

КОМПОЗИЦИЯТА НА ЕДНА БАЛАДИЧНА НАРОДНА ПЕСЕН

Въз основа на сравнителния анализ на композиционните принципи на „Неразделни“ от П. П. Славейков и една народна балада на същата тема

Атанас Славов

1. Авторската балада и нейният източник

Ако ще трябва да посочим най-разпространените теми в световната поезия, темата на „Неразделни“ без друго ще бъде между тях: двамата млади се обичат, а родителите им не позволяват да се оженят. Но дори реалният свят със своите обществени отношения да им пречи да се свържат, няма сила, която да прекъсне духовната им връзка. В „Неразделни“ това се осъществява така, както се осъществява в „Ромео и Жулиета“. Момъкът и девойката се самоубиват. По-нататък Славейков следва линията на материалната конкретизация на духовното свързване на двамата млади, която забелязваме в повечето народни песни на тази тема: те се прераждат в две дървета и сплитат клони.

В продължение на 76 осемсричника (подредени по два на ред) Славейков умело следва познатия образец на немската сантиментална балада. След като обрисова физическата красота на двамата млади, той последователно описва пречките помежду им, чистотата на чувствата им, кървите на преждевременната смърт, нежния шум на листата, в които се превъплъщава любовният им шепот и т. н., за да завърши със сентенцията: „За сърцата що се любят, и смъртта не е разделяла. . .“

От всички народни песни на тази тема, които сме срещали, най-близка до „Неразделни“ е включената в сборника „Рано преди слънце“ на Й. Стубел с водещ ред „Либили се луди млади. . .“ Не може да се каже със сигурност дали именно тази песен е първоизточникът, но ако не — той ще е бил съвсем близък до нея. Така или иначе сравнението между „Неразделни“ и песента „Либили се луди млади“ (върху която ще концентрираме вниманието си отгук нататък) ще ни помогне много в разбирането на композицията на конкретната народна песен, а оттам ще даде представа изобщо за композиционните принципи на българската баладична народна песен — една област, която науката знае все още твърде малко.

Още с първото четене ще се убедим, че „Либили се. . .“ разкрива пред нас един напълно различен изобразителен свят от този на „Неразделни“. В тройно по-малкия си обем (27 осемсрични стиха) народният певец не описва ни една конкретна ситуация, свързана с развитието на любовта на младите, с физическия им вид или пречките за събирането им. В песента няма нито рими, нито видими строфи. Последователните перипетии, които будят симпатиите на чи-

тателя, са отсъпили на едрия замах на обобщението; описанието е изместено от внушението.

2. Композиционен принцип на баладата

Къде трябва да се търси разликата в ефекта на двете произведения? Без друго — за тази цел ще трябва да открием различния подход на народния певец и на П. П. Славейков към тематичния материал. С други думи, разликата трябва да се търси в различните композиционни принципи, които водят двамата творци в изграждането на индивидуалната композиция на споменатите произведения.

Тук ще трябва да вмъкнем в скоба, че под композиция ще разбираме онова, което „композира“, т. е. което съставлява произведението. Или още по-точно: онази строго организирана съвкупност от компоненти, която прави произведението „това“, а не „друго“; онази конкретна съвкупност, която, лишена от отделния елемент, ще доведе и до нарушаването на целостта на конкретното произведение.

Но да затворим скобата и да видим на какво гради П. П. Славейков в „Неразделни“ естетическото въздействие върху читателя. В най-общи линии основният композиционен принцип на неговата балада е решен епически.

На първо място стои това, което бих нарекъл „художествена транзитивност“¹. В епическата композиция ефектът се търси по начало в значимостта на случките и ситуацияите и затова основната тежест пада върху описанието на физическите действия и състояния, в последователното преминаване на един и същ пластически модел от елемент на елемент, в тяхната последователност. Тук този модел е свързан с младежката прелест на влюбените и оттам целта е това да се вижда колкото може по-ясно при всеки следващ елемент, да се опише по-пълно, да се направи „по-прелестен“. Именно затова баладата на Славейков е богата с изящна словесност, с изтънчени епитети и нежни сравнения (бряг усамотен, кичест явор, плахи листи, шьпот сладък и тъжовен, драголюбно ясно слънце, думи сладки, мъки горчиви, пее говори, шушне говори, изтръпнах, виком полетях, сладка смърт и пр.).

На второ място личи и засилената „рефлексивност“ на творбата, т. е. стремението на поета е да възпроизведе в конкретната картина на произведението с максимална точност субективната картина, раждаща поетическото му вдъхновение. С други думи, следва се принципът: „Неразделни“ става толкова по-красиво произведение, колкото по-точно възпроизвежда субективния замисъл и субективните представи на поетическата индивидуалност на поета.

Тук ние се виждаме принудени да отворим още една скоба, за да признаем открито, че не можем да се задоволим с опростителското разбиране на Хегеловото родово делене на литературните произведения. Макар че на това ще трябва да се спрем на друго място и по друг повод, тук ще изтъкнем само, че ако епосът ни дава една обективна конкретна картина на света, то тази картина е обезателно изрисувана по законите на строго субективното виждане на твореца. Във всеки конкретен детайл, във всеки обективен елемент на картината епикът се мъчи да възпроизведе по възможния най-точен начин своето субективно виждане на света.

При лириката имаме точно обратното: въпреки че пред нас е разкрито едно остро субективно виждане на нещата, това е по-скоро резултат на усилията

¹ От гледна точка на кибернетиката три са принципите, повишаващи информацията във всяка система (включително естетическите системи): „транзитивност“, „рефлексивност“ и „симетричност“.

на поета да активизира субективните оръжия на самия читател за проникване в света. Така че лириктът обогатява и активизира собственото виждане на читателя (колективизира), а епикът обогатява виждането на читателя със своето субективно виждане (субективизира). Епическото „аз“ разказва за своето виждане на света, а лирическият герой влиза в чужди кожи, в чужди очи.¹ Отново виждаме, че при епоса е важен разказвачът и неговият опит, а при лириката опитът на публиката, на аудиторията, на средата.

С една дума, ако епосът дава като обективна картина субективното виждане на автора, лириката направо провокира субективното виждане на читателя в исканата насока, кара го да възприема рисуваното като нещо обективно видяно, а не като „споделено чуждо виждане“. Или още по-кратко: епосът настоява за обективност (тъй като идва от опита на един отделен разказвач). Лириката настоява за идеалност (понеже идва от опита на колективното съзнание). Баладата дава идеалното в конфликт с обективното; индивидуалното съзнание — в сблъсък, в противоречие с колективното. Тя е съдба. Винаги сваля модела на едно идеално мислене в координатната система на обективната, на реалната действителност. Затова и няма вътрешно присъща форма като епоса и лириката, а само формира в закостенял модел „свалянето“ на „идеалното (възприето като естетически образец)“ в „обикновеното“. Оттук става ясно защо баладата може да почива на три различни изходни композиционни принципи. Тя може да сваля „естетически идеалното“ от системата на религиозното празнично изкуство (баладичното звучене на „Под манастирската лоза“ на Елин Пелин; или „митологическите балади“ — както ги нарича Арнаудов), второ: може да сваля „естетически идеалното“ от чуждото изкуство с висок престиж (случаят с „Неразделни“ на Славейков), и, трето, може да сваля „естетически идеалното“ от племенното празнично изкуство — т. е. от народната лирика (както е случаят с „Либили се. . .“; или „битовите балади“, както ги нарича Арнаудов). Така че сега става ясно защо Славейковата балада излиза от един епически принцип. Такъв е немският образец, който сваля. При това за Славейков той има епическата дистанция на чуждото „истинско, реално, живеещо някъде си“, което трябва да се проектира в координатната система на нашата тукашна, днешна реалност. Народната балада обаче излиза от един лирически принцип. Такъв е местният образец, който тя сваля. При това за народния певец този образец няма епическа дистанция. Той е мисленото от нас тук „идеално“, което трябва да се проектира в координатната система на нашата, тукашна, днешна реалност. С една дума, народната балада следва цялата техника на лириката с тази само разлика, че я формира по-строго, завършено в рамките на самата творба, а не само в контакта с аудиторията.

Това става особено ясно, когато насочим вниманието си към основните способности, с които си служи, и основните ефекти, на които разчита народният певец в „Либили се. . .“ Преди всичко тук ние ставаме свидетели на един учудващ езиков лаконизъм. Прилагателните се движат в кръга на постоянните художествени епитети, т. е. ограничителната им функция (като конкретизатори на съществителните, към които се отнасят) е съвсем тясна: пусто горе тилилейско, зелен явор, тънка ела, криви брави, бели дъски, лудимлади и т. н. — все в сферата на шамповите представи на колективното народно съзнание.

Външен конкретен драматизъм на ситуацията напълно липсва. Не знаем нито защо, нито как родителите спират младите да се оженят; нито дали са

¹ Според Хегел привлечените в лириката мотиви „намират своето оправдание само в това, че тя (действителността — А. С.) оживява в субективните възпоминания и подвижната способност за комбиниране“ (Съч. Т. XIV. М., 1958. с. 308—309).

красиви или грозни, нито колко и как се обичат. Нищо не се случва: няма ни кръв, ни убийство. Има само един разказ за мечтата на момъка. С една дума, няма никакъв външен стимулант на чувствата на читателя. Темата стои оголена.

И все пак тази песен напълно определено ни тласка към размисъл и буди дълбоки емоции. Кое тогава стимулира „читателя“ да рисува сам своята картина за историята на „лудите-млади“, щом като поетът не ни сервира своята конкретна картина на историята и не ни подхранва с конкретните събития и перипетии на тяхната драма? Кое кара читателя да сътворява сам образите на тази песен за разлика от читателя на „Неразделни“, който получава субективната картина на П. П. Славейков, сервирана наготово?

Нека кажем направо: тази магия е лиризмът. В този случай — принципът на композицията, залегнал в българската народна лирическа песен, така както го е разбирал народният певец, а тук в баладата вече откристализиран в трайния текст на самата балада, откъснат изцяло и независим от вокалното изпълнение.

И така в що се изразява този принцип и как се осъществява неговото действие?

— Струва ми се, че ще бъде излишно да се разпростираме в теоретически разсъждения върху основния композиционен принцип на литературните родове. Този въпрос е разработен така отдавна и така подробно, че дори е отразен в такива работи като популярния курс на Тимофеев по теория на литературата, където се говори за различни композиционни организации на отделните литературни родове.

Що се отнася до въпроса за основния композиционен принцип на лириката (свален по-нататък в баладата), ние бихме могли да спрем вниманието си на множеството трудове, посветени на въпроса през последния четвърт век: „Теория на литературата“ на Тимофеев (С., 1950. с. 545), книгата на професора от Чикагския университет О'Конар — „Смисъл и чувствителност в моделната поезия“ (Chicago, 1948. с. 143—160), работата на Х. Рид — „Формата в модерната поезия“ (London, 1948. с. 40, и пр.) отделни места в работите на Б. Кроче, Л. Виванте и др. Ние ще предпочетем обаче да изходим от определеното на „особената лирическа конструкция“, което Томашевски дава в своята „Поетика“ (М.—Л., 1931. с. 181).

Тук трябва изрично да подчертаем, че ако изхождаме от това определение, ние го правим не защото смятаме, че то се нуждае от най-малко доразвиване, а защото в сравнение с всички останали определения е най-ясно, точно и чуждо на обичайната в такива случаи литературнокритическа метаморфистика. Това ще ни позволи в по-нататъшния ход на работата да боравим с по-точни определения при доразвиване на мислите и логиката на нашия анализ, в хода на което ще коригираме и самото определение на Томашевски, където и доколкото стане нужно. И така — ето и самото определение: „Цялата сила на стихотворението не е в причинното сцепление (другаде той употребява термина „причинно-временна верига“) на събитията, а в разгръщането на словесната тема, в чисто изразното увеличаване на напрежението.“

В какво се изразява, в какво се долавя езиково-образното напрежение? Този въпрос също е засяган твърде често по разни странични поводи, за да се спираме специално на него: приповдигнатият тон, особената усещаемост на звуковия строй — римите, алитерацията, паузите и метрите (Тимофеев. Очерки истории и теории русского стиха), което ни кара да усещаме под казаното нещо повече, отколкото се разкрива в граматическия строй на съобщението; паралелизмите — тематически, синтактически, лексически, строфически и интонационни (Томашевски, Якобсон), които осигуряват непре-

късната игра на въвеждане на вариации в повторните фигури, на промяна на емоционалното темпо, на нарушаване и подновяване инерцията на поетическата монотония — всичко това придава на думите в поетическото съобщение по-голяма експресивност, отколкото им се придава в обикновената реч (срв. А. Славов. Мястото на ритъма в стиховата реч. — Литературна мисъл, 1964, кн. 5).

Следователно композицията на лирическото произведение не се разкрива в поведението на героя, в сюжетната завръзка на действието, кулминацията и развързката на конфликта. В лирическата композиция ние не можем да разглеждаме поотделно естетическото въздействие на образа на героя, на тази или онази постъпка, не можем да тълкуваме естетическото въздействие на тази или онази описана случка и след това да ги сумираме в цялото. За да доловим приповдигнатата интонация, която ще съживи метрите, звуковия строй и римите, за да можем да разкрием логиката на паралелизмите и съотношението между ритмичните движения и темпата на метричната монотония, ние без друго ще трябва отнапред да погълнем поетическото съобщение в неговата цялост; да намерим общия композиционен фокус, в който се събират и осмислят всички формално художествени компоненти на стихотворението. С други думи, ще трябва то да протече докрай пред нас, за да разкрием ритмичната композиция, върху която се гради и езиково-образното напрежение на цялото.

Е добре! Ако лирическата композиция не почива върху завръзката, кулминацията и развързката на действията, в които се разкрива героят, на какво почива тогава?

Да надзърнем отново в Томашевски: „Типична е тричастната постройка на лирическите стихотворения, където в първата част се дава темата, във втората тя или се развива по пътя на страничните мотиви, или се стеснява по пътя на противоположаването, а в третата се дава нещо като емоционално заключение под формата на сентенция или сравнение (поантата).“

По-нататък Томашевски разкрива малко по-подробно какво трябва да се разбира под развитие на словесната тема във всяка от тези три части на построяката на лирическото стихотворение.

1. Въвеждане на лирическата тема. Лирическата тема представява своего рода възел, или неразчленимо скупчване на лирически мотиви, на метафори, свързани с общ асоциативен свят, на паралелни сравнения и пр. Възможно е освен това и съзнателното неразчленяване на обекта от субекта (за обекта на поетическото излияние се говори като за вътрешнопреживяване и, обратно, за вътрешните чувства се говори като за природни явления). С една дума, възможно е всякакъв вид лирическо, т. е. словесно, образно, емоционално, асоциативно и друго свързване на няколко предмета или мотива.

2. Развитие на лирическата тема. Във всичките си форми тя се свежда до своеобразното лирическо разкриване на темата. Възелът на лирическите мотиви се разсича, свързаните метафори се разчленяват, субектът и обектът заемат местата си. Свързаните мотиви или предмети се разделят.

3. Поанта или заключение. Краят на стихотворението по принцип се свежда до разрушаването на инерцията в тематическото развитие. След като направлението и темпото на развитието на лирическите мотиви един от друг вече се е определило, заключителният мотив по принцип разрушава този закон на ритмичното развитие на конкретната творба. Той хвърля мисълта и въображението в нова насока, дава нов смисъл на цялото, благодарение на рязкото отклоняване на насочеността на мотивите на поантата. Разбира се, особено в модерната поезия ние имаме примери на открита компо-

зияция (поанта липсва), като в случая се разчита на психологическата привичка на читателя към поантата. В такъв случай читателят сам приписва на последния мотив значение на заключение, като го противопоставя на цялото.

На пръв поглед може да ни се стори, че това тричастно деление в постройката на лирическото стихотворение важи само за авторските прозведения с класическа строфика, където ритмичната композиция е изразена ясно и недвусмислено в системата на римите, строфиката, метриката и пр. Но дори тази триделна форма да е така очевидна, да речем, за композицията на сонета, това не значи, че изобщо липсва там, където не е подчертана външно. В същност не са нужни много усилия, за да я открием (в един своеобразен аспект, разбира се) дори и в едно такова синкретично изкуство като народната песен, където е прието да се смята, че мелодията остава водеща в ритмичната композиция на текста.

Ние лесно бихме могли да я открием, макар и по-завоалирана, във всяка лирическа и баладическа народна песен. Да вземем за пример „Булка върви, булка върви, из гора зелена“.

Първият стих представлява и въвеждането на лирическата тема. Не е трудно да се разкрие неразчлененият възел на лирическите мотиви: булката (зрялата жена) и зелената (развитата) гора. Двата мотива са свързани по класическата мотивна връзка: човек и природа (зрелият плоден човек общува със зрялата развита гора).

Но ето че веднага започва лирическото разкриване на темата: „Като върви, като върви, жално мило плаче.“ Веднага става ясно, че двата мотива не са хармонично слети, а таят в себе си някакво противоречие, че носят нещо трагично. Зрялата жена не хармонира със зрялата природа при общуването с нея, а се намира в своеобразно конфликтно състояние. Вместо сливане на двата мотива помежду им прехвърква искрата на емоционалното напрежение: „Черней горо, черней сестро, двама да чернеем, ти за твоите листи горо, аз за първо либе...“ („... мойта младост“).

Може би не е излишно да подчертаем абсолютната очевидност на факта, че тук нямаме сюжетно развитие, а единствено словеснообразно развитие на лирическата тема. Изгонвайки с лека ръка сюжетната логика, народният певец дръзко е превърнал „гората зелена“ в „чернееща гора“. С други думи, зелената пролетна гора, която трябваше да участва в сливането на мотивите на зрелостта при въвеждането на темата, при лирическото отстраняване на темата без всякаква логика става „черна“, предимна гора. Впрочем... не без всякаква логика! Тук следва логиката на лирическата композиция.

И така мотивите се развиват един след друг. От човек и гора — заедно в зрелостта, те започват в развитието на темата да се разгръщат по новата линия — човекът и гората заедно в зрелостта, но разяждани от надигащата се в тях старост.

Идва краят, където тези паралелни мотиви — единият в зелено, другият в черно — се разлетяват на две страни, разбити от логиката на заредената с трагичността на човешката мимолетност поанта:

Твоите листи, горо ле сестро, пак ще да покарат,
мойта младост, горо ле сестро, не ще се повърне.

Макар и рожба на природата, индивидуалното съзнание е невъзродимо; а природата вечно ще се възражда и възобновява като феникс от собствената си пепел.

Ако ритмичната композиция на народната песен се долавя трудно, то това става не защото липсва изобщи, а по простата причина, че като синкретично изкуство народната песен е лишена от множеството прийоми, почиващи на разнообразяването на метричните форми в съответствие с ритмичните движения на композицията. Метричните движения тук са рядкост, тъй като са изцяло подчинени на метрите на музиката и следователно не подлежат на една свободна стилистична обработка. Напълно очевидно е, че в случая ритмичните и темпови движения не могат да се подскажат посредством скъсяването и удължаването на стиха, въвеждането на метрични паузи и лейми, синкопирането и пр. и пр.

Тогава? Как се осъществяват ритмичните движения, върху които се гради ритмичната композиция на песента от част на част: от въвеждането на лирическата тема, към развитието ѝ в лирическото отстранение на темата, та до поантата?

Не остава нищо друго, освен да допуснем, че това се осъществява в някакъв своеобразен, макар и неизразен външно строфически строеж. А с това ние ще трябва да преминем към конкретния анализ на песента „Либели се. . .“ именно откъм тази гледна точка.

3. Строфичното в източниците

Да сравним „Либели се. . .“ (както и повечето други народни песни, тираещи темата на любовната раздяла и събирането в превъплъщаването) с „Неразделни“ с оглед на техния ритмичен строеж.

Веднага бие на очи това, което казахме в началото: разказът за събитията в „Неразделни“ почива на принципа на „транзитивността“, тече монотонно, с равно темпо, образният материал е разпределен равномерно. Никъде не се чувства емоционално забързване, няма големи смислово-интонационни паузи, всяка следваща строфа се стреми към еднакво образно-емоционално насищане. Именно поради това строфичният строеж на римуваните двустииши (в същност тук всеки стих представлява слято двустиишие) е външен, орнаментален, няма функционална връзка с интонационния ритъм, тъй като не се определя от него. На няколко пъти новите мотиви започват да се разказват от средата на строфата (строфа 3, 11, 12, 18); на едно място има едно разсичане дори на фраза от строфа в строфа (13—14-а строфа). Всичко това, разбира се, е типично за епическата композиция.

Разбира се, баладичните народни песни живеят „вариантно“ и ние само условно се спираме на анализа на „Либели се“. Основание намираме в това, че въпреки разнообразието на мотиви и сюжетни решения във вариантите композиционният принцип остава същият. А ние разглеждаме именно него.

Народните лирически и особено баладичните песни върху темата на любовната раздяла и събирането в превъплъщението ни оставят съвсем различно впечатление за ритмичния си строеж от „Неразделни“. Те са построени „симетрично“: в тези места ясно се чувства тенденцията за обособяването на трите части на лирическата композиция, при което I и III част с нещо се отблъскват от средната II част. От част в част или се сменява темпото на разказа, или се преминава от обобщената експозиция на лирическата тема към една конкретна картина на събития (или настроения), за да се завърши с ново обобщение в поантата („тъй си ни сбраха в нова шарапкъна“; „дор две са звезди станали и са в небеса фръкнали“; „та издуха прах и пепел, та йотиде на

небето и си стана ясна звезда“; яворът-юнак „брисна ясни корвя“, елата-мома „брисна бистри солзи“ и пр.).

Разбира се, смяната в темпото на разказа, в тона на разказвача, в ъгъла на зрението му, минаването от отвлеченост и обобщеност към детайлност и конкретност при разгъването на песента от част в част все още едва ли ни дава основание да говорим за ясен строфичен строеж. И все пак това е тенденция, която търси или по-скоро съвсем естествено изисква своята форма, като в хода на развитието на песента от година на година и от уста на уста все повече и повече я намира. Именно поради това в най-добрите образци строфичната форма на трите части на лирическата композиция е най-ясно изразена.

В някои от по-избистрените песни строфата, въвеждаща лирическия мотив, е ясно обособена с конвенционалните за авторската поезия средства на звуковото повторение в клаузулата (римата, алитерацията и пр.).

Примерно: Любих либе, любих либе — Иб (х)
йот манинко до големо — олЕ (х)
дойде време за женитба,¹ — Иб (х)
стана либе разболе се: — олЕ (х)

или:

Любия се Омер и Меримка,
любия се у росна градинка

С това те стават доловими за всеки придържащ се към традиционната представа за строфата, но това, разбира се, не значи, че не са формално обособени с други средства по един или друг начин и в останалите песни.

4. Строфата, въвеждаща лирическата тема

Строфата, въвеждаща лирическата тема на „Любили се“, също е обособена ясно от строфата на отстраняването на лирическата тема със средствата на алитерацията и римата:

	алитерации	рими
Любили се луди-млади	Л-л-Л-д-Л-л	а — Ад (х)
от мънички до големи,	м-Н-н Л-м	б — Ем (х)
дойде време да се вземат,	д-В-м д-В-м	б — Ем (х)
мома майка не я дава,	м-М-М-н д-в	а — дА (х)
ерген баща не го жени	ген нег ген	б — Ен (х)

Но, както вече казахме, използваните тук средства не са орнаментални, т. е. те не служат само за външното очертаване на строфата, въвеждаща лирическата тема, а влизат в строгото съотношение на една постройка, представяваща сама по себе си структурния инструмент, чрез който се въвежда по словесен път лирическата тема.

Ние вече говорихме доста нашироко за лирическата тема като за своеобразен възел, или неразчленимо скупчване на близки, но взаимно изключващи се в конкретната композиция на конкретната творба лирически мотиви. Казахме, че именно тяхното взаимно тематично сближаване и отблъскване е диалектичната база, която по-нататък (при лирическото отстраняване на темата) ще даде поетическия заряд на произношението, ще пусне поетическата искра за възпламеняването на мисълта и възбращението на читателя.

С други думи, ние би трябвало да разгледаме в една такава строфа всички ритмични, звукови и смислово-езикови компоненти като съставки на един инструмент за създаване на поетическото напрежение, т. е. да разкрием във всеки от тези елементи неговата роля или на сближител на мотивите, или на

¹ При пеене „т“ то не се артикулира изобщо. Знакът (х) означава неударена гласна, (х) — ударена гласна.

ограничител на тяхното сближаване; да го видим като оръдие на двупосочните сили, които увеличават емоционалното напрежение между споменатите мотиви.

Смятам за излишно да доказвам, че повишаването на емоционалното поетическо напрежение се извършва именно с езиково-поетическите средства. Струва ми се за напълно излишно да подсецам отново, че в доведената до краен образно-сюжетен лаконизъм първа строфа не може да се разкрият никакви конкретнообразни или сюжетни мотиви, никакви конкретни движения в поведението на героите, които да събудят нашите емоции с епическите средства, с които ги буди П. Славейков в „Неразделни“.

И така евфонистичната организация на първия стих ни дава, така да се каже, звуковия код: тя прави ухото ни чувствително към алитерационни движения, звукови симетрии, рими. Всяка нова алитерационна симетрична постройка без друго ще ни подсети за този стих:

Л. Л., Л д Л д („Либил се луди-млади“)

Тук се подема и темата: момата и момъкът са сближени в най-притегателната и неразривна връзка, която може да има между двама млади — любовта. По-нататък научаваме, че те са се сближавали дълго („от мънинки до големи“), а според обичайното право за народния певец и народния слушател това вече значи, че те са обречени да си принадлежат. По-нататък: новата, симетрична с първия стих алитерационна група съпътствува и темата за сближението докрай. Дошъл е мигът на сливането („дойде време да се вземат“):

Д. В м, Д. В м

В системата на тази алитерация обаче зазвучава нов звуков мотив: римата „време — вземат“ (е, е ударено, м, неударена гласна, словораздел, цезурна пауза). Тази рима привлича към себе си и края на втория стих (големи), с което, от една страна, засилва мотива на сближението (вече „големи“ — „време“ е — да се „вземат“). От друга страна, тя привлича логическия ни интерес назад към втория стих (успоредно със звуковия спомен за римата) и с това привлича в кръга на звуковия ни интерес целия втори стих. Това става още по-лесно поради абсолютния лаконизъм и кристална чистота на законстенялата фраза „от мънинки до големи“. Естествено е всяка част от тази проста законстеняла фраза да извиква в съзнанието предишната част, без да е нужно особена загуба на психическа енергия за „припомнянето“. Но да не забравяме, че това извикване в съзнанието става поради привличането на втория стих в кръга на звуковия интерес. Затова няма да е чудно и едва ли е случайно, ако малката искра на обрнатия назад звуков интерес (на светлината, на която едва припламва припомнянето на нежно мънкащия мотив на умалителното „м-н-н“) съвпадне по време, т. е. просветне едновременно с изказването на паралелния по позиция мотив на четните стихове „м-м-м-н“ в следващия четвърти стих.

Всичко това (симетричното разположение на първи и трети стих с алитерацията, и втори, и четвърти с мотива „М-Н“, устремната инерция на римата, вплитането ѝ в системата на алитерацията „д. в. д. в“, към която не сме престанали да сме чувствителни) всичко това, казвам, ще ни помогне да разберем особено напрегнатото звучене на четвъртия стих: „Мома майка не я дава“.

Ние вече знаем какво е мястото на този стих във въвеждането на вътрешно-противоречивия лирически мотив. След впрягането на всички логически и звукови средства при устремното сближаване на двамата млади в първите три стиха тук за пръв път се осъзнава непреодолимата сила, която ги оттласква надалеч и няма да позволи сливането им въпреки натиска на всички сили, който още продължава да ги тласка един към друг, за да се осъществи нужното лирическо напрежение в мотива.

Изключителното майсторство на народния поет се разкрива особено ярко в композиционното изграждане на този стих: познавайки до съвършенство законите на езика и баладическата композиция, с новия обрат в движението на сюжетните мотиви той не скъсва с един замах ритмичната линия на всички евфонистични мотиви, за да подчертае още по-ярко обрата в нещата. С това в същност той би нарушил първата строфа, би разчленил нещата в два отделни сюжетни момента: отначало младите щели да се женят, а после ги разделили.

Съвършената баладическа композиция, както вече неведнъж казахме, не търси епическата последователност на сюжетните ходове. Именно поради това усилията на народния певец в първата строфа е да въведе един монолитен възел на стремящи се към сближение, но същевременно взаимно отблъскващи се мотиви, в който да се породи поетическото напрежение. Оттук и инерцията на алитерационните и римовите мотиви в четвъртия стих е използвана по много по-сложен (двупосочен) начин: тя е впрегната да служи на по-нататъшното отблъскване, но... в рамките на все още привличащите се, стремящите се към сливане лирически мотиви. Само при подобно сблъскване на центробежните с центростремителните сили на темата може да се получи и зарядът на очакваната лирическа експлозия, който оттук нататък ще постави въображението на читателя под постоянно напрежение.

Да разгледаме стиха отблизо. В съгласие с новия обрат (бликването на отделящата сила) най-силният звуков компонент римата (който устремно беше засилил мотива на сближението с влизането на мотива на зрелостта) тук рязко се прекъсва или по-скоро претърпява модулация. С това на мястото на очакваната рима новата модулирала римата дума се курсивира много по-силно, отколкото ако инертно нагласеното за съзвучието съзнание беше задоволено с очакваната рима.

Спомнете си как звучат тези стихове.

В отривист ритъм римната вълна на сближението приижда: „големи—време—вземат“. . . „Не я дава“! — срязва римната инерция в отблъскващия мотив. За да се убедим в експресивната сила на нарушаването на пълната рима, ние бихме могли да сглобим следния експериментален пасаж и да се вгледаме в системата на римите му:

... от мънички до големи.
дойде време да се вземат
татко ѝ не го е еня
ерген майка го не жени. . .

Равната, латернаджийска монотония на непрекъснатия ритъм на римите заменя внезапно тласък на отблъскването, на което бяхме свидетели при нарушаването на римната монотонност.

Тук ние не трябва да забравяме още едно положение: за да може внезапното „не дава“ да се почувствува именно като нарушение на течението на римите, то все пак обезателно трябва да се схваща като краестишна дума на стих, който така или иначе ясно принадлежи към строфичната система, към която принадлежи и римният поток. За всекиго е ясно, че отсъствието на познатата рима в нова строфа е напълно естествено. Та нали строфата свършва именно с това, че съобщението заменя досегашната си римна система с друга.

Точно тук се проявява изключителното чувство за мяра в народния певец. Съпроводил сюжетния мотив на отчуждаването с нарушаването на римната монотония, той едновременно с това продължава да увеличава напрежението, като съвсем не изоставя линията на сближаването на мотивите на центростремителните сили в алитерационната система на куплета. Или казано с други думи, звуковата симетрия продължава да скрепва строфата, въпреки че зву-

ковият паралелизъм вече е паралелизъм на изключващи се, а не на сближаващи се мотиви.

Ако се вгледаме по-отблизо, ще видим, че това „не я ДаВа“ (което в силното си ритмично положение се отблъсква така енергично от ритмното сближение на третия стих), въпреки че по звуковия си строеж се противопоставя на римата, в същност не се отделя от алитерационното разгръщане на звуковите мотиви, върху които бе изникнала римата в кулминацията на мотива на сближението. Алитерационният мотив „Д—В“ продължава линията на алитерационните мотиви на третия стих „д.-в.-, д.-в.-“. Повторението на сближаващия мотив (д-д-в) тук вече носи отрицателен заряд.

Същото е и със симетричните евфонистични мотиви на двата паралелни четни стиха „м-н-н“ и „м-м-м-н“. Мотивът „м-н-н“ в „от мъннки до големи“ е носител на естествеността на тяхното сближаване с преминаването от „мъннки“ към „големи“. Това да си „мънин. . .“ във втория стих не носи безсилие, то крие в себе си само „порастването“ като форма и потенциал на неизбежното сближаване. Но в четвъртия стих, при отблъскването — за нас този мотив внезапно се изпълва с точно противното съдържание. „М-м-м-н“ — отношението „мома—майка—не даване“ — вече разкрива безсилието на момата, на по-мъннката, на подчинената в „моминско-майчинските“ отношения. (Забележете освен това как „не“-то е стилистично завъртяно на удареното място, за да осъществи присъствието си в мотива „М—Н“: не — „моМа Майка Я не дава“ — което е и по-естествено за народния говор, а „моМа Мама НЕ я дава“. Още повече, че и тази промяна ще предизвика и промяна в паралелно построения следващ стих „ерген баща го не жени“, което ще го лиши от огледалното алитерирание на ГЕН с НЕГ.)

Петият стих е не по-малко своеобразен. Разкриващ посоката на отгласването на момъка, той идва като съ-стих (паралелен стих) на четвъртия (разкриващ посоката на отгласването на момата). Но въпреки логичния паралелизъм с четвъртия стих той се откроява самостоятелно с изоставянето (за пръв път дотук) на алитерационната и звуково-симетрична постройка на четните и нечетните стихове на строфата. Тази звукова изолираност на стиха за отчуждаването на ергена по своеобразен начин контрастира с подчиненото положение на момата в мотива „мома—мама“ в паралелния нему стих за пътя на отблъскването на момата. Както ще видим по-късно, разкото открояване на ергена-самотник ще бъде твърде важен елемент при по-нататъшното отстраняване на лирическата тема.

Това отделяне на петия стих от съседния четвърти, разбира се, също не нарушава докрай принципа за звуково-сюжетното увеличаване на лирическото напрежение. Изоставил алитерацията, противопоставил се на пътя на отблъскване на момата — стиха на момъка-самотник отново се притиска към тематичното ядро на строфата с един мотив на центростремителните сили. Появилата се рима в самостоятелния асоциативен свят (вътрешната асоциативна логика) на думите-рими отново приповтаря в самотата и изолираността на момъка мотива на тяхната съдба: „големи — време. Вземат. . . не го жени“.

5. Огледалната строфа на подготовката на лирическото разкриване на темата

Преди да се заемем с конкретния анализ на втората строфа (подготвяща лирическото разкриване на темата), ние трябва да видим с какво в същност се обособява тя като отделна строфа. Кое я отделя от предишната.

За да се постигне пределна чистота и яснота в ритмичната композиция, всичко е разкрито още в самото начало на новата строфа. След паузата подир последния отделен стих (носеция мотива на ергена-самотник) ние биваме изненадани от една огледална постройка; пред нас отново стърчи един отделен стих с мотива за ергена. Но и тук повтарящият се мотив носи обратен пълнеж: ергенът не е сам. След трагично почувствуваното напрежение на центробежните сили (отгласнали момъка и момата в две различни посоки), след мотива на неговата самота и изолираност — ние го виждаме в интимен разговор с момата. Нелогичността, изненадващото в този обрат ни дава ключа на огледалната композиция на новата строфа, която ще подготви лирическото отстраняване на лирическата тема за външно сближаващите се, но отблъснати от скрити вътрешни причини влюбени. И този ключ на огледалната композиция във втората строфа е: „Всичко оттук нататък ще бъде обратно, инакво. . .“ (Виждаме, че принципът на симетрията не само владее общата композиция, но организира и отделните подсистеми.)

Вторият стих с невиджаната пълнота на алитерационния мотив за „момата — малката“ („мари моме, малка моме“ — м — (сонорен) — м-м-, м-(сонорен)-м-м), така своеобразно натъртено в предпоследния стих на първата строфа, идва да потвърди подчертано насоката на композицията на строфата — огледалността. Веднъж очертана тази насока на строфата, лесно може да се проследи по линията: „вземането — разлюбяването“.

Либил се луди-млади от мънички до големи
дойде време да се *вземат*
*мом*а майка не я дава
ерген баща не го жени.
Ерген моми отговаря
мари *моме* малка *моме*
каил ли си аз да *взема*
аз да *взема* *друго* *либе*

И така за по-голяма яснота ето композицията на мотивите в първата строфа и на втората огледална строфа:

към сближаване (2 стиха) — (любене)

вземане

момата

ергена

И втората строфа:

ергена

момата

вземане

разделяне (1 стих) — (любене, но „инакво“)

Огледалното построяване на преходната строфа ни дава и ключа на лирическото разкриване на темата „Уж единни, а разделени“: Всичко оттук нататък ще бъде обратно! Това е ключ и за цялата композиция, в която симетрията е основното.

6. Строфата на лирическото разкриване на темата

В какво се състои тази „обратност“ в строфата на лирическото разкриване на темата? В много неща. Главното впрочем вече ни е подсказано в преходната огледална строфа, която ни въоръжи с ключа на разкриването. И то именно в изненадващата ситуация на сбирането на момата и ергена за интимен разговор точно след съобщението за раздялата.

И така в първата строфа ние видяхме на повърхността на лирическата тема двама млади, на които предстои естествено да се съединят. Това външно сбли-

жаване обаче беше преградено от една скрита вътрешна пречка. Както вече казахме, това разкри сюжетната тема: „Уж единни, а разделени.“ Сюжетната тема от своя страна бе поставена в една сложна композиция от словесни мотиви на еднаквост и на паралелност, минирана с вътрешно противопоставяне. Така общата лирическа тема бе: „Външно лика-прилика“, „външно един за друг“, но „отвътре (по същество) разделени, несливаеми“.

Прочетем ли строфата на лирическото разкриване на темата, ние ще видим точно обратното: „външно отделени, външно различни в реалния свят, в своя вътрешен свят те са заедно“, т. е. това, което вече ни беше подсказано в преходната ключова строфа от нелогичния мотив на физически разделените, които си говорят заедно. Пълната с вътрешно напрежение тема „уж единни, а разделени“ отива в своята противоположност „уж разделени, а единни“.

Ази хеле не стъп каил
ти да вземеш друго либе.
Я да станем, та да идем
в пусто горе тилилейско
дето нито птичка хвърка
нито хвърка, нито пърка;
аз ще стана зелен явор.,
ти до мене тънка ела
та ще дойдат дърводелци,
дърводелци с криви брадаи
ще отсекаят зелен явор
до явора тънка ела
ще нарежат бели дъски. . .

Как се осъществява композиционно това?

Най-напред новата строфа (строфата на лирическото разкриване на темата) ни посреща с една ярка откровена промяна в ритмичното темпо на моментния разказ. Ритмичната лаконичност, сбитостта, уплътняването на стих след стих тук се разлива в плавно текущия ритъм на свободно леещата се мечта. Суровото, сухо, отривисто съобщение на факти от реалния свят и реалната обстановка, която разпъва любовната двойка в две посоки, отстъпва на лекотата и плавността, на словесната свобода, с която ергенът говори за материалния свят на свободния дух — за горите тилилейски, за небие, където няма ни физическо движение, ни звук, ни каквато и да било материална пречка, която да прегради пътя на сърцата им.

Както казахме вече, ритмичният строеж, темпото на повествованието, е коренно различно. Въпреки илюзорната метрическа монотонност на народната песен тук психоритъмът ни подсказва абсолютно различно темпо. В горните строфи интонационно-смысловите единици се сменят отривисто от стих на стих или най-много обхващат два стиха. Дори там, където се обхващат повече от стих, част от стиха се повтаря и в горния, и в долния ред, което също допринася за ефекта на скъсяването на ритмичната единица.

Тук вече няма и следа от практиката новите мотиви да са свързани с къси ритмични единици, натоварени с лаконично изказано, но все пак значително голямо сюжетно съдържание. Като например:

Дойде време да се вземат.
Мома майка не я дава.
Ерген баща не го жени.
Ерген моми отговаря . . . и пр.

Тук новите мотиви са свързани с големи ритмични единици, натоварени с богато изказано, потопено в осезаема поетическа атмосфера ново сюжетно съдържание. Мотивът за иреалния свят на свободния дух — за горите тилилейски — се лее и се разгъва свободно от стих в стих през цели три между-

стишни паузи (т. е. в четири стиха), без да е ограничен нито в началото, нито в края с интонационна точка:

... Я да станем та да идем
в пусто горе тилилейско
дето нито птичка хвърка
нито хвърка нито църка ...

По този начин, колкото и странно и невероятно да изглежда на пръв поглед, интонационно-ритмичните единици на първите две строфи (огледално разпределените строфи на въвеждане на лирическата тема и на подготвянето на лирическото отстраняване на темата) заедно имат шест интонационно-ритмични единици с общо осем мотива. Разглежданата строфа на лирическото отстраняване на темата има също шест ритмично-интонационни групи при осем (със съмнение за девет) мотива!

Оказва се, че ние сме свидетели на една типична свободна ритмична композиция. Въпреки метричната асиметричност на двойната строфа на въвеждането на лиричната тема и на строфата на лирическото разкриване на темата излиза, че между тези две строфични обединения има абсолютен психоритмичен баланс посредством еднаквостта на интонационно-ритмичните единици и реда на мотивите.

Двойна огледална строфа

Интонационно-ритмични единици

- 1) либили се луди-млади
от мънички до големи
- 2) дойде време да се вземат
- 3) мома майка не я дава
- 4) ерген баща не го жени
- 5) ерген моми отговаря
- 6) мари моме малка моме
каил ли си аз да взема
аз да взема друго либе

Мотиви

- 1) към сближаване
- 2) вземане
- 3) момата
- 4) ергена
- 5) ергена
- 6) момата
- 7) вземане
- 8) разделяла

Строфата на лирическото отстраняване на темата

Интонационно-ритмични единици

- 1) ази хеле не съм каил
ти да вземеш друго либе
- 2) я да станем та да идем
в пусто горе тилилейско
дето нито птичка хвърка
нито хвърка нито църка
- 3) аз ще стана зелен явор
ти до мене тънка ела
- 4) та ще дойдат дърводелци
дърводелци с криви брадви
- 5) ще отсекаят зелен явор
до явора тънка ела
- 6) ще нарежат бели дъски

Мотиви

- 1) апел за вяност
- 2) към сближаване
- 3) гори тилилейски
- 4) явор
- 5) ела
- 6) дърводелци
- 7) сечене
- 8) рязане

Разбира се, смяната на темпото, целяща психоритмичното балансиране между двойната строфа и строфата на лирическото отстраняване на темата, не е единственият отличителен белег, който ги разграничава.

Нека си припомним, че композиционната база, върху която се гради създаването на напрежението между сближаващите се и отблъскващи се сло-

весно-смислови мотиви, почиваше на звуковата композиция — на системата на алитерациите, римите и звуковите паралелизми. Новата строфа се обособява в своята композиционна отделеност не само чрез липсата на алитерационни, римни и паралелно звукови движения. Народният певец не се е задоволил с негативната определеност на тази строфа, въпреки че от гледна точка на лирическата композиция това е напълно възможно. Тук певецът следва един стилистичен принцип, аналогичен с живописния принцип всеки материал да се рисува не само с различен колорит, но и с различна техника.

С изключително тънко чувство за мярка народният певец избира техника в пълна хармония със задачата, която стои пред новите мотиви на лирическо разкриване на темата: т. е. изграждането на атмосферата на ареалния свят на горите тилилейски. В света, където „нито пиле хвърка, нито хвърка, нито пърка“ — т. е. света на пълното физическо мъртвило, където звукът и движението са непознати, той изключва стилистичните системи с образи, почиващи на звукови и двигателни асоциации и представи. Вместо граматични форми, изразяващи конкретни действия, тук той на два пъти употребява лишения от конкретно действие глагол, говорещ за „ставане“, за „биване“. Ухото на слушателя също е затворено заедно с двигателните му асоциации. Системата на новите мотиви в композиционните задачи (които стоят пред тази строфа) почива изцяло върху статичния свят на чистите форми и цветовете контрасти.

Но нека се спрем на конкретните композиционни задачи пред мотивите на строфата на лирическото отстранение на темата.

Както казахме вече, неведнъж за тази „обратна строфа“ темата разплита своята вътрешнодраматична неразрешимост, добивайки нов смисъл: „Външно разделени, влюбените са едно.“ Това разрешаване на вътрешната драма на влюбените, разбира се, не идва с композиционното уталожване на вътрешното поетическо напрежение на мотивите и образите. Иначе стихотворението би свършило още преди да започне споменатата строфа. Не бива да забравяме, че при „обръщането“ на първата строфа в „антистрофата“ увеличаването на лирическото напрежение съвсем не е престанало. Макар и обърнато в обратна посока, противоречието между вътрешния и външния свят на влюбените продължава да създава лирическо напрежение.

Станали едно в ареалния свят на „горите тилилейски“, те все още външно са разделени, физически остават различни, контрастират се. И тук отново духовната близост, свободата за духовно сближаване осъществява центростремителните сили, увеличаващи лирическото напрежение, докато физическото им контрастиране, физическата им нееднаквост осигурява центробежната съпротива.

Конкретно това се осъществява ведна сложна система на контрастни мотиви (свързани с превъплъщението) на базата на сложни колоритни и пластични контрасти.

Ето ги: сега те растат свободно един до друг в тилилейската гора. Но в този лирически свят на нежността и мечтата меката, увиваща се, покорно огъната пред повелята на майката мома тук се е превърнала в стройна и горда ела — гъвкава, открила се свободно и рязко във въздуха. Отблъснатият момък, който стърчеше сам в изолацията си стих на първата строфа, тук обаче не е намерил своето превъплъщение в самотно изрязан на небето бор. Тук именно под поривите на любовта си той се е превърнал в кичест, разклонен явор, който гали и увива вейките си около свободната ела.

Колко красиво и нежно, и колко различно е всичко това от рушашия красота свят на лошите битови отношения. Момата, за която ежедневието не вещае друга перспектива, освен да се гъне и вие, да гали и да шумоли успо-

контелно около мъжете цял живот, която е обречена да сменя плът и сили от ден на ден и от раждане на раждане и едва-едва се надига след него, устремена към сетната си невъзвратима есен, „широколистната“ по същество мома тук е станала в думите на любещия момък стройна, свободна, гордо вдигнала чело вечнозелена ела.

И обратно: момъкът, „вечнозеленото“ от двете човешки същества, гурбетчията, в чието чело се веят високите ветрове: които никое друго дърво освен вековните ели не може да улови; в чиито крака лазят и семейство, и деца, тук се е смалил в нежността си, пуснал е ласкаещи гранки до елата-севда.

И така ние виждаме: духовно заедно, но физически пак различни: единият строен, другият кичест; единият прав, другият разперен; единият горд, другият мек и ухаждащ; единият вечно зелен и студен, другият издъхващ всяка есен — шушнещ и грижовен.

Но преди всичко — единият прав и висок, другият нисък и клонест.

Особено тънко са внушени контрастните асоциации, свързани с двете различни дървета, от определящите ги прилагателни. Вгледаме ли се внимателно в прилагателните на двойката „зелен явор — тънка ела“, ние ще видим, че това съвсем не са само постоянни художествени епитети. Без да се контрастират външно, по начина, по който ограничават определяемите от тях дървета, тези две прилагателни хвърлят нови контрастни оттенъци.

Преди всичко „зелен“ явор насочва нашите представи в определен кръг — то буди асоциативните ни комплекси, свързани с шумата на явора. А тази шума (както знае всеки слушател от народа) е лека, полупозрачна и поради това пълна със светлина: все качества, които я правят светла, едва ли не жълтозелена. Паралелното построяване на двата стиха:

аз ще стана *зелен* явор
ти до мене *тънка* ела

подсъзнателно навежда инерционните сили в нашето съзнание да търсят паралелизма и в прилагателните. По този начин събудената представа за „светло зеленото“ в шумата на явора очаква и търси своя цветов контраст в прилагателното на „ела“. И съвсем естествено — леко се подвежда по звуковото сходство на очакваната дума „тъмна“ (тъмнозелена, черна) ела. Така че независимо от изговарянето на „тънка“ ела, някъде в подсъзнанието ни трепва усетът за „тъмния“ наситен цвят на елата, който така рязко контрастира в „светлия“ явор. Въпреки че и горе не сме казали „светъл“, а „зелен“.

Интересното тук е, че прилагателното „зелен“ също не е сложено случайно. То идва да подхрани по още една линия контраста между елата и явора. Ние казахме вече, че „зелен“ явор у нас буди представата за неговата шума, т. е. за разперения светъл букет на клонците му. От това паралелизмът на „зелен“ (а по мотив — „богато зашумен“) с прилагателното „тънък“ (в първия момент, когато коригираме грешното си очакване на сходната дума „тъмен“) веднага ще извика контраст по линиите „тънка ела“ — „кичест, шумест, раззеленен“ явор.

Един виртуозен похват на контрастиране! Мястото на езиковата симетрия на две прилагателни в два паралелно построени стиха събужда нашата вътрешна склонност (възпитана от усвояването на похватите на поезията и езика) да удовлетворяваме паралелизма до пълното му съответствие. И точно тук неконтрастиращите се, но едва допиращи се с асоциативните си звуково образни върхове прилагателни заставят търсещото съзнание светкавично да прескочи по двете линии на осмисляне на паралелизма във възможните контрасти, които не са доизказани: контрастът по цвят и контрастът по форма. Ако народният певец бе употребил просто „зелен явор — тъмна ела“, ние

сяхме да имаме пълния контраст по цвят. Ако беше казал „кичест явор — тънка ела“ (или „кичест явор — стройна калина“, както постъпва П. Славейков, който следва не баладичния принцип на симетрията, а епическия принцип на транзитивността на един и същ пластичен модел), ще имаме контраст по форма, но тогава ще сме загубили контраста по цвят точно така, както в първия случай губим контраста по форма. И което е още по-важно: ще загубим прескачащата искра на лирическото напрежение, за да го заменим с целенасочения поток на епическото споделяне.

По-нататък сложното сплитане на контрастни двойки на мотивно-сюжетно сходство и цветово-линейно контрастиране ни разкрива нови форми на повишаване на лирическото напрежение.

	1)	2)	3)	4)
... та ще дойдат дърводелци дърводелци с <i>криви</i> брадви ще отсекаят <i>зелен</i> явор до явора <i>тънка</i> ела ще нарежат <i>бели</i> дъски	сечене трудно за сечене лесно за сечене	криво криво право право	преработено дърво живо дърво живо дърво преработено дърво	светло тъмно светло

Ако надникнем в асоциативния свят на редуваните тук мотиви, ще видим, че с мотива на сеченето за пръв и единствен път се нарушава абсолютната неподвижност на атмосферата на тилилейския свят. Разбира се, лекият момент на съпротивата срещу мъртвилото на тилилейския свят се засилва от представата за трудността на действието (яворът е едно от най-твърдите дървета), но тя моментално намира възможност да отлекне, да се разтвори с третия курсивиран стих в цитирания епизод. Бравата е в отношение на естествен афинитет към меката ела!

Че тук става дума именно за контрастни паралелизми през ред, се доказва и от контраста в цветовия паралелизъм „зелен явор — бели дъски“. И така ние и тук ставаме свидетели на една сложна плетеница от контрастни паралелизми:

1. *Криви* брадви — отблъснати от явора — в хармония с *тънка ела* (но от това контраст по форма „криво“ — „право“; елата е най-правото дърво, известно в реквизита на народните песни).

2. *Бели* дъски — отблъснати от подтекста „тъмна“ ела — в цетова хармония със „зелен“ явор (но от това, с помощта на индуктирането на горния контраст, се получава контраст по форма от кривия източник (явора) за правите дъски — „криво—право“).

7. Поантата

С това върховно напрежение, създадено от контрастните паралелизми, борбата между центробежните сили на непримиримостта на формите на превъплътените влюбени и на центростремителните сили на тяхното сближаване, т. е. на хармонизирането на отделни черти (които за жалост носят нови контрасти по други линии, както и на общата съдба под бравите: всичко това вече достига връхната точка на повишаването на лирическото напрежение. Ние сме пред прага на поантата, до точката, в която поетическото напрежение стига до онова фантастично превръщане на поетическата енергия в емоционалния отдушник на лирическото обобщение, което е и целта на поезията изобщо.

В ареалния свят, където младите са душевно слети, но физически различни, те търпят едно ново превъплъщение, своето превръщане от дървета в дъски. В *еднакви* дъски:

ще ни правят на одрове
 ще наместят бели дъски
 яворова до елова,
 та ще бъдем пак наедно
 ти до мене, аз до тебе.

Интересно е, че и тук психоритмически строфата приблизително е балансирана с горната двойна строфа и строфата на лирическото отстраняване на мотива:

Ритмични единици	Алитерации ¹	Мотиви
1) ще ни правят на одрове	н (х) пР (хх) + н (х) дР (хх) +	1) сближаване
2) ще наместят бели дъски	(ххх) С (х) + (ххх) С (х) +	2) сливане
3) яворова до елова	(хх) ОВа + (хх) ОВа	3) явор 4) ела
4) та ще бъдем пак наедно	(ххх) Дем + (хх) едн (х) +	5) сливане
5) ти до мене	(х) (х) (хх) +	6) момата
6) аз до тебе	(х) (х) (хх) +	7) момъка

(Грамматическо повторение в двата колона на последния стих: М¹. П. М² + М¹. П. М² +)

Т. е. шест ритмично-интонационни единици със седем мотива.

И така противоречието между външното сближаване на двамата млади и скритите от читателя причини за раздялата: преминало по-нататък в противоречие между духовното сливане на младите при външното им и физическо противопоставяне — всичко това е изгладено веднъж завинаги. И двамата вече са се превърнали в еднакви дъски, за да преодолеят физическите си различия: бели, прави, сковани и затегнати неделимо една от друга „яворова до елова“.

Всичко това обаче не разкрива докрай дълбоко скрития подтекст на поантата. Народните възжеления, народната мечта не се задоволява с победата в тилилейския свят (нещо, което се оказва напълно достатъчно за епически композираната балада на Пенчо Славейков). Последното, така да се каже, „победно“ превъплъщение отново става в реалния свят, в света на ежедневието и с това още веднъж подчертава баладичната същност на произведението.

Едва ли ще е излишно да припомним, че това е третата строфа в симетричната композиция на творбата. И ако 2-ата строфа се градеше на пластични представи за нагнетяване на словесните мотиви, а първата на звукови повтори, би трябвало да се очаква и третата строфа да почива на подобен тип звукови повтори. Не е нужен особен труд, за да ги забележим. Клаузулни повтори (рими) наистина няма, но алитерационните движения се долавят добре на симетрични места (пред края на полустихието).

8. И така

Изводите, които трябва да направим въз основа на сравнителния анализ на композициите на П. Славейковата балада „Неразделни“ с една от песните, източници на горната балада, в основни линии са следните:

1. Ние сме свидетели на една з а т в о р е н а (разрешена) строфична композиция.

2. Ние се натъкваме на формулираната от Томашевски типична за лирическия жанр т р и ч а с т н а композиция: на въвеждането, разкриването на лирическата тема и поантата.

¹ х — гласна неударена

х — гласна ударена

— цезура (крастишна пауза)

М — местоимение

П — предлог

3. Тази тричастна композиция се осъществява чрез три строфи, почиващи на свободна ритмична композиция. Т.е. ритмична композиция, построена не само на метричната симетричност, а на баланса на вътрешните психоритмични движения на емоцията.

4. Ние освен това сме свидетели на открystalизиралата в народната балада лирическа, а не епическа композиция, т.е. композиция, при която мотивите не са само сюжетни и композирани в своята последователност, а словесно емоционални и композирани в един централен композиционен фокус (на принципа на симетрията: $A^1.B.A^2$). С други думи, композиция, която не ни дава основание за самостоятелно разглеждане и на естетическо оценяване на отделния мотив, а за разглеждане на всичките мотиви в тяхната цялост, в тяхната взаимно композиционна обусловеност, докато композицията в баладата на Славейков следва принципа на транзитивността: $A^1+A^2+A^3+A^4 \dots$ и пр.

5. Оттук произлиза и следващата важна особеност: че композицията на разглежданата песен е монолитна, т.е. че в нея не може да се махне ни един от езиковите, сюжетни, звукови или образни мотиви, без да се накърни цялото, без произведението да не престане да бъде същото. Нека припомним, че ние не бихме могли да постигнем гонената композиционна задача (симетричния строеж), ако нарушим дори един звук в алитерационните, римни и звуковосиметрични елементи на първата строфа, не бихме могли да разместим ни един стих във втората огледална строфа. Не бихме могли да нарушим ни един образ, ни едно цветово определение от строфата на лирическото отстраняване на темата. Най-накрая не бихме могли да променим ни една дума в поантата или да намалим една интонационна пауза дори, защото с това ще нарушим психоритмичната симетрия на мотивите и интонационно-ритмичните единици. Ако направим сравнение с „Неразделни“, ние лесно ще се убедим колко много от прилагателните, мотивите, репликите и пр. там биха могли да се заменят с други по простата причина, че не са симетрично фокусирани в общия център на композицията, а следват принципа на линейната транзитивност в сюжетната последователност и махането или разместването на някои елементи само ще смени редните им номера. Видяхме, че при „Либели се. . .“ имаме точно обратното. Както експерименталните промени, които направихме, така и промените в отделните елементи, направени в разглежданите по-горе преработки и редакции на първообраза, показват фатално нарушаване на композиционния принцип на песента и оттам водят до рязкото понижаване на художественото ѝ въздействие.

6. Освен това ние бяхме свидетели на явлението, което бихме нарекли *многозначност* на композиционните съставки: факт, който има голямо методично значение за изследването на нашата народна песен. Да си спомним например двойната функция на прилагателното „зелен“ в строфата на лирическото отстраняване на темата или смяната на ритмичното темпо при композиционното обособяване на строфата на лирическото отстраняване, което едновременно служи и като индивидуализираща характеристика на любовната реч на героя.

7. Последната, но не и по важност характеристика на композицията на разглежданата народна песен е свободната техника при характеризирането на строфичната ритмична структура на песента. Както видяхме, първата строфа беше откроена с евфонистични средства (алитерацията, римата, звуковата симетрия), втората (строфата на лирическото разкриване на темата) — с линейната и цветова асоциативна техника, върху която почиват образните мотиви, третата (поантата) — отново със звукопис.

Без друго много от композиционните прийоми, които разкрихме в разглежданата песен, ще бъдат известни съмнения. Без друго те ще трябва да се подложат на дълга, системна и достатъчно просторна проверка: доколко са типични за нашата народна балада в нейната цялост, доколко се срещат или са случайни, какви са техните разновидности.

За нас обаче ще бъде достатъчно и това да докажем какво огромно поле за работа се разкрива в областта на композиционния анализ на народната песен, какви са общите насоки, в които може да се търси огромно богатство от поетически опит, и какво майсторство се крие в нея.