

ника става ясно, че по-голяма близост съществува между Архивния и Варшавския хронограф (поне по отношение на техния състав).

Във връзка с известието за Презвитер Григорий в този вид хронографи и по-специално за Архивния Св. Николова обръща вниманието на следното: „Този ръкопис, предизвикал в науката много противоречиви тълкувания поради споменаването на името на Презвитер Григорий в него, се нуждае от цялостно палеографско и текстологическо проучване, за да бъдат решени двата основни проблема, които възникват:

1. За кой текст става дума в съобщението, поместено на л. 199а (Книгы зветта свѣта кѣтха(г)...?; Дали наистина този текст е превод от гръцки език?¹¹ По-нататък въз основа на редица кодикологични и други белези авторката изразява свое становище по повдигнатите въпроси. Като подчертава, че все още не е ясно дали анализираният заглавие се отнася и за книгите Царства, Св. Николова развива тезата си по следния начин: „Независимо от това, дали ще приемем, че текстът на книгите Царства е свързан с дейността на Григорий, или ще отхвърлим тази възможност, безспорно е, че в Архивния хронограф е поместен преводът, който някои изследователи отнасят към славянския първоучител Методий. В същото време необходимо е да се изтъкне, че докато текстовете на трите споменати пълни среднобългарски преписа на книгите Царства от XIV, XV и XVI в. (ГПБ, Г. I. 461 от края на XIV в., ГБЛ, ф. 178 — Музейное собрание, № 3750 от XV в., и ГБЛ, ф. 256—Н. П. Румянцев, № 29 от 1537 г., б. м., Е. Т.), се покриват почти напълно помежду си, в текста на Архивния хронограф се наблюдават доста различия спрямо тези преписи (фонетични, морфологични, синтактични, добавки, пропуски) — различия, които навеждат на мисълта за известно редактиране на текста. Разбира се, само пълното проучване на текста на книгите Царства в Архивния хронограф ще даде възможност да се установи категорично може ли да се говори в случая за нова редакция на книгите Царства и ако може — кога и къде е осъществена тя. Но и сега има основания да се предположи, че някои промени са настъпили много рано, вероятно в Преслав в края на IX — началото на X в.“¹²

С оглед на Книгите Царства в Архивния хронограф Св. Николова отбелязва, че съвсем съзнателно на места в него е пропускан текст, поместван в Паримейника, като изрично са дадени указания в самия ръкопис. Следователно, заключава изследователката, ако Презвитер Григорий има отношение към книгите Царства, той може да бъде разглеждан само като съставител и редактор на текста, включен в Архивния хронограф, а не като преводач¹³.

Важно е също така да се отбележи, че някои от особеностите, характерни за Архивния и Виленския хронограф, не могат да се отнесат в еднаква степен към свойствените черти и белези на Варшавския (например общото оформление на текстовете, липсата на съзнателно оставени празни места и листове, някои пропуски, езикови различия и т. н.). Предстои дългосрочна археографска и текстологическа обработка на трите важни славянски ръкописа. Назряла е и необходимостта от тяхното научно издаване, осъществено от международен колектив от специалисти, за да бъде разкрита в пълнота обективната картина на резултатите от проучванията на хронографите, съхранили книжовното дело на старобългарския творец Григорий Презвитер.

ФОЛКЛОРНИЯТ РИТЪМ В ПОЕЗИЯТА ЗА ДЕЦА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО В 1878 ГОДИНА

ТОМИСЛАВ ДЯКОВ

Създавайки художествената литература с течение на вековете, човечеството винаги се връща към старите текстове, за да ги преосмисли и по нов начин, но пак чрез тях да отрази философията на битието. На тази основа словесният образ в голяма част от произведенията става сложна и динамична система, чиито пластове съдържат диалектичното единство на митологични библейски и фолклорни елементи. Много литературни творби осъществяват традицията чрез отделни мотиви или чрез „стилизация“ на чуждата реч (по термина на М. Бахтин). В друга част авторите достигат още по-дълбоки структури на древните текстове, реализирайки връзката на равнището на жизнения и оттам — философски ритъм на битието. Пости-

¹¹ Св. Николова. Цит. съч., с. 115.

¹² Св. Николова. Цит. съч., с. 117.

¹³ Пак там.

га го, например Томас Ман в тетралогията си „Йосиф и неговите братя“. Ритъмът изгражда тук сякаш и цялостната композиция на творбата, и всички нейни градивни единици — образи и поетика (Йосиф-Осарсиф; Хапи-Усир Хапи; Хепре-Ра-Атум — прераждане-смърт-прераждане)¹, свързвайки неделимо вечните екзистенциални проблеми със земното, жизнено начало.

В българската литература също има творби, в които философското пресъздаване на битието чрез ритъма е ориентирано към древни текстове: митологически и фолклорни. Този процес започва още в периода на Възраждането със стихотворенията на Хр. Ботев, а по-късно П. П. Славейков, Ст. Михайловски и П. Яворов — чак до края на двадесети век, когато художественият синтез на мира материализация и в прозата.

Не прави изключение и литературата ни за деца, която влиза в сложни идейни и формални взаимодействия с народното творчество. Следосвобожденският период е именно този, по време на който най-ярко, в изолиран вид, се проектира тяхната връзка, изразена главно като ф о л к л о р н а о с н о в а н а п о е з и я т а з а д е ц а ². Двете нива на фолклорната основа — елементите на фолклорния светоглед и елементите на фолклорната поетика, намират своя поетически синтез в ритъма на творбите за деца. . . .

И така връзката на поезията за деца с фолклора е на ниво „философска интерпретация, словесно-образно изграждане и ритмо-интонационно звучене“³; с и н т е з ъ т н а ф о л к л о р н о т о и н д и в и д у а л н о т о художествено мислене се осъществява в р и т ъ м а — философски, словесно-образен и интонационно-синтактичен.

Единството на художествено-изразните средства, както и на основните мирогледни концепции в детската поезия, базирано върху народното творчество, е в тясна връзка с ритмичната му организация — „словна“ и „надсловна“. Причините ритъмът да бъде „организиращо“ ядро на фолклорното начало, да бъде формален белег на фолклорния светоглед и да обуславя структурирането на стилните и изразни средства са в неговата дълбока същност, с него е свързано и самото възникване на поезията. Именно затова, преди да определим координатите на фолклорния ритъм като пресечна точка на фолклорния светоглед и фолклорната поетика в поезията за деца, е необходимо да отделим внимание на неговото естество и на връзката му с изкуството изобщо.

„За база на първобитната култура служи ритъмът — пише О. Фрейденберг. — Във вещния мит това е поляризация на симетрия и обратна симетрия. Нашата материална култура е получила кръгли и четириъълни структури на вещите по силата на този ритъм. Цялата композиционна симетрия на античната архитектура, скулптура и живопис тръгва оттук. . . .“⁴

И ако в „материалните“ изкуства ритъмът е „композиционна“ симетрия, то в словесния мит вече е единствено средство за изразяване, имащо в повечето случаи сакрално значение: той е и „семантика“, и „конструкция“ (по термините на О. Фрейденберг). Впрочем именно в неговата контрапунктова структура се състои и силата му на въздействие. Бърз или бавен темп определят впоследствие нисък и висок тон, като високо съответства на бързо, ниско — на бавно. В конвенцията на древните ритуали и обреди ниско се свързва със земя, ад, високо — с небе, божественост⁵.

„Високо“ и „ниско“ са образи космически, пространствени, но и временни. Както земя, „ниско“ съответства на хлад, смърт, преизподня, зима, така „високо“ — на топло, живот, небе. Съгласуването ниско — високо е „хармония“, която означава космос (и в смисъл на небе, и красота, и съгласуваност). Разбира се, такъв космос е тотемичен. Той е слънце и небесно-земна твърд, божество Хармония, хора (в митологичното разбиране), растения, животни, годишни времена. . . .“⁶

Естествено в диахронен план семантичната същност на тези „космически“ образи се променя, но философското им ядро, свързано с ритъма (пространствено-темпорален), става онази бръчка от веригата,

¹ Вж. Т. Ман. Йосиф и неговите братя (Йосиф в Египет). С., 1985, с. 34, 72, 230—231 и т. н.

— В: сб. Славистични изследвания, Т. 6. С., 1988.

² Й. Холевич. С ритъма на народната младост и волност. — В сб. Литературознание и фолклористика. С., 1978.

³ О. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978, с. 55; вж. също В. Жирмунски и Й. Теория стиха. Л., 1975, с. 16; „ . . . поезията е продукт на сравнително късното отделие от първоначалния синкретизъм на музическото изкуства (. . . Движенията пляскане-игра в хоровода, думите и мелодията се обединяват и управляват от ритъма“ (разр. моя, Т. Д.).

⁴ Вж. Дж. Фрээр. Золотая ветвь. М., 1983.

⁵ О. Фрейденберг. Цит. съч., с. 56.

който „скачва“ синкретичното изкуство с фолклора. Ритъмът по принцип лежи в основата на изкуството, защото е основата на живота — в основата на природните, физиологични и трудови процеси⁷. Ритъмът (RHYTHMOS — старогр. — съвзмерност, стройност) е свойство на движението, винаги произхождащо от времето и протичащо в него. „Частите“ на това движение са равни във времето и именно поради своята вътрешна организираност въздействуват и естетически, но не сами по себе си, а в диалектично единство с цялостната структура. Естетическо е въздействието им и поради иманентното съвпадение с ритъма в самата природа, в органичния и културен живот.

Жизненият и определеният от него философски ритъм (т. е. възприемането на света и явленията в тяхната съвзмерност и пълнота) се основават на повтарянето на последователно сменящи се във времето сравними явления, но също така и на сменящи се в пространството хармонични величини⁸. Практически точно повтаряемостта е механизъм на ритъма в художественото творчество — народно и лично, а самият ритъм според определения на В. Жирмунски е „единство на многообразието“⁹.

Значението на ритъма за художествената творба подчертават голяма част от изследователите¹⁰ — той е не само връзка с действителността (ритъмът в художественото произведение е от различен порядък с жизнения), но е белег на художествеността и организиращ фактор на поезията. Според Л. Виготски ритъмът е един от формалните елементи, предизвикващи „катарзиса на естетическата реакция“, и това е забелязано още от Вунд: „... Ритъмът е сам по себе си само „способ за изразяване на чувствата чрез времето“ (...), „отделната ритмическа форма изобразява протичането на чувствата, но тъй като способът за протичане на чувствата чрез времето е част от самия афект, то изобразяването му в ритъма предизвиква и самия афект.“... И така — формулира Вунд — естетическото значение на ритъма се свежда до това, че той предизвиква такива афекти, чиято протичане той престава, или, с други думи; всеки път ритъмът предизвиква онзи афект, чиято съставна част е той по силата на психологическите закони на емоционалния процес.“¹¹

С други думи, ритъмът е важна част в структурата на произведението, в тясна връзка е с художествения образ, организирайки речта по определен начин и предизвиквайки адекватно възприемане. Дори според И. Виноградов художественият ритъм е художествен именно заради това, че е включен в образната система и е една от страните на единното художествено цяло, а по своя тип не е и необходимо да бъде различен от речевия ритъм.¹²

Вторият важен извод за ритъма е неговата връзка със смисъла — детайлното изследване показва, че звуковата страна и смисловата страна на художественото произведение са във взаимна зависимост¹³. Впрочем, това личи и в цитираните мисли на О. Фрейденберг — ритъмът определя началото в съдържателността на първообразите, залегнали в синкретичното изкуство, а по-късно самите художествени образи със своята семантика определят до известна степен ритъма в постройката.

⁷ Вж. К. Бюхер. Работа и ритм. М., 1923, с. 264; вж. също Св. Захариева. Свирачът във фолклорната култура. С., 1987, с. 61—62; „Ритъмът, основан на повторението и периодичността, е основен конструктивен принцип на фолклорната традиция, на нейната цикличност и на нейните формообразуващи и смислообразуващи закони. Този принцип действа на всички равнища на традиционната система. Биологичният, социалният, природният и космичният ритъм изпълват битието и съзнанието на традиционния човек, подсказват му основните начини на изграждане, развитие и съхранение на културната информация; ритъмът произвежда и най-дребните, най-честни (поне на пръв поглед) моменти на неговата ритуализирана, дори би могло да се каже, на неговата ритмизирана традиция. Ето защо всяка ритмична творческа дейност влиза в „резонанс“ с всички равнища на мирогледно-действената система, носи в себе си в съгън вид ония инварианти, архетипни свойства на ритъма, които по различен начин се преживяват (съзнателно или не) на всички равнища на човешка дейност и винаги запазват своето хармонизиращо, съзидателно-утвърждаващо, гравивно значение.“

⁸ Г. Сидоренко. К вопросу о соотношении ритма и смысла в стихотворном тексте, с. 104. — В сб. Структура и семантика литературного текста. Булашеит, 1977; „Повторяемостта на еднакви или подобни както формални, така и смислови елементи съставлява същността на ритъма.“; вж. също Н. Фрай. Анатомия на критиката. С., 1987, с. 335: „... повторението е структурен принцип на цялото изкуство, независимо дали е временен или пространствен в своя първоначален импулс.“

⁹ В. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975, с. 18.

¹⁰ Вж. Ю. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 44—46. Ритм как структурная основа стиха; Б. Голчаров. Звуковая организация стиха и проблемы ритма. М., 1973.

¹¹ Л. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 189, 288.

¹² И. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972, с. 329.

¹³ Вж. Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

Следователно ритъмът е както елемент на поетиката, така и елемент на вътрешната, философска същност на изкуството (конкретно — на художествената творба). „Ритъм и смисъл като че ли се „разменят“ един с друг, смисълът влияе на ритъма и обратно, създавайки сложно художествено единство (. . .) Стихотворният ритъм задълбочава речевия смисъл с това, че той — 1) грубо казано, дава „резонанс в живота“, введрява се във физиологията и чрез нея — в психологията на човека, 2) в цялото разнообразие на смисловото движение внася в добавка обединяващ и затова „значаещ“ момент, 3) съпровожда се от организация на самия звуков състав на речта и речевата интонация, също „значаещи“, 4) дава основа за сложни „надстрочни“ смислови съотношения.

Стихотворният ритъм се прибавя в речта не като външен придаък, а като принцип, проявяващ се и в звуковото, и в смисловото построяване на речта. Той е и „звуков закон“, своеобразен способ за „речева жестикуляция“ и заедно с това „смисъл“. И в едното, и в другото свое качество той органически влиза в речта, преобразувайки я и задълбочавайки я.¹⁴

В такъв план поезията за деца след Освобождението 1878 г. е върхуосновата на фолклорния ритъм: той организира и елементите на фолклорния светоглед, и на фолклорната поетика, т. е. има емоционална и философска организираща функция, и функция на „фиксация“, на ритмично структуриране.

Механизмът на ритъма, същността на фолклорния ритъм осигуряват тоталното въздействие на народното творчество върху поезията за деца в периода — то не е въздействие само на формата, а в контекста е въздействие и на смисъла, т. е., условно казано, е „надсловно“ и „словно“: цикличният ритъм на сезоните, „играта-работа“ и ритъмът на стиховото изграждане. В плана на цялостната литературна продукция това са два аспекта, свързани помежду си и детерминирани от проникването на фолклорната форма и фолклорното съдържание в художествената тъкан на личното творчество.

Първата страна е базирана на по-широкото възприемане на понятието „ритъм“ — като на част от диалектиката на движението: „Изменя се само амплитудата на ритъма, характерът на тъждеството и различието. Ритъм на годишните времена, ритъм на деня и нощта, ритъм на човешките поколения — всичко това е проява на ритъма в широкия смисъл на думата.“¹⁵

Така фолклорният ритъм в детската поезия е на надстихово „надсловно“ ниво: той рефлектира в цялостната подредба на литературния процес (продукцията за деца), „групирайки“ по своеобразен начин, ритмично, художествените произведения в сложно единство. Сложно, защото ритъмът, функционирайки едновременно в „двата типа фолклорни комплекси — обредни и трудови“¹⁶, именно в два комплекса организира и поезията за деца.

Първата голяма група стихотворения следва фолклорния ритъм на обредния календар, това са стихотворенията-благопожелания¹⁷ (Вж. в. „Славейче“, г. I, 29 дек. 1906, бр. 14, Ст. Попов и Ст. Русев) — авторската творба обаче има напълно самостоятелно звучене:

Сурва здрава, сурва здрава!

Дядо господ да ви дава

що ви сърце пожелава;

а най-много здраве, сила

и печалба най-шастлива!

Сурва здрава таз година!

Сурва здрава до година!

Сурва здрава до амина!

¹⁴ И. Виноградов. Вопросы марксисткой поэтики. М., 1972, с. 342, 343, 347.

¹⁵ И. Виноградов. Вопросы. . . , с. 320.

¹⁶ Т. Ив. Живков. Народ и песен, С. 1977, с. 53—54: „Основните фази на трудовия процес са пресечни точки на прояви, които поддържат социалната активност на колектива и очертават главните моменти в социалното израстване на всеки негов представител (. . .) Когато производственият процес е под влиянието на естествени фактори, се разгръща обредната (календарна и семейна) празничност с нейните основни цикли. Когато трудът и производството съвпадат, тогава се развиват песенни цикли от друг тип (. . .) — жетварската песен и песните на седенки и тлаки. . .“

¹⁷ Впрочем възможностите да бъде следван ритъмът на обредния календар се крият и в самата същност на благословията — като формула — вж. Захариева, Св. Свирчат във фолклорната култура, с. 55: „Самата благословия като сакрален текст (тя е словесен код на „сакрално прецедентна“ архетипна информация) е устойчива, повтаряща се („операционална“) структура (. . .) като звук диалог с твърд фиксиран ритъм.“

също в „Славейче“, г. II, 28 дек. 1907, бр. 13, Ст. Попов; стихосбирката „Песни и картини...“, Ц. Калчев — стих. „Нова година“ и др.). В тази обредна традиция е и стихотворението „Старата година“ (сп. „Градинка“, г. I, 1895, бр. 5), публикувано през януари:

Старата година
вече си отмина
от сега начина
Новата година:
весела и сита
със хубости блага,
да ви е честита,
ой, дечица драги! (неподписано)

Стихотворенията, близки тематично (съдържателно), а и формално до коледарските, сурвакарските и лазарските песни, са само един по-ясно доловим „такт“ на ритъма, но такт с голяма амплитуда. С по-голяма амплитуда са творбите, следващи сезонния цикъл; тяхната връзка с обредния календар е опосредствувана, защото не дублират фолклора, а следват само неговия годишен ритъм: „Разпределението на песните по сезони (. . .) е потвърждение на един основен принцип на песенната култура — последователна смяна на репертоара, обусловена от общата обредна регулация на културния живот, чиято основа е обективният ход на аграрния процес. . .”¹⁸

В поезията за деца в периода след Освобождението като че ли самото съдържание на творбите в този цикъл не е толкова важно — те доста си приличат по обекта на изображение, а и по начина на изобразяване. Повечето от тях са посветени на самия сезон — фактът на тяхното съществуване е вече осъществяване на фолклорния ритъм в литературната продукция; също така и появата на повечето от тях — циклирана в сезона, който изобразяват, е пък от значение за ритъма в литературния процес: стихотворението „Есен“ (неподписано)¹⁹; „Иди си. . .“ (неподписано)²⁰; „Есен“ (неподписано)²¹; „Есен“ (В. Попович)²²; „Зима“ (З. Киров)²³; „Сняг“ (неподписано)²⁴; „Сняг“ (Селянче)²⁵; „Зима“ (К. Величков)²⁶; „Зима“ (В. Попович)²⁷; „Зимна картина“ (Ц. Калчев)²⁸; „Пролет“ (В. Попович)²⁹; „Хей дечица ранобудни. . .“ (М. В. М.)³⁰; „Пролетна картина“ (Ц. Калчев)³¹; „Първи май“ (К. Величков)³²; „Лятна картинка“ (Ц. Калчев)³³.

Разгледани в общия план на литературата за деца, цитираните творби пресъздават не само годишния ритъм на народното творчество. Самото „вътрешно“ деление в отделните природни цикли е „хармонично“, пропорционално адекватно на обредния календар. Затова и стихотворенията за лятото в количествено отношение спрямо другите „сезонни“ творби се съотнасят така, както. . . летните обреди и обичаи спрямо останалите в годишния кръг. Случайност или съвпадение в детската поезия, тази пропорция е факт в народното творчество и е детерминирана от аграрния процес.

В поезията за деца същата пропорция е още един белег на ритъма. Всъщност това „нарушено“ съотношение във фолклора е ненарушено, защото именно летният сезон е онази „пресечна“ точка на двата

¹⁸ Т. Ив. Живков. Народ и песен, с. 81; вж. също Н. Фрай. Анатомия на критиката, с. 153: „... В своята първообразна фаза стихотворението подражава на природата, но не (. . .) като структура или система, а на природата като цикличен процес. Принципът за повторемостта в ритъма на изкуството вероятно е извлечен от повторенията в природата, които правят времето доловимо за нас. . .“

¹⁹ Сп. Градинка, г. I, 1894, бр. 2.

²⁰ Сп. Градинка, г. II, 1895, бр. 1.

²¹ Сп. Градинка, г. II, 1895, бр. 2.

²² В. Попович. Детска гусла, 1880.

²³ Сп. Звезда, г. I, 1892, бр. 10.

²⁴ Сп. Градинка, г. II, 1895, бр. 4.

²⁵ Сп. Светулка, г. I, 1904, бр. 2.

²⁶ К. Величков. Детска гусла, 1894.

²⁷ В. Попович. Детска гусла, 1880, вж. също стихотворението „Скреж“.

²⁸ Ц. Калчев. Песни и картини. . ., 1902, вж. също стихотворението „Зимна вечер“.

²⁹ В. Попович. Детска гусла.

³⁰ Сп. Звезда, г. II, 1893, бр. 4.

³¹ Ц. Калчев. Песни и картини.

³² К. Величков. Детска гусла, 1902.

³³ Ц. Калчев. Песни и картини. . ., 1902.

фолклорни комплекси, в която започва да „доминира“ трудовият цикъл. За детската литература в периода след Освобождението това са стихотворенията, еквивалентни на жътварските народни песни, песните на копан и т.н. (изпълнявани в самия процес на материалното производство) — „Жътварска песен“ (К. Величков), „Жетваре“ (В. Понович), „Жетварка“, „Орач“ (Ив. Вазов), „Селото“ (К. Величков) и др. И така, това е втората голяма група детски стихотворения, чиято осе ритъмът на „трудовия фолклорен комплекс“. С други думи, фолклорният ритъм тук е същият, който е характерен по принцип за народните песни, съпровождащи труда, а в частност — и за детските песни-игри. „С оглед на специфичното разчленение на производството — пише Т. Ив. Живков — според отделните моменти в социализиращата личността при фолклора отделните групи имат своя песенна традиция, която е в сложни връзки с цялата култура на колектива. Първи цикъл в този ред е детската песен-игра като част от целия фолклор за деца. Това е част от физическата култура на обществото, която е естествено свързана с общия процес на възпроизводството на рода като част от неговата материална култура (. . .) Става въпрос за игри, които са форма за физическо развитие и общуване на самите деца. Една от основните разновидности на този фолклор — песните, се изпълняват от децата, „когато извършват различни работи и действия, като например: когато търсят гъби, когато си стрижат косите, когато скачат на куц крак и др.“ Това е специфичен труд, труд-игра, възможен за тази възрастова група. В детската песен много релефно и в един първичен и елементарен вид проличава връзката между труд и художествено творчество. Ритъмът на физическото действие тук определя пряко художествената форма. . .“³⁴

Стихотворенията за деца, следващи този ритъм, представят също труда като игра, спазвайки вътрешния цикъл на съответната „работа“, последователността на съответните действия:

Градинар

Коп, коп мотичка
да оправим рекичка
във моята лехичка:
да напоя разсада —
да порасте шиперя,
да завие зелето —
да нахраним селото (Ц. Церковски)³⁵

Същият ритъм на труда-игра е характерен и за стихотворението „Козички“ и „Стадото ми“ (Ц. Церковски). Психологическият механизъм на това взаимодействие (дете — игра — работа — поезия — автор) е мотивиран задълбочено от Л. Виготски, който, използвайки някои наблюдения на З. Фройд³⁶, обобщава: „Механизмът на въздействието на изкуството изцяло напомня в това отношение механизма на действие при фантазията (. . .) Творчеството, както „сънят наяве“, е продължение и замяна на старата детска игра. . .“³⁷

Това и обуславя наличието на фолклорния ритъм в поезията за деца, ритъм, предопределен и от сходствата между фолклорното естетическо съзнание и детското съзнание.

И така, страните на взаимодействието са: първо, детето-възприемател, приемащо труда като игра, но и притежавашо своя собствена сфера на „специфичен труд, труд-игра“; второ, автор, който „прави същото, което прави играещото дете“ (З. Фройд), създавайки измислен свят, и топод въздействието на фолклора (светоглед и поетика). Резултатът от взаимодействието е поезия за деца, построена върху игровия принцип на фолклора, т. е. това е друг белег на фолклорния ритъм. В тази втора голяма група детски творби, чиято осе е „трудовият фолклорен комплекс“, ясно видимият ритъм е този на стихотворенията, пресъздаващи труда като игра.

По-усложнено обаче е определянето му в стихотворения, пак построени върху игровия принцип, но в които трудът като тема загубва първоначалната си семантика — например стихотворението „Кукла“ (сп. „Градинка“, г. II, 1895, бр. 3) го формата си е обръщение към кук-

³⁴ Т. Ив. Живков. Народ и песен. С., 1977, 88—89.

³⁵ Сп. „Градинка“, г. III, бр. 6 и 7, стихотворение е на Ц. Церковски.

³⁶ Вж. Л. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 110.

³⁷ Л. Виготски. Психология на изкуството, с. 112.

лата „дете“, а игровата „ситуация“, която пресъздава „семейни“ отношения напoмня майчиния труд³⁸, майчинската „загриженост“:

Кукло моя мила,
где си ти ходила?
Где носеш си била
и шо си чинила?
Тъй ли, кукло, бива
да си горделива?
Аз да сля самичка,
а ти — на полчица. (неподписано)

В други творби авторите изцяло пресъздават под формата на игри „житейски“ ситуации, като редуват стихотворението с „правила“ за игрово действие. Това са стихотворения, които изцяло трябва да се „изиграят“, техният ритъм е този на детския фолклор, а „правилата“ им са на народните игри и забави³⁹.

Трети случай е този, в който се поетизира самата игра, нейното игрово действие и правила — например стихотворението на В. Стоянов „Сляпа баба“:

Хайде всички да запеем,
дайте си ръце
и завчас да залюлеем
кършено хорце
и когато тази баба
с вързани очи
наближи, ще спрем и трябва
всеки да мълча.

Тя да пипа и гадае
кой ли се бои! —
нека само да познае
пред кого стои.
Инак тя ще си остане
с кърпа на лице
и не ще се може хвана
на това хорце.⁴⁰

Четвърти претворяват ритмиката на народния танц и също дават възможност за „изиграване“, за физическо действие:

Троп, троп хорце;
хоп, хоп, колелце!
Хайде всички за ръце
весело е туй хорце!
Троп, троп на хорце;
хоп, хоп, колелце!
Гласно, дружно да запеем
и хорцето залюлеем. . . (Чендов)⁴¹

Пети битуват изцяло като народни песни (с мелодия) в детската среда — както е стихотворението „Прела баба три недели“ (сп. „Светулка“, г. I, 1904, кн. 5—6). Постижението на дет-

³⁸ Вж. Хр. Вакарелски. Етнография на България. С., 1977, с. 469; „Игрите на най-малките представят най-често инсценирани подражания на домашни отношения: очертават се символични къщи, влиза се в ролите на майки, бащи, деца, имитират се характерни навици и обичаи. . .“; вж. също Т. И. в. Ж и в. к. в. Народ и песни, с. 89: „Детският колектив претворява в песента, която придружава неговата игра, образи, които по съдържание и смисъл са във от конкретната игрова ситуация. Дори и да има пряка смислова връзка между текст и действие, тя е метафоризирана, изведена е на равнището на едно хулюжествено обобщение. . .“

³⁹ Вж. например в. Славейче, г. I, 1907, бр. 34 — „Динка-Костадинка“ (майска игра):
Всички деха се залавят на колено, а в средата си пушат едно момиче, на което пеят Динка-Костадинка, а то подмята една бяла кърпа и играе:

Играй, играй мила Динке,
мила Динке — /Костадинке!
Че си иде /твоят татко,
твоят татко — /чичо Златко.
Той ти носи /армагани

много скъпи/и отбрани:
плат от свила/за фустани,
дробен бисер/за колани.
Но хайлути/го срещнаха.

Играчката се зазира и навежда глава. Всички навеждат глава и продължават:

Излебнаха/и хванаха.
Армагани/ти вземаха. . .
(. . .) и т. н. (дядо (Рою))

⁴⁰ Сп. Светулка, г. III, 1906, кн. 3.

⁴¹ Сп. Светулка, г. II, 1905, кн. 7.

ските автори е, че намират детската гледна точка към света в творбите си чрез фолклора, чрез неговия ритъм, ритъмът на играта-труд.

Ос на третата голяма група стихотворения за деца в периода е фолклорният стихотворен размер. Ако в първите две групи ритъмът се изгражда на „надсловно“ ниво, то в тази група той е на „словно“ ниво, базира се на ритмо-силабичността на народните песни. В първите две групи ритъмът е темпорален, той се свързва с годишните цикли и с трудовия процес, т. е. има по-абстрактни координати, а тук той е „материален“, разчита пак на движението във времето, на повтарящите се цялости, но вече във формален аспект.

В тази група ритъмът е и проява на стила, защото пряко се съотнася с фолклора: „Ритъмът на художественото произведение е най-ярка характеристика на неговия стил. В ритъма се проявява спецификата на темперамента на автора в произведението и свойственият на епохата характер на емоционална възбуда.“⁴²

На това равнище изследователите са склонни да отделят две страни на словния ритъм — качествена (повторенията) и количествена (размер)⁴³. Детските стихотворения имат стихотворния размер на народните песни, а „... ритмичността на народното стихосложение се състои в съизмерността на стиховете и паузата между тях, от една страна, и делението им на съизмерни части чрез цезурата, от друга.“⁴⁴

За творбите в третата група се използват няколко типа размери: 4 срички, 6 срички, осмосричен размер с цезура (5+3), десетосричен размер с цезура (4+6). Това са стихотворения, които са изградени почти изцяло със средствата за фолклорната поезика и ритъмът е неин елемент, организиращо ядро:

— „Моми и китки“ — Малки моми/из друм тичат. . . (4 срички)

— „Росна китка“ — Малка мома
цвете бере. . . (4 срички)

— „Въстаник“ — Гатювата мама
сварила е Гатя
долу в обора. . . (6 срички)

Най-разпространен размер е осмосричният, както в народното творчество (45):

— „Градинарче“ — Я си дай, мамо, дясната
ръчица да ти целуна. . . (5+3)

— „Гъска и лебед“ — Гъска по блато плуваше
и се на жаба хвалеше. . . (5+3)

— „Тодорка“ — Тодорка рано ранила
за трияндафил да иде. . . (5+3)

— „Македонче“ — Високо слънце грееше
над тая Пирин планина. . . (5+3)

— „Васил Левски“ — Остала Гина вдовица
с четири дребни сирака. . . (5+3)

— „Илия. . .“ — Илия левент гидия,
що е туй от тебе
от твоята пуста тамбура. . . (смесен 5+3 и 6)

— „Стоян и Рогуша“ — Загради Стоян, заправи
край бели Дунав бачии. . . (5+3)⁴⁵

В десетосричен размер с цезура след четвъртата (4+6) са изградени повечето стихотворения, които се включват в народнопесенната юнашка традиция. Това е още един формален белег, който осигурява плавния епичен ритъм на творбите:

⁴² А. Менин. О характере сценического действия в драме Аларкона „Ткач из Сеговии. . .“ от сб. Традиции и новаторство (Из истории фольклора и литературы). Кишинев, 1973.

⁴³ Г. Сидоренко. К вопросу. . . с. 106. — В. Структура и семантика литературного текста: „Смисловите, словесни и звукови повторения притежават способност за ритмообразуване. Те са качествената страна на ритъма, реализираща се, изразено фигуративно, в същността на думата. Когато става дума за ритъма като признак на движение, което се проявява в художественото произведение, в потока на думи и звукове, то това вече е неговата количествена страна, изискваща измерване. . .“

⁴⁴ П. Динев. Българска народна поезия. С., 1949, с. 141; вж. също М. Янкови. Българско стихознание. С., 1960, с. 134.

⁴⁵ Цв. Романска. Българската народна песен. С., 1965, с. 155.

- „Кубрат“ — Загъгува България бяла,
загъгува и младо, и старо. . .
- „Аспарух“ — Хвала Богу за чудо голямо,
шом Аспарух за път се заговти. . .
- „Крум Страшни“ — (. . .) А Никифор у двори не дреме,
но потайно силна войска собира. . .
- „Свети цар Борис“ — (. . .) Та потрешна цар Борис в килия,
обърчиха се вежди побелели. . .

Част от стихотворенията се обособяват в отделна подгрупа — това са произведения, в които поетите създават художествения образ с фолклорните стилизи и изразни средства — ритъмът се основава на повторенията, ритмичните изречения, но също и на римата. Това ги свързва с детския фолклор⁴⁶. Такива творби са например цитираните вече „Градинар“, „Козички“, „Стадото ми“, както и публикуваните също в периодичния печат за деца стихотворения „Дъждец“, „Не било ясно слънце“, „Мишка девойка“, „Зайо Байо“ и др.

Обобщеният извод, който се налага, е, че фолклорният ритъм е онази първооснова на поезията за деца от Освобождението (1878) до началото на XX век, залегнала във всички структури на нейните произведения. Условното разделяне и обособяване определя три основни групи:

- п р в а — фолклорен ритъм на „наделовно“ равнище — стихотворения, свързани с обредния календар и годишния сезонен цикъл;
- в т о р а — фолклорен ритъм на „наделовно“ и „словно“ равнище — стихотворения, следващи ритъма на физическото действие, работата — игра на игровия ритъм;
- т р е т а — фолклорен ритъм на „словно“ равнище — стихотворения, изградени в народнопесенното стихосложение и ритъма на повторенията.

Всъщност именно фолклорният ритъм е най-ярка проява на влиянието на народното творчество върху детската поезия, защото е сфера на „засичането“ на фолклорния светоглед и елементите на фолклорната поезика.

В цялостния план на литературната продукция в този период ясно се откриват по-художествените творби — това са именно тези творби, изградени на фолклорна основа, чийто ритъм е ритъмът на народното творчество.

РАННИЯТ СЕРГЕЙ РУМЯНЦЕВ

ВАСИЛКА ДРАГАНОВА

Сергей Румянецев е творец със своя самобитна поезия, която носи белега на един бурен живот и време.

Животът му е пълен с изненади, наситен е с дръзновение и мечти.

Бедният селски момък се лута в своя път, но никога не отстъпва от дълбоката човешка правда и под чертан хуманизъм. „Непоправим идеалист и романтик“ — подчертават съвременниците му.

Поезията му въобще не е проучена в детайли. Мисля, че причината за това е неговата популярност на политически трибун, на революционен селски поет, който сля поетичното си творчество с делото на прогресивното земеделско движение. Тогава Румянецев написа известната политическа пародия „Гърмиш и жигосваш“ и своя прочут цикъл „Бодили“. Много е писано за поезията му от последните четири години на краткия му живот, от 1921 до 1925 г., за неговия хумор и сатира, за призивните стихове към селската младеж, както и за портретите на политически дейци.

⁴⁶ Вж. Цв. Романска. Българската народна песен, с. 157: „Рими се използват често при детските песни и особено при забавките. При последните те са необходими, тъй като в много случаи не се пеят, а се рецитират. . .“; вж. също Цв. Романска. Въпроси на българското народно творчество. С., 1976, с. 200: „Съществуват някои интересни звукови съчетания в стиха, които напомнят „вътрешни“ рими. . .“