

Паисий се възвръща към първоначалния си облик на „невзрачност“, „незбележимост“, към все по-голямо редуциране на своите изяви и затваряне (между другото и пространствено изразено) „навътре“, „обратно към себе си“ и не само това — задълбочава това състояние чрез системно подсилване на първоначалните характеристики.

Срещу съдържаното „той забрави всичко, дори и небето“ в 29-ия стих в 112-и стих се появява далеч по-неодобрителното, пейоративно „тоз див Светогорец — за рая негоден“. Паисий непрекъснато губи атрибутите на монашеското усебе си — онези действия и елементи на външната обстановка, които продължават да го приобщават към манастирската обител. Нека си го спомним в началото на поемата — той твореше под звуковия съпровод на „набожний звън“, наведен (вероятно) над някакъв канон, наложен „от строгий игумен“. Но „негодният за рая“ се е самолишил от съпричастността си към тези знаци на монашеския живот и Вазов му ги отнема, като ги включва с обратен знак в неговата характеристика:

и *против* канона и черковний звън —
работи без отдиш, почива без сън.

За безшумно зреещия в тъмата на килията творчески акт поетът беше намерил в началото на поемата чудесната дума „бдене“ — „на волята рожба, на бденето плод“. Но „бдене“ съдържа и конкретно ритуално-религиозно значение (молитвено самовглъбяване) отново неподходящо, за да бъде свързано с „дивия Светогорец“ и поетът по същия начин зачерква тази дума от положителния план на характеристиката, пренасяйки я с обратен знак в отрицателния:

който много бденея, утрини пропусна

И най-сетне срещу „тайните на мрака“ в 37-и стих в 113-и стих се появява „хвърляше тайно през мрака“ — трансформация, чрез която с едно и също разместване „мракът“ губи своите тайни, а жестът на героя (хвърлянето) се редуцира, губи своето величие. . .

Връщайки се на изходното стъпало, затваряйки се зад стените на своята „килийка“, Паисий завършва обратния път на своето развитие, затваряйки с това композиционно поемата в темата на „мрака“. Но едно такова затваряне би било художествено неоправдано. То би означавало завъртване в порочен кръг и цялата изцяло изградена структура на „двойния скок“ в развитието на образа на Паисий би се свела към завръщане в първоначалната изходна точка. Необходим е изход, катарзисно разкъсване на плътно заграждащия поемата пояс на „тъмнината“.

И ето че последният стих прави пробив, отваряйки в последния момент онзи процеп, който е необходим, за да увенчае победата на Паисиевото дело, за да остави поемата отворена за светлината:

и хвърляше тайно през мрака тогав
най-първата искра в народната свая.

Извършва се някакво чудо. В два съседни стиха се срещат двата антагонистични свята. В два съседни стиха, в един завършващ шрих се събират двете лица на образа на Паисий — в причудливото съчетание на скромност, свитост, дискретност („тайно“) с грандиозност и мащабност (хвърляне през мрака в народната свая) като характеристики на един и същ жест.

И трето. С този финал самата поема — вече като цяло, като художествена конструкция — извършва „скок извън себе си“. Защото искрата, взета очевидно от света на „Историята“, се устремява в посока извън семантичното пространство на поемата, не назад, ретроспективно към миналото, а напред — по посока бъдещето. При което определителят „първата“ (за искра) по силата на една елементарна асоциативност изтегля мисълта на читателя напред — към следващите искри и огънове, разпалвани по възходящия път на българския национален дух.

МЕЖДУ МРАКА И СВЕТЛИНАТА (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ПОЕМАТА НА ИВАН ВАЗОВ „ПАИСИЙ“)

Радосвет Коларов

В националното самосъзнание на един народ съществуват възлови понятия-образи, в които е съсредоточена интелектуална и емоционална енергия, които като ядра привличат към себе си и напластяват около себе си сложен комплекс от мисли и чувства, имащи трайно, непреходно присъствие в националния психически портрет. Едно такова понятие-символ на българското национално самосъзнание и самочувствие е името на великият светогорски монах, написал преди повече от двеста и петдесет лета своята „История славянобългарска“.

Едно име се превръща в подобен символ постепенно и сложно както по рационален път, така и чрез силата на емоционалното внушение. В този смисъл незаменен е приносът на художествената творба със способността ѝ да въздейства върху недосегаеми с други средства страни на човешката психика.

Може с увереност да се каже, че поемата на Вазов „Паисий“ е една от най-ранните и най-ярки срещи с автора на „История славянобългарска“, среща, която оформя в съзнанието на читателя за цял живот определен духовен и физически — с точност до конкретната поза — образ.

Затова анализът на поемата едновременно с разкриване на художествената ѝ структура може да разкрие онези черти (или част от тях), с които Паисий Хилендарски и делото му се утвърждават като елемент на народопсихологията.

*

Още при първо четене поемата създава впечатление за монументалност, носи печата на тържествено-приповдигнатия „одически“ стил, характерен изобщо за цикъла „Епопея на забравените“ — с архаичния си лексикален пласт („мир“, „звон“, „бран“), риторическите въпроси („Що драскаше той там, умислен, един?/ Житие ли ново, нов ли дамаскин“), дългите (шестостъпни хореични) стихове, с масивната си постройка (116 стиха), разчленена не на строфи, а на няколко големи части; сбавно разгъващите се периоди, сложно разклонения синтаксис („Нека всякой наш брат да чете, да помни, / че гърци са люде хитри, вероломни, / че сме ги блъскали. . . / и затуй не могат. . . / и че сме имали царства и столици, / и от нашта рода. . . / как свети Борис се покръсти в Преслава, / как е цар Асен. . .) и пр.

Основен стилистичен белег на поемата е плеоназмът (многословие), който в структурно отношение се поддържа от паратаксиса — съчинителната връзка в най-общ композиционен смисъл, присъединяемостта (. . . + . . .). Този белег на стила се определя от следните причини.

Не само по формални признаци, но на първо място по идейния си патос „Паисий“ има характера на ода, „похвално слово“ за светогорския монах. В центъра на вниманието застава отделната личност, която трябва да бъде осветена от различни страни чрез прибавяне на нови и нови черти (той е и такъв. . . , и такъв. . . , и такъв. . .) с цел да бъде показана в максималното си богатство. (Психологическа предпоставка за подобен род поетическо претворяване е неутолимото желание на автора да каже колкото се може повече неща за своя герой.)

На второ място Вазов вмъква в своята поема чрез монолога на Паисий — разбира се, условно — историческото повествование — куп събития, нанизващи се последователно върху темпоралната основа (и. . . и. . . и. . .).

Следователно в поемата „Паисий“ одическата многоплановост на героя и акумулиращия принцип на историческото повествование се намират в щастливо единство, обуславящо и стиловото единство на поемата — споменатата вече плеонастичност.

Тази особеност, подкрепена от известно мълчаливо предубеждение за Вазовото многословие, изобщо може да доведе до отказ от по-нататъшно детайлно изследване на художествените качества на творбата, от разглеждането ѝ като художествено организирано цяло и да прехвърли вниманието върху най-общите похвати на стила или анализ на отделни отрязъци от текста.

И наистина при такава „разводненост“ и риторическа повтораемост, където сякаш емоционалният порив е изпреварвал ръката на художника, критикът се чувства, образно казано, като в гъсто избуял, непроходим лес. Към тази „затруднена проходимост“ прибавя своя знак и размерът на поемата — професионалната интуиция подсказва, че колкото творбата е по-дълга, толкова по-трудно е в нея да бъде открита някаква цялостна, минаваща през цялостното пространство на творбата художествена организация.

Досегашните анализи на поемата съдържат редица точни характеристики във връзка с изграждането образа на Паисий — романтичната възвисеност, монументалност, отсъствието на конкретизиращи подробности, окрупняването на мащаба. В поемата обаче действуват закономерности, които оформят от сто и шестнадесетте стиха неподозирано монолитна художествена конструкция, придават на наглед разпиляната творба облика на завършеност.

Изследването на тези закономерности може да започне от следния очевиден, безспорен факт: поемата се състои от две обособени в тематично и композиционно отношение части: 1) портрет на Паисий и описание на обстановката, в която той лише своя труд; 2) монолог на Паисий, в който той излага основното съдържание на своята история. Втората част се вклинява в първата, развивайки се като внушителна ретардация в определена — умело избрана — точка от портретуването на героя, надхвърляйки по размер целия „авторов“ текст в поемата (съотношението между двете части в стихове е 52: 64).

С това „История славянобългарска“ се отделя композиционно и структурно се противопоставя на обрамвящата я част (настоящото на Паисий и миналото извън „историята“). Това тематично-композиционно противопоставяне на двете части, както може да се очаква, е спътник на едно много по-дълбоко, проникващо в самата основа на художествената структура идейно-философско противопоставяне: между два различни етапа на историческото познание, между историческо безпаметство, загубване миналото на един народ в мрака на небитието и възкръсване на историческата памет, възвръщане миналото на народа от „загубеното време“. Това противопоставяне е толкова по-силно, като се има пред вид ценностната инверсия на двете системи: безславието на настоящето (от гледна точка на Паисиевия съвременник), величието на миналото, описвано в „историята“.

Следователно може да очакваме, че противопоставянето на историята, написана от Паисий (в нейното денотативно, обектно значение) на онова, което е

нейно отрицание (като обществено познание) или което е извън нея (като отрязък от историческото време) в системата на Вазовата поема трябва да означава заставането на свят срещу антисвят, при което признаците на единия трябва да бъдат антипризнаци на другия, законите на единия трябва да бъдат антизакони на другия, прекриването на границата между тях, преминаването от единия в другия трябва да означава навлизането в чуждо гравитационно поле.

Всичко това с голяма вероятност може да се очаква от една художествена творба. Затова на първо време има смисъл да разглеждаме поемата не стих след стих, а да съпоставяме посочените два свята, техните парадигми (асоциативните редове на признаците на всеки един от тях). Това е необходимо, както се спомена малко по-горе, поради предположението за взаимната инвертиривност на тези признаци, вследствие на което всеки от двата свята ще се окаже обърнато изображение на другия.

Естествено тези признаци не представляват хаотичен набор, а са свързани в органична цялост. Предстои да се изследва начинът на това свързване и, разбира се, началното ядро, от което започва изразяването на цялото.

Често се случва — осъзнато или не — даден автор да кодира принципите на художествената конструкция в някакъв ключов отрязък на текста. Намирайки този отрязък и съответно откривайки кода, критикът може по-нататък да върви, без да се лута в изследване на структурата. Такъв кодов отрязък на поемата „Паисий“ представляват последните два стиха:

и хвърляше тайно през *мрака* тогаз
най-първата *искра* в народната свияст.

В тези два стиха са подчертани думите *мрак* и *искра*. Както ще бъде доказано по-нататък, тези взаимно отричащи се думи имат репрезентативно-тематично значение; семантичните полета „мрак“ и „светлина“, развивайки около себе си богата мрежа от метафорични значения, асоциирайки се с други признаци, постепенно изпълват смисловото пространство на двата противоположни свята. Тръгвайки от „мрак“ и „светлина“, движейки се, условно казано, хоризонтално по асоциативните силови линии, можем да опишем това смислово пространство.

И тъй, започвайки описанието, може да констатираме, че темата „тъмнина“ нахлува още в самото начало на света, който условно нарекохме настоящето на Паисий и миналото извън неговата история (неотразено в нея). И още по точно нахлува в самия първи стих на поемата:

Сто и двацет годин. . . Тъмнини дълбоки!

В непосредственото продължение на текста се забелязва съсредоточаването на признака „тъмнина“ в неговото конкретно, сетивно-пространствено значение — при първоначално обрисуване на предметната обстановка и облика на героя. Пред нас е тясна килийка, в която някакъв „бледен“ монах пише нещо в полумрак — „среднощ“, „пред лампа жумяща“. В това напластяване на тъмнината скрито присъства и „цветовата емблема“ на монаха — черният цвят на расото. Още тук обаче редом с първичното значение на признака „тъмнина“ се появява и неговото преносно значение на „невзрачност“, „подивялост“, „неизвестност“; интересно е, че тези две значения на признака се диференцират в непосредствена близост, в два съседни епитета:

един монах *тъмен*, непознат и *бледен*

Тъмен, непознат, мрачен, див светогорец (в края на поемата) са характеристики, естествено свързващи се с представата за „скромната“ килийка и разширяващи своето значение на фона на *вдън горите атонски* и *ревът беломорски* по посока на „необлагороденост“, „нецивилизованост“.

От друга страна, конкретно-пространственото значение на „тъмнина“ се разширява в друга посока, свързвайки се асоциативно с признака „затътеност“, „дълбочина“, „затвореност“ (връзката между тъмнината и затвореното пространство е очевидно съвсем пряка на денотативно равнище, срв. „тъмно като в кладенец“, „тъмно като в рог“): *тамо водн горите, убежища скрити, килия, в килията скрит* — т. е. преход от една закътаност към друга, с по-висока степен на компактност.

В така очертаващата се картина на тъмнина, глухота и пространствена затвореност органично се присъединява съзнателната неподвижност (срв. отново пряката асоциативност между „тъмнина — неподвижност“, „тъмнина — сън“): *килия, потънала в сън, Бялото море, заспало дълбоко, отдиш и мир, убежища, скрити от лъжовния мир* (т. е. настрана от съзнателния шум на живота); към този неподвижен фон на природния и предметната обстановка се прибавя неподвижността на монаха, застиналата му поза (*пишеше наведен*).

Признакът „тъмнина“ действа същевременно и със своето преносно значение на „временна отдалеченост“, „непознаваемост“. В темата „мрак“ признакът „време“ получава особена семантична окраска: то е незапълнено с нищо, върти се сякаш „на празен ход“, отмервано от атрибутите на вечността — „ревът беломорски /или вечния шепот на шумите горски,/ ил на звона тежкий набожният звън“.

Тъмнината се разпростира не само върху настоящия — от гледна точка на Паисий момент, но в още по-голям размер върху миналото, към което монахът е устремил погледа си. Миналото е вече открито безформено, без признаци на битие (срв. биологическата мотивираност на асоциацията „тъмнина — смърт“), то е като че ли само понятие, зад което отсъства денотатът — „хаос тъмний“. В развитието на темата се активизира признакът „непроницаемост“ дотолкова, че се получава синонимно изравняване на *хаос тъмний* и *звездния свят* (в четирнадесети стих) — „той фърли очи си, разтреперан, бляд, /към хаоса тъмний, към звездния свят“, при което „звездния свят“ губи основния си семантичен признак „далечна, неразгадана светлина“, „помръквайки“ под влиянието на семантично по-силния съседен израз (*хаоса тъмний*).

Когато говорим за темпоралната характеристика на мрака, интересно е да отбележим сложното напластяване в поемата на няколко временни перспективи. Преди всичко трябва да обърнем внимание на факта, че в първия стих на своята творба Вазов използва похват, наречен в поетиката „метапоетически автокоментар“¹. Той се състои в дадения случай в това, че авторът вмъква в самия текст на своята творба указание за времето на написването ѝ, съотнасяйки го с времето на написването на Паисиевата история:

Сто и двацет годин... Тъмнини дълбоки!

Едно от значенията на изрза *тъмнини дълбоки* (сам по себе си многозначен) е несъмнено отдалечеността тъкмо на тези посочени в началото сто и двацет години. С това Вазов пречупва временната перспектива на творбата през призмата на своето собствено време.

Но веднъж поставен в творбата, изрзът *сто и двацет годин* изисква неизбежно съпоставяне, сверяване с времето на съвременния читател, който на свой ред пречупва Вазовото настояще през призмата на своето собствено настояще.

С други думи, поемата „Паисий“ отнася читателя на последователни етапи все по-дълбоко и назад във времето: първо към Вазовото време, от което поетът

¹ За целенасоченото използване на този похват в поезията на Ана Ахматова и Осип Манделшам вж. изследването на Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тищенко, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*. — *Russian Literature*, 1974, 7—8, с. 72—74.

го препраща сто и двадесет години назад, към времето на Паисий (настоящото време на поемата), от което пък светогорският монах го препраща още по-назад в далечното историческо минало. Това последователно проектиране на няколко временни перспективи, наподобяващо принципа на излизашите едно от друго, постепенно разширяващи диаметъра си колена на телескопа, създава особено впечатление за дълбочина, предисторичност.

И така светът на Паисиевото настояще и минало преди създаването на „историята“ има за свой деференциален признак тъмнината, максимално широко и разнопосочно метафоризиран, оформя се от характеристиките „мрак — затъненост — неподвижност — невзрачност — хаос — отсъствие на живот“ — „без-времие“, носещи в своята съвкупност отрицателен ценностен знак.

Антипод на този свят е светът на „История славянобългарска“. Мост към него може да хвърли сблъсъкът на следните два стиха — единият в началото, другият в края на поемата:

8-и стих: във скромна килийка, потънала в сън,

112-и стих: работи без отдиш, почива без сън

Потънала в сън и почива без сън са противоречиви, несъвместими от гледище на елементарната логика изрази (като се има пред вид, че пряко или косвено са свързани с характеристиката на едно и също лице). В поезията обаче такъв род противоречие не е безсмислица, а източник на ново, възникващо на полюсите между противоречията значение, понякога пряко насочващо към самата същност на художествената идея. Така е и в този случай. Между утвърждаването и отрицанието на един признак („сънност“) творбата е казала нещо, което сменя едно значната атрибутивност на всеки от тях: в привидната неподвижност, заспалост на килията сред въздесъщата тъмнина, където животът едва тлее с пламъка на кандилото, оказва се, безшумно е нарязвал грандиозен творчески акт, от мрака е изплувало миналото на цял един народ.

Художествената творба може да си позволи такава волност — да митологизира делото на една историческа личност, и то в съответствие с мащаба на нейния принос в националната култура, да преведе нейното реално значение в историята на нацията на езика на художествената условност.

И тъй Вазов въвежда в своята поема отначало по- „предпазливо“, а след това вече категорично митът за сътворението:

Нивга майка нежна първенеца свой

тъй не е гледала

Изписаните листа на монаха сякаш оживяват. Редовете, надраскани с пачето перо, разказващи за древни събития, сякаш се възвълнуват в самите събития, думите сякаш извървяват „обратния път“ към своите денотати, извикват на живот епохата, отразена в летописа.

Раждането означава излизане от тъмнина на светлина. И ето че в непосредствена близост с цитираните по-горе стихове, пряко адресирана към творението на Паисий, за пръв път в поемата (34-и стих) се появява темата на светлината:

Нивга майка нежна първенеца свой

тъй не е гледала,

. ни поетът мрачен

свой идеал нов, чуден, *светлозрачен!*

От този момент нататък като конструктивен белег на отделилия се, придобил собствено битие свят на „историята“ започва да се оформя асоциативният ред на светлината, също както редът на тъмнината широко и многопосочно метафоризиран: *светлозрачен, светий, свети, искра, звездния свят, светци.*

Признаците на този свят, както беше допуснато в началото на статията, се корелират отрицателно с признаците на света на тъмнината.

Преди всичко светът на „историята“ се изтръгва от локалната ограниченост (затъгненост, закътаност) на Паисиевото настояще, разширявайки неударимо своите граници в пространството, противопоставяйки на закътаността, дълбочината, затвореността признаците „отвореност“, „простор“, „широта“; *по тез земи славни, много кралства, от славний Будин до светий Атон, царства и столици.* (Мотивираността на асоциацията „светлина — отворено пространство“ е очевидна на денотативно равнище.)

Както се вижда, тази огромна територия едновременно с очертаването на своите периметри се противопоставя на локалната ограниченост в отвъдния свят и по друго — тя не е пуста и дива (срв. „де се чува само ревт беломорски“), а е богато населена с „кралства“, „царства и столици“, изпълнена е с гравивно човешко присъствие.

В нея времето е разчленено, реално измеримо със събития за разлика от безвремието в пространството на тъмнината: изразът „царства и столици“ има определено темпорално съдържание (срв. отмервано с рева на морските вълни — отмервано с „царства и столици“). Туџ се очертава и друга семантична и стилистична опозиция: „тъмнини дълбоки“ — „стари години“, при което времето във втория израз, като се има пред вид и непосредственото продължение „по тез земи славни вършили деди ни“, придобива специфичен ценностен оттенък на „древност“, „историчност“ (хронологическата оформеност е изразена и лексикално чрез думата „години“) за разлика от значението „неоформеност“, „предисторичност“, „фиктивност“ („загубено време“) на израза „тъмнини дълбоки“.

Активното, деятелно начало, което сътворява (или за да бъдем поточни — възкресява) от хаоса миналото на един народ, се оказва основно начало и на самото минало. Смисълът на преоткриването му в поемата е изразен пределно ясно: да се знае „що в стари години, / по тез земи славни вършили деди ни“. В семантиката и граматическото значение на една дума е концентриран основният дух на една отминала епоха — тя е изпълнена с движение, събития, мъжествени, героични дела. Животът, който пулсира в тази епоха, изтръгваща се от небитието, от замрялата, сънна статичност в „отвъдисторията“, естествено носи в себе си признака „активност“, „движение“. Среџу килиџка, потънала в сџн, заспала дълбоко, вечний шџлот, отидџ и пр. се оформя редџт градил, покрџсти, би, прогони, покори, вземали, пишеше, надџива и пр.

Противопоставянето на света на „историята“ на Паисиевото настояще и миналото изџвн нея по признака „движение — статичност“ освен на семантично получава моделиране и на граматическо равнище: разпределението на глаголите в монолога („историята“) и рамкиращата го експозиционно-финална част („отвџдисторията“) поразява сџ своята неравномерност, сџотношението между тях е сџответно 76:26 (в полза на монолога), при минимална разлика в џбема на частите — сџотношението в стихове е 64:52.

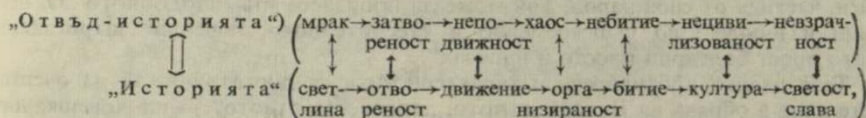
Деятелността, събитийността, която оживява пространството в света на „Историята“, има специфичен ценностен оттенџк на „градивност“, „организираност“, „просветеност“, „творене на култура“ (џбщоприето е преносното схващане на светлината като символ на познанието) срещу хаџтичността, нецивилизоваността, дивотата, непознаваемостта в света на тъмнината. Срв. „Тџмнини дълбоки, тамо вџдџн горите, пред лампа жџумеџа пишеше наведен, хаџса тџмний, Патмос дивџй, тайните на мрака — как е цар Асен тџк храмове градил / и дарове праџцал; как свети Борис се покрџсти в Преслава; той пишеше книги; вси Словене кџжи да четџт.“

Ценностната система на света на „Историята“ сџдържа џще етимологически свџръзвания сџ светлина признак „светост“, най-висока степен в сџкалата на ду-

ховните ценности, отрицание на „невзрачност“, „незначителност“ в света на Паисиевото настояще. Срещу монах тъмен, непознат и бледен, мрачен, див светогорец, мъж застава редът свети Борис, свети моци, светци и патрици, светий Атон. (Особено интересен е фактът, че в края на поемата, очевидно в резултат на извършеното от Паисий дело, първоначалната характеристика на Атон коренно се променя: „вдън горите Атонски високи“ — светий Атон“.)

И накрая в аксеологическия ореол на „Историята“ към „просветеност“, „организираност“, „древна култура“, „светост“ се присъединяват признаците „слава“ и „величие“, увенчаващи портрета на едно колкото отдалечено и забравено, толкова славно и велико минало: *славний Будин, Крум преславний, философ велик, царства и столици, чудеса, велика българска държава*.

И така, движейки се по асоциативните семантични редове, описвайки смисловото пространство на единия от двата свята, непрекъснато „напипахме“ съответните антиредове, отрицателно корелираните признаци на другия. Това безпрепятствено асоциативно плъзгане от един признак към друг вътре в единия свят при непрекъснатото, изострено до максимално напрежение противодействие от страна на другия свят, сблъсък във всяка възлова точка, при всеки отделен признак може да бъде онагледено чрез следния модел:



Този така прегледен, бинарен модел не задоволява в едно отношение: той не е пълен. Той достатъчно прецизно отразява основната художествена задача на поемата: да се подчертае значението на Паисиевото дело в контрастна съпоставка с предшестващото го състояние, да се противопостави историческото познание, съдържащо се в „История славянобългарска“, на историческото „безпамятство“ и мрака, характеризиращи времето преди нейното написване.

Но в така очертания модел отсъствува образът на самия Паисий, послужил за повод за написване на творбата, източник на най-непосредствено поетическо възхищение.

Очевидно е, че неговият образ трябва да се „вмести“ между двата свята. Защото, от една страна, Паисий е частица от света на тъмнината, ситуиран е в него и принадлежи реално на неговото време. От друга страна, светът на „Историята“, на историческото минало, строго погледнато, е свързан най-пряко с характеристиката на Паисий, представлява, така да се каже, негова речева изява (съдържание на произнесения монолог), момент от развитието на образа му.

С други думи, образът на Паисий обединява двата свята, преминава свободно, безпрепятствено границата между единия и другия. Тази негова способност, условно казано, да се движи от тъмнината към светлината и обратно или да обединява, както вече се убедихме, две полярни художествени системи, вече ни подсказва нещо. И то е, че образът на Паисий не може да бъде единен, че той неизбежно — за да може да спои в органично единство непримиримите противоположности — трябва сам да носи в себе си конфликтното начало, борбата на противоположностите. Другояче казано, в облика на Паисий трябва да се стълкновяват непримирими начала, изоморфни по своята същност на описваните признаци на двата свята.

Нека потвърсим тези начала най-напред в личността на действителния, исторически достояния Паисий. Може да се каже — без опасение за преувеличение, че той е изумителна личност, излизаща извън своите локални, национални и вре-

менни граници, изумителна с огромния си борчески заряд, с фанатичната си преданост на едно голямо всенародно дело. Но личността на Паисий е изумителна същевременно и с ренесансовото си богатство и сложност, с вътрешната си разнородност — парадоксално съчетание на взаимно изключващи се качества, истински образец на диалектическо построение.

Паисий е гений на волевия дух, на мъжественото, упорито преследване на поставената цел, но той не е светец в плоскостната перспектива на иконния образ, той е и човек от плът и кръв. Той е човек на науката в най-точния смисъл на думата, но същевременно и публицист, агитатор и пропагандатор, съчетал стремежа си към чистото познание и историческата достоверност с практическите задачи, програмата за национално самоопределение на своя народ. Той е учен, над него витае сянката на алхимика, добил по някакъв чудодееен начин своя философски камък, но той е и пилигрим, странник, разпространител на своята книга, движещ се по неравните пътища на своята потънала в робство и тъма родина, яхнал осел — едновременно писател, издател и книжар. Той е монах, божи служител, но и „див светогорец“, „за рая негоден“. Той е пророк и безпошаден заклеймител на отвърналите се от род и език, но и същевременно обикновен, простосмъртен, по човешки уязвим (наивно оплакващ се от разклатеното си здраве), земен, частица от своя народ. Той може да произнесе гръмоподобното „О, неразумни и юроде!“, но същевременно и стеснителното, човешки затрогващото „Като прост българин просто и написах“.

Тези двойки противоречиви характеристики са достатъчни, за да очертаят двете лица в образа на Паисий: едното, „простосмъртното“ — на човешка простота и външна незабележимост, и другото, „митологичното“ — на пророческа дързост и духовно величие.

И тук се открива нещо твърде интересно. Ако внимателно в „набора“ от характеристики, оформящ всяко от двете лица на образа, а именно — външната незабележимост, затуленост зад стените на манастирската обител, ниско самочувствие (що се отнася до личните качества), „тъмна“, лишена от знаците на високата сан фигура, и, от друга страна, просветеност на ума, изумителна мащабност на мисленето, величие на духа, съзнание за светостта и започнатото дело и пр., ние ще открием, че... този набор от две редици характеристики вече ни е познат, че той е същият, с помощта на който описахме двата противоположни свята.

С други думи, личността на Паисий сякаш повтаря, пренася макрокосмоса на сблъсъка между отдалечени с векове епохи в своя микрокосмос на човешки качества.

Естествено е да се допусне, че в своята поема Вазов не би пропуснал да използва този паралел, тази изоморфност между двойствения, противоречив образ на светогорския монах и двузначния, противоречив образ на историческото време. Че ще се изкуши да успореди, да свърже в единна концепция (както ще видим, по един възхитително органичен начин!) своята концепция за историческото минало с концепцията за личността на своя герой.

Двете противоположни лица на Паисий са две едновременно проявяващи се начала на една и съща личност; сблъсъкът между тях има формиращо личностно значение. Паисий е стеснителен, свенлив, но и едновременно с това гръмовержец, проповедник, разговарящ с цял един народ; той е незабележим, неизвестен, затулен от очите на хората, но и едновременно с това велик откривател, един български Прометей, хвърлящ „искри“ в народната сваст“.

В поемата обаче се налага неминуемо известно разграничение на тези роли. Налага се Паисий, след като е бил, условно казано, в продължение на няколко десетки стиха върху територията на единия свят („тъмнината“), да се прехвърли отвъд — върху територията на другия („светлината“) и да се завърне в края на

поемата отново в света на „тъмнината“. Т. е. успоредно с тематичното развитие на поемата Паисий неизбежно извършва преход от единия свят в другия.

Но тогава, . . . защо онова, което е неделимо, съществува едновременно вътре в рамките на личността като две противоположни начала, да не се раздели във времето, и то така, че „тъмният“ образ да се „разположи“ в света на „тъмнината“, а „светлият“ — в отвъдния свят на „светлината“? Тогава преходът от единия свят към другия ще означава преход от единия образ към другия. Личността на Паисий ще разгърне своята диалектическа природа върху оста на времето паралелно с прехода от един към друг обществен модел. Паисий, така да се каже, ще се „изтръгва“ от себе си, ще излиза от единия образ и ще минава в другия, в ново, противоположно състояние.

Ето че се натъкнахме на нещо познато и това е формулата на С. М. Айзенщайн за патоса, за патетичното построяване на художествената творба, изпробвана върху различни произведения на изкуството — офортите на Пиранези, романите на Зола, филма „Броненосецът „Потьомкин“ и др.: „скок“ „извън себе си“, който неминуемо става скок към ново качество и най-често стига в диапазона си до скок към противоположното (. . .), строеж, който кара нас, следващите хода му, да преживяваме моментите на осъществяване и формиране на закономерностите на диалектическите процеси.“¹

Предполагам, че ако забележителният съветски кинорежисьор и теоретик на изкуството беше запознат с поемата „Паисий“, с благодарност щеше да я включи в списъка на своите образци.

И тук щеше да се наложи едно предварително въстъпление — че поемата „Паисий“ е патетична на първо място по съдържанието на своята поетическа идея, което прониква до самия интонационен строй и стиховото оформление (за което стана дума в началото на статията). Че нещо повече — поемата съдържа в своя идеен план експлицитно изразен патос („той фърли очи си, разтреперан, бляд(. . .) и вдигна тез листи, и викна високо“). След което щеше да стане ясно, че покрай всичко това и в най-тясна връзка с всичко това поемата „Паисий“ е построена в съответствие с формулата на патетичната композиция — тъкмо чрез загатнатия вече скок от едно състояние в друго, противоположно, скок от едно лице на образа към другото.

Но най-удивителното в случая е това, че този скок е забавен, заснет е така, че плавната линия на движението на образа се насича на серия отделни пози — фази на движението, скок, който показва етапите на натрупване на новото качество в борба със старото. Паисий „излиза извън себе си“ сякаш на тласъци, непрекъснато преобразявайки се пред очите ни.

Установява се следната закономерност: движейки се през света на „тъмнината“ по посока на неговата граница (композиционно — към момента, в който започва монологът). Паисий все повече губи качеството „тъмнина“ и „просветлява“, за да достигне до най-отдалечената точка на това оттласкване от първоначалния си облик в момента, когато прекрачва границата, когато ослепително избухва светлината на отвъдния свят („Историята“). От този момент нататък започва обратното движение на образа: движейки се през пространството на „Историята“ и приближавайки границата на нейния свят, Паисий все повече „помръква“, възвръщайки се към първия си образ, за да прекрачи след последната дума на монолога за втори път, но в обратна посока, чертата от „светлината“ към „тъмнината“.

Забележително е това първоначално сливане, а след това все по-рязко разпобяване от оставащия еднороден, непроменен заобикалящ свят, това „предчувствие“, „подготвяне“ за очакваната някъде зад чертата промяна!

¹ С. М. Айзенщайн. Неравнодушната природа. С., 1973, с. 43—44.

Нека подчертаем, че не става дума за обикновено начално-финално повторение, за банално рамкиране на творбата с един и същ образ, а за един забавено показан (чрез серия от пози) двоен скок на образа между две негови полюсни състояния — целенасочено движение, организиращо около своята ос постъпателното разгръщане на творбата.

За да изследваме това движение, трябва да прехвърлим анализа от досегашната парадигматична ос (асоциативните редове) върху синтагматичната (последователното свързване на стиховете, движението от стих към стих).

Както беше изяснено, началните „експозиционни“ стихове на поемата създават картина на мрак, непристъпност, временна отдалеченост, неподвижност — „Сто и двайсет годин. . . Тъмнини дълбоки! / Тамо вдън горите атонски високи, убежища скрити от лъжовний мир, / места за молитви, за отдиш и мир, / де се чува само. . .“

На този фон се появява Паисий. От самото начало той органично продължава развитието на темата „тъмнина“ — *един монах тъмен, бледен, лампа жумяща*, при което признакът „тъмнина“ получава нюанс на „невзрачност“, „незабележимост“, „лишеност от осанка“, което се подкрепя по-нататък от изразите *скромна килийка, непознат, наведен и накрая — драскаше* (с подчертан пренебрежителен оттенък) — една поредица от характеристики, отнасящи се към „низкия“, прозаичен стил, недопускащи никакъв ореол, очертаващи фигурата на обикновен, редови божии служител, невзрачен пустинник, скромно привел гръб, „един от многото“ (*един монах тъмен*).

Дотук би могло да се каже, че скицирайки портрета на Паисий, Вазов се е стремил максимално да го направи неотличим от заобикалящата го среда. Същевременно обаче в образа на светогорския монах се съдържа нещо, което противодействува на посочения му вече облик; сливайки се с околната среда, монахът същевременно по особен начин се отделя от нея.

Преди всичко трябва да отбележим, че околната среда се оказва семантически амбивалентна — мракът, затътеността, първобитната суровост, временната отдалеченост могат да внушат и тайнственост, сурово величие. При това тази страна от семантиката на описанието получава подкрепа чрез оформяне на пласт от стилистически „висока“ лексика — *лъжовний мир, звон, дън, убежища, вечний, високи, атонски*. На второ място, тъй като този стилистически опозитивен лексикален пласт получава ефектно звуково курсивиране (повтаряне на групата „дентална съгласна-гласна-носова съгласна“) чрез отмереното, протяжно редуване „ . . дин. . тъм. . . там . . дън. . тон. . .“ (*годин, тъмнини, тамо, дън, атонски*), което някой по-чутък читател може впоследствие да схване като звукова илюстрация, предвестие на следващия малко по-долу седми стих:

ил на зона тежкий набожния звън

Този стих и съседните два

де се чува само ревьт беломорски
или вечний шепот на шумите горски

в рамките на модела „мрак“ — „светлина“ участваха със значението „неподвижност“, „безконечна повтораемост“, „неизменяемост“, но в посочения нов контекст те могат да се включат със семантичния признак „вечност“, „машабност“, създавайки модел на заобикалящия човека природен свят.

Както вече може да се забележи, с влизането на Паисий в поемата се оформят два противоположни стилистични пласта: „висок“ (поетичен) — „нисък“ (прозаичен): *вечний, високи, убежища, звон — един монах, килийка, жумяща, драскаше*.

¹ Интересно е да се отбележи „оголването“ на този похват от страна на поета в стилистичното разслояване на един и същ корен в един и същ стих — „ил на звони тежкий набожния звън“.

Но Паисий се разграничава от заобикалящия го пейзаж и по съвсем различен, противоположен начин. Неговата килийка се проектира направо, без допълнителни конкретизиращи подробности върху споменатия „модел на света“, самотна, обърната с лице към вечността (за читателя е трудно да си представи, че наоколо има и други килии, други монаси, манастири и пр.). Самотността на Паисий се оказва на свой ред амбивалентна — той е сам — незабележим, незначителен и пр., но в неговата уединеност виждаме и нещо друго, имащо противоположен ценностен знак — единственото човешко присъствие пред хаоса на мрака, пред дълбините на времето, отмервани от морските вълни и протяжния камбанен звън, и тази уединеност внушава уважение и значимост, действувайки същевременно в обратна посока, с „понижаващото“ си значение (вж. например семантичката и стилистична разлика между „един монах тъмен“ и „Що драскаше той там, умислен, един?“).

Следователно първоначалният „тъмен“, невзрачен облик на Паисий съдържа и чужд, противодействащ елемент, който по протежението на текста ще печели все повече надмощие.

Следва серия от риторични въпроси, насочени към разгадаване на загадката около образа на монаха. Тук блясва риторическото изкуство на Вазов, между другото умението му да създава интонационно разнообразие чрез умелото редуване на различни видове интонационни периоди: едноделни — „Поличби ли божи записваше там?/Слова ли духовни измисляше сам / за във чест на някой славен чудотворец /... Или туй канон бе тежък и безумен? /; двуделни — „Житие ли ново, нов ли дамаскин? /... Или бе философ? Или беше луд?; триделни — „египтянин, елин или светогорец? /... захванат от дълго, прекъсван, оставян, /... Що драскаше той там, умислен, един?“

Целта на тези въпроси — както правилно е било посочвано от критиката — е да създадат напрежение, да изострят любопитството на читателя чрез забавяне на еднозначния отговор. Същевременно обаче те неусетно — още тук — обогатяват неизмеримо първоначално скицирания образ чрез цяла редица от хипотетични характеристики. Очевидното взаимно изключване на някои от тях (например „египтянин, елин или светогорец“), съзнанието, че се приписват условно, полемично, недействително не заличава отпечатъка, който оставят върху непознатия монах — впечатлението за необикновено широкия кръг от роли, та дори и контрастни (философ — луд), в който той би могъл да се въплъти. Разширяването на географския периметър („египтянин, елин или светогорец“), а заедно с това и на временния диапазон на потенциалните прояви на героя представя ново стъпало в повишаване на значимостта му, на което той, все още загадка и неоткъсвал се от първоначалната си характеристика, придобива смътно чертите на непреходно битие, „човек на всички времена“. (Това ново в облика на героя кореспондира със споменатото вече проектиране направо върху модела на света.)

.....
Най-после отбърна и рече: „Конец!“

На житие ново аз турих венец.“

Монахът проговорва за пръв път и с това се разкрива откъм нова своя страна (без посредничеството на автора) и по-точно — се самохарактеризира, давайки оценка на труда си.

Репликата му е лаконична, интонационно — лапидарно отсечена, стилистично — с отгънен на тържествена приповдигнатост, архаичност („конец“, „житие“, „венец“). В законното си самочувствие и радост от завършването на едно значително дело монахът си присвоява правото на отнетия му първоначално висок стил. След тържествено-сдържаната реплика на героя, отронила се след

дългогодишно мълчание и съответстваща на сурово-аскетичния му лик, високият приповдигнат стил се затвърдява с нов лексикален пласт, риторически привнесен от Вазов; освен че е „житие ново“, писанието на Паисий е „житие велико“, „подвиг многолетен“, „на волята рожба“, „на бденето плод“.

Монахът се е отдалечил безвъзвратно от образа на „драскача“, над челото му — образно казано — всеки миг ще засияе ореолът на светост. Но поетът не бърза да достигне кулминацията на своята ода. Той неочаквано показва своя герой откъм интимно-човешката му страна, противопоставяйки на внушената ни вече представа за „светост“, „строга величественост“ човешката му топлота и емоционална непосредственост: „И той хвърли поглед любовен, приветен /... Нивга майка нежна първенеца свой / тъй не е гледала, ни младий герой / първите си лаври...“ Нещо повече, нов, вече директен акт на „демитологизиране“ в религиозно-християнски смисъл — оказва се, че пишейки великото си житие, монахът в своето самозабвение е забравил не само „лъжовний мир“, но „дори и небето“. Внимателният читател ще свърже тази забележка с последния от дългата серия предшествуващи риторически въпроси: „Или туй канон бе тежък и безумен / наложен на него от строгий игумен?“

И тъй — в постъпателното движение на образа се появява временно задържане чрез активизиране на опозициите канонът, духовникът — човекът; суровият, тъмен аскет — приветливо усмихнатият, непосредствено изразяващ радостта си мъж.

Това задържане в развитието на образа обаче е краткотрайно и то прилича, образно казано, на затишие пред буря, защото само в непосредствено следващите стихове — едни от най-хубавите в нашата поезия — започва неудържимото разгръщане на кулминацията, монументалното извисяване на образа:

И кат някой древен библиейски пророк,
ил на Патмос дивий пустинника строг,
кога разкривал е въз гладката кожа
тайните на мрака и волята божа,
той хвърли очи си, разтреперан, бял,
към хаоса тъмний, към звездния свят,
към Бялото море, заспало дълбоко,
и дигна тез листи, и викна високо:
„От днеска нататък българският род
история има и става народ!“

Присъствуваме в един върховен миг на сътворение, тайнство, екстатично озарение, чийто патос се слива с последната фаза в развоя на патетичната композиция („скока извън себе си“): Паисий вече не е Паисий, далеч долу в килята е останал невзрачният монах, пред нас е разтреперан и блед пророк и нещо повече — мироздател, узаконяващ потеклото на един народ. Спомената вече смътно долавяна опозиция „човек — космос“ във връзка със самотата на Паисий, проектирана на фона на една величествена природна картина, тук получава буквален израз, материално възплъщение и развитие: Паисий се изправя срещу хаоса, звездния свят, застава на едно равнище с битието и дори над него — сам сътворява битие чрез магическото действие на една фраза, подобна на господната „Да бъде светлина!“

С последните два стиха Паисий фактически прекрачва чертата от „тъмнината“ към „светлината“, влиза в пространството на „Историята“ и с това достига върха на възможното си извисяване, диаметралната точка на отгласването си от първоначално скицирания образ. От този връх той произнася своя дълъг и величествен монолог.

Монологът се състои от две тематично и композиционно разграничени части: в първата се излагат основните тезиси на автора във връзка с ролята на историята и задачите на българското национално самоутвърждаване; във втората част се изброяват отделни исторически събития.

Двете части се противопоставят взаимно по признаците „обобщеност“, „програмност“, „концептуалност“ — „конкретност“, „събитийност“, „описателност“. Тази тематично съдържателна двуделност в монолога на Паисий, както ще видим, има пряко отношение към по-нататъшното развитие на образа.

Първата част има тезисен характер, не се плъзга по повърхността на отделни събития, а обобщава — границите на старата българска държава са очертани схематично — „от славний Будин до светий Атон“, за славното минало на българите се казва най-общо, „че сме имали царства и столици / и от нашта рода светци и патрици“ (граматическата плуралистичност по извънредно икономичен начин изразява временната продължителност), значението на българския език и заслугата на българите пред останалите славяни получава само възможно най-лаконичния израз — „че и ний сме дали нещо на светът / и на вси Словене книга да четът“; по същия начин е изразена и надеждата за възмогането на българския народ, възвръщането на прежната му сила и слава: „Нека той познае от мойто писанье, / че голям е той бил и пак ще да стане.“

Очевидно е, че концептуалността и обобщеността на първата част от монолога семантично и стилово продължава непосредствено предшествуващата и отделена графично с празно пространство реплика „От днеска нататък българският род / история има и става народ!“ и съответствува на внушителната поза на Паисий.

Наистина не се очаква от разтреперания и блед пророк, издигнал скрижалите на творещото слово и викнал високо, изправен с лице към звездния свят, да провъзгласява дребни истини, да разказва факти и събития; на него му отива да изрича големи истини, прозрения, да утвърждава закони. Слизането на богоподобните до равнището на емпирията, разплитането кълбото на фактите е несъвместимо с тяхната осанка. Започвайки отзад напред — с исторически-описателната част на първо място, Вазов би разстроил композиционно и стилово своята ода, би разрушил логиката на крупния план, би принизил и дори пародирал великолепната сцена на „сътворението от мрака“.

Словесната изjava на Паисий обаче запазва равнището на монумента не само със съдържанието си и начина на изложение, но и с отношението на автора към предполагаемата публика, читателите на „История славянобългарска“. В това отношение се натъкваме на твърде интересни стилистични особености:

След началното двустийе („От днеска нататък. . .“) монологът продължава непосредствено с глагол в сложна (описателна) форма на повелително наклонение за трето лице единствено число — „Нека той познае. . .“ Липсва пряко обръщение към адресата (хипотетичния слушател). Формата за трето лице с „нека“, психологически погледнато, изключва афекта и съответствува на по-умозрително състояние (афектът предполага обръщение). Но ние видяхме, че Паисий се намира в състояние на силна възбуда, нещо повече — на творчески екстаз („разтреперан“, „бляд“, „викна високо“).

Тази неестествена употреба на трето лице, отказът от пряко обръщение към мисления слушател при несъмнен афект тъкмо очертава дистанцията между Паисий и адресата на неговото слово — тя е толкова голяма, че привичните форми на диалога се оказват неуместни. Налице е психологическа стилизация на библийския мит за сътворението на света — адресатът е в същност творението на Паисий, той току-що го е създал и продължава да гледа на него като на продукт от своя творчески акт, като на част от себе си; думите му, преминаващи през пространството на всемира, не са акт на комуникация, те не означават, а са, подобно на безличното, необърнато към събеседник библийско „да бъде светлина!“

В следващите стихове третото лице на обръщението се запазва: „Нека всякой брат наш да чете, да помни, / . . . Нека наш брат знае.“ Знаменателен е фактът, че в тази първа част на монолога обръщение във второ лице се появява едва тогава, когато се появява и необходимостта от „бичуване“, сурово предупреждение, гръмотевичен глас, който да спласни родоотстъпниците, при съответна промяна на стилите и семантичните характеристики: „Горко вам безумни, овци заблудени, (заемане на библийския алегоричен израз) със гръцка отрова що сте напоени /, . . . та не вашто племе срам нанася вам, / о, безумни людье, а вий сте му срам!“

Следващата част на монолога, както беше споменато, има илюстративно-познавателен характер и прилича на конспективно историческо повествование:

как свети Борис се покръсти в Преслава
как е цар Асен тук храмове градил
и дарове прашал; кой бе Самуил,
дето си изгуби душата във ада,
покори Дурацо и влезе в Елада;
четете и знайте кой бе цар Шишман
и как нашто царство сториха го плян;
кой бе Иван Рилски, чиито свети мощи
с чудеса се славят до тоя ден още;
как се Крум преславний с Никифора би
и из черепа му руино вино пи,

.

От равнището на идеите монологът слиза до равнището на конкретните събития, пъстротата на фактите. Оттук нататък заедно със слизането на конкретната българска земя, както може да се очаква, започва „приземяването“ и на самия Паисий. Той е изчерпал ролята си на богоподобен, необходима му за отговорната, „идейна“ част на монолога — вдъхнал е вяра и е разобличил от висотата на един пророк, а сега, доближавайки се до конкретните земни неща — руинното вино, книгите, даровете, дворците, — по необходимост трябва да стане по-топъл, по-земен, да възвърне отново образа си на обикновен смъртен. Това обаче не става с един главоломен обратен скок — обратно „към себе си“ или по-точно към своето друго „аз“, — а чрез скок, който отново е забавен, отново е показан чрез серия от пози, преходни състояния.

Най-напред се появява второличното повелително наклонение (обръщението), но вече не в ругателска форма, а с интонация, която може да се определи като „напътствена“, „назидателна“ — „Четете да знайте“ (срв. с „Горко вам безумни, овци заблудени, . . . о, бездумни людье“). Гневът на пророка е преминал, тонът му е загубилафективната си окраска. Връзката му с предполагаемата публика, макар още и номинална, условна, неусетно се е заздравила, получила е по-привична форма.

Второто обръщение повтаря почти копирано първото — „Четете да знайте“ — „четете и знайте“. Третото обръщение обаче „Четете и знайте, що съм аз писал“ внася промяна — получил се е видим стилистически спад, високомерното, принадлежащо на високия стил „писанье“ от първия стих на монолога се заменя с простото, непретенциозно „писал“ (срв. цялостното противопоставяне „Нека той познае от мойто писанье“ — „Четете и знайте, що съм аз писал“).

Следващият стих „от много сказанья и книги събрал“ е фактически конкретизация на „писанье“, която откровено омаловажава личната заслуга на автора, а, от друга страна, поставя произхода на творението му върху материално-битова плоскост, прозаизира го и го снижава, влизайки в противоречие с представите за „тайнството“ на представения творчески акт.

Следващият стих е нов, още по-решителен спад:

четете, о, братя, да ви се не смеят

Отчуждеността между Паисий и неговите слушатели е изчезнала; гръмоподобният му вик се е преобразил неузнаваемо в трогателен вопъл, в обезоръжаваща с простодушието си молба, в която явно няма и следа от „високопарния“ стил.

Слизайки от постамент, Паисий се завръща на познатия път на изкачването, минавайки през стъпалото на човешката топлота и емоционална непосредственост. В този смисъл „четете, о, братя, да ви се не смеят“ функционално и композиционно е симетричен спрямо разгледаните вече по линията на възходящото развитие на образа стихове „И той хвърли поглед любовен, приветен“, „Нивга майка нежна първенеца свой тъй не е гледала“.

Превеждането „от абстрактен на конкретен език“ съпътства по-нататък всяка дума на житиеписеца. Преодоляването на отчуждеността между него и слушателите му в следващия стих получава материално-пространствено възплъщение, жестът на героя скъсява огромната първоначална дистанция на „една ръка разстояние“:

На ви мойта книга...

Този жест естествено е последван от по-нататъшни конкретизации на връзката между Паисий и неговите читатели, подхващащи метафорично-конкретния план (на...) и развиващи го в реално-конкретен (показан е практическият път, по който книгата може да достигне до читателите):

Нека се преписва и множи безчет
и пръска по всички поля и долини...

Същевременно продължава увеличаването на новия стилистичен пласт, който може да се определи като „нисък“, „разговорно-битов“ — „Що съм аз писал“, „да ви се не смеят“, „на“.

Заедно с това продължава да се изменя и отношението на Паисий към неговия труд:

.....
Тя е откровение, божа благодат —

Това отношение минава през няколко последователни етапа: „мойто писане“ — „що съм аз писал“ — „от много сказанья и книги събрал“ — „на ви мойта книга“, за да достигне в цитирания по-горе стих до последната степен — отричането на собствено авторство, отделянето на своето „аз“ от пророка, мироздателя, и то тъкмо навреме — преди непосредственото доближаване границата на „тъмнината“.

След завършването на последните думи на монолога финалът на поемата продължава неизменно избраната посока на „снемане ореола“, „снижение“:

Тъй мълвеше...

Промяната на интонацията в края на монолога е получила лексикално изражение, може би неусетно и за самия Вазов — срв. „викна високо“ (непосредствено преди монолога) — „мълвеше“ (непосредствено след монолога).

Тъй мълвеше тоз мъж...

Ореолът е снет; нещо повече, извършено е „лишаване от сан“ — на това място в началото на поемата на „мъж“ съответствува „монах“.

Тъй мълвеше тоз мъж, в килията скрит.

Извършена е транспозицията „убежища скрити“ (в началото на поемата) → „в килията скрит“ (в края на поемата). „Убежища скрити“ е синоним на „килия“, така да се каже, първа степен на компактност; „в килията скрит“ е втора степен на компактност: „в килията (убежище скрито) скрит“.