върволица, проточена като голяма гъсеница из полето, селяните — измъчени, боси гологлави — мълчаливо вървяха след белите черковни хоругви. По лицата на всички се чете тъга и покаяние, от сбърчените им чела капе едра пот.

На фона на тези съгъствания на фонемата **ч** стават забележими и някои статистически несъществени нейни групирации по двойки в такива устойчиви синтагми като: „се чува плачевния припев“, „плач на черна вдовица“, „вчера под венчило минала“.

Свързването на фонемата **ч** с темата на болестта и сушата особено ярко проличава при проследяването на определенията, съдържащи фонемата **ч**. Те проявяват недвусмислена ориентация към отрицателно семантично поле. Ето тези определения, подредени по азбучен ред:

всички (4)
вчерашно
измъчен
измъчени
мъничкото
мъчно
огорчени
озлочестеното

отчаян
отчаяни
отчаяните
печален
печална
плачевният
почернелите
починалата
проточена
разочарован
сбърчени
челиченият (2)
червените
черковна
черковната
черковните
черна (2)
черни
черно
четири
четири (2)
човешки

Как да се обясни тази странна звуково-тематична връзка? Връзката на дадена тема, чието реализиране може да се осъществи в практически неограничен брой езикови варианти (а това значи и варианти на фонологичната структура, с дадена фонема или фонемосъчетание поражда справедливо недоумение.

Естествено трябва да се отхвърли натрапващото се предположение, че между фонемата ч и темата на разказа съществува иманентна връзка, определяща се от способността на фонемата ч да изразява непосредствено трагичното, темата „болест“ или „суша“. В началото на статията бяха мотивирани възраженията срещу едно подобно предположение.

Търсейки някакво по-убедително обяснение на посочения звуково-тематичен паралелизъм, може да използваме като изходен модел случая, който Фердинанд де Сосюр нарича „анаграма“. В неотдавна издатите откъси от негови изследвания по сравнително-историческа поетика е показано, че в сатурническите латински стихове и ведическите религиозни химни звуковата организация се е определяла от „ключова“ в смислово отношение дума — най-често собствено име на бог или герой — обикновено отсъстваща от текста по табуистични причини, звукови елементи на която интензивно са се повтаряли в други думи на стиховете.¹

Изследваните прозаични текстове предлагат образци на подобни „анаграми“ — с отсъствие на ключовата дума, както в следния откъс, в който собственото име Каломела отсъства, разбира се, не по табуистични причини — но звучи, разтворено в звуковата тъкан на текста: „Гласът ѝ плакнеше сърцето му, както планинският ручей плакне студената скала, за да я оглади и облагороди.“ (Е. Станев. „Легенда за Сибин“).

Очевидно е, че в подобни случаи звуковият импулс, възникнал във връзка с някаква ключова дума, проявява известна стабилност, възвръщайки се многократно и тогава, когато прекият повод за неговата поява отсъства, оставяйки, образно казано, зад кулисите на текста.

¹ Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Mercure de France, 2, 1964.

Може да предположим, че в първоначалния замисъл на разказа „Напаст божия“ се е оформило ядро от тематично ключови думи — най-важните понятия, опорните точки на темата: **пече** — ключова дума за темата суша (Слънцето пече); **църква** — ключова дума за темата „болест — смърт“. (Възможно е в това ядро да се е намирала и думата **чума** — употребена в текста като синоним на тежка, коварна болест.) Но тези тематични свързани думи се оказват и звуково свързани, съдържайки общ елемент — африката **ч**.

Така че напълно възможно е да допуснем възникването — още в „ембрионалния“ стадий на разказа — на звукова доминанта в съзнанието на писателя, съпътстваща по-нататък мисловно-емоционалния процес; наличието на звуково доминиращ елемент, който действа като звуков филтър при самото създаване на езиковия текст (вече без посредничеството на самите ключови думи) като в определени моменти — когато мисловно-образното съдържание изисква по-голяма експресия на изрече — организира звуково изрече, задържайки думи като „озлочестен“, „плач“, „чернее“, „отчаян“ и пр.

В ограниченото все пак текстово пространство на една статия картината на художествените функции на звука в прозата естествено не може да претендира за пълнота, в най-добрия случай тя може да хване най-общите контури на цялото. Настоящата статия остава в този смисъл по-скоро скица, и то скица, която дори не може да претендира, че съдържа всички необходими контури. И все пак тя се опитва да загатне онова, което стои зад контурите, да докаже, че художествената проза незаслужено е била пренебрегвана от поетическата фонетика, че тя заслужава да бъде нейна територия, която тепърва предстои да бъде проучена.