

Яни Милчаков

„Градът. Поема на тайните“
от Николай Райнов:
ритъм и смисъл

I

Това изследване стои в твърде особено отношение към своите теоретични предпоставки. От една страна, самият език, чрез който съвременният литературовед издига читателските си реакции спрямо прозаичната ритмика до културнозначим факт на хуманитарното знание, е стар поне колкото „Реториката“ на Аристотел. В труда на Стагирита понятията „колон“ и „период“, с които няма изгледи да се разделят и бъдещите изследователи, са детайлно коментирани, а терминологичната и професионалната увереност на мислителя в самия подход към темата подсказват, че наблюденията и съдържаните препоръки на Аристотел по ритъма на прозата са имали широка социална адресираност и актуалност за словесния свят на античността. От друга страна, сферата от литературни дадености, които с необорима категоричност или с плаха хипотетичност биват определяни като „ритмическа проза“, е исторически толкова протяжна, а жанрово — толкова многообразна, че стремежът към изработването на универсална (т.е. — всевластна) изследователска методика е напълно нереалистична амбиция.

Нека напомним, че статут на ритмическа проза досега са придобили в науката Цицероновите речи¹ и генетично сводимите към реторичното „изкуство на убеждението“ слова, проповеди, трактати², папските були³ и словесните игри сред схоластите през Латинското средновековие⁴, творби на Дж. Чосър⁵ и Шатобриан⁶,

¹ Zieliński, T. Der Constructive Rhythmus in Ciceros Reden. — Philologus. H. 1, XXII, Leipzig, 1914.

² Scott, J. Rhythmic Prose. Iowa City, 1928, 5—25.

³ Cansinies, R. Powstanie średniowiecznej prozy łacińskiej rytmicznej i rymowanej. — Sprawozdania PAU, R. LIII, 1952, z. 5, 243—246.

⁴ Вж. огромен материал в класическия труд на K. Polheim. Die Lateinische Reimprosa. Berlin, 1925; срв. Junson, T. Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9-th to the 13-th Century. London, 1975.

⁵ Schlauch, M. Chaucer's Prose Rhythms. PMLA, 1950.

⁶ Bruneau, Ch. La Prose poétique. — In: F. Brunot. Histoire de la langue française des origines à nos jours. T. 12. Paris, 1948, 295—335.

„Песните на Осиян“ на Макферсън⁷, библейските стилизации на Мицкевич и Словацки⁸, Тургеневите „стихотворения в проза“⁹, романовата техника на Андрей Белий¹⁰ и още какви ли не стилови явления. Тяхното изброяване би допълнило донякъде неизчерпателността на горните редове, но от това още повече би се изострило вярното впечатление за силно разнолика в историческите си художествени превъплъщения и трудно въобразима като генетично единство „традиция“.

На подобни мисли навежда и българската литература. Терминът „ритмическа проза“ или неговите синонимни заместители са прилагани от българската литературоведска мисъл спрямо творби, с които буквално започваме летоброенето на родната си литература — до произведения, осмислени в академичните литературно-исторически периодизационни категории като „нови“, „най-нови“ и „съвременни“. Както може да се предиолага, подчинена на подобна интерпретаторска гледна точка, старобългарската ораторска проза се оказва най-благодарният материал за обобщения чрез ритмичните тенденции в похвалните слова на Климент Охридски¹¹ и житийно-панегиричното наследство на Патриарх Евтимий¹². Устойчив изследователски интерес в сродна насока от доста време предизвикват Бозвелиевите диалози¹³; няма автор сред писалите за Петко-Тодоровите „Идиллии“, неспоменал нещо за „специфичния им ритъм“, макар че обстойно въпросът е разработен само в едно непубликувано изследване¹⁴ — с колкото впрочем е почетен и проблемът за ритмичността в прозата на Й. Йовков от надстиховедско гледище¹⁵. А широката гражданственост, която е добило импресивното определение на А. Каралийчев като „поет в прозата“, ни избавя от дълга към библиографската точност и прегледност — както из-

⁷ *Saintsbury, G. A History of English Prose Rhythm. Oxford, 1912.*

⁸ *Nowak, J. Ze studiów nad „Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego“.* — *Roczniki Humanistyczne. R. X., 1961, z. 1, 5—124; Wójcicki, N. Rytm w liczbach. Wilno, 1938, rozdz. III (Rytm prozy artystycznej).*

⁹ *Пешковски, А. Ритмика „Стихотворений в прозе“ Тургенева.* — *В: Вопросы по стилистике родного языка. М. — Л., 1930.*

¹⁰ *Томашевски, Б. Стих и язык. М. — Л., 1959, 10—11.*

¹¹ *Ограничаваме се до известната работа на Р. П. и к. о. Върху изколонните структури в средновековната славянска проза.* — *Лит. мисъл, 1980, № 3, 75—107.*

¹² *Вж. Станчев, К. Поетика на старобългарската литература. С., 1982, 158—165.*

¹³ *Вж. Димчева, Р. Реторическият лиризм на Неофит Бозвели.* — *Лит. мисъл, 1974, № 3, с. 100.*

¹⁴ *Цанов, С. Съдържателност, функции и определители на ритъма в прозата на П. Ю. Тодоров (машинопис).*

¹⁵ *Добрев, Д. Някои наблюдения върху ритмичността на Йовковата проза.* — *Лит. мисъл, 1983, № 9, 47—55.*

бавя и самите създатели на това определение от сурови теоретични изпитания, неизбежно свързани с неговата обосновка, ценностна съпоставимост и коректност.

Хронологията в предходното изброяване се съпровожда от особена градация на типовете активност в самата „стратегия“ на изследователския субект и предполагаемите нейни цели и резултати. Както наблегнахме, най-интензивно проучвана в интересувания ни план е старобългарската словесност; диалозите на Неофит Бозвели, идилиците на П. Тодоров или „Ръж“ на Каралийчев като че ли натрапват на читателя ритмичните си тежнения; с одобрение и очакване би се погледнало на опита да бъдат разгадани тайните на ритъма в Йовковите разкази, но скептицизмът и съмнението в смисъла и оправдаността на подобни анализаторски начинания веднага биха взели връх в случай, че като въображаем (но напълно възможен) предмет на заниманията с прозаичната ритмика литературоведът предпочете „Меракът на чичо Денчо“, „Негостолобиво село“, „Вестовой Димо“, „Селкор“ или „Тютюн“...

Както повечето литературоведски въпроси, и горният, макар и незададен, може да се превърне в едно от терзанията на хуманистиката. Неговият отговор не може да се търси в перспективите на най-лошата и най-непростимата вероятност: литературознанието да прегърне чисто битовата възприемателна реакция, т. е. да обоснове много по-директното „какво пък толкова ще му се търси на ритъма в романа „Тютюн“, образите там са по-важни; виж, „Идилиците“ — там може...“. Не е ключ към същината на проблема и несравнимо по-сложното в интелектуалните си опори и принципно вярно твърдение, че противопоставянето „стих—проза“ е твърде тясно рецептивно и понятийно сито, през което не може да премине ненакърнено цялото историческо многообразие на „изящната словесност“; че някои стилови решения, които човекът от по-ново време и от европейската културна сфера разпознава като „стих“, „проза“ и „ритмична проза“, не са замисляни, създавани и възприемани като такива в исторически присъщия им литературен контекст¹⁶. Това теоретично предупреждение трябва да охлажда прекомерната ни радост при откриването на ритмизирани и римувани пасажии в текстове, възприемани и анализирани в безвремен-

¹⁶ Резюмираме идеите в известните работи: Га с п а р о в, М. Опозиция „стих — проза“ и становление руского литературного стиха. — В: *Semiotyka i struktura tekstu*. Wrocław, 1973, 325—335; H r a b a k, J. Remarques sur corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition. — In: *Poetics — Poetyka — Поэтика*. Warszawa, 1961, 245—246; S a w i c k i, S. Wokół opozycji: wiersz — proza. — W: *Metryka słowiańska*. Wrocław, 1971, 265—283.

ните категории на антологията (известно е, че надписът на хан Омуртаг често бива включен в антологични подборки „из българската лирика“). Въпросът обаче става по-сложен, ако се наемем сериозно да дирим мястото на подобни пасажи в литературни епохи с ясно изразена полюсност в представите си за „мерена“ и „немерена“ реч, в словесни култури, в чието понятийно пространство да няма празнина за явления, блуждаещи между алтернативността, „стих ли е това или проза?“. Безспорно е, че от близо три века българинът живее в такъв тип култура. Както и че единичните опити за отслабване на алтернативността във възприемането на литературата през неизбежната призма на въпроса, „стих ли е това или проза?“ — като жанрово модното в началото на ХХ в. заглавие „стихотворение в проза“ или смесването на графично сегментиран „постихотворному“ текст с пасажи, писани *in continuo* (у някои съвременни поети) се възприемат отново върху този алтернативен фон. Кое тогава обособява ритмическия профил на определени творби като приносно звено в техния художествен строеж и въздействие — спрямо съвременното им прозаично окръжение и спрямо напълно въображаемата „средна норма“ на ритмизация в това окръжение?

Така зададен, този въпрос съдържа двойка некоректност. Най-напред нека подчертаем мимоходом, че определението „художествено“ в случая се противопоставя не само на смътния му неунищожим опонент — „нехудожествено“, но и на друго определение, с което нееднократно се подхожда към прозаичния ритъм, назоваван „естетическо явление“. Чрез тази отпратка към известната теория на Р. Ингарден за художествената и естетическата ценност¹⁷ не само се покоряваме на желанието си на свой скромен ред да обгърнем смятаните доскоро за скучни, че дори и обидни за духа по „дребнавостта“ си стиховедски занимания с мамещите метафизични воали на спекулативната рефлексия. Просто редно — а и крайно необходимо — е най-напред да си дадем сметка, дали ритъмът ще ни интересува като естетическо или като художествено явление. Т. е. — дали ще пристъпим към него като към безотносителна, крайна цел на многопластовата организация на прозата или като исторически относително, обладаващо възможността да бъде актуализирано в конкретни рецептивни ситуации, средство. Съзнавайки тоталната компрометираност на последната дума пред българската литературоведска общественост, не е излишно да подчертаем, че тя е употребена в ингарденовския ѝ смисъл, като обхващаща релативно ин-

¹⁷ In g a r d e n, R. *Studia z estetyki*. Т. II. Warszawa, 1958, 104—111.

струменталната природа на ред дадености в творбата, отвеждащи към естетическия предмет — „конкретизацията“ на творбата. Приемем ли становището за естетическата природа на прозаичния ритъм, ще се окажем в пренаселена територия от имена и мнения, които можем да обобщим с известното Пушкиново изказване за любовта към размерното като изконно присъща на човешката природа. Пред „изконни“ и „архетипични“ категории литературоведът е в правото си възторжено да ги признае за свой специфичен предмет, какъвто те се оказаха впрочем за немалко литературоведски школи от ново време. За конкретната ни тема обаче ще е по-добре да се възползуваме от алтернативната възможност, като рискуваме да поемем трудностите и безвременността на спора с питагорейците и издигания от тях принцип за симетрията и хармонията, с Тома Аквински и учението му за пропорцията, с актуализирания от стиховеци и семиотици Августин в прозренията му върху прекрасното като мяра и число, с деспецифициращата „панритмия“ на позитивистичния XIX в., оставил в историята на стихознанието куриозните днес заглавия като „Сърцето и хекзаметърът“ или „Работа и ритъм“, в които съзнателно се търси тъждеството между цикъла на сърцебиенето и модификациите на Омировия стих, между жетварските движения и музикално-речевите тактове. . . С битовата представа, според която „ритмично“ само по себе си е заредено с подтекста „хубаво“, също, макар и трудно, трябва да се спори. А острите различия между възможните опоненти едва ли биха оправдали последователното им изброяване, ако между тях нямаше и нещо общо. Свързва ги разбирането за ритъма като безотносителна и универсална ценност „изобщо“, „изконно“, „извънисторично“. Вече не можем да крием симпатиите си към противното становище: прозаичният ритъм да ни интересува не в горезброените му „универсални естетически характеристики“, а във функциите му на художествен принцип, който бива осъществяван не „в прозата изобщо“, а в исторически конкретен тип проза върху фона и във взаимодействие със съответстващия тип стихотворна култура.

Подобен подход по аналогия с обекта си е също ограничен исторически — прилагането му е възможно само в уговорени условия. За това ни подсеща и обстоятелството, че определението „художествено“ е мерило, което мислимата като хармонично единство на разни дисциплини литературна наука прилага към ритмичната проза по-малко от век насам. Да напомним, че изследванията върху нея започват в пряко подчинение на най-утилитарни цели, сводими

към проблема за валидността на стара юридическа, административна и пр. документация. Преди сто години текстологът Н. Валоя посочва каденцията на изреченията като достоверен критерий за автентичността на средновековните папски були; техният ритмичен строеж е бил изложен в правила и подробни нормативни инструкции на папската канцелария от това време¹⁸. Разбира се, несравнимо по-авторитетното позоваване на Аристотеловата „Реторика“, където Стагиритът набляга, че „речта трябва да има ритъм, но не и метрика, тъй като (. . .) ще се получат стихове“ и метафоричното му определение за „свободно плуващия език на прозата“, както и Бодлеровите мисли върху прозаичния ритъм могат да очертаят като по-изразена „естетическата“ линия в рефлексията върху интересуващото ни художествено явление. По-горе обаче уточнихме, че става дума за изследвания — определение, което някак не прилича на Аристотеловия трактат, така далечен по дух от педантичния филологизъм „а ла алман“ от края на XIX в. За хубаво или лошо, действителната кариера на ритмическата проза като описателен обект започва в точно такава научна атмосфера — съвършено противоположна на представите и очакванията, с които днес подхождаме към нея: „емоционалност“, „лиризъм“, „експресивност“, „поетичност“ и т. н. Показателна в историята на тази кариера е 1904 година. За нашия предмет тя остава с две пионерски изследвания, в които целенасоченото прилагане на количествени статистически методи към прозаичната ритмика е подчинено на две хуманитарни дисциплини, за тогавашна интелектуална Европа синоними на точност, научност и здрава опора в емпиричните дадености: експерименталната психология и филологията в нейната слухова преориентация „Ohrenphilologie“. Първото от тях с автор марбургският професор по философия К. Марбе¹⁹ неслучайно бива изнесено на конгрес по опитна психология: чрез анализ на междуударните интервали във фразата се доказват (или се мислят за доказани) принципните различия в творческата психология и езиковите подходи на Гьоте и Хайне. Второто изследване е дело на филолога класик Т. Зелински и негов материал представлява ораторското наследство на Цицерон²⁰.

¹⁸ Valois, N. Note sur l'origine du 'cursus' ou rythme prosaïque. — *Bibl. Ecole d. Chaters. L.*, 1889, 161—163.

¹⁹ Marbe, K. Über den Rhythmus der Prose. Marburg, 1904. Продължение на тази изследователска методика в по-ново време вж. в работата: Blumel, P. Der Rhythmus der neuhochdeutschen Prosa. — *Zeitschrift. Deutsche Philologie*, Bd. XVI, 1935, 192—207.

²⁰ Zieliński, T. Clausulgesetze in Ciceros Reden. Leipzig, 1904.

Очебиен недостатък на досегашното изложение е, че в него все още липсва изходна „работна“ дефиниция на термина „ритмична проза“. Ще привлечем някои определения не само с цел да се избавим от задължаващата условност на научния ритуал, но и да почувствуваме разногласия в тях. „Ритмичната организация на прозата се основава не на звукови повторения, а на различни форми синтактичен паралелизъм (. . .) Те създават композиционния профил на ритмичната проза, заемайки мястото на регулираните композиционни форми на стиха. В прозата, където първично липсва метрическа регулираност, на преден план изпъкват вторични ритмически черти.“²¹ „Вид литературна проза с целенасочено изразителна звукова организация, основана върху по-често отколкото в обикновената речева практика усилване на повторителността на еднакви или подобни езикови комплекси (. . .) Ритмичната проза е средишно явление между прозата и стиха; от прозата я отличава по-силната звукова организираност, която, влияейки върху речниковия подбор, значително се отразява върху стила и семантиката на изказа, (. . .) от стиха я отличава липсата на ритмичен модел и стихова интонация. Т. е. — липса на ритмична стабилизация и (същевременно) опериране само с онези начини за сегментиране на изказа, които позволява изреченската интонация. В традицията на ритмичната проза от ново време залягат две течения, генетично различни, но нееднократно взаимодействащи по-късно: античната ораторска проза и библейската проза.“²²

Привличането на други дефиниции не би допълнило с нищо съществено цитираното²³. То издържа верификация, ако бъде отнесено към произведения, които стоят в явна или по-скрита интертекстуална връзка с някаква литературна традиция, разпознавана като задължително предполагаща ритмизация на прозата. Ако например пред съвременен български читател бъдат изредени няколко жанрови подзаглавия като „библейска легенда“, „богомилско сказание“, „случка из действителний живот“ и „производствен роман“, излишно е да се догаждаме спрямо кои от тях фокусът на читателското очакване и внимание ще включва в ясни контури и предполагаемото въздействие от специфичната им ритмизация. Въпросът обаче става по-сериозен, когато изследователят

²¹ Жирмунский, В. О ритмической прозе. — Русс. литература, 1966, № 4, с. 103.

²² Głowinski, M. etc. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1988.

²³ Вж. обзор на по-ранни изследвания у: Novotni, F. Etat actuel des études sur le rythme de la prose latine. Praha, 1929; съветските студии са отразени у М. Г и р-шман. Ритм художественной прозы. М., 1982.

застане на методологическия кръстопът, отпращащ в неизвестното въпросите: Какъв е минималният прозаичен отрязък, подвластен на ритмизация, която да бъде функционална (т. е. — културно-значима) от рецептивно гледище? Какъв изобщо е „прагът“ на авторовите ритмически решения, над който те добиват важност за читателското съзнание, а под който остават сред многото завинаги погребани тайни на художествения замисъл и експеримент? Защо на един проникновен анализ не е отбягнала приносната роля на „хореичния“ пасаж в „Нова земя“ („по чието голо чело руен пот течеше“) към стилово извисяващия пласт във Вазовия роман²⁴, а прехласнати по „неподправената изповедна естественост“ на Хайтовия епически говорител в „Дърво без корен“, оставяме без внимание „27-стъпния хорей“, следващ думите „Проверих вратнята“: „Идвам да ти кажа, че си е на място и е здрава, само че не пее, ниго свири, ами със зъбите скърца и квичи като пребито куче. Бригадира питаше за тебе“. Как може да бъде париран въпросът към таблицата със статистически данни за прозаичния ритъм — „е, добре, какво от това?“ — чрез убедителен отговор, влитащ тези данни в хуманитарната цялостност на литературоведската рефлексия?

В най-добрите свои досегашни практически приложения тъкмо методиката за изследване на ритмичната проза страда от тежък за случая недъг — дедуктивизма. Сегментацията на текста се извършва например по фрагменти като „статично описание“ (пейзаж), „динамично описание“ (битка), „лиричен откъс“ (изповед на героя; любовно признание), „психологическа интроспекция“, „авторов исторически коментар“ и т. н.²⁵ Няма да бъде изненада за никого, запознат с процедурите и целите на литературоведската интерпретация, и по-нататъшният ход на подобно анализаторско встъпление: под центростремителната сила на значещи за възприемането и осмислянето на художествената литература понятия като „лиричност“, „експресивност“, „динамика“, „описателност“, „емоционалност“ и пр. започват да попадат всевъзможни и разнорангови езикови дадености. Може например да се твърди, че точно в откъса, обозначен и сегментиран по споменатите белези като „лиричен“, късите изречения „прилягат“ на емоционално нахъсаната реч —

²⁴ Вж. Georgijew, N. O pewnym milczącym dialogu w literaturze bułgarskiej. — *Рам. Słowiański*, XXXV (г. 1985), 1988, s. 124.

²⁵ Така е сторено в превъзходната студия на Ст. Балбус. О pewnym typie prozy rytmicznej w romantyzmie. — В: *Metryka słowiańska*. Wrocław, 1971, s. 173, както и в серията работи на М. Гиршман, обединени в посочената в бел. 23 негова книга.

точно както в случая с прочутия „телеграфен стил“ на Г. Стаматов пък се набляга, че именно този синтактичен тип целенасочено внушава „сухота“ и „безпощадно реалистична избличителност“. Може например да бъде обособено от анализатора като функционално приносно в „динамичния откъс — битка“ изобилието на мъжки завършени на колоните, или — на дактилни, или — на какво ли не още. . .

Подобно обезсърчително начало пред проблемите на прозаичното ритмическо членение ни чака и на другия методически полюс — белязания от знака на индукцията²⁶. Там, както не е трудно да се досетим, се озоваваме в царството на бодро уверената в собствените си критерии и сили емпирия. Някои нейни чисто технически похвати са с хилядолетна традиция: древната реторично-филологическа операция „колонометрия“ е целела разчленяването на речта на най-малките синтактични отрязъци, произнасяни без прекъсване. Този похват (без неговите древни социокултурни обертонове, произтичащи от изключителната роля на „хубавото говорене“ в античното общество) на практика остава непроменен до днес; обучаващият се някогашен ритор чинно е следвал Квинтилиановите съвети, членейки на колони речта си, днешният лингвостатистик сумира ритмичните тенденции в казаното от анкетираните речеви носители. С това заниманията на последния не биха свидетелствували за някакъв напредък „в кухнята“ на работата върху прозаичната ритмика от времето на Бюхер и следовниците му: с разчленените минимални ритмически единици на прозаичния текст „така, както се произнасят“, може да се обясняват различия в творческия темперамент, социална принадлежност, влияния, работен нервнопсихически цикъл на писателя и други магнетични понятия за изследователското поприще на литературоведския позитивизъм.

Съгласявайки се с твърдението, че „изборът на един или друг вариант на сегментация зависи от това, за какво искаме да информираме, от това, кое смятаме за дадено, познато съдържание“²⁷, все пак трябва да систематизираме сбито „даденото и познатото“ досега като инструментален апарат за изследване на прозаичната

²⁶ Принципните трудности пред изследването на фоничната и ритмичната организация на прозаичния текст са задълбочено характеризирани (и великолепно преодолені) в книгата на Р. К о л а р о в. Звук и мисъл. С., 1983 (главата „Отвъд стиха“).

²⁷ В а l b u s, S. Problem segmentacji tekstu prozatorskiego.— In: Z zagadnień języka artystycznego. Warszawa — Kraków, 1977, s. 268; спв.: P a l k o v á, Z. Rytmička vystavba prozaického textu. Praha, 1974.

ритмика. Така отговорите на въпроса, „в коя структурна сфера на текста да търсим директиви, обособяващи единиците на обективно идентифицируемо членене“²⁸, за разлика от еднозначното решение в случая със стиха при прозата клонят към няколко критерия, всеки от които носи и свое понятийно обкръжение. Взаимодействието между тези критерии и терминологията им позволява на практика те да бъдат диференцирани само в техния абстрактен вид и в историческата им актуалност на филологическата мисъл.

С най-дълга традиция сред „формалните критерии“ за ритмично членене на прозаичния текст е безспорно „клаузулният“. Най-обемни студии (като книжно тяло и обследван материал) са засвидетелствувани именно в границите на неговата методика. Това не е случайно: разполагайки с детайлните инструкции на Цицерон за петте препоръчителни начина, как да бъде издържан ритмично завършекът на реторичния период, изследователят е уверен в резултата от практическото приложение на тези изисквания. От само себе си се разбира, че тази насока на проучване ще бъде естествен монопол на филолози-класици от класическо за професията им време, а изследванията на Т. Зелински²⁹ и В. Майер³⁰ действително подкрепят с благородните си достойнства всички смислови и стилови конотации на определението „класически“.

И все пак защо именно характерът на клаузулата ще наложи на Т. Зелински да систематизира под няколко правила 18 000 реторични пасажа, а на В. Майер — да проследи в подобен план развоја на гръцката проза от IV до XVI в.? „Клаузулите подобно крайниците на човешкото тяло са най-чувствителното място в цялостния организъм на речта“ — пояснява старият филолог³¹. „Да се завърши изречението с глагол е най-добре, ако позволява това хармонията, защото глаголят поддържа целия смисъл на изречението“ — четем още в III книга на „Обучението на оратора“ от Квинтилиан. Изключителният интерес към завършека, тълкуван в многообразието между нормативността и метафориката, е обясним, ако си припомним съсредоточеното внимание към това, как трябва да започва и особено — как трябва да завършва реторичното слово

²⁸ Balbus, S. Problem segmentacji tekstu prozatorskiego..., s. 202.

²⁹ Zieliński, T. (noc. в бел. 20 изследване, публ. в): *Philologus*, IX, H. 2, Leipzig, 1904, 598—844; *Rythmika prozy pięknej i jej psychologiczne podstawy*. — *Przeglad Humanistyczny*. 1922, R. I, t. 1, 179—204.

³⁰ Mayer, W. Der accentuirte, Satzschluß in der griechischen Prosa von 4. bis 16. Jahrhundert. — In: *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinische Rythmik*. Bd. II. Berlin, 1905, 202—234.

³¹ Zieliński, T. *Rythmika prozy pięknej...*, s. 196.

в структурирането му според правилата за разположение („dispositio“). Потвърждение на горното се проявява и във факта, че в културната памет и на най-бегло запознатия с античното ораторско наследство последното присъства като минимум с *началото* на една реч (Цицероновата филипика срещу Катилина) и с *края* на друга (Катоновия призив да бъде унищожен Картаген).

Тази митологизираност на завършека, вместима в много по-широки от конкретната ни тема измерения на творческата и възприемателната психология, предопределя и дълголетната традиция на детайлното клаузулно описание. Към тази методика XX век не е добавил нищо. И това е така не само поради собственото развитие на прозата от ново време, която (нека ни бъде простено баналното напомняне) се създава по закони, много далечни от тези, чиято нормативна сила някога е заставяла византийските и средновековните латински писатели грижливо да съблюдават Квинтилиановите или Цицероновите съвети за ритмичната хармония на завършващите колона клаузули. Ясно е, че въоръжен с хилядолетния инструментариум на класическата колонометрия, съвременният литературовед доста би се позамислил, преди да го приложи към прозата на Лотреамон или Бели, да не говорим пък за Зола или Толстой. Самата стихова наука, в чийто законен изследователски интерес естествено влиза и прозаичната ритмика, също носи своя вина: линията Гюйо—Тимофеев, пряко свеждаща ритмичните дадености към речта на социалнопсихологически обусловен говорител, изведнъж намери много далечна, но затова пък несравнимо по-авторитетна (в сравнение със собствената си разклатеност) подкрепа в лицето на Бахтиновия възглед за полифонията. В такава зависимост не изненадват формулираните наскоро от М. Гиршман основни роли (всяка от които — и изследователска програма) на ритъма в прозата: „вплъщаване хода на развиващото се действие и определяне на неговите отделни етапи“, „разграничаване на различните композиционно-речеве единици“, „индивидуализация и съпоставяне на речевите партии на героите“ и „взаимодействие на ритмиката на гласовете на героите и повествователите в единството на прозаичното цяло“. За дедуктивистките опасности от подобно решение вече споменахме. Ще добавим, че самите терминологизирани словосъчетания като „композиционно-речеве единици“, „речеве партии на героите“, „гласове на героите и повествователите“ недвусмислено отвеждат и покорно подчиняват изследователските усилия не само на конкретната научна парадигма, в която са изковани горните понятия — наратологичното наслед-

ство на ОПОЯЗ-а, „около ОПОЯЗ-а“ (В. В. Виноградов) и полифоничната теория на М. М. Бахтин, но и към конкретния приложен обект на горните теории — руската проза от XIX в. Това на свой ред отрежда на последната по време цялостна монография върху прозаичния ритъм още по-тесен терен за историко-литературна верификация, отколкото Цицероновото учение за „курсуса“.

Вторият главен критерий при изследването на даден тип проза като подчинена на ритмични закономерности е синтактичният. Разбираемо е, че неговите привърженици ще чувствуват като особено актуална традиция „Аналитики“ на Аристотел, античните, средновековните, ренесансовите и класицистичните учения за „фигурите в речта“, теорията на Ал. Веселовски за паралелизма, ОПОЯЗ-а, а най-вече — пражкия принос в лицето на Матезиусовата теория за актуалното (темо-рематишното) членение на изречението. Последната във взаимодействие с теорията на С. Карцевски за фразата се оказва осмислена от съвременни изследователи на прозаичния ритъм в малко неочаквана перспектива. Тя може най-кратко да се обобщи като особено интонационно актуализиране-превод на графичните сигнали за членение. Всеки текст, произнесен или четен наум, по силата на жанровата и стиловата си определеност обладава заложен в него „произносителни директиви“. Ако си послужим в друг контекст с известното заглавие на Р. Барт, „нулева степен“ на декламацията (в древното ѝ значение!) няма: някакъв минимум конвенционална специфика съпровожда прочита на всеки текст, който можем да разпознаем като „официално комюнике“, „лирическо стихотворение“, „географско описание“, „народна приказка“ и т. н. Липсващите в писания текст експлицитни сигнали за емфатично курсивиране на отделни пасажии, смяната на темпоритъма и пр. неминуемо се появяват, пораждайки фоничната структура на фразата. Така интонацията актуализира потенциалните семантични стойности и създава фраза³² — почти общоприетата единица за ритмично членене на прозаичния текст³³. Сянка върху извънлингвистичните перспективи на този подход хвърлят не само „специалните“ произносителни ситуации в трудно-обозримата им интонационна гама от равномерното диктуване на текста до сценичното му художествено претворяване, но и де-

³² K a r c e v s k i j, S. Sur la phonologie de la phrase. — Travaux du Cercle linguistique de Prague, IV, 1931, p. 190.

³³ Вж. важните за настоящата тема изследвания в сборника: Literaria XV. Segment a kontext. Bratislava, 1973: K r a u s o v a, N. K segmentácii epických textův, 31—65; M i k o, F. Odsek, tema, štyl, 5—30; F i n d r a, J. Odsek ako prvok epickej struktury, 66—120.

специфициращите художествената литература чисто лингвистични и информационни обертони. Прозаичното членене на глави и абзаци, образуващи някакви взаимноспоставими единства от семантични елементи, до неотдавна се смяташе подвластно на емпирични формални правила и, насочен към прозата, апаратът на текстлингвистиката решаваше със смайваща лекота въпроса „към каква проза?“. Показателно е казаното в една от най-известните работи по методика на прозаичното членене от 60-те години: „Като основен предмет на анализа сме обособили текстове, които могат да се определят като описателни, т. е. — текстове, съдържащи описание на дадена ситуация. Като примери за описателни текстове, бяха използвани началните абзаци на разказите на Чехов (. . .) След изброяването на други текстове като дисертация, математическо доказателство, диалогичен текст и поетически текст авторката заключава: „Границите между различните типове текстове са неизразителни.“³⁴ Колко въодушевява този извод литературоведа, не е трудно да се усети.

И така, ако най-общата ни лингвистична осведоменост позволява посредством авторитета на чужди изследвания да боравим с термините „фраза“, „абзац“ и т. н. и да се чувствуваме по-уверени пред методическите трудности на прозаичното членене, то чисто литературоведските тежнения към художествените тайни на прозаичния ритъм не трябва да пробягват покрай ясният и прост въпрос, колкото и той да звучи като типична реакция на „битовото съзнание“: какво все пак търсим? И тъй като неопределеността е сред вечните спътници на литературоведския труд и предмета му, по-уместно е същият въпрос да бъде формулиран „каково можем да търсим?“.

— Скрито ритмично „цитиране“ на стихови форми с определен семантичен ореол?

— Обратното решение — съзнателното придържане на прозаичната ритмика към естественоезиковата ритмична норма?

— Стилизиращ ритмичен курсив — знак за интертекстуална връзка с някаква установена литературна традиция на ритмична (например библейска или ораторска) проза?

— Възможното усложнено взаимодействие на изброените решения?

Завършвайки с въпроси, този бегъл обзор на част от смятаното

³⁴ Цитирам работата на Е. Падучева. О структуре абзаца (Труды по знаковым системам. Т. II. Тарту, 1965) по полския ѝ превод в сборника *O spójności tekstu*. Wrocław, 1971, s. 97.

за безспорно като теоретичен тласък в досегашните изследвания върху прозаичната ритмика измени на традиционните си цели: вместо ретроспективно да „отсее актуалното“, той прозвуча като скептично пророкуване за невъзможността да се организира това „отсято“ в един хибриден изследователски модел, с помощта на който уверено да се впуснем в ритмичните тънкости на Райновата проза. Очевидно в полза на нейните достойнства и във вреда на собствената ни компетентност говори интуитивната увереност, че „Градът. Поема на тайните“ (1918) на Николай Райнов изисква по-различен род интерпретаторски усилия. Те също могат да се окажат обречени, ако над тях постоянно тегне известното отпреди години твърдение: „никога никой текст не е бил написан затова, да бъде четен и интерпретиран от филолози“. Но тази мисъл на В. Булст създава общия, макар и неоптимистичен фон, върху който по-отчетливо виждаме естествената непокорност, проявявана от текста на „Градът“ спрямо „колонометрията“, „курсуса“, „актуалното членене“, „фонологията на фразата“, „структурата на абзаца“. И това не е само вечната асиметрия между художествената творба и интерпретаторската парадигма. Доста огрубена, но не невярно представяща нещата, е следната съпоставка: да се впуснем, въоръжени например с теорията за актуалното членение, към ритмичната проза, имаме точно толкова основание, колкото ако си поставим за цел единствено чрез понятийния апарат на етиката или правото да тълкуваме историята. В нашето повествование тогава ще дават тон термини като „субект на собствеността“, „нравствен императив“ и др. подобни, но спойката — ключ към разбирането на историческите процеси, натрапливо ще отвежда към други сфери на мисълта и езика. По същия начин, дори и тотално подведени под критериите на колонометрията или актуалното членение, даденостите на интересуващата ни творба по-настойчиво ще напомнят за неподатливото в тях на горната редукция. В логиката на този песимистичен тон е редно да се очаква признание на неповторимостта на ритмиката в прозата на Н. Райнов и произтичащата от това безплодност на изследователската задача, чиито евентуални резултати не биха обогатили с кой знае колко създадената вече представа за „орнаментално-декоративния“ стил на писателя.

С надеждата за отрицателен отговор на горните съмнения пристъпваме към същинския анализ.

II

Нека започнем от най-очевидното. Още първият зрителен досег с „Градът“ оставя впечатлението за съзнателно и художествено целенасочено сегментиране на текста върху принципи, коренно противоположни на сегментацията в „класическата“ проза. Най-напред самата смътност на жанровото подзаглавие „поема на тайните“ е водещ рецептивен ориентир, който подсказва прочит в „лирически категории“ — повторителност, метафоричност, ритмичност, песенност. Като *песни* впрочем са обозначени дванадесетте обособени цялости в „поемата на тайните“, а значението за ритмична повторителност се носи от заглавията на песните „Овен“, „Телец“, „Близнаци“, „Рак“, „Лъв“, „Дева“, „Къпони“, „Скорпион“, „Стрелец“, „Козирог“, „Водолей“, „Риби“. Зодиакалната цикличност с неизбежните си внушения за неограничена временна протяжност се оказва ограничена от финалната цялост, озаглавена „Епилог“. Подобен тип композиционна организираност на творбата извежда на преден план *метаритмични* носители, които биват осмислени в жанрови („поема“) и хронологични („Зодиак“) категории. Този строеж обрича на бесплодност възможния жанрологичен спор, ако последният бъде воден в хегелиански дух — лирика, епос или терминологичния им синтез? Сред многото главоблъсканици на литературознанието е и случаят, в който литературоведската терминология бива метафорично модифицирана; да се ограничим с най-известния пример, предлаган от Гоголевия „роман-поема“. В този ред е и „поема на тайните“. Възможният акцент върху едната от двете съставки на подзаглавието на „Градът“ неминуемо — и художествено приносно — губи строгата си определеност в смисловото си съприкосновение с другата и прочитът на творбата през рецептивната зададеност на литературния термин „поема“ бива обгърнат със смътността „на тайните“. Във въздействието на тази „рецептивна директива“ се убеждава всеки читател на Райновата творба. Епическата „интервенция“ на „Епилога“ е призвана да задържи „Градът“ в орбитата на епоса — при пределната близост на произведението до лирическия цикъл; не е безполезно да се напомни, че сходен принцип на тематично-хронологична последователност отдавна е познат и на музикалното циклизиране: няколко „Годишни времена“ от XVII до XIX в. подсказват това.

Основният *последователно осъществен* принцип на членене в 12-те песни и епилога е реализиран посредством графичната текстова архитектура чрез „тризвездieto“ (* * *), като обосо-

бените от него сегменти обаче произволно варират като текстов обем от едно елиптично изречение до „мини-разказ“. Споделяме недоволството на Макс Бензе от слабото познаване на иконичния (визуален) език на текста³⁵; във всеки случай интерпретацията на „Градът“ върху равнището на „артефакта“ („материалната“ текстова даденост) ще бъде доста колеблива в изводите си относно редица графични и архитектурни решения на Н. Райнов:

* * *

Еднаж в тоя град, отдавна някога (не зная кога), аз срещнах Жена.
То бе зноен ден — и жълтоока мисъл съскаше в душата ми - - -³⁶

(с. 79)

* * *

И затова аз сега ще умра.

Ти мстиш справедливо, Вечна Девственице; аз видях твоята страшна и
замайваща голога! - - -

О! - - - Аз! - - - Аз — в с и ч к о в и д я х! - - -

- - - В с и ч к о, - в с и ч к о!

(с. 159)

* * *

Силно изразената през 20-те години тенденция — текст и изображение (а в по-общ план — и цялостната графична аранжировка) да бъдат подчинени на нефакултативна взаимовръзка, е намерила в приведените откъси още едно от многобройните си типологически превъплъщения. „Наред с илюстрацията се активизира вниманието към техническата страна на книгата — координирането на шрифт, формат, обложка и т. н. Дори пунктуационните знаци се използват не само като разделители в потока на речта, в граматическото им значение, но и като отделно декориращи страницата“³⁷ — явно е наблегнато в едно от последните (и едно от малкото) сериозни изследвания върху стила на Н. Райнов. Като отдадем дължимото на трайния и задълбочен интерес, съпътствувал писателя през целия му творчески път, към полиграфичната техника и присъщия ѝ културно-семиотичен език, нека се обърнем към по-частни аспекти в пунктуационната физиономичност на Райновия текст. Какво могат да озна-

³⁵ Вж. В e n s e, М. Visuelle Texte. — In: Ästhetica. Einführung in die neue Ästhetik. Baden-Baden, 1966, 300—303.

³⁶ Всички цитати са по изданието: Н. Р а й н о в. Градът. Поема на тайните. С., 1918.

³⁷ С т о й ч е в а, С. Декоративната проза на Н. Райнов като един от стилите в почерци на културата ни от 20-те години. — Л и т. м и с ъ л, 1989, № 2, с. 30.

чават интонационно три последователни тирета, каква е емфатичната и произносителната „директива“ на разредката в художествената творба, какъв ефект пораждаат крайно нетипичните за художествената литература скоби — това са все въпроси, на които няма да намерим отговор в помагалата по правилна пунктуация.

Визуалният ни досег с поезията и прозата от началото на 20-те години може да вмести тази най-частна специфика на Райновата поема в раздвижените граници на пунктуационната художествена практика от това време. На подобни похвати не е чужда диаволично-експресионистичната проза, пунктуационното своеобразие в маниера на Г. Милев предизвиква известното хапливо подмятане от страна на Б. Пенев („акробат на морала и двоеточията“), както впрочем и отказът от „правилна“ пунктуация на Ламар в стихосбирката „Арена“ — насмешката на Н. Р-ски (Вл. Василев): „Всичко това. . . има два препинателни знака.“³⁸ Без да се омаловажава тази обща и осезаема тенденция, все пак е по-важно да бъдат осмислени нейните прояви в конкретната творба. В такъв стеснен контекст впечатлението от „Градът“ е нееднозначно (нека се ограничим например само до разредката). „Правила“ за нейната употреба в „поемата на тайните“ не могат да бъдат изведени. Изобилствува в отделни пасажи и липсва напълно в други, прокарва неуловимия си различителен оттенък между две анафорично свързани изречения:

Аз не можех! Аз не можех вече! - - (с.69) — обособява цитат:

О, дни на гняв! О, страшни дни! . . . (с. 51)

Моето име е: „Noli me tangere!“ (с. 67)

— внушава градация:

И ето тя възрастна — и освети зад себе си две страшни очи, без, лице . . . (с. 67)

А отведнаж мраморния Човек извърна към мен глава и впи в мене поглед (с. 129).

— модифицира иконично междуметията и експресивния им контекст:

О! - - - Аз — всичко видях! - - - (с. 159)

В най-строг езиковедски план ефектите от подобни пунктуационни решения могат да се определят като производни от взаимопроникването „между чисто синтактичното и експресивно-интонационното членение“³⁹. Пунктуационната физиономичност на Райновия текст обаче актуализира определено вторични значения на универсалното правило, по чиято сила и най-механичният прочит не пробягва през разредката или курсива без мигновеното

³⁸ Златорог, 1922, с 628.

³⁹ Walbus, S. O pewnym typie prozy rytmicznej. . . , s. 186.

сепване през възможните им „задграфични“ и „зад-езикови“ смислови стойности — логични, емфатични, емоционално-експресивни. Този тип графична йерархизация (както и целият свят на художествените решения и помисли) е „въпрос на избор“, но този избор е все пак мислим в границите на някакви конвенции, заложили в природата на творбата. В „поемата на тайните“ пунктуационната йерархия се оказва изключително деен функционален фактор. Подчинена на раздвояването между миража и реалността, между безкрайността на цикличната повторителност и ретроспективността на събрания времето миг, между първичния чувствен пласт и усложненото многоезичие на културните символи, между вгълбения поглед към праизворите на духовната действителност и предчувствието за идещите стилови преломи (поразителната отпратка към безсмъртната метафора на Фурнаджиев „О, страшна е песента на бесилката! . . . — на с. 50) — пунктуационната „неравност“ на „Градът“ на свой ред раздвоява творбата в самата сърцевина на нейния онтологичен статут чрез смътното взаимопроникване между определителите на *изговаряния* и *писания* текст. Значението на тази раздвоеност се разкрива посредством един неин неизбежен ефект: пунктуационната обособеност на отделен пасаж „като че ли“ го връзва като мистифициран речев субститут в актуалното, едва ли не доловимо на слух „настояще“. Тези интонационни отънъци са сред най-верните скрити и явни носители на идеята за Времето в творбата на Райнов — на Времето, пулсиращо между извечните тласъци на културната памет и единичността на човешкия миг:

А на брега, дето векове аз, Човекът, чаках трепетно далечния рев на непознати кораби — и вест от далечни, чужди земи — на брега аз заплаках. (с. 69).

Беше отбелязано, че тризвездието обособява произволно вариращи по обема си текстови отрязъци, като пред този принцип на сегментация отстъпва дори и хипотактичната връзка:

И аз заспах.

* * *

Но тръпки на ужас ме вледениха. . . (с. 66)

За да не се впусκαме в дребнави изброявания, ще обобщим, че в „Градът“ тези нетипични за прозата членителни принципи спират единствено пред анжамбмана в общоприетия му традиционен смисъл — пред нас е проза. Но Райновата поема в буквален смисъл с всички свои звена довежда стиха и прозата до последния праг пред взаимопроникването им в „аморфност“, която хвърля худо-

жествено неоченимата си смътност върху света на творбата. В по-частен аспект стилът на „Градът“ с естетическите си инвенции е най-пряко и най-видимо подвластен на тази смътност: поемата сплита „естетически несъвместими“, „противопоказни“ пасажи като: „Едри мухи със зелени цъквени очи кацаха и разнасяха зараза низ света“ (с. 62); „Космати жестоки ахави, змиевидни лиани с кървави пипала протягат алчуши, ненаситни фалуси в мрака — лепкаво-гньсни, зловещи допотопни хвощове разнасят разплода на Сатаната“ (с. 115) — със: „Синя душа на лунна русалка. . .“ (с. 73) или „Ти си хубава като тъжна песен! Твоята душа е далечна като Алкор и сияйна като Косата на Вероника“ (с. 99). Отделна важна тема са реминисценциите в Райновата поема, но дори и най-беглият прочит не може да не попадне под внушението, че цели пространства от света на културните езици са обгърнати със смътността на прехода от познатото към непознатото. Защото ако „стъпките на Оногова, който ходи по водите“, Тристан, Коломбина, Саломе и Термопили при цялата им обвеаност с лъха на мита, легендата и литературната вторичност все пак подлежат на еднозначна конкретизация, то само с напъване на паметта няма да можем да отговорим на въпросите, *какво означават* „симун“, „чампак“, „чад“, „епотпи“, „алхарди“, „пасионеза“, „дахмася“, „пеплос“, „стригил“, „лабарум“, „волути“ и „серапеум“; *кои са* Рудра, Ниобе и Синекериба; *къде са* „храмовете на Дендерах“, „светилищата на Саис“ и „глиптиката на Немброд и Корсабал“. . . В логиката на творбата отговорът съвсем не е необходим, ако си наложим адекватна читателска нагласа.

В този момент литературоведът-деконструктивист охотно би се отзовал, напомняйки някои основни тези на своята хуманитарна доктрина. За нейните привърженици текстът на „Градът“ вероятно би бил изключително благодатно поле за интерпретация: в Райновата поема биват неутрализирани и дейерархизирани толкова много опозиции с неизбежната им онтологична, естетическа, рецептивна и познавателна „диктатура“ като „стих / проза“, „действителност / сън“, „дух / материя“, „душа / тяло“, „природа / култура“, „яснота / смътност“, „изречено / написано“, „непосредствено / медитативно“ и т. н. — модифицирани като обобщени изследователски предразсъдъци и конструкти — рожба на логоцентризма и фоноцентризма на класическата европейска хуманистика. Остава играта и облекчението, че тежката полярност на тези матрици за мисленето на хуманитаря от ХХ в. вече няма власт над нас. Във висока степен деконструктивистът ще бъде прав: антиакадемизмът

и антиинституционализмът на днешните тенорови обертонове в хора на литературоведското разногласие с нищо не привилегироваат интерпретацията на Райновата поема като „ритмична“ пред редица вече засвидетелствувани нейни интерпретации като „мистична“, „екзотична“, „символистична“ или „орнаментална“. Въпреки това надали подлежи на съмнение оправдаността на изследователската интенция — прозата на Н. Райнов да бъде интерпретирана като ритмична. С това обаче идва важният въпрос: интерпретирана и ритмична — от кого и за кого? Върху полюсите на авторския замисъл и интерпретаторската парадигма и в нашия случай се надстрояват съответно двете грешки — интенционалната, наречена така от У. К. Уимзът, при която мерило за сполуката на определена интерпретация е доказаната идентичност с авторското намерение, и онази грешка, която П. Рикьор определя „за симетрия“ като „грешка на абсолютизацията на текста“, „хипостазирането му като творение, нямащо автор“⁴⁰.

Нека най-напред се поддадем на съблазните, които предлага „интенционалната грешка“. Изберем ли този изследователски път, няма да страдаме от оскъдица на материал, който да доказва, че за автора, времето и съвременниците си „Градът“ е бил ритмична творба. Две години след отпечатването на Райновата „Поема на тайните“ Сп. Казанджиев цитира думите на Н. Райнов, изказани по повод на несполуките в българските преводи на „Тъй рече Заратустра“: „Напевната и размерна реч на големия поет е превождана — както се превожда книга за правене на консерви или приготвяне зимнина; както се превожда проза.“⁴¹ След тази стилистично красноречива съпоставка на „проза“ Казанджиев напомня: „Често тия речи имат един скрит размер и една твърде прозирна симетрия. ... и често цялата реч се чете като стихотворение в проза, разделено на строфи.“⁴² Освен „Тъй рече Заратустра“ мислими като естествени звена в типологично-съпоставителен контекст спрямо „Градът“ са: преводите на „Анхели“ от Юл. Словацки, „Светица“ на Д. Караджов, собственият преводачески и художествен опит на Н. Райнов във „Видения из древна България“, „Богомилски легенди“, „Книга за царете“, „Слънчеви приказки“ и „Очите на Арабия“. Стилизиращият генетичен ориентир в тези творби без съмнение е библейският стих и синтаксис с често изтъкваните структурни белези: ясно маркирана цезура между колоните, семантичен и фор-

⁴⁰ Rіc о е u r, P. Język, tekst, interpretacja, Warszawa, 1989, s. 103.

⁴¹ Златорог, год. I, 1920, с. 267.

⁴² Пак там,

мален паралелизъм, редундантна повторителност, реверсия¹³ и над всичко — паратактичната връзка между строфите¹⁴; неслучайно традицията да бъде интерпретиран семантично и стилистично библейският „И“-синтаксис е породила толкова внушителна библиография¹⁵, а сред професионалния „жаргон“ на библеистите терминът „каі-стил“ е повсеместно общоприет. Разпознаването на тези основни стилови белези не изисква нищо повече от един поглед върху текста на „Градът“ и подробното им инвентаризиране чрез илюстриращи примери не е необходимо, както не е необходимо и наблягането върху естествените им свойства на изразителни ритмични носители. Генетичните съпоставки биха изчерпали задачата ни, ако не съществуваше необоримата даденост, че присъствието на посочените „библейски“ стилови белези не може да бъде приравнено към реконструкцията на самия комуникативен процес, специфичен за библейската култура в над двете хиляди нейни националноезикови превъплъщения. Търсенето на еквивалент на библейската ритмика е акт на „мини-превод“. „Цел на превода на Библията — пише най-авторитетният съвременен учен в тази област — не е предаването на определена езотерична информация за дадена чужда култура“¹⁶ — езотеризмът на културното разноезичие в Райновата поема на тайните ни подсказва, че пред нейния автор е стояла обратната художествена задача. Тя не може да бъде изчерпана с определението „стилизация на библейска ритмична проза“. Каква обаче е истинската художествена функция, осъществена от лесно разпознаваните определители на тази хилядолетна ритмична традиция в „Градът“? Като културна знаковост ритмиката на творбата е еднозначно сводима към тази традиция — светът на творбата не е библейският свят. Тази дисхармония натрапва аналогии с други произведения, изградени върху ритмика, която нашият културен опит оценява като „нетипична“, „странна“ или дори „несъответстваща“ на тематиката им. В Гьотевите „Херман и Доротея“ скучни бюргери и аптекари от началото на миналия век водят разговорите си в хекзаметър, но върху конотацията „епичност“, която се носи от Омировия стих, „елинът от Ваймар“ набляга

¹³ Вж. K ö n i g, E. *Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf der biblische Literatur*. L., 1900; *Die Poesie des Alten Testament*. L., 1907, 8—10; Y o d e r, P. *Biblical Hebrew*. — In: *Versification Major Language Types. Sixteen Essays*. N.-Y., 1972, 52—65.

¹⁴ Вж. A e j m e l a u e s, A. *Parataxis in the Septuagint. A Study of the Renderings of the Hebrew Coordinate Clauses in the Greek Pentateuch*. Helsinki, 1982; A n d e r s e n, F. *The Sentence in Biblical Hebrew*. The Hague, Paris, 1974.

¹⁵ A e j m e l a u e s. *Parataxis*. . . , 31—32.

¹⁶ N i d a, E. *Zasady przekladu na przykladzie „Biblii“*. *Pamiętnik Literacki*, R. LXXII, 1981, s. 327.

с всички други жанрови определители на творбата си. Ритмичните белези на библиейската проза у Райнов са знаци, които отвеждат към глъбините на единния извечен Текст на истините за света и човека — поемата на тайните говори, че е невъзможно тези истини да бъдат постигнати в границите на един-единствен културен език и на един-единствен свят:

- По всички подземни вертепи на вековете грешеше душата ми (109).
- Аз се рея низ диплите на всеки век и чъртая по гънките на небесния свод писмената на страшна мъдрост (с. 109).
- По всички сцени на древния свят игра душата ти... (с. 52).
- И ето Градът — нагла пантомимка (...) да играе измамливи танци по хиподрома на вселената... (с. 117).

В това многоезичие ритъмът може да отпраща внушения чрез установения семантичен ореол на „цитирани“ стихови размери — при взаимодействието им с други реторични или тематични белези на привличания културен контекст:

Вихър се вие/вихър лудее... (с. 58) (специфична за народната песен figura ethymologica — „лирически 10-сричник 5+5“)

Някога в Делфи стрела/
ужили тъмноока весталка (с. 158) („епичност“, древногръцка символика + „хекзаметър“)

Бесилката скърца размерно, злоещо (с. 50). (мрачна баладичност + „баладичен 4-стъпен амфибрахий“)

Медитативната и драматично-диалогичната линия в „Градът“ получават важен ритмичен курсив от страна на следните отрязъци в „5-стъпен ямб“ (интересно е, че първото здраво тематично обвързване на 5-стъпен ямб с библиейски мотиви е засвидетелствувано у П. П. Славейков)⁴⁷. Подборката на „5-стъпните ямбични сегменти“ в Райновата поема е извършена по общоустановените в стихознанието методически принципи: да имат смисъл, да имат задължително ударен последен икт (силна метрическа позиция); привлечени са само формите с мъжки и женски клаузули:

Нима сте чули по-велико име (с. 63)
С лице на роб и поглед на злодеец (с. 66)
Като олтар на тайната вечеря (с. 75)
А после — пламъците посиняха (с. 78)
и ние в страх на безизходна мъка (с. 78)
целуваха отпаднали ръката (с. 91)
и ето — трупове сме до един (с. 91)

⁴⁷ Върху тази семантична окраска в цялостния семантичен ореол на размера обръща внимание Р. Кунчева. Български стих. — В: Slowiańska metryka porównawcza. III. Semantyka form wierszowych. Wrocław, 1988, s. 161.

- и бедствия безчислени дойдоха (с. 92)
 Тъй аз, синът на Красота и Грях (с. 94)
 А Дверите на тайната мълчаха (с. 94)
 Защото Ти разбра, че си жена (с. 99)
 Ти спиш като убита пеперуда (с. 103)
 Снагата на разголена жена (с. 110)
 Той чака дъщерята на Позора (с. 113)
 И дигна пред лицето на Града (с. 123)
 Но лепкави растения проникват (с. 115)
 Аз трябва да разбия нещо там (с. 139)
 И мръзнеха като игли в душата (с. 67)
 Душата ти е счупена китара (с. 45)
 Душата ти е плачеща китара (с. 45)
 Душата ти е сребърна сурдинка (с. 47)
 Душата ти е хълцаща цигулка (с. 46)
 Която рони звуци по крилето (с. 47)
 И почва се дележ на грешна плячка (с. 51)
 Излизат в бели тоги мъртъвци (с. 51)
 и пламенни змии с ужасен съсък (с. 51)
 Душата ти е многозвучна флейта (с. 52)
 Под лед и мразни сипеи се губи (с. 56)
 Угасната е нечия лампада (с. 88)
 които търсят цял живот загадка (с. 140)
 и арки на победни тържества (с. 152)
 родих се аз ваятел очарован (с. 156)
 кошмар разкрили полет над Града (157)
 не Блуд разкрива Мойта плът, а Тайна (с. 167)
 ти каза своята последна реч (с. 170)
 сказание за тебе ще мълвят (с. 170)
 И аз проклинах кърваво Онази (с. 177)
 В разнизани парцали от метал (с. 43)
 И страшната рапира на Тристана (с. 43)
 и виждах там пламтящи градове (с. 35)
 минавахме към страшното Кълбо (с. 36)
 тя се засмя с усмивка на жена (с. 44)

Можем, разбира се, да настояваме, че тези „5-стъпни ямбични отрязъци“ са прост резултат от вероятностна езиково-акцентна комбинаторика. Тяхната средна удареност е 69,2% при разпределение по метрически силните позиции както следва в проценти: I—15; II—45; III—80; IV—26; V—100. Но съпоставката с теоре-

тичния модел на българския 5-стъпен ямб⁴⁸ (средна удареност 66,9%; ударен профил на иктовете: I—80,6; II—49, 1; III—63,1; IV—40,8, V—100) разкрива интересна „директива“ — „петостъпните ямбове“ в „Градът“ да бъдат четени и разпознавани именно като „стихови знаци“. Средната удареност на предпоследния икт в тях е 26% — за сравнение у Вазов тя е 48,6%, у К. Христов — 49,6%, у Яворов — 44,2%(!)⁴⁹. Очевидно наблюдаваме проява на известния закон за акцентната регресивна дисимилация в стиха; предпоследният икт по контраст с постоянно ударената тоническа константа (5-ия икт) е най-слаб. Интересно потвърждение на догадката, че прозата в случаи на сложно културно-знаково и структурно съприкосновение (цитиране, алузия и т. н.) със стиха понякога е склонна към стилизираща хипертрофия на специфично стихови ритмични белези. Вече отбелязахме впрочем реторично-експресивния курсив, диктуван в „поемата на тайните“ от свръхнапрегнатата ѝ пунктуация — в такава степен и с толкова много *знаци* за говорно вълпяване на текста не борави никой от известните ни исторически типове българска лирическа поезика! И подобна фонична организираност със своята пределна откровеност като че ли в нашето съзнание е изцяло лирически монопол:

И в чертога на далечно небе ние празнувахме своето
обръчване навеки.

— Обръчване на кръв и тръпки (с. 74).

Ала чудовището не чу думите (с. 84).

Из земята припламват измамливо зеленикави огньове —
като съскащи змии (с. 116).

Така паратакисът дава тласъци за дълбинна ритмизация и фонизация; 68% от абзаците съвпадат с изречения: ритмизирането на отделни пасажии може да достигне до преплитания като: „*Всеки камък там бе твоя мисъл* („5-ст. хорей“) и всяка стъгда *(потоци твоя кръв.* („3-ст. ямб“) *В тоя град от камък ти извая* („5-ст. хорей“) *стона на човека, който дири* („5-ст. хорей“) *ново небе, и в островърхи обелиски* („4-ст. ямб“) *вдълба исполинския плач на човешката мъка* („5-ст. амфибрахий“) (с. 170).

Според Ницше „най-податливият за разбиране елемент на езика съвсем не е самата дума, а тонът, силата, темпото, модулацията, които предопределят изричането на даден ред от думи; казано накратко — музиката, скрита зад думите, страстта, скрита под тази музика, човекът, скрит под тази страст, а следователно —

⁴⁸ Описан от Рая Кунчева в работата: Български ямбически размери. — Лит. мисъл, 1980, № 8, с. 19.

⁴⁹ Пак там, с. 26

всичко онова, което не може да бъде написано (р. — ориг.)⁵⁰. В „Ессе homo“ саморефлексията разкрива механизма на тази стихова стратегия: „Моят стил е танц: игра на всевъзможни симетрии, а едновременно — извисяване над тези симетрии и подигравка с тях — това засяга дори подбора на гласните.“⁵¹ Проникновеният интерпретатор на художествените резултати, породени от тази интенция — Фр. Мартини, ги характеризира като „своеобразен спор и същевременно танц на прозата с поезията. Стига се до парадоксалната ситуация, в която с този език (обхванал всички стихии на съществуването, изграден върху ясно очертани синтактични фигури, метафори, паралелизми, антитези, съзвучия и звукови дисонанси) си служи поезията, за да създаде проза — и с него борави прозата, за да открие това, което притежава изключително поетически характер.“⁵² Действително — подобно свръхизобилие на стихови и лирически похвати е възможно да проникне така безпределно именно в художествена материя, в която не действа главната и най-властната стихова конвенция. Безсилието на езика пред конвенцията е най-силният импулс, който ритмиката и фониката отправят към смисъла на творбата: безсилието на Човека, дирещ и ненамиращ успокоителната идентичност в своите безбройни културни и чувствени превъплъщения, зареяни в разпокъсания хаос на Времето.

Но ако ритмичната проза на Ницше в немската традиция е призвана да разруши установената антитеза между поетическо и понятийно, то в българската традиция ритмичната проза на Н. Райнов трябва да бъде тълкувана в много по-различни дискурсивни категории. „Ново за българската литература явление — декоративно-стилизирана проза с исторически, екзотични и библейски сюжети“ — така отново е определена тя и в последната авторско-концептуална история на българската литература⁵³. Превърнем ли тази проза в предмет на сериозно интерпретаторско съзерцание, подирим ли „мястото ѝ в българската белетристична традиция“, бързо ще се убедим, че затрудненият ни подход към нея се дължи единствено на тенденциозното ѝ дълголетно „маргинализиране“ от страна на митологизирания и идеологизиран Български реализъм. Малко вероятно е да предполагаме, че ритмичната проза някога

⁵⁰ Цит. по: F. Martini. Also sprach Zarathustra. — In: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, 1964, (I—1954), S. 35.

⁵¹ Пак там, с. 43.

⁵² Пак там, с. 35.

⁵³ Игов, С. История на българската литература 1878—1944. С., 1990, с. 258.

е имала „своя“ читателска публика. Но ако си припомним повсеместния възторг, който предизвиква например дебютът на Р. Стоянов с поемата в проза „Човекът“, или противоречивите реакции около „Ева“ на А. Протич, ще почувствуваме с обезсърчение, че прозаичното пространство от края на XIX и първите десетилетия на XX в. съвсем не се вмести без остатък в „основната развойна линия на българската проза“ и съпровождащите я обяснителни концепции от наше време. На своите съвременници ритмичната проза на Н. Райнов е предлагала възможност за множество прочити, от които за по-късния развой на българското литературно самопознание се е оказал важен само един — и за нещастие — съвсем не най-важният. Това множество от прочити се дължи на обстоятелството, че тя (както никой текст дотогава в българската традиция) благодарение на „езотеризма“ и „декоративизма“ си — парадоксално! — предлага най-точния ключ към собствените си стилови конвенции⁵¹ — нещо, което не може да се каже за „реалистичната проза“.

Всичко това обаче е било възможно във време и литературна култура, в които художественият експеримент е притежавал сам по себе си ценностен заряд, достатъчен, за да разтърси и клерикалната догматика (отлъчването на Н. Райнов от църквата!), и строежа на прозаичния изказ — и именно в раздвояването между културния синтез и деструктивността експериментът е придобивал своя социален и художествен смисъл. И правото да изрича вечните истини с нов глас и ритъм в хармонията или дисонанса с множество други гласове и ритми. Последните години от живота на Н. Райнов са началото на времена, в които това става невъзможно.

⁵⁴ Ясното им разпознаване личи и в подражанията, които тя поражда. В „Хиперион“ (1925, кн. 1—2) например е публикуван разказът „Шалам“ от М. Минев: . . . А погледът на чужди мъже пареше снагата на Шалам и запалваше чара на тъмни желания.

Пожелавах Шалам.

Ала още не бе дошъл часът тя да разлее вино и да разломи нар, за да раздаде себе си на жадните за нея. . .

Не бе дошъл часът. . .