

„ЕПИЛОГ“ ОТ ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ И ЕПИЛОГЪТ НА ЕДИН ЕТАП ОТ БЪЛГАРСКАТА ПОЕТИКА

Никола Георгиев

I

Сред новостите, които българското литературознание възприе (или изтърпя) през отминалото десетилетие, се нарежда и опитът да се изгради на системно-аналитична основа жанрът „анализ на една творба“. Написаното по количество не е голямо, а в качеството му се огледахме преди всичко с нашите нерешени проблеми, непостигнати или непостижими амбиции. Слабостите на подобен род изследвания са така пъстро разнородни, както и причините, които стоят зад тях, и няма да е чудно, ако авторите им предпочетат да ги обясняват с възможностите на днешната литературоведска методология и принципните ограничения на анализа, а читателите — с мисловното и стилово слабосилие на авторите. Каквото и да е, създаденото досега страда от един недъг, за който е наистина трудно да се каже кое стои зад него — собствената ограниченост на анализаторите или общото състояние на съвременното наше литературно мислене. Скрит в причините си, той обаче е достатъчно остро изявен, за да не го видим, и достатъчно пакостен, за да си затваряме повече очите пред него.

Малко или много, кои добри и кои слаби, написаните през последните десетина години анализи на лирически произведения са хронологически неравномерно, исторически несправедливо разпределени. И при най-благоклонно изчисление се оказва, че четири пети от тях са посветени на произведения, създадени от 1899—1900 г. насам. Сред предходните творци, зачетени от анализаторите, са Вазов (най-вече с творби от „Епопея на забравените“) и Ботев — което е редно, и... комай никой друг, което вече съвсем не е редно. Това количествено неравноправие е свързано и с методологическа непълноценност, защото, първо, в скромния кръг произведения, създадени до края на миналия век и удостоверявани сега с анализаторско внимание, попадат неща, които са по-близки на поетиката, изграждана от началото на нашия век насам, и на съвременното ни литературно мислене, и, второ, пристрастно подбирани, тези произведения са и пристрастно анализирани — в тях анализаторът търси и открива това, за което е настроен и подготвен от следващия тип поетика, а недовиджа или орязва онава, което изследователската му нагласа оценява като художествено неутрално или дори противоположно.

За такъв подбор и боравене с литературната творба, т. е. за придръпването ѝ към по-съвременна възприемателна и аналитична нагласа, може да се приведат много обяснения и оправдания. Като човек, пряко засегнат от горната критика, бих ги изслушал с пълно внимание, но не и с пълно доверие. Ето някои от тях.

Възприемателното и аналizationsонното осъвременяване на произведенията от миналото е колкото неизбежен, толкова и приносен спътник на литературния живот — без него не би имало приемственост, не би имало литературен живот. Но ако в този живот няма нищо друго освен осъвременяване и ако настоящето остане затворено в себе си, дори и малкото произведения от миналото, които успят да преминат през неговите, исторически погледнато, иглени уши, ще стигнат до потомците обеднени и деформирани, а собствените им дадености ще влизат в разрушително противоречие с осъвременения им образ. В действителността няма нито такава крайно осъвременяване, нито пък пълна гъвкавост спрямо миналите художествени типове. Навсякъде литературният живот представлява единство от противоречието между различни „по време и място“ художествени типове, решавано в отделните епохи с превес на една от страните — но винаги решавано като противоречие. Потискането на тази историчност и подвижност в анализа на отделната творба е изпълнено с рискове, които блясват с пълната си сила, когато един национален литературен процес поиска от изследвачите своята шо-годе цялостна аналizationsонна картина.

Специализираният литературоведски анализ, казват, трябва да се насочва към най-добрите днешни произведения и към произведенията, „надживели времето си“, защото заниманията с произведения „от средна ръка“, да не говорим за слабите, напусто пилеят интелектуална енергия, поощряват посредствеността и доколкото анализът възприема обекта си сериозно, принизяват вкуса на читателите. . . В един приложно-критически кръг на литературния живот подобни твърдения звучат като света истина, която тук няма да оспорваме. Няма да напомняме и за историческата подвижност и вътрешната противоречивост на качествените определения „велики“, „слаби“ и пр. произведения, няма да надникваме и във въртопа от проблеми, скрит под застиналата повърхност на фразата „произведения, надживели времето си“. Ще добавим само, че с такава разбиране за обекта на анализа трудно ще напишем добра история на българската литература и изобщо няма да се домогнем до нейната *историческа поетика*.

Това, че нашите анализатори предпочетоха да се впуснат в лириката на Яворов, Дебелянов, Лилиев, Смирненски, Фурнаджиев, а да се занимават по-малко (и с по-малка сполука) с Ботев и Вазов и доколкото ми стигат данните, изобщо да не се занимават с Раковски, Петко Славейков, Каравелов, Михайловски, е разбираемо, както е разбираемо и всяко започване с по-близкото, по-познатото. В тяхно оправдание би могло да се добави и измамното, но дълбоко вкоренено усещане, че специализираният труд на литературоведа може да се приложи по-плодоносно към „сложните“, изпълнени със смислови и структурни загадки стихотворения от рода на „Угасна слънце“, „Зов“, „Две хубави очи“ от Яворов или „Конници“ от Фурнаджиев, но не и към „прозрачни“ и „простички“ произведения като „Хубава си моя горо“ или „Не пей ми се“. Всичко това може да обяснява и оправдава — но само в началото, а въпросният жанр у нас, поне на години, не е вече млад. Като пренебрегва лириката от XIX в., той активно ще задълбочава един недъг на нашия литературен живот и мислене, на който сам донякъде е плод.

В корените на това пренебрежение стои отношението ни към българската лирика от миналия век — а то е отношение, в което емоционалният пietet, синовното преклонение не се опира върху усета или познанието за собствената художествена система на тази лирика. Достатъчно е да се вслушаме в думите, с които я укоряваме и с които я хвалим, за да се убедим, че в единия случай сме слабо исторични, а в другия слабо „художествени“. В едни или други части от тази лирика не ни допадат разсъдъчността, откритата декларативност, риторическите построения, суховитостта, липсата на смислово разколебаване и многозначност, немюзикалността. Говорейки така, по същество мерим представители на един тип поетика с мярата на следващия, която негласно и неоснователно

се приема за исторически безотносителна, „вечна“. Така са имали право (пък и историческо „задължение“) да говорят застъпниците на новия тип поезика в годините на разкото отгласкване на поезията на „старите“ — но не и ние, не и днес. Все така показателно е, че когато обърнем поглед към добрите страни на тогавашната лирика, възхищението ни се насочва към нейните идейни, нравствени и национално-исторически достойнства, но за свойствата ѝ на художествено лирическо явление трудно отваряме дума. По подобие на нейните критици от началото на века и ние ѝ признаваме ролята на подготвителен — духовен и особено езиков — етап, но за разлика от тях комай не се усещаме как я обиждаме и подценяваме с тази хвалба. Към положителното салдо отнасяме и фразата „но за своето време имала значение, изиграла ролята си“ — фраза, която употребяваме като разковниче на висша историческа справедливост и изчерпване на въпроса. В действителност въпроса тя изчерпва само доколкото спуска капака върху ковчега на миналото.

Във всички тези умонастроения осезателно се сплитат и заплитат противоречиви представи за литературния процес, а зад простодушните формулировки от рода на „Петко Славейков и Михайловски подготвят появата на „по-истинските“ лирици Дебелянов и Лилиев“ стоят сериозни проблеми за хода, ценностите и посоките на литературния процес. И ако е тъй, нужно е да потърсим връзките на тогавашната наша лирика не само спрямо народната песен, старобългарската литература и литературата на балканските и славянските народи, но и спрямо друго едно равнище. С правилата и рисковете на обобщения от този род можем да кажем: българската лирика от миналия век е индивидуално осъществяване на един исторически основен тип поезика, осъществяван по своему и в стара Гърция, и в Рим (там дори още по-прегледно), и в Средновековието, в класицизма, Просвещението — и до ден днешен. С другия основен тип лирическа поезика той е в постоянно напрежение — негласно, когато то протича в структурата на отделната творба и в отделното художествено направление, и гласно, че и гласовито, когато се развихрят критическите битки между застъпниците на единия и другия тип. „Словесна мъгла, безсмислици и безвкусици, празно дрънкане с езикови звукове, чорлави коси, а не прически“ — са подхвърляли откъм първия тип поезика, а от другата страна, без да остават дължни, отвръщат: „Бездарна риторика, даскалско нравоучение, сухарска разсъдъчност, поети сред граматичите и граматичи сред поетите“ (последното определение предава дословно гледището на Шлегеловци — романтиците за просветителския поет Клопшток). В историята на литературата стават множество паметни с трусовете си размени във водещата линия между двата типа поезика, но за нашето литературно мислене особено значение имат две от възможванията на втория тип поезика: едното мощно, с дълготрайни последици — романтизмът, — а другото по-ограничено, но съвпадащо с прехода от единия към другия тип в нашата литература — символизмът. Естествено тези промени оставиха дири в нашето литературно мислене, между тях например и представата, че лириката е в смисловата отсенка на словото, в задушевното и „музикално“ внушение, но не и в свойствата на, да кажем, „Философските сонети“ на Михайловски. В интерес на нашето познание и самопознание нужно е да си дадем по-ясна сметка за историческата ограниченост на подобни представи и за тяхната оценъчна непригодност в прилагането им към обширни „масиви“ от развитието на българската и световната лирика.

Ако докажем, че лириката ни от миналия век осъществява по своему един многовековен и устойчив лирически тип, ще стъпим на по-здрава основа поне в три посоки.

Първо — генетична и субстанциална. Ще отслабне усещането на неувереност относно историческите и типологическите корени на тази лирика, ще се преформулира неразрешимият, както се оказва, въпрос дали тя се е самозароди-

ла или е продължение на външни и вътрешни литературни връзки. Ще стане по-очевидно, че колкото и тогавашната лирика да е близка — от днешно гледище — на други, нехудожествени жанрове (публицистични, познавателни и др.), тя е съществено обособена, функционално незаменища и незаменима.

Второ — оценъчна. В този тип поетика световната литература е създала голямо по обем творчество и множество върхни произведения. В нейните рамки живее и българската лирика, в тях тя създава несполучливи, сполучливи и върхни произведения — и всички те, вкл. и върхните, трябва да се мерят с мярата на своята поетика, а не да се притеглят към мярата на следващия тип.

Трето — познавателна. По-ясно би станало на изследвача какво да търси в художествения съгласие и с какви познавателни средства да го търси. Наистина между последните се оказват научни области, които не влизат в подготовката на съвременния литературовед, а и пътят към изследователската цел е много неправилен, пълен с много неизвестности, но нека поне изходните предпоставки бъдат по-ясни.

Тези достатъчно смътни обещания водят със себе си няколко много ясни и неотложни проблема. Първият се отнася до границите и съдържанието на периода на първия тип лирическа поетика. Разграничителната линия, с която боравихме досега — „краят на миналия век“, „до Яворов“, — има стойност само на начално приближение. Не използваме утвърденото вече понятие „възрожденска поетика“ (т. е. поетика на възрожденската литература), защото то е утвърдено, но недостатъчно изяснено; защото съдържанието на двата кръга има само частично съгласие и защото поети като Михайловски и Д. Полянов остават верни на първия тип поетика и когато Възраждането е приключило дори според представите на най-оптимистичните негови изследвачи. Периодизирането по векове е нещо дълбоко подозрително, но в този случай наистина на прелома между миналия и настоящия век първият тип поетика отстъпва водещото си положение в литературния живот — което и можем да приемем за периодизационно разделителна линия. След време, от средата на 20-те и особено от 30-те години насам, първият тип поетика в нов исторически своеобразен облик влезе във водещата литературна линия, което пък е един от живите извори на потребността да го изследваме. Нека наблегнем: заниманията с поетиката на българската лирика от миналия век не са архивна задача, те са част от усилията да вникнем и в лириката от Радевски и Вапцаров насам, да обхванем и изживяваме българския лирически процес не само с преломите му, но и с дълбоката му единност.

Не търпи отлагане и въпросът, как се съчетава премного общата схема на първия тип лирическа поетика със своеобразието на изявата ѝ в българските идейни, национални, стилкови и пр. обстоятелства през XIX в. Особено внимание изискват връзките с народното творчество, развойните промени, съчетанието с белези на следващия тип поетика и не на последно място — сложното положение, което заема като закономерност, а не само като изключение лириката на Ботев.

Изследването на първия тип лирическа поетика е толкова по-трудно, колкото по-„прости“ и „прозрачни“ изглеждат творбите, създадени в него. Опитът в тази насока е много оскъден — и то не само що се отнася до българското литературознание. Трудности ще породят дори инерцията на терминологичните привички. Така например в своята работа изследвачът ще трябва да употребява термините „клише“ „риторическо построение“, „отвлечен смисъл“, „декларативност“ — и ще борави с тях описателно, не оценъчно. А тъкмо към таква вече оценъчни квалификации, прибегва съвременният рецензент, ако го обхване необичайното желание да каже нещо по-остро отрицателно за разглежданата стихосбирка. Временното недоразумение ще бъде най-малката беда в случая. . . Каквито и да са трудностите обаче, по-важно е, че в нашето литературно

Мислене е навярля нуждата, а, да се навяваме, и възможностите да работим с повече интерес и системност върху въпроса за художествените принципи на лириката ни от миналия век. Налице са вече задълбочени концептуални постановки (особено на Боян Ничев), налице е вече и самостоятелната книга под симптоматичното заглавие „Проблеми на възрожденската поезика“ (София, 1979) — макар тя да е симптоматична и със сериозните си недостатъци като методология и изследователски резултати.

Настоящата статия ще направи опит да се включи в този процес, като анализира едно стихотворение от миналия век — по възможност именно като стихотворение от миналия век. Подбрана е творба по обем съразмерна на една — дълга статия, а биографически и същностно свързана с края на своя период — което пък, бидейки за нас по-лека изходна точка, съответствува на духа на статията.

II

Когато са започнали да наричат Петко Славейков „дядо“ не само от почит към делата му, но и заради натежалите му години, той се прощава с хората и себе си с няколко незабравими или поне незаслужаващи забравя стихотворения. Едно от тях гласи:

ЕПИЛОГ

И сещам аз, и виждам аз
в борба юнашка уморен,
за мен залезе светлий ден,
ей наближава сетний час.

За миналото спомен жив
във размислите ме теши —
мечтай за пролет цвят ревнив,
когато жегга го суши.

Тежи ми свят, а на светът
и аз тежа, ненужен веч. . .
Изходен е уречен път,
изчерпана за дело реч.

Въодушевявано от образите на гибелта-подвиг и гибелта-песен, хипнотизирано от страховитите гърчове на безсънния самотник изпод надвисналото „ледено крило“ на смъртта, нашето литературно мислене като че ли не пази място, или поне достатъчно място за един друг вид среща на лириката ни с жизнения край. Вярно, на тази среща липсва слиянето между подвиг и гибел, защото героят е надживял някогашния си подвиг; липсват й също терзанията на самотника пред вледеняващата метафизика на смъртта, защото героят не се е отдалечил много от надживения си подвиг и от хората, на които го е посветил, нито се е доближил до непосредствения досег с края. На тази среща обаче не липсва нито смелостта на самоотречението, нито страданието на раздялата. Тя е средишно обединение между другите две, обединение, което придава човечна системност на нашия духовен живот и литература.

Начинът, по който една личност посреща края, е последният по време, но не и по важност белег, който осмисля предишното битие и прехода към небитието. Напълно естествено е този белег да носи най-очевидна значимост там, където в буквалния смисъл на думата се воюва на живот и смърт. Смъртта обаче не отминава и тези, които воюват „само“ на живот. И макар че за нея този тип

дейци по правило мислят или поне говорят значително по-рядко, считайки своя тих край за въпрос прекалено личен и отвлечен, за да го вмесват в къртовската си всекидневна работа, темата на смъртта не липсва от интимните им писма, дневниците и стиховете им. А един от тях в заника на живота си се огледа от върха на духовната вълна, на който го издигнаха способностите му, енергията, с която служеше на своя народ, и почитта, с която му се отплати тоя народ — огледа се и мъжествено призна, че неговото поколение вече „мудно ходи“ и че той, признатият някогашен водач, тромаво пристъпва зад времето на другите.

Прощалните песни на Петко Славейков са величествен със съдържаната си скромност паметник на честно изживян и достойно завършен живот. Повече от естествено беше мнозина поети от следващите поколения да си пожелават друга участ, например: „Тъй както Смирненски да пея, тъй както Ботев да умира“, но с това никой не е омаловажавал нравственото величие на живота-дело и смъртта-слово у стария Славейков, нито е отричал мястото на прощалните му стихотворения в българския литературен процес. Съпоставени с разработката на темата на смъртта у Ботев — а такава съпоставка трябва да се извърши не само въпреки, но и поради големите разлики, — прощалните стихотворения на Славейков застават в една важна празнина на контрастно-допълващото се богатство на нашия духовен и литературен живот през Възраждането. Въпросът изглежда значителен, но тук ще се заемем с една по-частна страна: тези стихотворения са прощални и в още един смисъл — смисъл, подсказан в заглавието на настоящата статия.

Започвайки разбора на стихотворението „Епилог“, нека набързо се уговорим по текстологическите проблеми, които то носи. Стихотворението не е издавано приживе от автора, а е намерено по-късно в книгата му — както се намира интимно завещание. (И макар че причините за това са вероятно други, печатното „премълчаване“ на стихотворението от автора добива по-дълбок смисъл в светлината на гореказаното за темата на смъртта в живота и творчеството на просветителите.) Липсата на печатно изявена авторска воля, мнението на сина (Пенчо) за завършеността на стихотворението и съчастието му в първата публикация са въпроси, в които не можем да се впуснем, ако желаем някога да се заемем със собствения си въпрос. Ще отменим като не за мястото му и въпроса за поразите, които ще нанесе тесногърдото прилагане на съвременните текстологически принципи върху литературата ни от миналия век. Под „тесногърдо“ разбирам несъобразяването със следната особена черта на тогавашния литературен живот: разпространителите (по писмен, устен, печатен и пр. път) на творбата сравнително по-малко са залягали да спазват авторската автентичност, а повече — да я пригодят, променяйки я в една или друга степен към потребностите на средата и (или) към собствената си мяра за художествено майсторство. И, както сочи вековният национален художествен опит, някои от промените се оказаха сполучливи не само според художествената мяра на тогавашните „съавтори“, но и на следващите поколения. А че сред така поправените творби се оказаха дори Ботеви и Петко Славейкови, може, но не бива да изненадва; същата изненада не бива да спомага и на усилията сполуките на колективистичното творчество, вече приети и утвърдени в националната памет, да бъдат жертвувани в името на тоя или оня принцип. . . Що се отнася до нашия конкретен въпрос, нека го решим така. Стихотворението „Епилог“ разглеждаме в случая преди всичко като представител на един тип лирическа поетика, а възможните текстологически разночетения са твърде малки, за да разколебаят представителната стойност на приведения по-горе текст. Затова и пряко ще преминем към неговия разбор.

Застанало върху последната извивка към небитието, стихотворението „Епилог“ обхваща „живия спомен на миналото“, тъжния размисъл на настоящето

и предусещането на „сетний час“ Този широк жизнен обхват и дълбока емоционална напрегнатост са събрани в творба със следните количествени белези: стихотворението се състои от три катренни строфи; стихът е осемсричен, ритъмът — ямбичен, римуването е изцяло мъжко, обхватно и кръстосано. Тези белези — нищо, че изброяването им прилича на школки разбор от най-лош вид — поражда някои от важните изходни значения на творбата. По ритъм, строфика и римуване стихотворението е „басейнно“ усреднено спрямо даденостите на българската лирика, или — грубо, но ясно казано — в тези негови белези „няма нищо особено“. По словесен обем то спада повече към кратките, отколкото към големите стихотворения, по стилъв облик повече към умерения, отколкото към приповдигнатия израз. Следователно творба, кратка по обем, в чията стилова и стихова организация „няма нищо особено“, описва възможването на един живот и неговия край, описва състояние, което всички изживяват като „много особено“. Съчетаването на тези две страни и овладяването на несъответствието между тях гради развитието на творбата и води към нейното нравствено внушение. Тенденции към патетична повторителност се съчетават и пречупват в просторечива лаконичност, като съдържателна основа на това развитие, на тази постъпателност и отдръпване; наслояване и резки обрати са двете основни теми на стихотворението: движението на житейското време и отгласът му в преживяванията на лирическият аз.

В „Епилог“ срещата между живота и смъртта е среща „от движение“ — в прехода от минало към настояще лирическият аз пряко се изправя пред близкия край. Времето тече за него и все пак независимо от него, както внушават това отместване от субективност към външна неизбежност стиховете „за мен залезе светлий ден, ей наближава сетний час“. Славейковата творба разкрива способността на човека — нито често срещана, нито леко постижима — да се вцепи в мига, да овладее неудържимото плъзгане към края и опрян върху смисъла на сегашния си живот и сегашната си сила, да надмогне горчивината, която му носи това духовно предизвикателство, в тиха и много достойна победа.

Съчетаването между потока на битието и спрения овладян миг започва още с встъпителния израз „И сещам аз. . .“ Начално-присъединителното (анафоричното) „и“ подхваща от края неизречената досега съдба и размисъла за нея и се връзва в тях с неочакваност, голяма дори за лирическото начало. Инверсията в „сещам аз“ потиска думата „аз“ (потискана и в много други точки на творбата) и извежда напред „сещам“, а с това укрепва и общото внушение на начално сепване пред близкия край.

Веднага след това „бързо“ начало обаче настъпва забавяне и овладяване на напрежението — в следващата си стъпка изказът „отлага“ да каже какво „сещам“ лирическият аз, а продължава така: „... и виждам аз“. Така първият стих се раздвоява структурно на две полустиха, а смислово в две посоки: развойно постъпателна и риторично повторителна. От една страна, налице е, и то много тънко отсенено, смислово движение от „сещам“ към „виждам“, т. е. от по-общите значения за предусещане, предчувствие и чувствуване към ясното, безпощадно ясното, както ще се окаже в следващите стихове, възприятие на близкия край. В другата посока пък действа извънредно голямата еднотипност на съседните изрази „и сещам аз — и виждам аз“. Две от трите съставлящи ги думи са еднакви, разположени в еднаква синтактична схема; що се отнася до различната трета дума, глаголите „сещам“ и „виждам“, смисловата и звуковата сродност и морфологичната еднотипност между тях е така голяма, че положена на основата на другите връзки, тя придава на втория израз стойност на наблюдателно повторение спрямо първия. Повторение, в което води не смисловата отсенка и развитие, а наблюдаването в повторителната речева конструкция. По този начин още първият стих със своите няколко думи съчетава движението в смисъла, време-

то, преживяването със затвореното в себе си, съсредоточено амплификационно наблягане. Да се питаме коя от двете страни взема превес, е безсмислено, защото тъкмо във взаимното наслагване и функционално снемане на различни речевни типове (единият от тях, много често риторическият) се крие част от същината на поетиката, в която е създадено стихотворението.

След забавящото повторение в първия стих вторият стих още един път забавя да въведе предмета на изживяването, а представя неговите обстоятелства отново с движение от минало към настояще: „в борба юнашка уморен“. Стихът започва с борчески приповдигнат глас, усилен от инверсията „борба юнашка“, който веднага се пречупва в завършващата дума „уморен“; и именно инверсията, която набляга върху думата „юнашка“, поставя тази типична за възрожденската революционна поезия дума в такава изненадващо съседство с „уморен“. След като няколко десетилетия думата „юнак“, „юнашки“ е действувала с честота и сила, достойни за смисъла ѝ, в годините, когато Петко Славейков създава „Епилог“, тя излиза от обсега на „високата“ българска лирика. И наистина е символично за нашия идеен и литературен развой, че тази дума прави една от последните си „високи“ изяви в такава творба и в такава съчетание.

Изразът „борба юнашка“ участва в творбата като вече дадено, широко разпространено в българската реч съчетание, клиширано при това не толкова в лирически, колкото в публицистичен контекст. В единство с тези му свойства то е смислово отвлечено и остава в стихотворението смислово отвлечено, т. е. не образува познатите другаде връзки между вещни и духовни значения. И най-сетне (макар това да е може би най-важното) изразът запазва семантическата си цялост, остава ядрен, компактен и неразколебан — за разлика от семантическия механизъм на следващия тип поетика, където смисловата единица се разбива на снопове значения или на логически противоречиви помежду си съставки. В своята цялост той се свързва с „уморен“ и там, в спойката между цялостите, започва зараждането на лирическите художествени значения, присъщо на този тип поетика. В прехода от минало към настояще и от причина („борба“) към следствие („уморен“) два обикновени и дори леко банални изрази се съчетават в непривично и противоречиво единство, което в три думи обхваща развой и пречупването на една съдба. Признаваната сегашна умора потиска декларативността в клиширания израз „борба юнашка“, енергията на миналото придава и сила, и тъга на сегашната умора, а цялото немногословно съчетание носи искреност и смислово-емоционална напрегнатост. От монолитност, еднозначност, отвлеченост и привичност към комплексност, многозначност, емоционална напрегнатост и изненадващи пречупвания — така се очертава смислостворният механизъм на стихотворението още от първите стъпки на развитието му.

Борбеното минало и примиреното настояще, тъгата и просветлението се кръстосват в тази кратка и емоционално съдържана творба чрез синонимно наслагване, както е в първия стих, и съчетаване на контрасти, както и във втория. По-нататък това движение между живота и смъртта продължава своя несложно поляризиран и сложен в ефектите си път така:

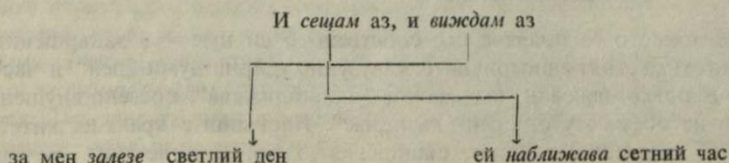
за мен залезе светлий ден,
ей приближава сетний час.

Тук вече времето се появява със собственото си име — в завършеците на двата съседни стиха стоят едносричните, клаузулно ударни думи „ден“ и „час“, — а ходът му е пряко назован със „залезе“ и „наближава“, косвено внушен чрез съгъстяването на обема му от „ден“ към „час“. Настъпил е краят на житейския ден, скоро ще настъпи и вторият, същинският край. Лирическият аз очертава границите на своето „преди“ и „след“, а тесния, мъчителен отрязък между тези точки превръща в лирическото „сега“ на стихотворението. Вспокойствието и

видимата неподвижност на това „сега“ продължава движението напред, носено от начина, по който лирическият аз поставя себе си в света и излиза от него. Единият стих — „за мен залезе. . .“ — го свързва с времето двузначно: на едната страна е егоцентричното „именно за мене“, на другата е себеотричащото се „само за мене, не и за другите се свършва светът“. В следващия стих пък азът изобщо се скрива и неговото възприятие и очакване остава да звучи само в показателното и съдържано възклицателно междуметие „ей“, отправено към външния и независим ход на времето: „ей наближава сетний час“.

Раздвоявайки вниманието си между творбата на Славейков и познавателните си подстъпи към нейната поетика, може би е време да се запитаме дали с анализа не превръщаме творбата в нещо по-сложно, отколкото е тя. За субективистично усложняване тук не може да се говори, защото насочихме анализа само към най-повърхнинните и безспорно най-дейно функционалните свойства на стихотворението. Може обаче да се запитаме нещо друго: защо наблюденията върху „Епилог“ (а и върху много други произведения на тогавашната лирика) не потвърждават популярните представи за прозрачната простота на тогавашния тип поетика. Тези представи не са безоснователни, те имат множество и разнородни причини, една от които ще посочим по повод на току-що разгледаните стихове. Прости или сложни, наблюдаваните в тях значения се пораждат от съчетанието на простите речевни блокове „залезе светлий ден“ и „наближава сетний час“. Казваме „прости“, защото първият е обикновен и често употребяван, а вторият е откровено клише. Останали компактни в контекста си, тези блокове пораждат във връзката помежду си семантически свойства, противоположни на собствените им — оригиналност, многозначна имплицитност, емоционални внушения. Ето защо популярната представа за простотата на тогавашната поетика е основателна, но и едностранчива. Лириката ни в миналия век широко употребява клиширани изрази, почерпани откъде ли не — от народната песен, от паремийни извори (пословици, поговорки, афоризми и пр.), от публицистиката, разговорната реч, от религиозни и църковнославянски текстове, от цитати на знайни и незнайни автори (например възгласа на Бланки „Хляб или куршум!“), от професионалните стилове и от много други области, с чието изследване най-сетне трябва да се заемем. В съчетанието помежду си и с неклиширани изрази те се раздвояват функционално между собствените си свойства и приноса си към изгражданите с тяхна помощ художествени значения. Ето защо тогавашната поетика можем да определим покрай другото и със следното свойство: контрастно единство между извънтекстовата шаблонност, експлицитност и отвлеченост на клишето и вътретекстови семантически образувания с противоположна насоченост.

Принципно същата двойственост се проявява и в насоката, която първият стих набелязва, а завършекът на строфата развива и осмисля. Както видяхме, първият стих въвежда мотива на възприятието удвоено — „И сещам аз, и виждам аз“. В завършека на строфата пък отговорът след функционално значимо забавяне идва също удвоено — „за мен залезе . . . ей наближава. . .“ А връзката е не само количествена, но и смислово двойно корелирана; за прегледност ще я означим така:



Налице е двойна последователна повторителност — схема, използваща от древните майстори на речта — с ударно наблягане на речевия жест. Съответствието обаче не стига до очебийна симетрия и риторическа еднозначност. На това се противопоставят много неща — дистанцията, която създава „включения“ и синтактично дупосочен втори стих, подвижният смислов обем на глагола „сещам“, породените от съчетанието на речевите блокове имплицитни и противоречиви значения, формалните белези на лириката, противопоставя се цялостната творба като художествен резултат.

За да вникнем някак по-добре в тази определяща черта на тогавашния тип лирика, нека се вгледаме и в следната изява на конструктивното противоречие между риторическа повторителност и смислообразуване. В първия стих на тънко отсененото смислово развитие от „сещам“ към „виждам“ съперничи силно синонимното, наблягащо повторение на организирани речеве блокове. В последните два стиха това противоречие се разгръща активно и категорично. „За мен залезе светлий ден, ей приближава сетний час“ са стихове много близко синонимни, събрани около значенията „свърши се“. Свързва ги още напълно еднаквият словореден строеж, свързва ги близкият смисъл и еднаквото място на думите „ден“ и „час“ с отбелязаното вече сгъстяване на времето в прехода от едната към другата. От друга страна, двата стиха съдържат и контрастни смислови единици — миналото в единия, бъдещето в другия, светлият ден в единия, залезът и подсказаната нощ в другия. Така наред с тенденцията към самостоятелна повторителност тук действа и развойното преливане между контрастни значения. Най-ясно е сближаването между двата стиха в точката, в която контрастът е особено остър, в изразите „светлий ден“ и „сетний час“. В звуковия си строеж думите „светлий“ и „сетний“ притежават повече прилики, отколкото различители. Те са и от една морфологична категория, членувани са архаично, стилово приповдигнато, изпълняват еднаква синтактична функция, намират се на еднакви стихови места. Всички тези прилики свързват контрастните смислови единици — светлината на житейския ден с мрака, настъпил след неговия залез. Това многостранно кръстосване между миналата светлина на живота и мрака на смъртта се присъединява към общото съчетаване на контрастите и овладяването на предсмъртното страдание в просветлена тъга. Дори и да са верни, наблюденията ни върху тези смислови образувания са едностранчиви и останем ли с тях, ще рече да анализираме стихотворението на Петко Славейков през призмата на следващия тип поезика. Нека пак подчертаем: имплицитните многозначни образувания се пораждат от съчетаването на еднозначни клиширани изрази, смисловото развитие върви през и дори против високосхематизирана повторителност. Заставайки на този изследователски и оценъчен кръстопът, може да тръгнем в една посока и да обясним, че лирическата художественост на творбата се постига, доколкото е превъзможното клишираното, еднозначното, риторическото и декларативното. По този път далече не можем да стигнем — поради съпротивата на творбата като обективна даденост. „Подлежащите“ на преодоляване белези в „Епилог“ са изявени по-слабо от средното им равнище в българската лирика от миналия век, но са достатъчно силни, за да може да бъдат потиснати и изключени от системата на творбата. По-реалистично и исторически по-справедливо е да се допусне нещо друго: тия белези са най-малкото равностойни (а по правило и водещи) в тогавашната поезика и от тях тя черпи множество разнопосочни сили — гражданска ангажираност, прямота, убеждаваща ударност. От тях тя черпи и особеното положение, в което остават производителните имплицитни, вътрешнопротиворечиви и смислово „неизрязани“ в границите си значения — а те остават в положение на много поляризиран контраст и на засенчена ненатрапваща се изява, толкова засенчена, че под влияние на следващия тип поезика тя редовно се изплъзва от погледа на изслед-

вачите, а вероятно и на читателите. Като система тогавашната поезика представява съчетание от двете страни, в което те взаимно снемат собствената си определеност и самостоятелност. Стилово по-разнородна, способна например да постави просторечиято „ей“ до приповдигнатото архаичното „сетний час“, тогавашната лирика е контрастно обхваната и в целия си семантически механизъм: от банализираното „нехудожествено“ клише към индивидуални смислови съчетания, от еднозначната декларативност към многозначното внушение, от риторическите построения през тяхното потискане, недоизвеждане докрай към движение на смисъла по негови конкретни и художествено обусловени пътища и пр. В ширината на обхвата и в остротата на съчетанието се крие част от облика на тогавашния тип поезика, който по тези белези можем да определим като по-дифузен и по-динамичен в сравнение със следващия. По пълното представяне на този облик е същинската задача на изследванията ни, но той не може да бъде изведен от анализа на една отделна творба — към който сега отново се връщаме.

Овлабяването на житейското време и на страданието от неговия ход продължава и в следващите стихове на творбата. Ако завършекът на първата строфа върви от настоящето към бъдещето, началото на втората строфа се връща назад и привлича към настоящето:

За миналото спомен жив
във размислите ме теши.

Тук, в композиционното средище на творбата, лирическият аз поема сили от миналото и постига най-просветленото уравновесяване в мъката си. След сетивното раздвижване в „сещам“ и „виждам“ преживяването отмерено се спуска върху успокоението на размисъла — „във размислите ме теши“. Отгласквайки се от близкия сетен час назад към далечното минало, изказът въвежда темата на живота колкото сполучливо, толкова и представително за възможностите на своята поезика. В стихотворението на Славейков, изградено върху смислово отвлечени единици, липсва думата „живот“, липсва и думата „смърт“ с нейната патетика и категоричност. В него обаче, и то в акцентуванa клаузуална позиция, се появява думата „жив“. Животът заговаря с прямотата на своята морфологически коренна съставка, „жив“, и с близката смислова връзка — защото „спомен жив“ е спомен именно за него, отминалия живот. От друга страна обаче, и изразът „спомен жив“ е устойчиво клиширан, „готов“ и в него думата „жив“ е развила значения „ярък, силен, нагледен спомен“. Втората група значения съперничи на първата, поради което връзката между „жив“ и „живот“ действа ненатрапено, като появила се неволно и случайно в съчетаването на самостоятелни речеви блокове. По всичко изглежда, че една от опорите на тогавашната поезика е в противоречието и прехода между видимата непреднамереност, с която клиширани в една или друга степен речеви блокове градят изказа, и не толкова видимо целенасочено пораждане на художествени значения.

Досегащният живот на лирическият аз е назван не със собственото си име, а темпорално и обективизирано с „миналото“, което усилва внушението за безвъзвратния ход на времето и потиска участието на личността в него. В същата посока действа и пътят, който описва в творбата и собственото название на лирическият аз. След удвоеният ѝ поява в първия стих думата „аз“ изчезва от развитието на изказа — няма я по-нататък в първата, няма я изобщо във втората строфа. И това става не другаде, а ведно много душевно, изповедно стихотворение. . . Азовостта се потиска не само чрез прякото ѝ премълчаване, но и чрез раздвоеното обективизиране на нейни съставки. В израза „спомен жив във размислите ме теши“ съставките на духовния живот се обособяват от своя носител и се превръщат в активно водеща го сила. Това е едното, но само едното смислово равнище. Специфичната черта на аз-лириката, раздвоеността на лирическият аз като обект на изображение и субект на изказа, „говорител“, гради и друго, дъл-

бинно равнище, от което лирическият аз спокойно, отмерено говори за себе си и мъката си. Отдаден на хода на времето, на миналото, спомена и наближаващия сетен час и успоредно с това самоовладян и самовглъбен — ето конфликтната основа на творбата, пряко неназована, но постигната многопосочно, с умението да се наблегне или премълчи. Тази двойственост на лирическият аз води и към единното внушение на „Епилог“, което също не може да се назове и пряко и изчерпващо като мъжествено примирение, тиха скръб на стария борец, достоен завършек на достоен живот, защото е лирически противоречиво и многозначно.

В това композиционно централно двустийе се намира и смислово средищната за стихотворението дума „размислите“. Размислите пречупват в себе си както оживлението на „спомена жив“, така и мъката от помисъла за настъпващия край. Размисълът от всички други смислови единици на творбата стои най-близо до нейния дух и съдържание. Затова и размисълът е точката, в която творбата излиза от себе си и самоопределяйки се, образува свое метаравнище. Размисъл по дух, тя излага размислите на своя герой и така се раздвоява в семантическото си положение: сред тях и над тях, размисъл сред размислите и размисъл за размислите. (В същото положение поставя творбата си и стихът „и певци песни за него пеят“, защото той нарежда баладата на Ботев сред певците, които възпяват подвига, и същевременно я издига метаезично над тях като творба, която говори за другите певци.) Ако българската лирика от миналия век е смислово и функционално „по-отворена“ към своя извънхудожествен контекст, това покрай другото се дължи и на нейната силно изявена и своеобразно насочена метаезичност. В едни случаи — когато например творбата говори за собствените си достойнства (и по-често недостатъци), за възможностите на своя литературен вид и поезията изобщо или пък поставя спорния за десетилетия наред въпрос „става ли българският език на поезия“ и чрез самата себе си му отговаря — художествената метаезичност достига острота, каквато по-късно достига по своему може би само лириката на Вапцаров; в други случаи тя е дълбоко вълетена в семантиката и функциите на творбата, а — както е в „Епилог“ на Славейков — и в нейната нравствена насоченост.

С приноса си към художествената система на творбата и със своята представителност за тогавашната поетика строежът на изречението и словоредът в „Епилог“ също заслужават вниманието на изследвача. Стихотворението е подчертано безсъюзно (асиндетонно) и тъкмо там, в неизречената приемственост или противопоставност между отделните изрази и речеви блокове се пораждат особено силните, също неназованите и смислови внушения. Стихотворението е подчертано паратактично, изказът се движи праволинейно-прибавно и неговият ход съответствува на движението на времето, изразява решителността на лирическият аз без забавяне, без колебание и отклонения да каже най-суровата истина за себе си. Отделните изрази са сентенциозно стегнати, без повторителни възвръщания и наслоявания, по-присъщи на следващия тип поетика. Повторителността е не вътре в тях, а между тях, тъй като много от изразите, най-често в размер на стихове или полустихове, образуват високоеднотипни синтактични схеми, които в своето разгръщане и в единство с останалите свойства на изказа притежават черти на риторическо наблягане. Всички синтактични единици са завършени, цялостни — в стихотворението няма нито едно рязко, апосиопезно прекъсване, нито едно неразвито изречение, каквито няма, гледано принципно и системно, а не според отделните случаи, и в тогавашния тип лирическа поетика. Наред с другите си връзки и приноси този белег дава на творбата на Славейков и следното: суровата истина се изрича не само решително, праволинейно, но и без емоционални прекъсвания, без недомълвки, докрай.

Хвърляйки бърз поглед върху словоредата в творбата, ще отбележим, че Славейков е използвал вариативните възможности на българския словоред, като в

едни случаи е увеличавал „естествените“ синтактични разстояния между смисловите единици, а в други ги е намалявал. Така се получават целенасочени сближавания на сходни и противопоставни смислови единици, разположени най-вече на границата между две съседни изречения и два съседни стиха. На тези ключови синтактични и стихови точки изразват своеобразни композиционни стожери, около които изказът се огъва в своето вълнообразно движение между минало и бъдеще, просветление и страдание:

.сетний час
За миналото.
.ме теши
мечтай.
.жега го суши
Тежи ми свят.

От скорошния сетен час изказът пряко се отмята назад към миналото; топлотата на спомена нараства постепенно и изказът забавя да изрече до края на следващия стих най-задушевната (макар и тя съдържа в смисъла и строежа си) дума на стихотворението — „теши“; веднага след този заключителен глагол следващото изречение и стих започват също с глагол, смислово и емоционално също близък на предишния, така че в композиционната сърцевина на стихотворението се образува ядрото от „теши — мечтай“, връхната точка на просветление в творбата; от нея нататък вълната се пречупва към скръбта и нейният връх отново е в глагола, в ударната краестихна позиция — „суши“; извивките на тази глаголна анадиплоза продължават и в началото на следващия стих и изречение, където глаголят „тежи“ образува с предходния си съсед „суши“ ядро, така противоположно на ядрото „теши — мечтай“. . . Ще приключим тези бележки с едва ли преувеличеното обобщение, че докато не проучим синтаксиса на тогавашната лирика, за нас ще остане в сянка или полусянка един особено важен участник в нейната система.

От точката на просветлението в „теши — мечтай“ започва преломът към последното и най-трудното примирение с края, в началните си стъпки омекотен от уметелото словоредно разполагане и от смисловата отдалеченост на сравнението:

мечтай за пролет цвят ревнив,
когато жега го суши.

Водеща връзка в далечния преход между уморения, потънал в размисли старец и жизнелюбивия, изгарян от жега цвят е приликата. Каква именно — изказът премълчава, така че налице е сравнение с имплициран белег на сравнението (или терцио компарационис според класическата терминология). В това сравнение е премълчана и още една, незадължителна, но по-рядко пропускаема съставка — означителят на сравнителността, дума от рода на „като“, „тъй както“. И двете премълчавания са нещо напълно обикновено за лирика, но в „Епиграм“ техните общи значения се развиват в конкретни посоки, приноси за творбата, показателни за поетиката ѝ.

Сравнението с премълчан белег отваря между двете свои страни широко поле за пораждаване на теоретически неизчерпаем брой значения — неразслоени помежду си, ненаатрапени и със силно внушаващо въздействие (и това е една от причините за честата му употреба в художествената литература и особено в лириката). Да ги експлицираме едно по едно е невъзможно, да изтъкваме някои от тях като „истинско“ или „единствено“ е художествено пагубно. Задача на анализа е да очертае границите им в ширина и общото им интенционално съдържание. Ако ли пък творбата се изследва с по-остър историко-съпоставителен интерес,

границите трябва да се очертават не само „отвътре“, с оглед на включеното, но и „отвън“, с оглед на активно изключеното от обхвата на сравнението.

Какво включва и какво изключва сравнението между лирическият аз на „Епилог“ и мечтаещия за пролет, изгарян от жегата цвят?

Докато лирическият аз страда след залеза на своя ден, цветът страда от горещия слънчев разгар на деня:

за мен залезе светлий ден ————— когато жегата го суши. . .

Следователно по сетивни белези като светлина — мрак, топлина — хлад и по белега част на деня връзка по прилика няма; нещо повече, вратата за подобни връзки е активно затворена чрез отделните контрасти между двете страни. Със същата категоричност е затворен пътят и за потенциалната връзка между уморената старост и жизнелюбия цвят — в тази точка контрастът взема дори явен превес. Контекстът на стихотворението не поощрява дори най-явната възможна връзка: копнежа на стареца по младостта, копнежа на обгаряния цвят по пролет. Жегата и пролетта не са осмислени като означения на времето, като движение от „сега“ към „преди“, така че в „пролет“ надделява не значението минала или бъдеща, а „просто пролет“.

Следователно терцио компарационис на това сравнение е другаде: мъчителното настояще и копнеж по изпълнени с жизненост времена свързват най-общо лирическият аз и цвета. В двете страни на сравнението има множество възможности за допълнителни частни прилики, но, както показва анализът, те не са използвани, а някои от тях са и активно пресечени. Ето защо изразът-сравнение „мечтай за пролет. . .“ е също така смислово компактен, „непроникнат“. Компактни изрази в стихотворението има още не един, но никой от тях не е така обемен и така отворен за единични смислови връзки с други изрази. Затова и отказът от подобни връзки доутвърждава по обратен път компактността на израза „за мен залезе светлий ден“ и на останалите подобни изрази, а чрез тях доутвърждава този белег като доминанта в стихотворението. За следващия тип поетика поприсъщи са разтварящите целостта връзки — както това ще се опитаме да онагледим след малко с анализ на стихове от Дебелянов.

Компактността на израза-сравнение „мечтай за пролет цвят ревнив, когато жегата го суши“ се съчетава със следните негови свойства: той има облик на сентенция, двуделен строеж, ритмизиран контраст между „жега“ и „пролет“, пълно отсъствие на членуване — с една дума, той стои близо до пословицата. Всички тези обстоятелства придават на сравнението и стойност на довод, действущ като общ пример, към който като частен случай се отнасят преживяванията на лирическият аз. То идва със синтактично рязък обрат, без смислова подготовка и аргументиране — то е аргумент само по себе си. Положено върху основата на приликата — „тъй както. . .“, — то се развива в посока към апофтегматичното подвеждане на частния случай към общо, утвърдено като речева формула положение: „... защото и цветът, когато го гори жегата, мечтае. . .“ Чрез апофтегматичността лирическият аз на Славейков се разтваря в общото и търси опора в утвърдената му мъдрост. Чрез апофтегматичността лириката от миналия век постига една от най-специфичните си черти и едно от най-резките си различия спрямо следващия тип лирика. И ако не приемем термина „апофтегматичност“ — премного дълъг е и премного забравен, за да пусне лесно корени, — явлението трябва да приемем и изследваме.

Клишираното, риторическото, апофтегматичното, смислово ядреното са свойства на тогавашната лирика, които не ѝ пречат да се осъществи като художествено лирическо явление. Те са равностойни и положителни участници в своя контекст, но в никакъв случай не са единствените в него, нито пък му придават окончателния облик. Апофтегматичното подвеждане на единичното към общо-

то се извършва в контекст, съчетаващ индивидуално и клиширано, еднозначно и многозначно, ясна логическа последователност с противоречивост и художествено-функционална разлятост на значенията. И през доминиращата смислова ядреност на изразите проникват връзки по прилика и контраст, раздвоявайки и тази съставка на тогавашната лирика. Всичко това е казано от общо по-общо, но с надеждата, че изследванията в набелязаната насока не ще бъдат безплодни. . .

От върховното (и така съдържано) просветление в композиционния център на стихотворението през суровата обобщителност на сравнението с безсилния изгарян цвeтeц изказът превала назад към още по-мъчителното и мъжественото „сещане и „виждане“ на истината:

Тежи ми свят, а на светът
и аз тежа. . .

„Тежи ми свят. . .“ — три кратки думи (или четири срички!) събират в себе си съдбовно признание за живота и битието. След тях идва противопоставният съюз „а“, въвеждащ към един от най-странните типове противопоставяния в мисленето и речта: „а на светът и аз тежа“. Двете прости изречения се състоят по същество от едни и същи думи, повторени в обратен ред. Налице е следователно старата риторическа схема, наричана обикновено метаболата:

1 2 3 3 2 1
ТЕЖИ МИ СВЯТ, а на СВЕТА и АЗ ТЕЖА

Изказът минава през собствените си думи и се връща към своето начало, затваряйки в кръга на безизходността отношенията между лирическият аз и света. Противопоставянето, с което започва второто изречение и което се подкрепя от обръщането на словоредата, се оказва само начално и частично, защото завършва с проста реципрочност: „светът ми тежи — аз тежа на света“. И тъкмо това пречупване на очакването, преходът на противопоставянето в твържество стоварва още по-силно удара на жестоката истина. В цялото стихотворение има само един подчертано изявен анжамбман и той поражда присъщите на анжамбмана противоречия и допълнително акцентуване не другаде, а тъкмо в точката на пречупването в антимаболата: „а на света // и аз тежа“. Краеистишната пауза, която стихотворението постоянно укрепва, тук, в двупосочното напрежение между изискванията на синтаксиса и изискванията на стиха забавя драматично изказа точно преди да бъде произнесено най-страшното признание, което може да направи за себе си един довчера юначен борец.

Антимаболният израз, който тук разглеждаме, е завършен в себе си по смисъл и строеж, но не и синтактично. Към него се присъединява обособена част, която идва като странична добавка — толкова по-странна, колкото по-затворен в себе си е основният израз. „Ненужен веч“ — така гласи тази синтактично „притурена“ добавка. Малко са в лириката случаите на такова умело съчетаване между смисъл и строеж на изречението, постигнато върху тъй скромнен словесен обем. Здрав изоморфизъм свързва ненужността на аза в света с „опасната“ синтактична прибавност. И още нещо, свързано вече с нравствената нагласа на творбата: страшното признание „ненужен веч“ е изречено с мимоходно вмаяване, с омаловажаващ синтактичен жест!

Освен за речевата „жестикалация“ това двустийше подсеца и за още една изследователски недооценявана страна на тогавашната лирика. Вече казахме няколко думи за ефекта от съчетанието между „светлий“ и „сетний“; сега ще добавим нещо и за съчетанието „теши — тежи“. А то е съчетание, защото между двете разположени недалече една от друга думи стои римовата спойка „суши“ („теши — суши — тежи“), защото с „теши“ завършва стих, изречение и най-просвет-

леният пасаж на творбата, а с „тежи“ започва стих, изречение и най-мрачният пасаж на творбата и най-сетне защото това са думи от една морфологична категория и единственото, което ги различава, е признакът звучност в една от съгласните (Ш — Ж). Нишожната звукова разлика и голямата звукова прилика подчертават смислово-емоционалната пропаст, която ги дели, и свързват обкръжението на „теши“ с обкръжението на „тежи“. Стихотворението на Славейков се гради върху контрастирането и овладяването на двете страни и то се извършва на равнището на смисъла, синтаксиса, а поне в две точки — и на звука.

Такъв изглежда да е ефектът от съчетанието между „теши“ и „тежи.“ Но какъвто и да е той, по-безспорното и важното е, че той съществува — така, както съществува по принцип и в тогавашната поезика като цяло. Впрочем, ако съдим по научната разработка на въпроса, трябва да заключим, че звуковата страна на лириката ни от миналия век няма художествено активна стойност, а ако се допитаме до широко разпространените литературни представи, ще научим, че след отделни „изолирани“ случаи у Ботев звуковата страна става художествен фактор едва от Яворов насам. Ако в тези представи има нещо вярно, то е, че от Яворов насам относителният дял на звуковата организация се е увеличил — увеличил, не и появил. Да се докаже последното е също много трудно, защото основата за съпоставки не е много широка — звуковата организация у Яворов, Траянов, Дебелянов, Смирненски и другите по строеж и функции много се различава от звуковата организация у Ботев, Каравелов, Петко Славейков, Вазов, Михайловски. За звуковата организация във втория тип поезика боравим с немалко понятия и епитети (броят им е обратно пропорционален на яснотата им), но особено предпочитание отдаваме на „термина“ музикалност. Няма да съдим колко е помогнал той на изследвачите, които са го приели на доверие, ще отбележим само отрицателното му действие, когато бъде изнесен отвъд границите на втория тип поезика и превърнат в оценъчна мяра. Тъй като лириката от миналия век няма такава звукова организация, леко идва изводът, че тя е немусикална — с всичките емоционални и оценъчни ефекти на тази дума. И понеже границата между неясните понятия е също неясна, още по-леко идва преходът от „немусикална“ към „неблагозвучна“. Истина едва ли някой е обвинил цялата ни лирика от миналия век в неблагозвучност, но стига ни и това, че приписваме този грях на един неин представител — същия, когото и ние след чуждите изследвачи (например К. Крейчи) можем да почетем като най-мощната фигура в славянската сатира през последните десетилетия на миналия век. Когато някои откровено сочат „неблагозвучното струпване на съгласни“ в лириката на Михайловски, а други укорително намекуват за липсата на музикалност в тогавашната поезика изобщо, те правят поне две грешки — теоретическа и историческа. Те фетишизират звуковата организация като ценност сама за себе си и пренебрегват теоретическия принцип, че за нейната оценка има една мяра, системно-функционалната — доколко тя подкрепя или спъва насочеността на творбата или пък е просто неутрална спрямо нея. А когато, без да отговорят на въпроса, дали на лириката на Михайловски не приляга най-добре тъкмо такава консонантно натъртена и избушна звукова организация, за да пренесат върху нея, и то със съответните оценъчни изводи, мярата на лилиевската „музикалност“, те прибавят към теоретическата грешка отбелязаната вече историческа грешка на неправомерно „придърпване на чергата“ от единия тип поезика към другия.

С Петко Славейковата творба пред очи и с някои частични впечатления наум за звуковата организация на лириката ни от миналия век можем да допуснем следното: тя е сравнително по-здравосъвързана с морфологичната страна на езика (с повторението на корени и други морфологични групи) и с неговата консонантна система, т. е. звуковите възкряи се опират предимно върху съгласни звукове и техните фонологични различители, а (за разлика от следващия тип

поетика) по-малко върху съчетания от ударена гласна и съседни съгласни; главният ѝ художествен принос се състои в създаването на смислово-звукови ядра, сходни или контрастни помежду си, и в акцентуването върху начални или крайни точки на синтактично-риторичните цялости. По състав, степен на организираност и функции тя много се различава от звуковите построения на „вълшебниците на инструментовката“ от следващия лирически етап, с които може и трябва да бъде съпоставена, но само след като бъде оценена в границите на собствения си контекст.

По-горе проследихме движението на субектната азовост в стихотворението, нейното отдръпване, което е толкова по-красноречиво след двукратното наблюдаване в първия стих на първата строфа и в контекста на едно задушевно изповедно стихотворение. За втори и последен път азът се появява в края на стихотворението, и то за да каже за себе си „а на света и аз тежа“. В суровото лаконично признание активността на аза е пречупена в неговото по същество „антидействие“ — тежа на света. Пречупено е и тежението към егоцентризм, тъй като азът без миг отлагане излиза извън границите си и се поставя върху везните на света — комуто тежи. . . С мисловната си насоченост и семантиката на образа си творбата внушава устойчиво единство между света и лирическия аз: единни са били те и когато азът е водил юначната си житейска борба, единни са те и в пръстена на антиметаболата, когато в края на живота и на творбата се отдръпват един от друг.

След това последно издигане и пречупване на азовата субективност стихотворението се спуска върху пълното самоотречение и сливане с хода на битието. Идва заключителното двустишие:

Изходен е уречен път,
изчерпана за дело реч.

Двете възвратно-безлични изречения, трите страдателни причастия „изходен“, „уречен“, „изчерпана“, високата синтактична схемавост — възможностите на българския език са съсредоточени в два кратки стиха, за да изразят завършеността на едно индивидуално битие и потъването му в общото. Азът се оттегля от себе си, от живота и от творбата, която заглъхва заедно с думите за изчерпаното му слово. Великолепен с художествената си изоморфност завършек, би казал досегашният анализ. „Стихотворението ми се стори някак недовършено“, казва от своя страна Славейков-синът и когато издава произведенията на баща си, го завършва с един от класическите за лириката завършеници — добавя като последна строфа буквално повторена първата. Съображенията си Пенчо Славейков не излага, но по всичко изглежда, те идват отнякъде другаде, не от анализа на творбата.

Заключителното двустишие силно организирано и съсредоточено развива мотива за свършения, изчерпания живот. Двете изречения са в пълна синтактична еднотипност. И двете започват с еднаква морфологична, лексикална и синтактична единица — със страдателното причастие и сказуемно определение „изходен“ и „изчерпана“ — така че тъкмо върху тези най-дейни носители на значения за свършеност пада и допълнителното ударение на анафоричната позиция. По-нататък идват двойките на определенията „уречен“ и „за дело“ и на подложите „път“ и „реч“. Главната синтактична разлика между двата стиха-изречения е наличието на глагола „е“ в предпоследния стих и липсата му в последния. Повторението със скъсяване носи в литературата, а и в музиката внушение за завършек; тук този принципен ефект се усилва от връзката между сравнителната скъсеност на израза и неговия смисъл за изчерпаност, свършеност на словото. Подобни значения развива и липсата на съюз — както и многото други, така и последните две изречения на „Епилог“ са асиндетонни. Без-

съюзиято подкрепя внушението за потъване в мълчание, подчертава успоредяването между двата стиха и прави още по-безапелационен суровия им смисъл.

Заклучителното успоредяване свързва завършека на творбата с нейното начало. Там, както видяхме, двойката „сещам“ и „виждам“ въвежда в стиховете двойка „за мен залезе. . .“ и „ей приближава“. Във втората строфа идва ново по вид успоредяване, този път чрез сравнението между лирическият аз и „ревнивия цвят“. След това редът на повторителността се преобръща в антиметаболния пръстен „Тежи ми свят. . .“, а накрая заключителното двустийшие отново се връща към разгърнатата двучленна успоредица, с която започва творбата. Синтактично-интонационно редуване е ритмизиращ фактор сам по себе си, но — нещо по-съществено — по неговите извивки вървят преходите от спокойната първа среща със смъртта към просветлението на спомена, а после към мъжествената покруса в завършека. Наред с това приликите между началото и завършека внушават обречено затваряне на кръга, повторно утвърждаване на безизходността след просветлението в спомена. В рамките на кръговото възвръщане обаче действа и следната развойна разлика. В първата строфа лирическият аз застава върху броевите мигове между миналото, изживения живот, и бъдещето, близкия сетен час. В завършека няма вече бъдеще, пък било то и бъдещето на смъртта, има само минало, окончателно изчерпано, свършено минало. Това е последното отместване по оста на времето, извършено този път не от собствения му ход, а в мисълта и решението на лирическият аз. Дълбоко под обезличаващата безименност на двата стиха лирическият аз на Славейков запазва силата и правото си сам да определи кога е извървял пътят му, кога е изчерпано словото му.

Последните два стиха са близки по смисъл и още по-близки по строеж. На лице е следователно нееднократно приложеното в творбата синонимно удвояване на изрази или речеви блокове с ефекта на наблягащото повторение и риторическия жест в него. Но докато в удвояванията на първата и втората строфа повторителната еднаквост се уравнива с развойната промяна и различието, тук смисловото различие излиза напред, образувайки сложно конфликтно съчетание. И, както е присъщо на лирическата специфика, различието и противоречието действуват най-силно в еднаквостта на една словесно-смыслов двойка. В самия край на стихотворението се появяват една до друга две думи, за които спорът, коя от тях „бе в начале“, е съпровождал много идейни битки на човечеството, вкл. и юначната борба на дейците на българското национално възраждане: „изчерпана за *дело реч*“. Сама по себе си напрегнатата двойка „за дело реч“ смисълът и строежът на заключителното двустийшие свързват с израза „уречен път“, чиито съставки кръстосано съчетават с „дело“ и „реч“, извличайки от кръстосването неподозирани значения и внушения. Причастието „уречен“ носи в корена си „реч“, която го свързва със същата дума от втората двойка дори верижно, чрез междинната дума „изчерпана“ (УРЕЧен-изЧЕРпана-РЕЧ), като връзката е не само звукова, но и смислово-синтактична, защото функционален „двойник“ на „изчерпана“ е определението на път — „изходен“. Тези връзки „събуждат“ в клишираното съчетание „уречен път“ изходното значение на речта, словото, те съотнасят и делото с изминатия път. Под техният натиск съчетанието енергично се „деклишира“ и в него успоредно със значението „предопределен път“ започва да действа и значението „дело насочвано, водено от словото“. Двойката „за дело реч“ пък отвърща с реципрочно значение: „слово насочвано, водено от делото“. И едното, и другото значение обаче съвсем не са така „чисти“, както ги представя по неизбежност анализът в началните си стъпки към разплитане на този наистина сложен художествен въпрос. Първото действа съпътствано и дори потискано от по-общото значение за жизнения ход и съдбата, второто си пробива път в израза „изчерпана за дело реч“ — израз, който единствен в творбата отива отвъд границата на смисловата определеност и едно-

значност. Към тези смислови кръстосвания и преплитания се прибавя успоредната между „изходен — изречена“ и между двата стиха като цяло. Така от голямата повторителност и еднотипност се поражда смисловото развитие, в което делото и словото се затварят в многостранно проникващо се, семантически неразложимо единство.

Изчерпало силите си, но незагубило сцеплението си, това единство съпровожда лирическия аз до последната дума на неговата тъжна и достойна изповед.

III

Първата мисъл, на която може да наведе горният анализ, е, че ако му бъде признато достойнството да представя средните ни възможности да подхождаме аналитично към лириката от миналия век, тези възможности са слаби.

По-нататък, ако желаем да променим това положение, нужна е работа в две главни насоки. Едната е тясно професионална и засяга научната подготовка на изследвача, която най-малкото трябва да се разшири. Приятно или не, но безспорно е, че литературовед, който на млади или на стари години не иззиракува един основен курс по риторика, много трудно ще навлезе в тогавашната лирическа (пък и епическа) поетика. А работата е не само до риториката, но и до ред други области на познанието, считани било за безнадеждно умрели, било за все още недостатъчно убедително родени. Втората насока — по-сериозна и по-обхватна — засяга литературната нагласа, основните понятия на лиричността и художествеността, измеренията на вкуса — тяхното допълване, а може би и частично преустройство. В предишните две части посочихме някои от тези понятия, а анализът на „Епилог“ подсказа, че към тях трябва да бъде отнесена дори художествената лирическа образност. Не е изключена опасната възможност стихотворението „Епилог“ да бъде оценено с мярата на следващия тип поетика като „безобразно“, което за мнозина е равнозначно на отнемането на ударението в тази дума с една сричка по-назад. Въпросът, има ли образност в лириката, изградена от предимно отвлечени понятия, с „носещи“ граматични и синтактични конструкции, е получавал и положителни, и отрицателни, а и компромисни отговори — Р. Якобсон например окачестви подобни явления като „граматическа образност“. По-добри плодове обещава един друг, в същност два други успоредни изследователски пътя. По единия да се вникне в семантическия механизъм на първия тип поетика, да се изследва как тя постига своята многозначност, емоционалност, обобщителност и как префункционализира своите функционално разнородни съставки в художествена система. По втория път да се анализира критично историческата приложимост, т. е. историческата негъвкавост на понятието ни художествена образност, и така анализирано, а не фетишизирано да се приложи то към резултатите от първата група изследвания. Резултатът е трудно предвидим, но какъвто и да е, той няма да има фатално и окончателно значение. „Фатален“ е в същност другият въпрос: представлява ли тогавашният тип лирика художествено явление, свързва ли я нещо и какво именно с другия и другите типове лирика и в единство с тях отнася ли се тя към най-дълбинното, историческото устойчивото ядро на литературната художественост. Да се разработи този въпрос е много трудно, но да се предвиди принципният му отговор — не толкова.

Ако са били неточно формулирани, ред пасажки от настоящата статия биха могли да наведат на извода, че лириката от Яворов до Смирненски е пречка да разберем по-добре лириката от Д. Попски до Михайловски. В действителност единствената пречка за това сме си самите ние. Следващият тип поетика може да ни попречи, може и да ни помогне — но само според начина, по който мислим за нея и боравим изследователски с нея. Съпоставителните изследва-

ния например могат да ни дадат значително повече, отколкото вземаме от тях. Настоящият анализ нямаше съпоставителни задачи в строгия смисъл на думата (ако ги имаше, той вероятно би поставил до „Епилог“ сродното по тематика Яворово стихотворение „По-близо до заход“ и на основата на сродността по-нагледно бихме очертали големия прелом, преживян от българската лирика в десетината години, делящи създаването на „По-близо до заход“ от кончината на Петко Славейков), но и той не можа да отбегне най-общите съпоставки, нито пък желанието до стиховете:

за мен залезе светлий ден,
ей приближава сетний час

да постави стиховете от елегията на Дебелянов:

когато вечерта смирено гасне
и тихи пазви тиха нощ разгръща.

От многото прилики и разлики между двете двойки стихове ще наблегнем само на следното. В стиховете на Славейков има силна надиндивидуална клишираност, те са — при клишираността на метафората за светлия ден — смислово отвлечени и компактни, непроникнати от връзки с други единици и най-малко — от връзката между залеза и дневната жегата, под която унива цветецът. Не е така в стиховете на Дебелянов. Техните съставки се разтварят на отделни значения и образуват със значенията на други единици мрежа от смислови спойки. Ето само някои от тях.

1. Значението за завършек на деня се свързва на метафорна основа със значението за завършек на жизнения път: „аз дойдох да дочакам мирен заник, че мойто слънце своя път измина“.

2. Значението за прикътаност в природата — „тихи пазви. .“ се свързва с описанието на стаята — „твоя пристан и заслона“.

3. Значението за тишина и нежност в природата — „тихи пазви тиха нощ. .“ — с „да шепнеш тихи думи в тишината“.

4. Значението за кротко изчезване в израза „смирено гасне“ се свързва с „да чезнеш в нейната усмивка блага“.

Тази фино изплетена, но здрава смислова мрежа обгръща от различни страни в съсредоточено внушение основните центрове на творбата — нежността, успокоението, прикътаността. Разтварянето на смисловите единици в снопове значения води до тяхното взаимно проникване („дифузиране“), при което покрай другото се преливат вещни и отвлечени, емоционални и мисловни значения и образуват художествен образ — според едно от непълните определения на образа.

За поетиката, породила „Епилог“, такова дифузиране не е водещ принцип — водеща за нея е компактността. Тази и останалите разлики между двата типа напълно естествено подхранват полемични и исторически подвижни ценностни изводи. С тяхната подвижност започнахме, с нея и ще завършим, хвърляйки поглед върху развоя на най-близкия съсед на лириката.

В първите десетилетия след Освобождението в българския прозаичен епос продължава да действа повествователният тип, който условно, но заслужено може да бъде наречен каравеловски. По-нататък, успоредно с изместването на предишния тип лирическа поетика от новия, тук настъпват видими промени: намалява се обвързването с достоверни реалии, орязва се разнофункционалната пъстрота и на първо място — т. нар. публицистични отклонения, потиска се пряката изjava на повествователя, утвърждава се художествено условна фикционалност. В типичната заглавна двойка „Очерци и разкази“ думата „очерци“ бива все по-често зачерквана, а с време отстъпва мястото си на „легенди“. В хо-

да на този процес някогашното пророкуване на Захари Стоянов — че културата на българина ще се мери по това, дали е чел „Либена“ — буди само съжалителни усмивки, а за творчеството на самия „Либен“ пуска корен убеждението, че Каравелов публицистът и идеологът е спянал процъфтяването на Каравелов „художника“ и че то е силно и даровито *въпреки* публицистичния пласт в него. Някъде от 30-те години обаче, и пак не без връзка с лириката, започва обрат в отношението към фактичността и „публицистичността“ в прозаическия епос, на чиито върхови резултати бяхме свидетели през изтеклите две десетилетия. В новите условия гледището за антагонизма между Каравелов „публициста“ и Каравелов „художника“ е все още ако не здраво, поне живо, но на него дейно се противопоставя гледището, че Каравеловите повести и разкази са силни не *въпреки*, а *благодарение* на своята разнородност. Четенето на „Либена“ не стана мяра за културност, но предвиждането доказва принципната си правота — чрез собствения си автор! Дойде наистина време, когато литературната култура на българина може да се мери по това, дали е чел и как е разбрал „Записки по българските въстания“ и „Христо Ботев“ от Захари Стоянов. Литературните достойнства на тези произведения са сред най-важните фактори за оживения днешен интерес към тях, а това са достойнства, които правят от З. Стоянов не само страстен почитател, но и най-конгениалния последовател на Каравеловото творчество. Така чрез собствените си трудове той превръща предвиждането си в действителност.

Повтаря ли се, ще се повтори ли същото в областта на лириката? Същото не, но в единството на литературния процес сходните промени в лириката са достатъчно силни и очевидни. При това положение при новите преобразования на тогавашния тип поезия, при неотслабващия интерес към най-големите поети от миналия век и новия интерес към някои от по-второстепенните може да се предвиди, пак в духа на З. Стоянов, че идва време, когато качествата на нашето литературнознание ще се измерват със способността му да вникне в художествеността на лириката от миналия век.