

ХУДОЖЕСТВЕНА МИКРОСТРУКТУРА НА БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ПОЕЗИЯ

Кирил Топалов

Българската възрожденска поезия споделя най-характерната особеност на литературното ни развитие през тази епоха — неговата ускореност — и това определя в най-голяма степен спецификата на естетическото ѝ съзряване. Започнала в началото на века със стихотворенията на Димитър Попски, Никифор и Йеротей, Неофит Рилски и др., през 60-те и 70-те г. тя достига върхове на зрелостта си в творчеството на Ботев. Какъв път изминава през тези няколко десетилетия, какви процеси се извършват в нея, за да направи този невероятен скок? В общи линии закономерностите на нашето ускорено естетическо развитие са формулирани от науката: ускореността в икономическото и обществено-културното развитие, важната роля на вътрешната приемственост на литературните процеси, а също така и на външните влияния. Известно е също така, че творчеството на първите стихотворци (Партений Павлович, Димитър Попски, Никифор и Йеротей, Константин Огнянович, Иван Богоров, Георги Пешаков, Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Христофур Костович и др.), ранните прояви на даскалската поезия, намерила трибуна на страниците на „Цариградски вестник“ и „Любословие“ през 40-те и 50-те г., ранното творчество на Славейков имат определено просвещенски характер, който се определя в идейно отношение от кръга на основните мотиви на тази поезия: просвета, национално и гражданско осъзнаване, откриване и на рационалното, и на емоционалното богатство на личността, на правото ѝ на пълноценно социално и духовно самоосъществяване. Закономерен резултат на характерните за просвещенската естетика рационализъм и естетическа нормативност, а също така и на литературното образование на първите ни поети в този ранен, просвещенски етап са и опитите за подражание на класицистични образци, и съзнателното отдалечаване от фолклорния тип художествено мислене, и познатата ни изкуственост, преднамерена патетичност и книжност на господстващия в тази поезия стил. По-късно, с възникването и развитието на интереса към фолклора, с определеното насочване на творческия интерес не към видни дейци, а към живота на обикновения човек, с появата на силни романтични и сантименталистични струи в творчеството на поети като Раковски, Чинтулов, Н. Геров, П. Р. Славейков възрожденската поезия придобива все повече чертите на едно съвременно художествено мислене, направило възможна появата в края на 60-те и през 70-те г. на зрялата Славейкова и на Ботевата поезия. Интересно е при това, че връзката с просвещенския тип художествено мислене не се прекъсва окончателно. Причината се крие във факта, че някои от основните просвещенски и революционно-демократически естетически феномени са типологически извънредно близки: широкият тематичен диапазон, публицистичността, черно-белият

рисунок (поляризацията), интересът към съвременната тема, активното, ангажирано отношение на творческия субект към действителността, интересът към жанрове като сатирата, елегията, одата, лирическата песен и т. н. Тази близост улеснява прехода от просвещенски към критически реализъм, тъй като в нашата литература зараждането на предпоставките за възникването на критическия реализъм е свързано в голяма степен с възприемането и утвърждаването на революционно-демократическата идеология. И в нашата (както и в руската) литература революционният демократизъм играе роля на своеобразен идеологически мост, на свързващо звено между просвещенския и критическия реализъм. Синтезираща, от една страна, най-високите идейни постижения на Просвещението, революционно-демократическата идеология придава на критическия реализъм, от друга, характерната за руската и българската поезия от втората половина на века революционна насоченост.

Идейно-естетическите трансформации в българската възрожденска поезия протичат в най-тясна връзка с вътрешноструктурните процеси, осъществяващи еволюцията на художествения образ. Конкретната задача, която си поставя настоящото изследване — анализът на микроструктурата¹ — показва, че в своето развитие възрожденската поезия минава през два естетически канона: религиозен (творчеството на първите стихотворци) и любовно-сентиментален (голяма част от ранното Славейково творчество) и едва през 60-те и 70-те г. достига онази степен на зрелост, при която се осъзнава естетическата функция на образа-тропа, художественият смисъл на връзката между външния и вътрешния образ на думата, нейната не само изобразителна, но и експресивна функция. Творчески-пасивното отношение към елементите на поетиката (характерно за двата канона), при което се взимат наготово вече създадени художествени средства (епитети, сравнения, метафори и т. н.) се заменя от активен, осъзнато-творчески подход към поетиката и към избраната тема. В този смисъл поезията придобива основните си родови типологически черти и се превръща в естетически пълноценно изкуство. Този процес се съпътствува и с еволюцията на нейната макроструктура, с овладяването на задължителния за всяко художествено произведение принцип на естетически целесъобразна организация на микроструктурите в рамките на цялата творба.

*

Ако приемем тезата на Г. Гачев² за самозараждане на възрожденската ни поезия, пред нас в този случай би възникнал един интересен проблем: превръщането на думата от обикновен семиотичен знак в дума-образ, в художествена микроструктура, носител на характерния за поезията художествен подтекст. В действителност обаче самозараждане няма, нашата поезия възниква и се развива под въздействието главно на два фактора — родната фолклорна (и отчасти — литературна) традиция и чуждите влияния, но от това проблемът за изграждането и развитието на нейната микроструктура не става по-малко интересен. Напротив, така процесите се оказват още по-сложни, защото проблемът за превръщането на думата или на словосъчетанието в художествен образ, в носител на поетически

¹ Под „микроструктура“ тук ще се разбират най-малките компоненти на стихотворната творба, носители на образна информация. В. Зарецки (Образ как информация. — Вопросы литературы, 1963, кн. 2, с. 79) нарича тези компоненти „микрообрази“ и като най-съществени посочва „образ-суждение, образ-наименование и образ-троп“. Ако използваме тази терминология, като най-характерна форма на художествената микроструктура на поезията можем да посочим образа-тропа, художествения образ. Да се проследят трансформациите, които настъпват в развитието на тази форма на микроструктурата, означава да се разкрият някои важни особености на развитието на поетиката, а в това отношение българската възрожденска поезия дава възможност за интересни наблюдения.

² Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

подтекст, действително стои пред нашата поезия в началния ѝ етап, но характерното е, че в това отношение се започва не от нищо, не от обикновената, „семиотичната“ степен на идейна натовареност на словото, а от една формална степен на художественост. В най-ранните прояви на възрожденската поезия тропите съществуват, но като шаблонни, предимно с религиозно-библейски произход микроструктури. По-нататък, както се спомена, с развитието на поетическото художествено съзнание от заети наготово трафарети „образите-тропи“ се превръщат в художествено-структурни компоненти на личнотворческо поетическо виждане. Или, казано с други думи, художествената форма придобива съдържателност.

Не всички от нашите първи поети са черковни дейци, но повечето са получили първоначално черковно образование и най-важното — поетическите си образци са намирали най-често в черковната литература. Затова е напълно естествено щедрото присъствие в стихотворенията им на религиозната образност. Ще посоча характерни примери от някои използвани от тях основни видове тропи (метафори, епитети, сравнения и др.).

Метафори: „слава и деяния вся под меча Амуратова погребена“, „Имя твое загръмело и будет гърмети в веки веков!“, „Болгария тебе венец плете, а на небеси уже готов“ (Д. Попски); „приял ест царство небесное“ (Никифор и Йеротей); „Свещенная философия в тебе вся обитает“, „Води философския от тебе вси почерпают“ (Н. Рилски); „Правдата ако ся топчи и истончава, но не ся скъсва и не ся скончава“ (Н. Бозвели); „Нашата звезда, що едвам изтече и ни се прояви“ (Г. Пешаков); „от бога нетленни венци придобиха, мусите викнаха от техните уста“ (С. Николов); Спусти ся тъмна мъгла, из която труби трубят, на Българи жално явят сос една тежка мълва“ (Кр. Пишурка). *Епитети:* прехвалнии, присно (П. Павлович); суетно, мученическо, небесно, светий, окаянем (Ник. и Йеротей); блаженна, всесвещенно, неправедно, божественная, ангелская (Н. Рилски); превелика, благодатно (К. Огнянович); всеокаянна, непостижимая, правосудная, смертелно, многомятежното, богодарно (Н. Бозвели); всезлат, велегласно (Ст. Изворски); плачевний, многовременний, горко (Кр. Пишурка) и др. *Сравнения:* „яко звезды присно сияющи“ (П. Павлович); „яко о малом черве не забил“ (Д. Попски); „клани яко ягненца“ (Ник. и Йеротей); „как аспид“, „грабят кат вълци“ (Н. Бозвели) и т. н. Както се вижда от приведените примери за метафора, епитет и сравнение, тези три тропи се явяват в най-различни варианти. Освен като олицетворение, синекдоха, метафорична перифраза, метонимия, символ, метафората се явява често — и в библейски стил — в по-широко разгърната форма, наподобяваща малка притча. Така Д. Попски рисува картината на тежкото положение на народа, използвайки библейските образи на вълците и стадото; Бозвели използва често символа на змията, за да характеризира по-добре пользованията на гръцкото духовенство; Кр. Пишурка облича най-често своя зов за просвета в библейска форма, преследвайки също по-голям ефект. Среща се и характерният за старата византийска и славянска книжнина похват на „уподобяване“, за който споменава А. М. Панченко.¹ Чрез този похват определени личности се уподобяват на звезди, слънце и др. Понякога се срещат и разширени, т. нар. омировски сравнения (К. Огнянович, Н. Катранов и др.).

Друга, много по-малка част от тропите представя шаблонни, имащи фолклорен произход. Много често например се използва епитетът „люто“, особено от Н. Рилски. Понякога се прибегва до характерната за фолклорната поезика етимологична фигура: „звън зазвъни в вратчански планини“ (Кр. Пишурка); „Болгария славна слава приемаше“ (С. Николов). Епизодично се използват най-различни

¹ А. М. Панченко. Русская стихотворная культура 17 века. Л., 1973.

фолклорни шаблони или във фолклорен стил изградени тропи от К. Огнянович, О. Попович Хилендарец, Ат. Гранитски, П. Протич, Ст. Ефтимов и др.

Въобще буди интерес фактът, че в поетиката на ранната поезия се откриват, макар и използвани като външно заети шаблони, както широк кръг тропи, така и доста разнообразни варианти на основните видове тропи. Видяхме, че метафората, сравнението и епитетът са представени сравнително богато. Появяват се и оксюморон, антитеза, възклицание, риторично обръщение и риторичен въпрос, анафора, хипербола, паралелизъм и др. Следователно, формално погледнато, поетиката на ранната поезия не е бедна по отношение на наличието на тропи. Заети от религиозната или фолклорната поетика, от чужди стихотворения със светска тематика или в редки случаи създавани и от самите стихотворци, тези тропи говорят за наличие все пак на важен родов определител на поезията. Но, както посочих и в началото, в поезията от първата половина на века тропите се явяват в качеството на шаблони, на външно използвани художествени микроструктури. Те не служат за изразяване на оригинално, лично художествено виждане, за естетическа реализация на лични творчески инвенции. Като прибавим към това и изкуствения, тромав език (тогава още няма установен литературен език и поетите пишат или на своя диалект, или на черковнославянски), можем да си обясним естетическата непълноценност на поезията от това време.

*

Ако приемем като изключения Раковски (със съзнателно архаизирания негов поетичен език) и Жинзифов и К. Миладинов (с диалектическия език на тяхната поезия), през 50-те г., главно чрез творчеството на Славейков, въпросът за превръщането на живия говорим език в литературен е вече решен. В предшестващия период симптоми в това отношение не липсват. Още през 30-те г. се появяват някои стихотворения на говорим език („О, сине мой“ от Михаил Попович, стихотворението на Н. Рилски за хатишерифа), а в редица други все по-често се долавят разговорни интонации. През 40-те години тази тенденция се засилва, подета от К. Огнянович, П. Протич и др., за да се затвърди по-трайно в поезията на Н. Геров. Н. Геров е първият възрожденски поет, който прави по-успешен опит за излизане от познатия ни външен, механически подход към елементите на стихотворната поетика. Той прави и първите по-успешни стъпки (със „Стоян и Рада“) за превръщане на фолклорната поетика в естетическо средство за изразяване на лични чувства и поетически настроения.

Няколко неща отличават Геров от цялата поезия до първата половина на века, макар хронологически той самият да попада в този период, защото пише стихотворенията и поемата си през 40-те години. На първо място това е творчески осъзнатото отношение към живия, говорим език като основа за изграждане на литературен език. За него вече написването на стихотворение на този език не е случайно, а израз на определена естетическа концепция, която по-нататък ще бъде защитена и наложена от Славейков. Но само това все пак не е достатъчно, за да се прецени направеното от Геров, защото написаните през предходещото десетилетие стихотворения на говорим език доказват, че само този фактор не е достатъчен, за да се роди поезия. Новото при Геров е и наличието на поетическа интензивност, макар и неособено силна. Както посочи Г. Гачев,¹ Геров е първият наш поет, който успява да осъществи връзката между лично изживяно и естетически изразено, да превърне чувството и мисълта си в художествен образ. При него за пръв път тропите — главните елементи на стихотворната поетика — започват да придобиват естетически-концептивна функционалност. Т. е. започва про-

¹ Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы, с. 262—296.

песът на насищане на формата със съдържание, появяват се първите признаци на ония трансформации, които ще намерят по-завършен израз в Славейковата поезия.

През 50-те години с развитието на периодичния печат и образованието процъфтява т. нар. даскалска поезия, между чиито най-активни създатели са някои от познатите ни вече автори — Ст. Изворски, Кр. Пишурка и др. Тази поезия обаче остава на познатото ни вече естетическо равнище дори и през следващите две десетилетия и се превръща в странично, несъществено явление, съпътстващо литературното ни развитие, но без значение за неговия характер. Затова от тук нататък я игнорирам. В аспекта, който тук ни интересува — развитието, изграждането на микроструктурата на възрожденската ни поезия през следващите десетилетия, — представително е предимно творчеството на Славейков, Чинтулов и Ботев.

*

Първата задача, която стои пред Славейков, е преодоляването на познатия ни вече „шаблонен“ етап на поетиката, в който, както видяхме, преобладава религиозната символика. В редица отношения той започва от едно естетическо равнище, типологически близко до стадия, в който се намира поетиката на първите стихотворци. Но своя поетически „канон“ в началото на творческия си път Славейков взема не от религиозната, не толкова и от фолклорната поетика, а от поетиката на изобилната любовна поезия, която той превежда главно от гръцки. След като категорично разреши въпроса за литературния език, той трябваше подобно на първите стихотворци да мине през една нова „школа“ от шаблони, но той не остана като тях в нейните граници, а само я използва като необходим етап.

Макар и явлението да е типологически сродно, разликата в естетическата значимост на „канона“ на поетиката на първите стихотворци и на Славейковата любовна поезия е извънредно голяма. В разсъдъчната поезия на първите стихотворци тропата-шаблон е израз и на подчертано рационално отношение към творческия акт. Сантиментализмът на адаптираната от Славейков любовна поезия довежда формално до точно обратното — до пълно емоционално ангажиране на творческия субект към обекта на поетическото изживяване. Главен обект са сърдечните чувства на младия човек и това определя характера на въведената в употреба нова система от тропи-шаблони. Ето по-характерни техни представители.

Метафори: „Сърце тъжно и мълчи“, „твоята сетната целувка ош в устата ми гори“, „с черните очици, с белите ръчички зле ма устреши“, „че за твое лице ден и нощ горя“, „В тази страст любовна със стрела отровна люто съм ранен. Виж ме колко съхна, скоро ще издъхна младичък, зелен“, *Enumeti:* „сладко“ („сладка душо“, „сладки думи“); „горчиво“ („горчиви сълзи“, „сърца подгорчени“); „меланхолично“ („меланхолна, скръбна светлина“); „златно“ („душа златна“); „тъжно“ („зари тъжовни“, „сърце тъжно“); „райско“ („райско живене“, „райско наслаждение“); „ясно“ („сърце ясно“); „нежно“ („нежний славей“, „нежна красота“) и мн. др. *Сравнения:* „как цвят ще клюмна“, „грей хубавица кат о зорница“, „поглед и очи — слънчеви лучи. Устна и страни — божур ален“, „а ти самичка, кат кукувица“, „за теб въздишам кат птица, за тебе плача кат славей“ и др.

Примерите са подбрани така, че да дадат представа за по-важните типове шаблони-тропи. Метафорите, както се вижда, са свързани най-често с представата за „горене“, „раняване“, „морене“ и т. н. от любов, ревност, сърдечна мъка. Епитетите са с определено сладниково, прекалено „чувствително“ звучене. Сравненията се изграждат почти във всички случаи чрез съпоставяне с цветя, птици, звезди, роса. Ясно е, че семантичният кръг на новия естетически канон, през който

минава поезията, не е много широк. На пръв поглед дори може да ни се стори, че тясно „интимният“ му характер може да застраши поезията от идейно обедняване. Такава опасност обаче няма. Защото този канон не изчерпва цялото естетическо „въоръжение“ на Славейковата поезия от 50-те и 60-те години, и дори нещо повече — той се включва в плодотворна взаимна връзка с другите два важни фактора, изграждащи поетиката ѝ: фолклорното съзнание и влиянието на руската литература. Като имаме пред вид, че тези три естетически фактора изграждат и развиват поетическото художествено съзнание на една надарена творческа индивидуалност, можем да си обясним и сравнително бързото естетическо израстване на поезията ни през 50-те и 60-те г. Отпадането на един от тези три фактора (любовно-сентименталния канон) и появата на една гениална поетическа дарба през следващото десетилетие пък ще ни помогнат да си обясним раждането на Ботевата поезия.

И така на смяна на изграждения върху сухата разсъдъчност канон идва — може би като закономерна реакция — втори, който донася тържеството на емоцията, дори нещо повече — на прекалената, на „сентименталистичната“ чувствителност. Не трябва да се забравя обаче, че това противопоставяне може да поведе — да ни накара да забравим, че и във втория случай ние имаме работа все пак с канон, а това вече означава и предполага известна *нормативност* в прилагането му. Тази нормативност (съобразяването с характера на основните му естетически компоненти) независимо от подчертано емоционалния, дори крайно „сентименталистическия“ характер на поетиката му означава и известна — може да е дори и неосъзната от самия творец — рационалност в прилагането му. Поетът е заел елементите на тази поетика от една чужда естетическа система и ги прилага в своята — това е достатъчно, за да ни насочи към рационалната в известен смисъл природа на самия процес. Но този „рационален“ момент в отношението на Славейков към заетия канон идва само като известен „коректив“ към сентименталния характер на поетиката на този канон, без да се отрази по принципи на същността ѝ. Може би тъкмо в този свой концептивно-естетически „слой“ — степента на осъзнаване на прилагането му — канонът влиза в най-същностния си контакт с фолклорното съзнание и с оная степен на поетическо художествено съзнание, която носят чуждите влияния.

Способността за творчески-концептивно осъзнаване на естетическата нормативност, заложена в тези три фактора, е онова ново, което донесе Славейковата поетическа индивидуалност наред със задължителната способност за лично творческо виждане, т. е. — поетически талант. Каква е ролята поотделно на тези три фактора, нас тук не ни интересува особено. Моята задача е да изследвам същността на микроструктурата, която, след като преминава през етапите на двата канона, се превръща (в същност — отчасти успоредно с преминаването през втория) в естетически пълноценен компонент на поетиката на възрожденската поезия.

*

Проблемът има два главни аспекта: изграждането на поетическата лексика и откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ.

Поетическата лексика на ранната възрожденска поезия има, както видяхме, предимно библейски характер, заема се главно от религиозната книжнина. Постепенно в нея нахлуват елементи от фолклорната образна лексика, много думи и понятия с гражданско-политически характер, абстрактни думи, нахлува сентименталната лексика на любовно-сентименталния канон, засилва се притоъкът на думи и форми от живата, говорима реч. През периода, интересуваш ни тук — 60-те и 70-те г. — тя вече има оформен състав, в който влизат два главни

компонента: *гражданско-политически пласт* (социална, политическа и абстрактна лексика, дошла по чужд или наш литературен път, историзми, библеизми и др.) и *фолклорен пласт*.

Лексикалният състав на възрожденската поезия се намира в най-тясна връзка с характера на основния ѝ сюжетен модел. Все по-голямото избистряне на идейния патос в посока на противопоставянето „робство — свобода“ определя и пътя на изграждане на поетическата лексика. В чуждия или наш литературен опит, в историческата или библейска терминология и образност, във фолклорния свят започват да се търсят и заемат предимно такива думи, които носят гражданско-политически, борчески заряд. В духа на все по-засилващата се и ставаща все по-организирана борба за освобождение от робството тези думи откриват свои нови нюанси, насищат се с ново, съвременно съдържание. Не е случайно, че от чуждите литератури (главно руската) се превеждат или адаптират предимно творби на социални и революционни поети, а от фолклорната традиция най-осезаемо е влиянието на хайдушките народни песни. Историзмите и библеизмите се преосмислят също в духа на новото време и в тях започва да се търси онова, което носи не изобразителен, а експресивен характер, т. е. — тяхната „извъншаблонна“ способност за създаване на художествен образ. Тези процеси могат да се видят най-добре при проследяването на процеса на откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ.

Откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ е най-важният концептивно-естетически определител на поезията.

След като премина през двата естетически канона — религиозния и любовно-сентименталния, след като прие за своя основа живия говорим език, след като влезна в плодотворен контакт с руската литература и осъзна естетическата стойност на фолклора, българското поетическо художествено съзнание се изправи през 60-те години напълно закономерно пред следващата си, решителна крачка: то трябваше да открие — главно чрез творчеството на Славейков и Ботев — именно този определител, за да защити и узакони родовата си специфика. Откриването на този определител става чрез концептивно-творческото осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата и на специфичната за поезията обобщеност, „митологичност“ на изразните средства, в резултат на което се достига и до овладяване на сетивно-експресивната функция на словото.

Творчески-концептивното осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата е основният, най-същественият момент в откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ. Широката употреба на тропи още от най-ранния период от развитието на поезията ни дава основания да смятаме, че за поетическото съзнание отношението между прякото (лингвистичното) и преносните (образните) значения на думата не е било непознато като художествен принцип. На първите стихотворци този принцип им е известен не само от поезията (предимно черковна), до която са имали достъп, но и от цялото им религиозно образование и възпитание, защото алегорията, метафората са основен похват на библейската символика. Но, както се посочи, тук всичко се свежда до рамките на един канон, до заети наготово тропи. Естетико-концептивното отношение към поетиката е пасивно. Творчески-активно се избира само темата, а за стихотворната ѝ интерпретация се взимат наготово вече изработени и широко употребявани изразни средства. Но трафаретно-метафорическото поетическо мислене, макар по принцип да ограничава и сковава естетическото развитие, в случая поради ролята си на начален тласък изиграва в известен смисъл положителна роля. То дава на поезията — поне формално — основния ѝ принцип: разчитането на образния подтекст.

Любовно-сентименталният канон, както видяхме, не променя по принцип пасивно-творческото отношение към поетиката, но довежда до редица важни промени: освен че се използва живият, говорим език, абстрактната, отвлечената религиозна символика се заменя от съвсем различен тип поетическа образност. Тази образност е свързана в най-голяма степен с предметния, реалния свят на човека, с една много важна страна на неговите емоции. Тя влива в поезията силна жизнена струя. Оттук до създаването на оригинална, индивидуално-творческа поетика пътят е несравнимо по-кратък. По-голямата достъпност на поетическата символика на любовно-сентименталния канон и близостта ѝ до някои елементи на фолклорната поетика подсказват по аналогия и улесняват създаването на нови метафори, епитети, сравнения. Така любовно-сентименталният канон играва в известен смисъл роля на преходен етап към изграждане на активно творчески-концептивно отношение към поетиката. Интересно е при това, че Славейков не го напуска окончателно и през 60-те, и през 70-те години, когато създава най-хубавите си стихотворения. Надраснал неговата поетика, той понякога се връща към нея и пише любовно-сентиментални песни.

Анализът на поетиката на 60-те и 70-те г. ще ни покаже как в творчески-концептивното осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата, между нейните лингвистични и образни значения се преплитат твърде широк кръг представи: и реминисценции от двата канона, и нови понятия от гражданско-политически характер, и представи от най-близкия битов и духовен свят на човека на Възраждането, и елементи на фолклорната поетика, и чужди литературни въздействия.

За разлика от религиозния канон сега библейската образност, доколкото се открива, играе ролята не на основно, а на второстепенно художествено средство, при това вече не с изобразителен, а с експресивен характер. Използват се някои от най-разпространените, получили широка „гражданственост“ в културната лексика символи, като засяване на нивата (човешката душа) със семената (на свободата, просветата), вълците и стадото и др. (Л. Каравелов, Хр. Ботев, Р. Жинзифов). Използват се някои композиционни и стилистични похвати, като молитвата (Ботев, Славейков), химнът. („Песен на паричката ми“ е изградена пародийно изцяло в стила на химничната религиозна поезия.) Прави впечатление, че до библейски тип образност се прибегва или в сатирични произведения, или тогава, когато тази образност се изгражда чрез представи от предметния, реалния и при това много близък до човека свят (засяването на нивата, вълците и стадото и др.). В хумористично-сатиричен план се употребяват предимно епитети: блажен, свещен, правий, православни и др., като в тях се влага съдържание, точно обратно на онова, което те носят в библейското си семантично „битие“. Така от изобразително средство (както е в религиозния канон), сега библейските образи се превръщат в тропи с подчертано експресивна функция. Те трябва да помогнат на поета да изрази нещо чрез тях. Най-често това е саркастичното му отношение към обществено-политическите порядки или към самата религия. Едва ли Ботев би могъл да изрази по-силно отрицанието си на реакционната роля на религията, както е направил това чрез формата на един типично религиозен жанр („Моята молитва“). И той, и Славейков, и Каравелов прибегват до религиозна образност почти винаги, когато искат да направят сатиричното си жили срещу черквата. Така се извършва едно „взривяване отвътре“ на библейската образност, заместване на традиционната, „ортодоксалната“ ѝ естетическа функция с гротескова.

Подобна е връзката и с любовно-сентименталния канон. Формално погледнато, в стихотворенията на Славейков, Ботев, Каравелов и др. се откриват немалко образи от неговия реkvизит: страдащо, изгарящо, ранено или мъртво сърце, душевни рани, душевен пламък, сърдечен огън, „безумна страст“, повяхваща младост, дълбока сърдечна скръб, широка употреба на епитета „сладко“ и съще-

ствителното „душа“ и т. н. Но в тази символика се влага съвсем различно идейно съдържание, коренно противоположен образен подтекст. Любовният адресат е вече не любимият или любимата, а народът, родината. Нещо повече — достига се и до отричане на правото на оная любов, която в същност изчерпва целия идеен патос на любовно-сентименталния канон. Стихотворението „До моето първо либе“ е един своеобразен естетически манифест на това преосмисляне — пряко на любовната тема, а косвено — и на някои елементи от поетиката на любовно-сентименталния канон. Новото съдържание използва отчасти старата форма, но я подчинява на себе си и по този начин се получава и качествено нова образност. Извадена от затворения кръг на канона, тази стара форма се превръща в потенциално неограничена възможност за художествена реализация на субективно-творческо виждане.

Извънредно важно място в образната система на поезията от 60-те и 70-те г. заемат представи и понятия от социален, гражданско-политически характер. Политизирането на духовната атмосфера, все по-голямото проникване на революционно-демократичната идеология налагат силен отпечатък върху спецификата на тази система. Изследването на основния сюжетен модел показва, че в тематично отношение поезията върви към все по-очертаното противопоставяне „робство — свобода“. В художествената семантика на тези два символа се изгражда и основният кръг от образи.

Идеята за робството извиква естествено на първо място символи, свързани с представи за роби, вериги, черни теглила. Тези символи, дошли от фолклора, където изпълняват предимно изобразителна функция (главно в юнашкия и хайдушкия епос), придобиват тук ново качество. Те се превръщат в обобщени образни понятия, носещи характерните черти на т. нар. „поетичен мит“. Ако в юнашките песни се разказва за роби в синджири, то сега тези думи изгубват прякото, лингвистичното си значение и се превръщат в образи, чиято задача е да изразят по образен начин отношението на поета към действителността, да ни накарат да почувствуваме по-дълбоко трагичността на народната съдба. При това в изграждането на тези символи взимат участие и представители от най-близкия битов, предметен свят на българина. Ботев свързва символа на робството с люлката, хомота и др. близки представи, съзнавайки, че така ще го направи по-достъпен и по-силно въздействащ. При това в символиката на робството се влага идеята не само за физическо, но и за духовно робство. Повече робство на духа, нравствена заслепеност има пред вид Ботев в изводката си „До моето първо либе“ и Славейков в „Жестокостта ми се сломи“. В редки случаи символът на робството надраства конкретната национална детерминираност и прераства в обобщен образ на насилието върху човешката свобода въобще, на унижението на човешката личност. Такъв символ създава Ботев в „Моята молитва“ и „Борба“.

С идеята за робството се свързват чувства на скръб, мъка, резигнация, психологическа депресия създава усещане за погубване, за обезсмисляне на основните човешки ценности. Това дава свой отпечатък на изразните средства и на емоционалната атмосфера, която носи със себе си образната система. Важна художествено-концептивна роля в структурата на тази система играе символиката на черния цвят, свързан в съзнанието на българина с представата за злото (Ботев, Каравелов, Славейков, Жинзифов).

Често родината се персонафицира в образа на страдаща майка. Този символ, дошъл в нашата възрожденска литература още в началото на века от сръбски, гръцки и украински образци и заемал важно място в диалозите и стихотворенията на Н. Бозвели, сега намира много широко разпространение. Използват го почти всички поети от 60-те и 70-те г. — Ботев, Славейков, Каравелов, Жинзифов и др. и това не е случайно. Намесват се различни фактори — и естетически, и психологически. От една страна, няма по-подходящ образ за сравнение или персона-

фикация на родината от този на българската майка — мъченица и героиня. От друга страна, за прокудените от роден кът емигранти мъката по родината се слива естествено с мъката по забравената майчина ласка. Понятието „майка“ все повече се насища и със смисъла на понятието „родина“ и обратно. Лингвистичните и образните значения на тези две понятия проникват едно в друго, разменят си смислова натовареност, взаимно се обогатяват на оттенъци, откриват взаимната си семантична поливалентност.

Твърде често символиката на робството се изгражда чрез принципа на прякото или косвено противопоставяне на идеята за доброто и за злото. При пряко съпоставяне участвуват — направо или метафорично назовани — и двете съставки на идейната опозиция „добро — зло“. Ботев ги назовава със същите тези думи: „добро ли, зло ли насреща иде“, „Добро ли сме, зло ли правила.“

По-често обаче тези абстрактни понятия са превърнати в образи, построени на принципа на контраста. Едната част на антитезното съждение-образ трябва да отрече другата, а в подтекста е скрита и присъдата на поета над виновната за това действителност. Косвеното съпоставяне на идеята за доброто и злото става чрез елиминирание на единия елемент (доброто) и наситяване с художествен подтекст на другия. Освен в споменатия символ на черния цвят идеята за злото се метафоризира и в някои други, станали типични за поетиката на 60-те и 70-те години образи, като например епитетите „кървав“, „тежък“, „беден“, „страшно“, „зло, злобно“, „клет“ и мн. др. Символиката на робството създава и широко разпространената през този период метафора на дълбокия сън, в който е изпаднало народното съзнание. Тази идея се преплита често с библейския символ за надвисналост над непросветените духовен мрак. В духа на популярните тогава сред нашите поети люлчини песни на Лермонтов и Некрасов Славейков пише сатиричното стихотворение „Залюляване“, в което изцяло пародира идеята на тези песни. Този символ, срещащ се и в редица стихотворения на Ботев, Чинтулов, Каравелов, Жинзифов и др., е използван още от нашите първи стихотворци, но едва Чинтулов го превърна в пълноценен естетико-концептивен елемент. При това в двата стиха „Стани, стани, юнак балкански, от сън дълбок се събуди“ той придаде на този образ повече оптимистично значение, свърза го не толкова с идеята за робството, колкото със символиката на другия идеен център на основния сюжетен модел — свободата. Свързан по-късно (през 60-те и 70-те г.) в по-голяма степен със символиката на робството, този образ остава в естетико-тематична комуникация, макар и косвена, и с идеята за свободата. Символизирайки робството, той подсказва необходимостта от отхвърлянето му.

Като антином на робството идеята за свободата налага естествено някои диаметрално противоположни особености на образната система, главно в емоционалното ѝ звучене и в спецификата на самата символика. На мястото на резигнацията и скръбта тук срещаме бодрия оптимизъм, възторжената тоналност. Това обуславя използването на образи, свързани с представи за сила и героизъм: юнак, хайдутин, лъв, конник, орел и др. Макар и заети най-често от фолклорната поетика, тези образи се насищат с по-ново идейно-естетическо звучене. Още първият опит да се използва образът на „юнака“ се разграничава рязко от фолклорния тип мислене. В „Стани, стани, юнак балкански“ Чинтулов превръща този образ в обобщен символ на силата на народа. Героите от юнашкия епос също символизират духовната и физическата мощ на народа, но те са въплътени в конкретни лица. А Чинтулов довежда образа до неговата пълна абстракция, превръща го в поетически „мит“¹. „Балканският юнак“ е сборно, обобщено понятие, разчитащо вече на едно по-развито художествено съзнание. Фолклорът изобразява този юнак, а поезията изразява чрез неговия символ идеите си. В по-

¹ Вж. Д. Лсков. Чинтулов и народното творчество. — Лит. мисъл, 1973, кн. 3.

сока към постигане на по-голяма експресивност е и смисълът на превръщането на фолклорните епитети „юнашки“ и „хайдушки“ в художествена микроструктура, в компонент на индивидуално творчески-концептивно отношение. В народното творчество те имат в много голяма степен изобразителен характер и там надделява граматично-смисловата им функция на притежателни определения. Художественото съзнание като нова, по-висока естетическа степен се отнася към света на фолклора като към една съкровищница от символи, като към една плодотворна потенциална възможност за създаване на образи. С други думи казано, това съзнание митологизира света на фолклора. Юнакът или хайдутинът в поезията на 60-те и 70-те г. не е юнакът или хайдутинът от фолклора. Фолклорният юнак и хайдутин и целият техен „юнашки“ и „хайдушки“ свят за поезията на Ботев е една метафора, която ще насити нейната поетическа символика с нови, непристъпи в такава степен на фолклора изразни възможности. „Изобразителният“ юнашки и хайдушки фолклорен свят се превръща в символи, а оттук — в експресия: „моята песен юнашка“, „о, тогаз, майко юнашка“, „да чуй то сърце юнашко“, „Балканът пее хайдушка песен“ и т. н. В същия „метафоричен“ естетически смисъл използват тези символи и Славейков, Каравелов, Стамболов. Това е един от най-важните принципи на връзката на поетическото съзнание с фолклорното.

Но в символиката на идеята за свободата взимат участие далеч не само фолклорни представи. Извънредно важно място заемат тук представи и понятия от абстрактен — социален и гражданско-политически характер. Тук изиграват по-осезаема роля чуждите литературни влияния, предимно руската революционно-демократична поезия. Борба, свобода, патриотизъм, жертвот готовност — това са, най-общо казано, идейните координати на образната система. Но поетите на 60-те и 70-те г. — и това намира най-завършен израз у Ботев — изграждат тази подчертано абстрактна символика чрез една най-често понятна, достъпна поетическа лексика. Например образът на „бурята“ като символ на борбата. В най-голяма степен обобщен и абстрактен, той е изграден в „До моето първо либе“ от съвсем конкретни, предметни представи. В „Къде си, вярна ти, любов народна“ Чинтулов изгражда един абстрактен, обобщен образ на патриотичното чувство, използвайки близки до съзнанието на българина понятия. И тук, както във „Вятър ечи, Балкан стене“ и „Стани, стани, юнак балкански“ срещаме характерния за Чинтуловата поезия художествен принцип на непрекъснато преливане на конкретните и абстрактните образни измерения. Обобщените символи „любов народна“, „искра любоводна“, „любов гореща“, „буен огън“ носят основния идеен патос на творбата, но не изчерпват възможностите ѝ за образна експресия. На всеки от тези символи е потърсено и по-„конкретно“ съответствие: „да тръгнат по гората“, „противу турци да стоим настреща“, „голямо, мало, ставай, оръжие запасвай“. Израз на тази „конкретизация“ на поетическата идея са и почти изцяло следващите няколко строфи.

Но Чинтулов е още далеч от уменията на Ботев да изгражда естетически хомогенна абстрактна символика посредством конкретни и предметни представи. Докато в поетиката на Ботев това е единен процес и връзката между конкретните и абстрактните измерения на образа е органична и неразкъсваема, иманентна, то при Чинтулов тази връзка е в известен смисъл все още външна, констатирана. Обикнатите от него абстрактни символи („лева наш балкански“, „бащина земя“, „отечество и слава“, „свобода и държава“, „волност“ и др.) са изградени в крупен план и сам за себе си всеки от тях остава обособен като образ. Връзките им с „конкретния“ образен слой са чести, но в голяма степен външни. Взаимното преливане на абстрактни и конкретни образни внушения се извършва най-често не в рамките на един и същи образ (както е при Ботев), а между отделните образи в границите на цялата творба.

Процесът на навлизане на абстрактна лексика в поетиката на 60-те и 70-те г., катализиран от все по-близкия контакт с руската поезия, довежда до разширяване на изразните възможности на поезията. Наред с обогатяването на поетическата лексика се подсказват разнообразни форми на метафоризация на словото, на превръщането му в художествена микроструктура или в компонент на такава микроструктура. Абстрактната лексика (главно със социална и гражданско-политическа семантична натовареност), идваща по чужд, но отчасти и по наш литературен път, се ограничава предимно в кръга на съществителните, по-малко на прилагателните-епитети и най-малко или почти никак на глаголите. При епитета се осъществяват най-различни и най-свободни комбинации. Славейков съчетава често подчертано книжовни с простонародни думи: съществителното „благородство“ с прилагателното „голо“, „лира“ с „нямата“, „участ“ с „по-отраднa“, „чувство“ с „по-знойно“. В друг тип образи и епитетът, и съществителното са взети от кръга на простонародната, говорима реч: „бедни сиромаси“, „мали мои братя“, „сърце топло“, „душа страдна“, „млади сили“, „желни песни“. Ботев постига по-голяма стилистична хомогенност. Предпочита да изгражда образа с думи от еднороден стилъв порядък, от кръга или само на абстрактната, или само на предметната, по-близка до простонародната, говорима реч (най-често във фолклорен дух). От една страна, в поезията му срещаме „мечти мрачни“, „мисли бурни“, „мъртъв свят коварен“, „глас искрен благороден“, „душа няма“, „плач народен“, „дух свободен“, „свещена глупост“, а, от друга — „жально пела“, „дълбоки рани“, „сърце младо“, „люти рани“, „думи отровни“, „стари времена“, „либе хубаво“, „сила мъжка“, „вярна дружина“, „юнашка птица“ и др.

И двамата поети обаче изграждат метафората по еднотипен начин — участващите в микроструктурата думи от различни лексикални слоеве се обединяват композиционно в логическа цялост от глагол, зает почти без изключение от говоримата, жива народна реч. Това е един интересен и твърде показателен факт в периода на изграждането на индивидуално-творческо, художествено-концептивно отношение към поетиката. Този начин на изграждане на образа внася и субективно-творчески, и национално-мирогледен момент в художественото мислене. Колкото и да е абстрактна, нова и необичайна, използваната лексика, обединена по такъв начин в логически-образна цялост от глагола, придобива оригинална естетическа функция и се преосмисля в семантично-художествените измерения на едно познато национално духовно битие. Ето как една съвсем обикновена „зеделска“ представа е подсказала на Славейков образ: „От земята никнат за нас скърби, нужди.“ Близки, понятни, често и с фолклорен стилистичен оттенък са глаголите винаги в неговите метафори. В още по-голяма степен това се отнася и за Ботевата поезия.

*

Както се вижда, в поетиката на поезията от 60-те и 70-те г. има много общи, типични за всички поети черти: общи символи, епитети, принципи на метафоризация и на изграждане въобще на микроструктурата на стихотворната творба. Но това не означава налагане на нов естетически канон. Близостта се обуславя от духа на времето и от общите закони на развитие на възрожденската ни поезия (в лицето на най-талантливите ѝ представители). По-важно е, че поезията достига най-сетне до онзи момент, в който се осъзнава основният естетически принцип: откриване и творчески-концептивно използване на вътрешната многоизмерност на думата-образ, реализиране на нейната сетивно-експресивна функция, като израз на най-зрялата степен, до която достига развитието на микроструктурата през Възраждането.