

ИЗ «ИСТОРИЧЕСКА ПОЕТИКА»

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИ

ЕЗИКЪТ НА ПОЕЗИЯТА И ЕЗИКЪТ НА ПРОЗАТА

1

Никой няма да се замисли, за да отговори на въпроса, предполагащ от това заглавие, и ще отговори с фраза, изразяваща повърхностното впечатление, при което личните вкусове, колкото и разнообразни да са те, са се слели в единството на унаследеното предание. Да се изучи това предание в неговото фактическо развитие и генезис би значело да се обясни или узакони и самото впечатление. В следващите редове аз само набелязвам пътя, по който би могъл да тръгне изследователят, ако всички необходими за това факти са му подръка.

Става дума за разликата между езика на поезията и езика на прозата. Ще кажем без заобикалки: езикът на поезията си служи в излишък с образи и метафори, които прозата избягва; в речника ѝ има особености, изрази, които не сме свикнали да срещаме извън нейната постоянна употреба, присъщ ѝ е ритмичен строеж на речта, избягван, с изключение на някои моменти на афект, от всекидневната, делова реч, с която обикновено сближаваме прозата. Говоря за ритмичен строеж, без да имам предвид ритъма на стиха, подчертан или неподчертан от римата: ако за Гьоте поезията става такава само при условието за ритъм и рима («Leben»/»Живот»/, II, III), то ние вече успяхме да свикнем със «стихотворенията» в проза (Тургенев), със стиховете, непознаващи размер, но създаващи впечатление за поезия (Уолт Уитман), както, от друга страна, познаваме «цветистата», поетична проза, изразяваща понякога твърде посредствено съдържание. Шерер допуска и епос в проза, историческо произведение в стила на епопеята, и не в стихове; но ние, разбира се, няма да сметнем за поезия една научна тема само защото тя е изложена в стихове, с изобилие от образи и съответстващ реторичен инвентар.

Такова е нашето впечатление и ние естествено сме склонни да направим извода, че изборът на единия или другия стил или начин на изразяване органично е обусловен от съдържанието на онова, което ще наречем поезия или проза по същество и към което ще подберем съответстващото определение. Но нали съдържанието се е меняло и се мени: много от онова, което по-рано е предизвиквало възторг или признание, е престанало да бъде поетично, друго пък се е настанило на старото място и предишните богове са в изгнание. А изискването за форма, стил, особен език във връзка с онова, което се смята за поетично или за прозаично-делово, си е останало същото. Именно това дава право да се отнесем към поставения от нас въпрос определено формално: какво представлява езикът на поезията и

езикът на прозата? Разликата се усеща, налага се независимо от историческите изменения, които са могли да възникнат в състава на единия или другия стил.

Френските Parnassiens* твърдят, че поезията има също такъв специален език, както музиката и живописата, и че той притежава своя особена красота. В какво се състои тя? – пита Бурже. Не в страстта, защото и най-пламенният любовник може да излее чувството си в трогателни стихове, далеч не поетични; не в истината на идеите, защото най-великите истини на геологията, физиката, астрономията едва ли се поддават на поезията. Накрая, не и в красноречието. И заедно с това и красноречието, и истината, и страстта могат да бъдат във висша степен поетични – при известни условия, които са дадени именно в специалните свойства на поетичния език: той трябва да поражда, да подсказва образи или настроение чрез съчетания от звукове, така тясно свързани с други образи или настроения, че стават сякаш техен видим израз.

Не изпитвам необходимост да се спирам върху разбора на тази школка теория; важно е признаването на особения поетичен стил; именно това понятие следва да се постави в историческа светлина.

Различавайки езика на поезията от езика на прозата, Аристотел («Реторика», кн. III, гл. 2) действа като протоколчик, записващ наблюденията си над фактите, разпределящ ги по широки категории, като оставя между тях преходни разстояния и не прави общи равносметки. Главното достоинство на стила е яснотата, казва той; стилът не трябва да бъде «нито прекалено нисък, нито прекалено висок», но трябва да подхожда за предмета на речта; и *поетичният стил, разбира се, не е нисък*, но не подхожда за ораторска реч. От имената и глаголите с яснота се отличават онези, които са придобили всеобща употреба. Другите имена, които изброихме в съчинението, отнасящо се до поетическото изкуство («Поетика», гл. 23), правят речта не ниска, а *украсена*, тъй като отстъпленията от всекидневната реч спомагат тя да изглежда *по-тържествена*: нали хората се отнасят към стила също както към чужденците – и към своите съграждани. Именно затова следва да се придава на езика характер на *чуждоземен*, защото хората са склонни да се учудват на онова, което идва отдалеч, а това, което предизвиква *учудване*, е приятно. Много неща в стиховете пораждаат такова действие и подхождат там (т. е. в поезията), защото и предметите, и лицата, за които става дума там, са повече отдалечени от житейската проза. Но в прозаичната реч такива средства са много по-малко, защото техният предмет е по-малко възвишен; тук би било още по-неприятно, ако роб или съвсем млад човек, или някой, който говори за твърде нищожни неща, се изразява с възвишен слог. Но и тук е прилично да се говори, като слогът ту се снижава, ту се извисява съобразно с трактувания предмет.

Студенината на стила – продължава Аристотел (гл. 3), произлиза: 1) от употребата на сложни думи; 2) от необичайните изрази; 3) от ненужното ползване на епитети и 4) от употребата на неподходящи метафори. Тук ние отново преминаваме към въпроса за различителните черти на поетичния слог: не следва да се употребяват дълги епитети, неуместно е те да бъдат и много на брой; *в поезията* например е напълно възможно да наречем *мялото бяло*, а в прозата подобни епитети са напълно неуместни; ако са *пре-*

*Parnassiens (фр.) – парнасиста. – Бел. прев.

калено много, те разкриват реторична изкуственост и доказват, че *щом трябва да се ползваме от тях, това вече е поезия*, тъй като употребата им изменя обичайния характер на речта и придава на стила отсянка на нещо чуждо... Хората употребяват *сложни думи*, когато даденото понятие няма название или когато е лесно да се състави сложна дума; такава е например думата *хротовтриветв* – прекарване на времето; *но ако има много такива думи, то слоget става напълно поетичен*. Употребата на двойни думи винаги е присъща на поетите, *пишещи дитирамби*, тъй като те са любители на *гръмкото*, а употребата на *старинни думи* – на *епическите поети*, защото такива думи съдържат в себе си нещо *тържествено и самоуверено*. А употребата на *метафората* е присъща на *ямбическите стихотворения*, които... се пишат сега... Има метафори, които не следва да се употребяват: едни, защото имат смешен смисъл, именно поради което авторите на комедии употребяват метафори; други, защото смисълът им е прекалено тържествен; освен това метафорите имат неясен смисъл, ако са заимствани отдалеч, както например Горгий говори за «бледни» и «кървави» дела.

И така поетичният език не е нисък, а тържествен, предизвикващ учудване, притежаващ особен лексикон, чужд на прозата, богат на епитети, метафори, сложни думи, създаващи впечатление за нещо несвое, чуждо, издигнато над живота, «старинно». Странично е засегнат и въпросът за *съдържанието* на поезията: тя трактува за възвишени предмети, отдалечени от житейската проза; но същността на разсъздението е сведена до занимаващата ни цел: до въпроса за същността на поетичния *стил*. По-нататък ще видим, че в трудовете, посветени на езика на поезията и езика на прозата, това съществено отделяне на съдържанието от стила невинаги е било спазвано. Оттам идват и редица неясноти и призрачни определения. От многото ще изберем няколко.

За Хербер отделянето на поезията от прозата е настъпило с появяването на литературата; тогава у човечеството се е разкрил двоен стремеж: от една страна, да усвои за себе си света, какъвто той изглежда, представя се като съществуващ, за което точната прозаична реч е давала най-подходящия начин на изразяване; от друга – да си въобрази същия свят като символ, призрак, *Schein** на нещо божествено, за което именно е послужила чувствено-образната реч, речта на първобитния индивид, която, издигната и облагородена, продължава да съществува в нашия език, *in der Sprache der Gattung***; именно това е езикът на поезията. Разликата е крайно неясна: та нали нашият език, изобщо езикът на делничната проза, представя не същността на световните явления и обекти, а нашето разбиране за тях, онова, което значи изглежда *Schein* (видимост), и същата *Schein* (видимост) трябва да характеризира и езика на поезията; и там, и тук има несъзнателно-условна, символична образност, по-несъществена и неосезаема в единия случай (прозата), жива и съществена в другия (поезията). И какво представлява поетичният език на първобитния «индивид»? Ако под последния се разбира не индивидуалност, а биологичен екземпляр, то нали езикът е социално явление, макар и в тясното схващане на тази дума. Прозата, като особени стил и род, се е отделила в памет на литературата; като стил нейните начала лежат зад историческите граници, макар и във формите на приказката.

**Schein* (нем.) – видимост. – Бел. прев.

***In der Sprache der Gattung* (нем.) – в езика на рода. – Бел. прев.

Щайнтал неколкократно се е обръщал към занимаващия ни въпрос в статиите си «Zur Stylistik, Poësie und Prosa» и «Über den Stil»*. Става дума за стила, а категорията съдържание – поетично и прозаично – постоянно се е намесвала в решението и повече или по-малко ясен резултат не се е получил.

Ще анализирам второто от посочените по-горе разсъждения.

Авторът изключва от своето разглеждане *деловата проза*, противоположна на изкуството и науката с техните общи, теоретични цели. Под проза се разбира *научната проза* (с изключение на научните формули) и *красноречието*, което се характеризира впрочем като нещо странично, привнесено отвън (*anhängende Kunst***) към изкуството, докато поезията изцяло влиза в неговата област. Неясните отношения, в които са поставени тук поезията и красноречието (ораторското изкуство), напомнят постановката на този въпрос у Аристотел. До този момент се намираме в областта на стила: става дума за поетичния език и за езика на прозата, но за естетическата проза; и единият, и другият се противопоставят на обикновената, делова проза (*Sprache des Verkehrs***), както изобщо и на житейската практика, а заедно с това са различни един от друг. Тази разлика се обосновава от разглеждането на целите на практическата дейност, изкуството и науката, но сочи вече друг критерий: не стила и изложението, а съдържанието. Поради това от областта на естетическата проза се изключват философията и науката, опериращи с абстракции и общи понятия, защото техните процеси радикално се разминават с процеса на изкуството, т. е. на поезията: поезията разкрива идеята в *индивида*, в частното явление, в образа, а науките познават само идеите на абстракцията. Другояче са поставени историята или историографията по отношение на естетическата проза, но когато авторът разглежда разликата в похватите на работата и характера на творчеството у историка и поета, категорията стил, изложение отново се смесва с категорията съдържание. Същото следва да се каже и за раздела, посветен на «поетичната проза». Подразбират се романът и новелата и се повдига въпросът защо този любим в днешно време литературен род заобикаля стиха. Авторът вижда в това обстоятелство необходимата степен в развитието на поезията, постепенно слизаща на земята, към темите от индивидуалния, семейния и социалния живот. Така по страничен път ние узнаваме, че стихът е принадлежност на поезията, още неспуснала се от облаците.

Връщайки се още веднъж към езика на науката, авторът разглежда доколко са допустими в нея елементите на красотата, на привнесената красота, *anhängende Schönheit*****, която определя така: това е форма, която, действайки приятно на чувствата, проявява в предмета, към който е привнесена, изключително утилитарно предназначение и цели. И тъй изкуството, поезията – ще подскажем ние – не преследва утилитарни цели, то е безкористно. Едно от старите определения-признаци на художественото творчество, построено върху категориите съдържание и цел.

Анализът на Щайнтал представя много тънки наблюдения и интересни обобщения, но твърде малко допринася за разясняването на занимаващия

*Zur Stylistik, Poësie und Prosa» и «Über den Stil» (нем.) – «За стилистиката, поезията и прозата» и «За стила». – Бел. прев.

**Anhängende Kunst (нем.) – приложно изкуство. – Бел. прев.

***Sprache des Verkehrs (нем.) – език на общуването. – Бел. прев.

****Anhängende Schönheit (нем.) – приложна красота. – Бел. прев.

ни въпрос. Поезията си служи с образи, с индивиди; присъщ ѝ е стихът; красотата ѝ не е привнесена; че в това понятие влиза и стилът, се подразбира от съображенията за привнесената красота в научната проза. Но какво представлява красотата на поетичния стил?

В едно есе за «философията на стила» Спенсър се е доближил до решението на въпроса от друга гледна точка: психофизическа и, ако искате, икономическа. Става дума не за разликите между поетичната и прозаичната реч, а за стила изобщо, но в резултат се получават някои данни за обособяването на специалния език на поезията.

Главното изискване, на което трябва да отговаря добрият стил, е икономисването на вниманието от страна на слушателя или читателя; това изискване определя избора на думите, подреждането им в речта, нейната ритмичност и т. н. Думите, които сме усвоили през детството си, за нас са разбираеми, по-лесно сугестивни от равнозначните им или от синонимите, които сме овладели едва по-късно. Авторът взема примери от английския език, с германските и романските елементи от неговия речник: богат на първите е детският език, вторите влизат в употреба вече в периода на укрепналото съзнание. Затова наглед to think е по-изразително от to reflect; руският паралел би било съпоставянето: думать и размышлять, размышление и рефлексия. На същата икономия на вниманието отговарят кратките по обем думи, макар авторът да прави уговорката, че краткостта невинаги отговаря на целта – по-бързо да се спре вниманието, по-скоро да се предизвика впечатлението: понякога многосричните думи, епитетите, вече по силата на обема си, са по-изразителни от своите по-кратки синоними, защото дават възможност на слушателя да се спре по-задълго върху свойствата на предизвиквания от тях образ. Примери: magnificent* и grand**, vast*** и stupendous****, и други подобни. По повод на едната или другата категория думи следва да отбележим, че съединените в една двойка далеч не са равнозначни, а предизвикват нееднакви асоциации при едно и също понятие; че синоними всъщност няма, ако под тази дума се разбира нещо тъждествено, покриващо се без остатък; че ако се допусне едновременното съществуване на to think и to reflect в речевата практика на децата, те несъзнателно биха отразили някаква отсянка на разбирането, макар и не онази, с която ги употребяваме. От тази гледна точка може да се защити въвеждането на чужди думи, ако те наплодяват асоциации на идеи, които своите, народните синоними не предизвикват.

На икономията на вниманието отговаря и оноματοпеята: думи със звукова образност. Ако сте изразили с абстрактна, неживописна дума разбирането за удар, падане и други подобни, мисълта трябва да поработи, за да си представи реалното впечатление от самия акт; тази работа става излишна, когато дочуе: «цап, тряс!», «И бух – в Лета!». По същата причина конкретните думи са по-изразителни от отвлечените, защото ние мислим не с абстракции, а с подробности и особености, и ни струва известен труд да превърнем отвлечения израз в образен.

Същият принцип, който е ръководил избора на думите, се прилага и към конструкцията, към последователността на речта. Авторът изхожда от при-

*magnificent (англ.) – великолепен, разкошен, чудесен. – Бел. прев.

**grand (англ.) – внушителен, грандиозен, възвишен, благороден, велик. – Бел. прев.

***vast (англ.) – обширен, просторен, огромен, пълен, изчерпателен, всестранен. – Бел. прев.

****stupendous (англ.) – удивителен, изумителен, поразителен, смайващ. – Бел. прев.

мера – англичанинът, немецът, русинът казват: вран кон; французите, италианците: кон вран, *cheval noir*. Произнасяйки думата «кон», вие предизвиквате у слушателя известен за него образ, но непременно обогрнен, и обогрнен случайно: можете да си представите дорест кон, светлочервеникав и т. н., защото елементът «вран» още не е задържал, не е затвърдил вниманието ви; когато той е изразен, вие сте удовлетворени в случай на съвпадането му с онази окраска, която сте дали на вашия вътрешен образ; в противен случай ще започнете да го разрушавате, за да присъедините към него наложено то ви впечатление. Иначе при конструкцията «вран кон» вие сте получили тъмен, черен фон, готов за възприемането на онези контури, които ще ви подсказва думата «кон». Това представлява икономията на вниманието. Оттук следва изводът, определящ възгледа на Спенсър за идеалната конструкция на речта: определящото стои преди определяното, наречието – преди глагола, сказуемото – преди подлога, а всичко, отнасящо се към изясняването на първото и второто – преди самите тях; подчиненото изречение стои пред главното и т. н. «Велика е Ефеската Диана» е по-красиво и по-икономично от обичайното «Ефеската Диана е велика». С други думи: нормална става обратната, косвената конструкция на речта, тя всъщност е правата. Разбира се, тя се препоръчва с ограничения: в сложната фраза или в съчетанието от изречения, където едно след друго се натрупват определения, а определяемото се появява някъде в края, е трудно да се ориентираш, да следиш за последователността на натрупванията, предвид на очакваната, засега неизяснена цел. За това е необходимо известно усилие на ума, а *greater grasp of mind*, усилие на вниманието; къде тук има икономия? За слабия ум, а *weak mind*, такава конструкция не е по силите: сложното съчетание на мислите той ще изрази именно чрез съчетаване, чрез съпоставяне подред на отделните части на цялото, на няколко изречения; аз бих казал: не чрез съподчиняване на частното на цялото, а чрез координация. Спенсър казва, че именно такава конструкция е присъща за дивите или некултурните хора*. Те ще кажат: Вода дай ми; или: Хора, те там бяха, и т. н.

Цялата аргументация на Спенсър, доколкото я проследихме, е построена върху две предпоставки: върху икономията на силата и върху повърхностното наблюдение над съвременните изисквания към стила; те несъмнено се поддържат една друга, но е забравен немаловажният еволюционен фактор, толкова скъп за Спенсър, и не е чудно, че построеното от него здание се оказва призрачно. Стилът трябва да бъде ясен – за слушателя; авторът, писателят, не се взема под внимание; наистина той пише за слушателя, а езикът, както и стилът, е явление от социален порядък и в това отношение постановката на въпроса не греши. Яснотата на стила е обусловена от спестяването на усилията на вниманието: това е психофизическата предпоставка; втората произлиза от нея и заедно с това е подказана от наблюдението над ефективността или, по-добре – афективността на непряката, обратна конструкция: «Велика е Диана Ефеска!» Оттам следва и общият извод, оказващ се обаче в противоречие с принципа за спестяване на вниманието: простите хора, диваците, обичат да координират впечатленията и формите на техния израз. Това е първият факт от отбелязаните от Спенсър, въвеждащ ни в историческата еволюция на стила, особено на по-

*Тук, както и навсякъде в изследванията си А. Н. Веселовски разбира под «некултурни» хора и народи онези, които в съвременната наука е прието да се наричат «примитивни». – Бел. прев.

етичния, в сравнителната история на синтаксиса, и накрая – във въпроса за психологическите или другите причини за онези съчетания, които авторът типологично е изразил във формулите: вран кон и – кон вран.

С това въпросът за икономията на вниманието не е изчерпан: фигурите на речта, синекдохата, метонимията, simile*, метафората – всички те отговарят на същото изискване за конкретност, за да ни спасят от необходимостта несъзнателно да превръщаме абстракциите в образни форми. Достойнството на стила се състои именно в това – да се вмести възможно по-голямо количество мисли във възможно по-малко количество думи; на думи, сугестивни, според обичая, на звукоподражателния елемент, конкретни; така ще подсказва всеки, който следи съображенията на Спенсър. Тук именно ние подхождаме към въпроса за особеностите на поетичния стил. Постоянната употреба на думи и форми, изразителни (forcible) сами по себе си и по предизвиканите от тях асоциации, дава в резултат именно онзи особен стил, който наричаме поетичен. Поетът употребява символи, чиято ефективност му подсказват инстинктът и анализът. Оттам идва и разликата между неговия език и езика на прозата: незавършени периоди, чести елизии, изпускане на думи, без които прозата не би могла да мине. Особеното впечатление от поетичния език се обяснява с факта, че той следва законите на вразумителната (effective) реч и заедно с това подражава на естествения израз на афекта: ако съдържанието на поезията е *идеализация на афекта*, то стилът ѝ е *неговият идеализиран израз*. Както композиторът се ползва от кадансите, в които се изразяват човешката радост и симпатия, скръбта и отчаянието, и извлича от тези зародиши мелодии, подсказващи същите, но *възвишени* усещания, така и поетът развива от типичните формули, в които човек проявява своята страст и чувства, онези особени съчетания на думите, в които повишените (concentrated) страст и чувство намират своя истински израз.

Премайнавайки към ритъма и римата, ние не напускаме поезията – и принципа за икономия на вниманието. Обяснението за ритъма ще послужи като оправдание и за римата. Неравномерно нанасяните от нас удари ни заставят да държим мускулите в излишно, понякога ненужно напрежение, защото не предвиждаме повтаряне на удара; при равномерност на ударите ние икономисваме силата. Ето го обяснението за ритъма.

И така: поезията употребява изразителни, конкретни думи, предизвикващи асоциация; инверсията и изпусканията се срещат постоянно. Всичко това според Спенсър са изисквания за стила изобщо, не за извисения. На поетичния стил са присъщи ритъм и рима; но е отбелязано, че и той, и тя се срещат и в прозата – втората по-спорадично от първия. Извисеността на поетическото съдържание и на афекта се обяснява с *идеализацията на афекта*. Нерядко отбелязват афекта, извисеността като особени свойства на поетичния език; така е например у Кардучи: струва ми се – казва той, – че в сравнение с прозата поезията като изкуство, и от страна на формата, се изгражда върху *повишеното* поне с един градус настроение (intonazione), защото тя предполага особено разположение на духа у творящия и възприемащия, което именно дава в резултат онзи художествен феномен, който ние наричаме поезия, за разлика от другия също такъв феномен на артистичната проза. И в двата случая става дума за стила. Относно повишената «интонация» ще напомня думите на Бурже по повод на парнасите: все-

*Simile (англ.) – сравнение. – Бел. прев.

ки афект засилва израза, но не всеки словесен израз на афект е непременно поезия. Граф Лев Толстой («Що е изкуство?») не е взел под внимание очевидността на този факт, когато е признал за главно свойство на изкуството «заразяването» на другите с онова чувство, което е изпитал самият художник. «Видят и на най-некрасивото страдание може по най-силен начин да ни зарази с чувството за жалост или умиление и възхищение пред самоотвержеността или твърдостта на страдащия.» Къде е тук изкуството? Искреността и силата на афекта са винаги заразителни и извън художественния им израз.

2

Основите на поетичния език са същите, както и на езика на прозата: същата конструкция, същите реторични фигури на синекдохата, метонимията и други подобни; същите думи, образи, метафори, епитети. Всъщност всяка дума е била някога метафора, изразяваща едностранчиво-образно онази страна или свойство на обекта, която е изглеждала най-характерна, най-показателна за неговата жизненост. Обогащването на познанието ни за обекта чрез изясняване на другите му признаци се е извършвало на първо време по пътя на съпоставянето с други, сходни или несходни обекти, по категориите образност и предполагаема жизнена дейност. Такива са основите на онзи процес, който аз нарекох психологически паралелизъм; при съпоставянето си предметите взаимно са се осветлявали; изяснявали са се и някои общи понятия, пренасящи се върху оценката на новите явления, влизащи в кръгозора. Колкото по-широк става кръгът на съпоставянията, колкото по-чести са асоциациите по отделните признаци, толкова по-пълно нашето разбиране за обекта е в несъзнателно противоречие с едностранчиво-графичното определение на думата – метафората. Когато произнасяме думата: дом, селска къща и други подобни, ние съединяваме с нея някакъв общ комплекс от признаци (строеж, предназначен за жилище, оградено пространство, и други подобни), който всеки допълва съгласно със собствения си опит; но ако говорим не за известен дом, чийто образ по някаква причина се е запечатал в паметта ни и е скъп за нас, а за дом изобщо, за наемане на къща и други подобни, очертанията на онова, което означаваме с тази дума, не са ни присъщи, ние не си ги представяме. Думата е станала носител на понятието, предизвиква само асоциации на понятията, не на образите, които биха могли да предизвикат нови съпоставки с други образи и нови перспективи на обобщенията. В резултат имаме обедняване на реално-живописните и психологическите асоциации. Езикът на поезията, подновявайки графичния елемент на думата, я възвръща, в известни граници, към онази работа, която някога е извършил езикът, образно усвоявайки явленията от външния свят и достигайки до обобщенията по пътя на реалните съпоставяния. Всички ние, които не сме поети, сме способни в минути на афект, печален или весел, да се вживяваме във формите на реалността, видима или предизвикана от фантазията, от спомена, и да се увличаме от нейните образи към нови видения и обобщения. Но това явление е спорадично; в поезията това е органична принадлежност на стила. Как се е изработила тя?

Ще започна с музикалния елемент. Той е присъщ на звуковете на езика, ние го чувстваме, понякога търсим съзвучията. Фонетиката на словото

е показателна сама по себе си, парнасистите са отишли прекалено далеч в своето разбиране за звуковия му елемент, но психофизиката (Фехнер) не отрича самия факт. При музикалното изпълнение тази страна на речта е трябвало да бъде изразявана по-ярко; а поезията се е родила и дълго време е съществувала съвместно с пеенето.

С пеенето, оразмерено чрез ритмувания танц.

Ритъмът, равномерната последователност на движенията, ударите и т. н., принадлежи към органичните условия и изисквания на нашето физиологическо и психическо устройство; върху този фон са се развили и по-късните му естетически цели. Икономията на вниманието, за която говори Спенсър по повод на стила, е икономия на силата; разхвърляните във времето удари разхвърлят и усилията, употребени за тяхното отразяване, равномерността на напрежението ги запазва, нормирайки размаха и отдиha. Отдавна са известни песните, съпровождащи сред народа физическия труд, които съвпадат с каданса му и го поддържат: такава е нашата «Дубинушка», песните на египетските жени зад ръчния хромел*, на сардинските селяни по вършитба и други подобни. На степен, явно по-отдалечена от изискванията от чисто физиологичен порядък, стои нашата любов към паралелно построените формули, части от които са обединени от еднаквото падане на ударението, понякога са поддържани от съзвучието (ομοτέλετων), римата или алитерацията и от съдържателно-психологическия паралелизъм на членовете на изречението. Примери: *Über Stock und Stein***; особено често в старогерманските юридически формули; върти се като бяс, и хоп – в леса завчас (свраката); *не се сплитай, трева, с прежда кукувича, не привиквай, момко, с хубава девица*, и други подобни. В песента, ритмувана изцяло под такта на танца, такъв род съзвучия са можели да се повтарят по често; оттам се появява римата; нейното особено развитие в романската поезия е можело да бъде поддържано и чрез влиянието на изкуствената реторична проза, чрез унаследената от класиците средновековна проповед, но това не изменя въпроса за генезиса. Ударението е издигнало известни думи над другите, стоящи в интервалите, и ако такива думи са представлявали при това и съдържателно съответствие, онова, което аз съм разгледал под названието «психологически паралелизъм», то към реторичната връзка се е присъединявала и друга.

Така са се отделяли формулите, двойките или групите от думи, обединени не само чрез отношенията на акта, но и на образите и предизвикваните от тях понятия. Формулите са можели да бъдат разнообразни; харесали са се онези, които са били или са изглеждали по-сугестивни; от тях е тръгнало по-нататъшното развитие. Соколът е отнесъл белия лебед, момъкът е отвел, взел е за себе си девойката – ето я схемата, части от която са обединени от паралелизъм на образите и действията; равномерното падане на ритъма е трябвало да закрепят съвпадането на сокола с момъка, на девойката – с лебеда, на отнесъл – с отвел, и т. н. Частите на тази формула и на други, подобни на нея, са така здраво свързани една с друга, така са присъщи на съзнанието, че едната част може да следва другата: соколът-лебед може да предизвика представа за момък и девойка; соколът става показател за

*Хромел – примитивна ръчна мелница, в която зърното се е стривало с помощта на два камъка. – Бел. прев.

***Über Stock und Stein* (нем.) – през пън и камък. – Бел. прев.

момъка, за жениха; или пък частите на схемата се сплитат така причудливо, че действието или образите на едната се пренасят в другата и обратно. Така от психологическия паралелизъм, затвърден чрез ритмичното редуване, са се развили символите и метафорите на песенния, поетичния език и става разбираем специалният източник на неговата образност. Тя е трябвало да издигне изобщо образния елемент на словото там, където той вече е успял да се изтрие в практиката на делничната, немерената реч: старите думи-метафори са оживявали в ново обкръжение; изобилието от епитети, отдавна отбелязано като признак на поетичния стил, отговаря на същото изискване: в думата са се подчертавали реалните черти на образа или една характерна черта, която го е откроявала и често е ставала неотделима от словото.

Основите на поетичния стил са в последователно проведения и постоянно действащ принцип на ритъма, оразмерил психологически-образните съпоставяния на езика; психологическият паралелизъм, затвърден от ритмичния паралелизъм.

Наблюденията над песните на различни народи, стоящи извън кръга на взаимните влияния, водят до заключението, че някои най-обикновени поетични формули, съпоставяния, символи, метафори са могли да се зародят самостоятелно, предизвикани от същите психически процеси и от същите явления на ритъма. Сходството на условията е водело към сходство на израза; различията на битовите форми, на фауната и флората и други подобни, не са могли да не се отразят върху подбора на образите, но качествата на отношенията, източникът на символизма са били същите. Където не са познавали сокола, друг хищник е можел да бъде символ на жениха, девойката – друго цвете там, където не цъфти розата.

Ако е относително лесно да си представим условията за зараждане на поетичния стил, то историята на неговото древно развитие и обобщаване можем да построим само хипотетично. Можем да си представим, че някъде, в изолирана местност, сред неголяма група от хора, се раздава, играе се и се ритмува най-простата песен и се създават зародишните форми на онова, което впоследствие наричаме поетичен стил. Същото явление се повтаря, самозаражда се по съседство, на различните пунктове от същия език. Ние очакваме общуване на песните, сходни по битова основа и по израз. Между тях се извършва подбор, съдържателен и стилистичен; по-ярката, по-изразителната формула може да вземе връх над другите, изразяващи същите отношения, както например в областта на гномиката едно и също нравствено положение е можело да бъде изразено различно, а се е харесало в една или две схеми-пословици, които именно са се задържали. Така в ранния период от разнообразието на областните песенни образи и обрати е можело да започне развитието на онова, което в смисъла на поетичния стил можем да наречем котвη*: такъв е стилът на йонийския епос и дорийската хорова лирика, диалогичните форми на която са останали задължителни за хоровите партии на атическата драма от V век. Така от общуването между говорите се е създавал и онзи среден, централен език, на който е било съдено да тръгне, при благоприятното стечение на историческите условия, към значението на литературен език. Следващите примери се

* ΚΟΤΥΗ(гр.) – койне, общогръцкият литературен език, формирал се през IV в. пр. н. е. върху основата на атическия диалект, с известен примес на други гръцки диалекти. По-късно с този термин се назовава всеки общ език, образуван по такъв начин. – Бел. прев.

отнасят до отношението на диалектите към литературния котвѣ , но осветляват и поставения от мен въпрос: как се е обобщавал поетичният стил?

Още Я. Грим, Хофман и Хебел, а в последно време Бьокел и фон Хауфен обърнаха внимание върху някои на пръв поглед загадъчни явления в областта на западната народна песен: народът пее не на своите диалекти, а на литературния език или на извисен език, близък до литературния. Така е в Германия, във Франция и Австрия. Хофман обясняваше това психологически: както народът в своите песни се стреми към сферата на по-високите чувства и светоглед, извисяващ го над прозаичната действителност, предпочита най-дълбоката древност пред своята неприветлива действителност, общува по-охотно с приказните крале, маркграфовете и рицарите, отколкото с брат си, така и в езика на песните той се старае да се извиси над равнището на житейския си говор. Подобно мнение изказваше Шанфлори, характеризирайки езика на френските песни: певецът, сътворяващ песента, ясно осъзнава своята личност и за израза на това самосъзнание избира и особено отсенащата го форма, която намира в езика на културната класа; Бьокел вижда в този избор естественото желание да се издигне сериозната песен, например баладата, на висотата на нейното съдържание, което не може да се изрази във формите на диалекта: диалектите са прекалено непатетични.

Наблюденията над езика на песента се отсенаят от наблюденията над стила на приказката. Докато френските приказки се разказват на диалекти и само в редки случаи се употребява литературният език, в песните се наблюдава обратното явление, и то не само във Франция, но и в Норвегия (според забележката на Мое), и в Литва. Езикът на литовските приказки силно се отличава от песенния – казва Бругман: последният се придържа, така да се каже, о високия стил, речникът и граматиката в много случаи се различават от обичайната разговорна реч, суфиксите не дават възможност да се направи извод за характера на местните говори.

Вече ми се наложи да отворя дума за извисения, «литературен» език на народната песен и аз си поставих въпросите, без да ги решавам: в какви песенни области тази склонност се проявява особено, или не се проявява изобщо? Тя ми се струваше разбираема в баладите, в любовните песни, преминаващи от една провинция в друга и нерядко разкриващи влиянието на града; друго очакваме ние от детските песни, от обредните, и подобните им.* Най-новите наблюдения потвърждават тази гледна точка, откривайки и нови. Оказва се, че в областите, отдалечени от големия път на историята или пък живели някога самостоятелен политически живот, в песента господстват местните диалекти: така е в Дитмарш, у седмоградските немци, също и в немските селища, включени в чуждоезиковата среда, например в Кулендхен, в Италия, Прованс, Гаскония. Иначе е в Средна Германия и на Рейн: тук още от XV век се е извършвало песенно общуване между отделните области и диалектите дотолкова са се сближавали, че усвояването на песента от народа върху общолитературния език не е създавало особени затруднения. Или пък се наблюдава разлика според категориите песни: в Нормандия, в Шампан, в областта на Мец и френската част на Бретан песните с необреден, баладен и подобен на тях характер се пеят на общофренския език, докато другите, раздаващи се по време на празнен-

*Вж. Новые книги по народной словесности. – Журнал Министерства народного просвещения. 1886. Ч. 244. Отд. 2. С. 172. – Бел. авт.

ства, на процесии – на диалектите; при това е интересно да се отбележи, че древните и най-поетичните песни от последната категория, например майските, също се отличават с общофренския си тип език, докато новите и по-грубите предпочитат местния говор. В Швабия, Бавария, Фогтланд импровизираните четиристишия, песните за определен случай, сатиричните песни принадлежат към диалекта; повечето от другите се пеят на език, близък до литературния.

Струва ми се, че можем да насочим тези факти към осветляване на занимавания ни въпрос: за образуването на народнопоетичния език котвѣ. На големите исторически пътища и изобщо при благоприятните условия на съседството и взаимните влияния диалектите са общували, формите и речникът са се сближавали, получавало се е нещо средно, действително вървящо срещу литературния език, когато той се е формирал в един или друг център и е започнал да определя районите. При същите условия са общували и народните областни песни и аз обяснявам с това общуване подбора и избора на онези малки стилистични форми и похвати, които ние сме предположили като самозараждащи се в началото на всяка поезия. Така са се създали, отделяйки се от масата на частните явления, основите на по-общия поетичен стил; неговата образност и музикалност са го извисявали над неритмуваното просторечие и това изискване за извисеност е останало в съзнанието дори когато се е изразявало нерационално: френските и немските песни на «литературен» език са можели да бъдат пренесени от града и да запазят лингвистичната обогатеност на централния, а не на местния говор, но са можели и да се създадат за пръв път в неговите форми, защото за западния селянин езикът на гражданите, литературният език, естествено се е струвал нещо особено, извисяващо песента над сивия колорит на диалекта.

Извисеният в сравнение с приказките език на литовските песни изключва ли възможността за литературни въздействия? Специалистите трябва да решат с какво да обяснят тази разлика: дали с извисяването на песенния език и стил над заобикалящите ги говори, или с архаизма. Приказката е по-свободна, постоянните формули са раздробени, без да свързват изложението; от песента, казват, дума не можеш да изхвърлиш, което е несправедливо, но формулата държи по-здраво в нея словото под защитата на ритъма.

Ще се спра мимоходом и върху отношенията между обредната, диалектната и баладната, литературната песен. Езикът на втората е продукт на общуването, езикът на първата е тясно свързан с местния обичай, с формите на бита, задоволяващи се сами със себе си, непреносими, защото се коренят в живота. Може ли от това да се направи извод, че и съответстващите поетически формули не са се пренасяли от един район в друг, където са съществували същите условия на бита? Говоря за донякъде сложните формули, при които не трябва да се повдига въпросът за самостоятелно зараждане. Те също са можели да се пренасят, измествайки други, сходни, и настанявайки се в преходните и новите форми на езика, участвайки в онова общуване, което постепенно е достигало до поетичния език котвѣ. Така някои запевни преминават през всички говори на руския и полския език, като се повтарят и видоизменят. Някъде те са били чути за пръв път и са повлияли заразително. Ако символът на завладяващата любов = откъсването на цветето, се е обяснявал със самозараждането, то запевът: Зелена ружичке, и т. н., разпространил се надалеч, е дело на заразяването, т. е. на общуванията на местните поетични стилове.

Колкото повече са се разширявали границите на общуването, толкова повече се е натрупал материал от формули и обрати, подлежащи на избор или отстраняване, и поетичният език котвѣ се е обобщавал, настанявайки се в по-широк район. Отличителна негова черта е условността, изработила се исторически и привързваща ни несъзнателно към едни и същи или към сходни асоциации на мислите и образите. От редицата епитети, характеризиращи предмета, един – какъвто и да е – се е отделял като показателен за него, макар че другите са били не по-малко показателни, и поетичният стил дълго е вървял в коловоза на тази условност, от рода на «белия» лебед и «сините» вълни на океана. От масата съпоставяния и пренасяния, изразили се във формиите на езика, отложили се от психологическия реализъм на песента, впоследствие обогатени от литературните влияния, са били подбрани някои постоянни символи и метафори, като общи места котвѣ, с по-голямо или по-малко широко разпространение. Такива са символите на птиците, на цветята-растения, на цветовете-багри, накрая – на числата; ще спомена само за широко разпространената любов към троичността, към трихотомията. Такива са най-обикновените метафори: зеленея – младея, облаци – врагове, битка – вършитба, отвяване, пир; труд – печал; гроб – жената, с която убитият момък се е сгодил навеки, и т. н. Съпоставянията на народната песен, при които образите от външната природа символично се редуват с човешките положения, са се отделили в условността на средновековното немско природно начало. Източник на друг род общи места са били повторенията, обяснявани със завладяващата сила на песенното изпълнение; реторичните похвати, присъщи на възбудената реч, каквато е например в южнославянските, малоруските*, новогръцките, немските песни формулата на въпроса, въвеждаща в изложението, често отричаща въпроса: *Sto se beli u gori zelenoj?*** *Was zoch si ab irem haubet?**** и други подобни. Към общите места се отнасят формулите на пророческите сънища, хвалбата, проклятието, типичните описания на битката; всичко това нерядко забавя развитието, но принадлежи към условностите на народната поетика. Условността на класическите и псевдокласическите жанрове по същество не се различава; протестът на романтиците в името на по-свободните форми на народната песен всъщност се е превърнал от една условност в друга.

Когато в поетичния стил са се затвърдили по такъв начин известни кадри, ядки на мисълта, редици от образи и мотиви, за които са свикнали да подсказват символично съдържание, другите образи и мотиви са можели да си намират място редом със старите, като са отговаряли на същите изисквания за сугестивност, затвърдявайки се в поетичния език или пък настанявайки се незадълго под влияние на преходния вкус и модата. Те са нахлували от битовите и обредните преживявания, от чуждата песен, народна или художествена, нанасяли са се чрез литературните влияния, чрез новите културни течения, определящи, заедно със съдържанието на мисълта, и характера на нейната образност. Когато християнството е издигнало ценността на духовната страна на човека, принизявайки плътта като нещо гре-

* Навсякъде в изследванията си А. Н. Веселовски използва термина «малоруски» вместо «украински». – Бел. прев.

** *Sto se beli u gori zelenoj?* (србхрв.) – Какво белее на планината зелена? – Бел. прев.

*** *Was zoch si ab irem haubet?* (нем.) – Какво сне тя от главата си? – Бел. прев.

ховно, подвластно на Княза от другия свят*, понятието за физическа красота е помръкнало и се е извисявало само при условие за одухотворяване; вместо ярките епитети е трябвало да се появят полутоновете: *color di perla* – цвят на бисер – такова е впечатлението от красавицата у Данте и в неговата школа. Към символите, изработени върху почвата на народнопоетичната психология, са се присъединили други, навеяни от християнството, подказани от отраженията на александрийския «Физиолог»**: слънчевият лъч, проникващ през стъклото, без да го разрушава и видоизменя, е станал иносказателен за девственото зачатие; в употреба са влезли взетите от същите източници алегории на феникса, дракона, слона, който, веднъж паднал, не може да се вдигне без помощта на другите, веднага появили се при рева му; на елена, който, ранен, все пак се връща при зова на ловеца; на пеликана и саламандрата; на пантерата, привличаща зверовете със своя сладостен аромат; класическите легенди са дали образите на Нарцис, на Пелей, чието копие е лекувало нанесените от самия него рани, и други подобни. Средновековната поезия се е изпълнила с такива символи, кадрите за които са били открити от местната изработка на поетичния стил. И в същото време старите, народните символи са започнали да служат за изразяване на новото съдържание на мисълта, доколкото то се е свързвало с по-древното. Петелът навсякъде е предвестник на утрото, сменящо нощта, на бдителността; когато запее петелът, не е далеч и утрото, се пее в една *Schnaderhüpfel****; като предвестник на утрото, той събужда; в светлината на християнството той е станал символ на Христа, зоващ от мрака към светлината, от смъртта към живота. Гарванът предсказва нещо недобро; в библейския разказ за потопа и според християнското схващане той е показател за определено зло начало: той е дяволът, а гълъбът – Светият Дух. Кукувицата довежда пролетта, веселието (така е у румънците, немците и др.), но пак тя снася яйцата си в чужди гнезда; и ето, румънците разказват, че кукувицата е изменила на кукувика, залюбила се е със славея и оттогава го търси и зове жалостиво; оттам у немците има редица нови значения: кукувицата, *Gouch*, е глупак, блудник, бастард, измамен мъж, накрая е евфемизъм вместо дявола; нейното долитане веща нещастие.

Статистиката на общите места и на символичните мотиви на поетичния стил, поставена във възможната ѝ широта, би ни дала възможност приблизително да определим кои от тях, прости и далечно разпространени, могат да бъдат отнесени към формулите, навсякъде еднакво изразили еднаквия психически процес, в какви граници се държат другите, показатели за местното или народното разбиране, без да влияят и да се обобщават; накрая, до каква степен и по какви пътища литературните влияния са участвали в обобщаването на поетичния език. В такава статистика винаги ще има пропуски, ще се появят и нови категории въпроси, по които ще се разпредели материалът, смесвания и преходни степени, определими само чрез частичен анализ. Ще приведа няколко примера.

Древната и народната поезия е обичала да изразява афектите чрез действието, вътрешния процес чрез външния. Човекът скърби – пада, накланя се надолу; седи, тъгувайки. Седенето, и то именно *на камък*, е станало формула за тъжно, тихо-замислено настроение. Така е у Валтер фон дер Фо-

*Княз от другия свят, Княз на тъмнината (библ.) – дяволът, сатаната. – Бел. прев.

**«Физиолог»– сборник от II-III в. н. е., съдържащ знания от областта на естествените науки, взети от антични и източни трудове. – Бел. прев.

****Schnaderhüpfel* (нем.) – немска народна весела песничка на злободневна тема, частушка. – Бел.

гелвайде; той се е замислил как да съедини несъединимото, честта с богатството и с Божията милост.

В нашите песни девойката седи на камък, плаче, че не вижда любимия си, или:

Рано сутрин, щом зори небето,
ластовичка чуруликаше на двора,
плачеше девойка край морето,
сълзи върху бял и топъл камък рони;*

иначе:

Край морето има камък от мермер,
седнал е на него момък черновежд,

– мъчно му е на сърцето, той «мисли и гадае», няма своя «дружина». Мермерният камък е «мраморният» камък от западните заклинания и суеверни молитви: на него седи Богородица, Христос и т. н.

Далеч от близките, от любимата си човек улавя всеки образ, всяка реална връзка, видимо протягаща се от него към далечната чужбина. Дали летят оттам птици, или се проточват като верига облаци, или вее вятър – те донасят вест. Така е у Бернарт де Вентадоур («Quan la douss' aura venta»**) и в «Lai de la Dame de Fayel»***.

Изпращат птицата, вятъра с вест, заръчват им да носят поклон и пожелания; в Мадагаскар тази роля играе облакът; в немските, испанските, баските, шотландските, финските, новогръцките, персийските песни – вятърът. «Вей, ветре, занеси вест от мен в Сакен, в Астрабад – се пее на южния бряг на Каспийско море, – обгърни я с криле, притисни се гръд до гръд.» Птицата-вестител принадлежи към един от най-разпространените мотиви на народните песни.

Образа на птицата ще срещнем в група формули, типологично отговарящи на различните стадии на *любовта*. Откъснате от народната лирическа песен нейния често несложен сюжет и като остатък ще се получи условната *символика на езика* (обичам = накланям се, вия се, пия, размътвам, тъпча, късам и т. н.), резултат от психологическия процес, и също толкова условните *формули-положения*, резултат от стилистичните наслоения.

Ще започна с а) формулата на *желанието*: О, ако бях птичка, бих полетял (полетяла) и т. н. (Гьоте. «Фауст». Ч. 1, сц. V, ст. 2963-2964).

Така се изразява в цяла редица песни (руски, немски, френски, новогръцки, бретонски) желанието да се види далечната любима, най-близкият човек.

В една немска песен момъкът би желал да бъде сокол, за да полети към любимата девойка, девойката – лебед, та баща ѝ и майка ѝ да не узнаят къде е изчезнала;

Ah, si j'etats belle alouette grise,
Je volerais sur ces mats de navire.
(Фр. песен) Ах, ако бях красива сива чучулига,
бих литнала на мачтата на този кораб.

*Всички стихотворни цитати в текста, с изключение на специално отбелязаните, са дадени в превод на Ралица Маркова. – Бел. прев.

**»Quan la douss' aura venta» (прованс.) – «Когато духа нежният ветрец». – Бел. прев.

***»Lai de la Dame de Fayel» (прованс.) – «Ле за дамата от Файел». Старофренският поетичен жанр ле представлява лирическа любовна песен, разпространена главно в Бретан, чието изпълнение се е съпровождало на музикален инструмент. – Бел. прев.

Случайно ми попадна под ръка отнасящата се тук песен на гребенските казази, която, ако се съди по стила, едва ли е от старинните:

Ако бях волна птичка,
волна птичка – сив славей,
литнала бих, дете искам,

– би полетяла над чистите поля, в тъмната гора, към синьото море, би кацнала на върха на брезата; стой, бяла брезичке, не се превивай,

дай ми да се наседя,
на света да се нагледам,
дете е най-весело,
там е моят мил приятел.

Такъв тип формула, включена в запева, е можела да даде повод за различно развитие. Така е например в една немска песен:

War ich ein wilder Falke, so wolte ich mich schwingen auf,
Ich wolt niederlassen auf eines reichen Schumachers Haus.

Ако бях див сокол, бих искал да литна,
да се спусна върху дома на богатия обушар.

Това ни въвежда в разказа за отвличането на красавицата.

Отгласи от този мотив се срещат по различен начин у класиците: ако у Еврипид («Финикийките», ст. 163 след.) Антигона би желала да се понесе като бърз облак, за да прегърне брат си, то във «Федра» (ст. 732 след.) желанието на хора е друго: да прелети като ято птици към бреговете на Еридан и градините на Хесперидите, където зреят златни ябълки.

Примерите от новата поезия са много – вариации върху стара тема; ще припомним само стихотворението на Лохвицка*: «Ако щастieto ми беше волон орел» (чудно цвете, рядък пръстен).

Формулата на желанието е намерила и друг израз, крайно разнообразен и заедно с това сходен по замисъл. Този път влюбеният желае не да се пренесе при любимата си, а да бъде някакъв предмет близо до нея, около нея, под нейната ръка. «О, ако можех да вися като златна обеца в ушите ти! Бих се наклонил и бих те целунал по румената бузка!» Сравнете с това индийско четиристишие гръцкия сколий**: «О, ако бях прекрасна лира от слонова кост, та красивите младежи да ме понесат в тържествения танц на Дионис! Ако можех да бъда златен триножник, и да го носеше в ръцете си целомъдрена красавица!» При Теокрит влюбеният се обръща към Амарилида: ако бях пчела, бих се промъкнала при тебе в пещерата през папратите и бръшляна. Това напомня врабчето на Лесбия у Катул. «О, ако бях западният вятър, а ти, обгорена от слънцето, разкриеше гръд насреща ми; бих искал да бъда роза, а ти да я откъснеш с ръка и да я сложиш нея, пурпурната, върху своята гръд.» Така е в едно анонимно стихотворение със същия характер; в други гръцки стихотворения се редуват и натрупват други образи: влюбеният би желал да бъде изворът, от който любимата му утолява жаждата си, оръжието, което тя носи при лов, небето, с неговите множество звезди-очи, за да се нагледа с всичките на нея, звездичката. «Бих желал

*Мира Александровна Лохвицка (1869-1905) – руска поетеса. – Бел. прев.

**Сколий (от гр. σκολτος – крив, лукав) – импровизирана трапезна песен в стара Гърция, изпълнявана по време на пир. – Бел. прев.

да бъда огледало, за да се оглеждаш в мен, риза, за да ме носиш; готов съм да се превърна във водата, с която се миеш, в мирото, с което се мажеш; в кърпата на гърдите ти, в бисерния наниз на шията ти, в сандал, за да ме тъпчеш с крачетата си.

Такъв род елинистични формули са преминали към Овидий, предизвикали са византийски подражания; те са познати и на новите поети – Хайне, Мицкевич:

Когато стана златна лента – да се вия
на чистото ти чело,
когато стана твоя дреха – да обличам
с ефира пръсти нежни,

бих слушал жадно пулса на сърцето скъпо -
дали ще ми отвърне,
бих падал и се бих издигал пак с гърдта ти,
отдаден ти напълно.

Когато във крилат ветрец се аз превърна,
раздвижил ден прекрасен,
оставил бих най-хубави цветя по пътя,
теб с розата да галя.

Същите мотиви се срещат и в народната песен, което посочва произхода на самата схема. «Защо не съм коприна кърпичка – бих покривал бузките ѝ и алената устица!» – пее през XIII век Найдхарт, очевидно разработвайки народен мотив, – «когато над нас повее вятърът, тя би ме помолила да се притисна повече до нея. Защо не съм нейният пояс... и как бих искал да бъда птичка, да стоя под булото ѝ и да се храня от ръцете ѝ.» В една немска песен, известна по печатното ѝ издание от 1500 г., желанията на влюбения са такива: да бъде огледалото на любимата, нейната риза, пръстенът ѝ, накрая, златка, с която тя би си играла. Нещо от тези образи напомня последното от приведените от мен анакреонтични стихотворения (огледалото, ризата са дадени в същата последователност), но това още не ни дава право да смятаме немската песен за превод или подражание на античната. В една Schnaderhupfel сините очи на красавицата предизвикват у момъка желанието да стане лорнет, русите ѝ коси – друго: да се превърне в чекрък. В сръбските песни влюбеният би искал да се окаже бисер в огърлицата на любимата си, девойката – да се превърне в ручей под прозореца на своя любим, където той да се къпе, а тя би придобила до гърдите му, би се опитала да се докосне до неговото сърце.

Нашата формула е продължавала да се видоизменя и по-нататък: влюбеният би искал да се превърне в някакъв предмет, близък на любимата му; оставало е и тя да бъде подложена на подобна метаморфоза, която би облекчила срещата, сближаването. Тя би станала роза, той – пеперуда (сръб.); тя би станала смокиново дърво, той би влязъл в него; молитвена броеница – той би се молил с нея. В една немска песен момъкът би желал любимата му да се превърне в роза, а той би паднал върху нея като капка роса; тя – в пшенично зърно, а той като птичка би я отнесъл, тя – в златно ковчеже, а ключът би бил у него. В една шведско-датска песен желание от такъв род се приписва на девайката: момъкът да бъде езеро, а тя – патица; не е хубаво това – отбелязва момъкът, – биха те застреляли; по-добре е ти да бъдеш липа, а аз – тревичка в нозете ти. Не е добро и това, и т. н.

Още една крачка, и нашата формула ще премине в друга, също така диалогична, но с взаимна размяна на желанията и нереалните метаморфози.*

Тя е известна в цяла редица европейски и източни (персийски и турско-персийски) варианти. Общото положение е такова: момъкът предлага на девойката любовта си, тя му отказва: по-добре е да стана еди-какво си, да изменя образа си, само да не ти принадлежа. Момъкът ѝ отговаря с пожелание за насрещна метаморфоза и за себе си, която отново ще го постави на една плоскост с превърнатата любима: ако тя стане рибка, той ще бъде рибар, ако тя е птица, той е ловец, тя е заек, той – куче, тя е цвете, той – косач. Тази фантастична игра на желанието се развива разнообразно, с различни завършеци. В една румънска песен по такъв начин спорят кукувицът – момъкът, и гургулицата – девойката: тя ще се превърне в хляб в пещта, той – в ръжен, тя – в тръстиково стебло, той ще направи от нея свирка, ще пее и свири, ще я целува; тя ще стане икона в църквата, той – псалт, ще ѝ се кланя, ще я чества, ще ѝ говори: свята иконке, стани птичка, за да се любим, да се галим под слънцето и облаците, в прохладната сянка на листата, под звездите и луната, навеки заедно!

Както румънският момък би желал да среже девойката-тръстиково стебло, за да свири на нея и да я целува, така в романа на Лонг Хлоя би искала да се превърне в сиринга** за своя Дафнис.

Тук няма заимстване на образа, както и този критерий не може да се приложи към самата схема на желанията, ако не е предизвикан от сложността на сходните формули и от съвпадането на последователността, най-често случайна, в каквато се намират отделните части на цялото.

Различен критерий са искали да приложат към друго общо поетично място – към в) *формулата на пожеланието*. В «Руотлиб»*** (XI век) героят изпраца при красавицата своя приятел с предложение за ръката и сърцето си. Тя заповядва да му отговори: «Кажми му от мен: колкото са листата на дървото, толкова пъти го поздравявам, колкото е птичето чуруликане, толкова е ликуването, колкото са зърната и цветята, толкова са пожеланията ми за него.»

Някои са видели в тази формула, позната на немската и датската песен, нещо прагерманско, други – едва ли не отглас от доисторическата поезия, защото сходни с нея съществуват например в Индия, но те са били забелязани и в Библията, и у класиците, у Вергилий, Овидий, Марциал, Катул. В една моравска песен (у Сушил, 114) завърналият се жених, неразпознат от девойката, я изпитва, уверявайки я, че нейният любим се е оженил за друга, а самият той е бил на неговата сватба: какво ще му пожелаеш? «Желая му толкова здраве, колкото е тревата в тази гора, толкова щастие, колкото са листата в гората, толкова целувки, колкото звездички има на небето, толкова дечица, колкото са цветята в гората.»

Едва ли тук става дума за запазване на расовата или племенната традиция: най-простите психически настроения са можели да бъдат изразени

*Вж. Веселовский, А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. – Записки императорской Академии наук. Спб., вып. VI, с. 67 след., 1883. Оттогава материалите за сравнения значително са се допълнили. – Бел. авт.

**Сиринга (от гр. σφύρις) – сиринкс, тръстикова флейта, използвана от старогръцките пастири. – Бел. прев.

***«Руотлиб» – първият рицарски стихотворен роман, запазен на латински език в баварски ръкописи от XI в. – Бел. прев.

навсякъде еднакво, образно-схематично. Листата не можеш да преброиш, любовта не можеш напълно да изразиш; тази неизразяемост на любовта или на отчаянието си е намерила и друга хиперболична формула, разпространена от изтока до запада, от Корана до Флайданк, до испанската и новогръцката песен. Ще я означа, след Р. Кьолер, с първоначалния ѝ образ: с) *Ако небето беше хартия*. Ако небето беше хартия, а морето – пълно с мастило, нямаше да ми стигне мястото, за да изразя всичко, което изпитвам. Ето го общото съдържание, а ето и израза му в новогръцки вариант:

«Ако всички морски вълни ми бяха мастило, а хартия – цялото небе, и аз бих започнал да пиша без край на нея, надалеч и нашироко, никога не бих изписал цялата си мъка и цялата ти жестокост.» «Ако всичките седем небеса бяха хартия, звездите – писци, нощният мрак – мастило, и буквите бяха толкова изобилни, както пясъкът, рибите и листата, то и тогава не бих съумяла да изразя дори наполовина желанието си да видя моя възлюбен» (Виса за Рамин – в грузинската поема от XII век «Висрамиани»). В новогръцката песничка по ръкопис от XV век «Ἀλφ'αβητος της ἁγῶλης»^{*} чертите на мотива вече са се разложили и ние не бихме го познали без сравняване с основния. Жената се оплаква: «Небето е писмо, звездите са букви, и аз нося в сърцето си това отровно писмо, четях го и плачех. Сълзите ми бяха мастило, пръстът – перо; седнах и написах как ти ме напусна, как ме измами, как ме съблазни, залюби и остави.» Същият образ е бил подсказан и на Хайне, но в друго приложение: върху пясъка край морския бряг той чертае с тръстикова пръчка: «Обичам те, Агнеса!» Но вълните измиват написаното, и той не вярва нито на тръстиката, нито на пясъка, нито на тях:

Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder,
Und mit starker Hand, aus Norwegs Waldern,
Reiss ich die hochste Tanne,
Und tauche sie ein
In des Athas gluhenden Schlund, und mit solcher
Feuergetrankten Riesenfeder
Schreibe ich an die dunkle Himmelsdecke:
«Agnes, ich liebe dich!»

Тъмнее небосводът, сърцето бие лудо.
Сега със яка мишца ще изтръгна
из корен най-високата борика
в норвежките гори
и ще я натопя
на Етна в пламналата паст, и ще напиша
с това огромно огнено перо
на тъмния небесен свод:
«Обичам те, Агнеса!»

(Х. Хайне – «Признание», превод: Димитър Стоевски)

Влюбените взаимно се уверяват, че страстта им е вечна, че по-скоро ще стане нещо невероятно в хода на нещата, отколкото те да разлюбят. Ние преминаваме към *формулата d)* за *невъзможността* приложима към всичко, което не очакват, на което не се надяват. По-скоро реките ще по-

^{*} «Ἀλφ'αβητος της ἁγῶλης» (гр.) – «Азбуката на любовта». – Бел. прев.

текат обратно от безбрежното море, годишните времена ще изменят хода си, отколкото да се измени моята любов – пее Проперций (I, 15, 29), по-скоро полето чрез измамния плод ще се подиграе с ратая, слънцето ще изгрее върху тъмна колесница, реките ще потекат обратно и рибите ще загинат на сушата, отколкото аз да изпитам на друго място мъката от моята любов (пак там, III, 15, 31). Вергилий («Буколики», I, 59) противопоставя такива невъзможности на желанието си да лицезре цезаря. В народните песни и приказки това е общо място, образно-типично отговарящо на въпросите, изразяващо отчаяние или увереност: Няма ли да ме разлюбиш? Кога ще се върнеш? Ще се върнеш ли? Ще ме обикнеш ли? Ще има ли край тъгуването? и т. н. Отговорите са такива: когато реките потекат обратно, когато върху снега израсне грозде, върху дъба израснат рози, върху морето – кипариси и ябълки, върху камъка – пясък, кукувицата запее през зимата, гарванът побелее или стане гълъб и т. н. Последният образ, изразяващ невъзможността за скъпите покойници да се върнат при своите, е известен на френските, немските, хърватските песни, на гръцките песни и приказки. Вили ще се върне от онзи свят, когато слънцето и луната ще танцуват на зелената ливада, се пее в една шотландска песен; в една немска песен момъкът оплаква своята любима: мъката му ще свърши, когато на планината зацъфтят рози. В малоруските песни обичайни в такива случаи са образите на камъка, пускащ корени, плаващ отгоре на водата, докато потъва перото от разцъфналото сухо дърво; в сръбските има съединяване на върховете на двете дървета, стоящи от двете страни на Дунава; в българската песен майката проклита дъщеря си: да няма деца; ще ги има, когато камъкът заиграе, мраморът запее, рибата проговори.

Типичността на някои от тези изрази на «невъзможното» би могла да даде повод за известно тяхно групиране според песенните области, контактите им и литературните влияния, които са могли да изпитат. Колко широко например е разпространен мотивът за гарвана, който никога няма да стане бял? Този мотив, известен още на класическия мит, принадлежи към така наречените легенди за произхода. Образът на сухата тръстика, на жезъла, зеленеещи, разцъфтяващи, се е приютил в легендата за Танхойзер, за разкаялия се грешник; в известното есхатологично сказание такова чудо ще се извърши със сухото стебло на райското дърво, на дървото на разпятieto, и невъзможното ще стане действителност.

Друго, шеговито приложение е получил този мотив в песните, където момъкът задава на девойката неизпълними гатанки-задачи; тя му отговаря по същия начин. Задачите са такива: да ушие рокля от аления маков цвят, ботушки от кленов лист, да изпреде конци от дъждовна капка и други подобни. Както за тези задачи, така и за мотива за «невъзможността» в песните от предишния цикъл можем да посочим литературни и приказни паралели в гатанките на Савската царица, в приказките за мъдрата девица и т. н.; относно песните за задачите No 457-458 у Соболевски («Великоруски народни песни», т. I) трябва да предположим литературен образец на шеговития стил (вж. No 457 от Воронежска губерния: Девойката роклята переше, звънко я млатеше, *ехото* в морето се раздаваше, на острова се отзоваваше).

От грандиозните желания и също такива уверения на влюбения ще преминем към по-спокойното проявяване на чувството. «Ти си моя, аз съм твой» – ето я фразата, срещаща се в цяла редица народни песни: ти си заключен в сърцето ми, а ключът е загубен; с този излишен образ формулата

става поетическа и е намерила известно разпространение. Най-древният немски вариант от XII век се намира в любовното послание у Вернер фон Тегернзее:

Du bist min, ich bin din,
Des solt du gewiz sin;
Du bist beslozzen
In minem herzen,
Verloren ist das sluzzelin,
Du muost iemer drinne sin.

(ср.-горн.-нем.)

Ти си моя, аз съм твой,
бъди уверена в това;
заклучена си
в моето сърце,
загубен е ключът,
ти все ще бъдеш там.

Тази формула е) *ключът към сърцето* е известна в множество четиристишия, Schnaderhüpfel, от Швейцария, Тирол, Елзас, Ширия, Хорутания, Долна Австрия и т. н. Или ключът е загубен и никога няма да го намерят, или е в ръцете само на един любим или любима. Същият образ е познат на шотландската, френската, каталонската, португалската, италианската, новогръцката и галицката песен. Тя имаше ключовете от моето сърце, аз ѝ ги връчих в едно утро – пеят в Каталония.

Така е и в новогръцката песен, но с друг обрат:

Ако вместо ръце имах два златни ключа,
да отворя сърцето ти, ключовете ми где са?

Художествената поезия познава този мотив: у Дантевия Пиер де ла Виня има два ключа от сърцето на Фридрих.

Любимият е заключен в сърцето, пазят го, треперят над него, не го пускат. Познато ни е съпоставянето от народната песен на момъка със сокол, с ястреб и други подобни; и ето, образът се променя: момъкът е сокол, славей, сойка, заключени в златна, сребърна клетка: те са излетели и любима та тъгува. Така е в средновековната лирика, във френските, италианските и новогръцките песни. Или пък славейт – девойката, е излетяла от клетката на ловеца, попаднала е в ръцете на друг, който я гали. Това е формулата f) за *птичката в клетката*; тя се среща и в друго приложение: момъкът-сокол се изтръгва от неволята*; грижели са се за него, заобикаляли са го с неѝа, но са го лишавали от свобода или са му се подигравали. Към подобен мотив е привнесено в една руска песен (Соболевски, I, с. 1. No 48) името на княз Волхонски от цикъла песни за него и за ключаря; но само е привнесено:

Това се случи в селото Измайлово,
случи се то у княз Волхонски;

– излетял е от кулата «млад ясен сокол, птичка волна»; след него тича слугата, оплаква се: «Заради тебе, млади соколе ясни, или ще поискат да ме убият, или ще ме обесят»; той отговаря:

*Вж. «Психологически паралелизъм и егo форми в отражениях поэтического стилия.» – В: *Веселовский, А. Н. Историческая поэтика*. М., «Высшая школа», 1989, с. 139-140, «Азбуката на любовта» No 26. – Бел. авт.

Върни се, върни се, прислужнико верен!
Сега аз, соколът, волно летя;
вечер вие се надсмивахте над мене,
мене, сокола, хранехте с гарванов леш,
пояхте сокола с блатна вода.

Нямам предвид да изчерпя цялото богатство от образни формули, разпърснати из широкото пространство на народните-песни, явно необщували една с друга; от формулите, изразили едни и същи жизнени положения, но отлели се в типично повтарящи се черти.

Ще се спра и на формулата *g*) на *албата*. Влюбените, любовниците се виждат тайно, под покроба на нощта: «О, ако можех да бъда с нея само една нощ и никога да не се разсъмнеш!» (Петрарка, секстина I). «О, боже! Нека не пее петелът, нека не се зазорява! В прегръдките ми лежи бяла гълъбица» (новогръцка песен). Но ето, утрото е наближило, трябва да се разделят, иначе ще ги заварят. Народните песни на тази тема принадлежат към числото на разпространените (немски, чешки, унгарски, украински, сръбски, лужишки, литовски); според свидетелството на Атенея те са били известни във Велика Гърция*: в един приведен от него откъс жената буди своя любим при първите лъчи на слънцето – за да не го завари мъжът ѝ. Или пък като предвестник на утрото служи пеенето на птиците; в Швабия се пее:

Ich kann dich wohl einer lassen
Doch nicht die ganze Nacht,
– Hörst du nicht das Vöglein pfeifen?
Verkundet uns schon den Tag.
(нем.)

Аз мога да те оставя сама,
но не за цялата нощ.
Не чуваш ли, птичката пее!
Вещае ни вече деня.

Птицата, която предвещава деня, е петелът; в една руска песен девойката се оплаква, че той пее рано, не ѝ дава да спи с любимия си (Соболевски, IV, No 717), но това не е алба; в една литовска песен девойката приспива момъка: Спи, спи, спи, скъпи мой! Но след това припевът се променя: Вече пропяха петлите, залаяха кучетата. Бягай, бягай, бягай, мили мой, гълъбче! Татко ще забележи, ще ти даде да разбереш! Бягай, бягай, бягай, скъпи мой! В една черногорска алба същата сцена става между младоженци: Йово разговаря с любимата си жена, докато запечат петлите. Той тихо ѝ казва: Време е да се разделим. Това не са петлите – отговаря тя, а от минарето се раздаде утринният призив. Отново говори Йово и всеки път се повтаря същата формула: Време е да се разделим! Тя всеки път отговаря различно: това е или гласът на стария хаджия – той не знае кога настъпва утрото, или деца викат на улицата, или ги е набила майка им. Но ето че се появява майката на Йово и започва да го кори; Йовановото либе отвърща: Кучка си ти, не си свекърва; ако ти си родила сина си, то аз съм го придобила.

*Велика Гърция – има се предвид стара Гърция. – Бел. прев.

Следната китайска алба най-добре говори за самостоятелността на този народен мотив: действащите лица са цар и царица; неизвестно е защо ги тревожи приближаването на деня. «Вече пропя петелът, на изток пламна зората – казва тя, – време е да ставаме, в двореца всички вече са се събрали. – Това не е петелът, а бръмчат мухи, не е зората, а свети месецът.»

Художествената поезия е овладяла това положение: ще припомня албата на Дитмар фон Айст; у Чосър («Троил и Хризеида», III, 1413) Хризеида се обръща към Троил: Вече пропя петелът, и утринната звезда, предвестникът на утрото, разля лъчите си. И той, и тя са натъжени.

Така е и у Шекспир; само че при него афектът е засилен и предупреждението се е разделило между две лица, в съревнованието на страстта и опасението. Ромео иска да тръгне, чува песента на чучулигата, утрото е близко. «Не беше чучулига, а славей... – казва Жулиета, – той пее нощем в клонките на нара. – Не, беше чучулигата. Така звъни вестителката на зората. Не беше славей. Погледни, любов, как злюбните лъчи поръбват вече редещите облаци на изток. Нощта гаси свещите си и, румен, денят наднична, вдигнал се на пръсти, зад планините. Трябва да вървя. Смърт чака ме, ако остана тук! – Не, туй не е денят. Това е друг, особен плам, от слънцето излъхнат, да те предшества като факлоносец във пътя ти към Мантуа тази нощ. Затуй не бързай! Имаш много време! – Така да бъде! Нека смърт ме вземе! Щастлив я чакам, щом я искаш ти! Оназ дрезгавина не е око на утрото, а някакъв отблясък от лунния светлик: тоз вик в небето – Чуи! Чу ли го? – не е от чучулигата, не, то е славей. Нека той възслави смъртта, която е добре дошла!... Да си побъбрим, ангел мой, ела! Какво ти е? Денят е тъй далече! – Не е! Не е! Върви си! Ден е вече! И чучулига зла е туй, което с нестройни крясъци дере небето! Уж сладкопойна, а какво горчиво страдание ни носи песента й!...»*

Предвестник на утрото и раздялата е можел да бъде гласът на нощния пазач, както в черногорската алба е призивът на мюезина; предупреждавайки всички за настъпването на деня, пазачът неволно се е поставял до известна степен в близки отношения с влюбените, сякаш е опазвал именно тях, грижел се е за тях. Това е създавало в песента типичното положение, което рицарската лирика е прикрепила към феодалната обстановка: в художествената алба при двамата влюбени се е оказало и трето задължително лице – приятелят, заинтересуван от тяхната съдба; за тях пее той и се предполага, че го слушат не само онези, които биха могли да нарушат срещата. Това е и невероятно, и нереално: ясно е, че в рицарската алба имаме работа с формула, развила известно положение според изискванията на естетиката, без да се съобразява с вероятността. Съвсем не е необходимо да предполагаме, заедно с някои най-нови изследователи на албата, че пазачът, приятелят от рицарския ѝ тип, е наваян от мотива за утринния християнски химн.

Ако рицарската алба се е развила от народния самозародил се мотив, то тя на свой ред е можела да окаже влияние върху по-късните му вариации в европейските народни песни. Но въпросът за влиянието е сложен, често оставящ ви на кръстопът и само в редки случаи излизащ на утъпкан път. Като пример могат да послужат поетическите формули h) *на лебеда и гугутката*. В старо време русите са разрязвали лебед на пировете, красави-

*Вж. Шекспир, *Уилям*. Ромео и Жулиета. Трагедия. Трето действие, пета сцена, превод на Валери Петров. – В: Шекспир, *Уилям*. Избрани трагедии. С., изд. «Народна култура», С., 1983, с. 114.

цата е била за тях бяла лебедица; «лебедите в морете са князете, лебедите в морето – княгините» – се пее у нас за птиците. За музикалното впечатление от лебедовата песен показанията са различни: в сватбените заклинания от Ярославска губерния девичите-певици, «бели лебедици», «говорят като лебеди». Как да се разбира това «говорят»? «Започва да говори, сякаш лебед изкрясква» – се пее в една песен (Шейн, с. 437), което неволно напомня в «Слово за похода на Игор» сравнението между скърцането на каруцата и крясък на изплашени лебеди; или пък бъчвите в избите се кискат, когато ги люлее вятърът, «като лебеди в тихите заливи на реките» (Рибников, I, 282). В особен план е изграден образът на Боян, който пуска десетте сокола-пръсти върху стадото от лебедите-струни: до която се е докоснал по-напред, «тя преди песен пееше». Никъде не личи дори следа от онзи особен символизъм, който се е отразил в значението на немското «schwaben» (предчувствам, schwan – лебед), а и по-късно е дал образи и сравнения в средновековната западна лирика. Когато във «Венецианският търговец» (III, 2) Басанио тръгва да си опита щастието с ковчежетата, Порция казва: «Нека звучи музика, докато той избира; ако загуби, ще свърши като лебеда, ще замре в мелодията; а за да бъде сравнението по-подходящо, очите ми ще бъдат за него река, влажен одър на смъртта.» Символизмът е навеян от класиците: Елиан, Плиний, Овидий; сякаш лебедът предчувства кончината си и с песен се прощава с живота. Християнската мисъл също е овладяла образа: предсмъртната песен на лебеда е вопълът на Спасителя на кръста.

Сходно развитие от подобни източници представя образът на гълъба-гугутка. Че той е получил особено значение в светлината на библейско-християнските идеи – това беше посочено по-горе; Богородицата-гълъбица принадлежи към същата трактовка. Редом с това отдавна се развива представата за гугутката, тъгуваща за своя гълъб, като символ на съпругеската вярност. Този символ е един от популярните в средновековната поетическа и поучителна литература; той се е отразил и в народните песни – в немските и френските, в италианските, испанските и датските. Обичайната схема е такава: гугутката е неутешима, загубвайки съпруга си, каца само на изсъхнали клонки, не пие чиста вода, а само размътена. Размътвам се = опечалявам се: тази съпоставка е позната на народната песен, както кацването на изсъхналото клонче (сухо, в противоположност на зеленото = младото, веселото) – на олонецкото оплакване на вдовицата: тя кука «като нещастна кукувица на високия бор», «на сушина седи», на дръвче, «на горчива трепетлика». В една гръцка песничка славеят, когато е опечален, не пее нито сутрин, нито по пладне, не каца на дърво с гъста корона, а щом му се прииска да попее, снижава гласа си и тогава всички знаят, че той тъгува.

На Василий Велики, Григорий Назианзин и Йероним Блажени е познат символът на тъгуващата гугутка; по този повод Йероним цитира и по-стари автори. Християнското схващане за образа е следното: това е християнството, мълчаливо скърбящо за Спасителя.

По-горе видяхме примери за същото християнско преобразяване на символите. Тук понякога народната песен се спира върху наивното смесване на своето и чуждото, на птицата-вестител със символичната представа за Светия Дух. В една немска песен Пресветата дева седи, при нея долита птичка, придружава я прекрасен младеж. Той произнася думите на благата вест, а Пресветата дева приласкава птичката в скута си, подрязва крилцата ѝ и дълго след това се радват.

Засегнах само някои мотиви, символи и образи и съчетанията им, присъщи на поетичния език или изработили се самостоятелно в една или друга песенна област и народност, или разпръснати според художествената или народната песен от един определен източник. Всички те са произлезли или са били усвоени върху почвата на музикално-ритмичните асоциации и съставят специалността на поетичния речник; всички те изпитват с течение на времето известно обобщаване, приближавайки се до значението на формули като в процес, на който подлежи човешкото слово изобщо по пътя от неговата древна образност към абстракцията; но в минути на възбуда, върху крилете на ритъма, в ръцете на истинския поет те могат да бъдат както по-преди определено сугестивни. Говорейки за поетичния стил, Уланд е подчертал появяването на обобщението, но според мен недостатъчно се е спрял върху сугестивността на формулите именно като формули. В течение на дългото и разнообразно развитие на поетическото дело – казва той, – постепенно се е образувало значително количество поетически образи и обрати, винаги готови да помогнат на всеки неотдавна появил се певец, но вследствие от постоянната употреба така са свикнали с тези образи и обрати, че авторите и читателите едва ли съединяват с тях някакво друго значение освен сегашното и основното. По образец на тези обичайни изрази са започнали да съчиняват и нови в същия маниер, за чието значение също толкова малко си дават сметка. С това се обяснява фактът, че в други поетични произведения ще срещнем словообразувания, за които няма да подскажем никакъв смисъл, или пък образи, които не предизвикват никаква представа и взаимно се унищожават, защото зад тях не лежи лично непосредствено впечатление. «Всеки образ, особено от принадлежащите към изтърканите от честата употреба, трябва да бъде отново възприет от природата или от ясното съзерцаване на фантазията, иначе заплашва да стане фраза. Розата е постоянно завръщащият се, неотнимаем образ на младостта, но ще го употреби поетично само онзи, в чието въображение розата в действителност разцъфтява в своето нежно сияние и аромат.»

И така поетичният образ оживява, ако е преживян отново от художника, възприет е от природата или е подновен чрез силата на въображението; подновен от спомена – или от готовата пластична формула. Ще се спра именно върху това, защото е съществено за въпроса. Поетът например никога не е виждал пустиня, но може да ни предаде живото впечатление от това невиждано нещо с две-три думи, които, употребени в деловата, докладваща реч, ме оставят относително равнодушен, а у него предизвикват видения. Когато в поетичната употреба още е била жива предсмъртната песен на лебеда, тя очевидно е била сугестивна и за онези, които никога не са я чували; самият Уланд казва, че розата предизвиква у нас асоциация с веселието. Работата е там, че поетичният език се състои от формули, които в продължение на известно време са предизвиквали известни групи от положителни образни асоциации – и от асоциации по противоречие; и ние се приучваме към тази работа на пластичната мисъл, както се приучваме да съединяваме със словото изобщо редица известни представи за обекта. Това е дело на вековното предание, на несъзнателно формираната се условност и – по отношение на една или друга личност – на наученото и на навика. Извън установилите се форми на езика няма да изразите мисъл, както и редките нововъведения в областта на поетичната фразеология се съчиняват в нейните стари кадри. Поетическите формули са нервните въз-

ли, докосването до които буди у нас поредици от определени образи, у едного повече, а у другото – по-малко; според степента на нашето развитие, опит и способност да умножаваме и съчетаваме предизвиканите от образа асоциации.

Можем да пренесем този въпрос и в областта на по-сложните поетически формули: на формулите-сюжети, за които ще стане дума в следващите глави на поетиката. Има новопоявили се сюжети, подсказани от нарастващите търсения на живота, извеждащи нови положения и битови типове, а има и сюжети, отговарящи на безсмъртните стремежи на мисълта, непресъхващи през цялото течение на човешката история. Някъде и от някого е бил даден щастлив израз на такива сюжети – формула, достатъчно разтеглива, за да възприеме в себе си не ново съдържание, а ново тълкуване на богатия с асоциации сюжет – и формулата ще си остане, отново ще се връщат към нея, претворявайки нейното значение, разширявайки смисъла ѝ, като я видоизменят. Както се е повтаряла и се повтаря стилистичната формула на «желанието», така се повтарят през вековете например сюжетите на Фауст и Дон Жуан; религиозните типове подлежат на същото редуване на преразказите; картината на Репин, която ми се удаде да видя в ателието му, представлява блестящо доказателство, че евангелският разказ за изкушението на Христа още далеч не е изчерпан от художниците и е способен да предизвика нова поетична трактовка. Както в областта на културата, така по-специално и в областта на изкуството ние сме свързани с преданието и се ширим в него, без да изграждаме нови форми, а привързвайки към него нови отношения; това е своего рода естествено «спестяване на силата». Към числото на многото парадокси, които пълнят статията на граф Л. Толстой за изкуството, принадлежи и следният, особено ярък, едва ли можещ да предизвика дори полемика: че така наречените поетични сюжети, т. е. сюжетите, заимствани от предишни художествени произведения, не са изкуство, а «подобие на изкуството». Пример е сюжетът за Фауст. Пушкин вече е отговорил на това: «Талантът е неволен – писа той – и неговото подражаване не е срамна кражба – признак на умствена бедност, а благородна надежда на своите собствени сили, надежда да откриеш нови светове, стремейки се по следите на гения.» Другите, по-малко оригинални поети се настройват не толкова от личното впечатление, колкото от чуждото, вече преживяно поетично; те се изразяват с готова формула. «Почти всичко при мен е чуждо или е по повод на чуждото, и все пак всичко е мое» – писа за себе си Жуковски.

4

Езикът на прозата ще ми послужи само като противовес на поетичния, сравнението – като най-близко отделяне на втория. И тъй в стила на прозата липсват онези особености, образи, обрати, съзвучия и епитети, които са резултат от последователното прилагане на ритъма, предизвикващ отклик, и на съвпадането на съдържанието, което създава в речта нови елементи на образност, издига значението на древните и развива за същите цели живописния епитет. Речта, неритмувана последователно в поредната смяна на снизяванията и извисяванията, не е можела да създаде тези стилистични особености. Такава е речта на прозата. Историческата поезия и проза като стил са можели и е трябвало да се появят едновременно: едно-

то се е пеело, другото се е разказвало. Приказката е така древна, както и песента; песенният характер не е неотнимаем признак на древното епическо предание; северните саги, този епос в проза, не представляват единичен факт. Някои от примерите за редуване на стихотворното и прозаичното изложение, събрани от мен при друг случай*, могат да бъдат изтълкувани като късен опит да се допълнят чрез сказа забравените епизоди от песента, но други ще послужат за характеристика на древната смяна на ритмуваното и неритмуваното слово. Това явление е твърде разпространено и едва ли ние сме в правото си да обясним подобна смяна в «Окасин и Николета»** с влиянието на келтския (ирландския) епос, където тя е обичайна. Грузинските песни за Тариел се редуват с прозаичен преразказ на отделни моменти, в замяна на изличилото се от народната памет песенно повествование; латишките песни ту се разказват, ту се пеят; Лайма, божията дъщеря, ги пее и разказва и т. н.

Разпространеното в поетиките твърдение, че прозата се е появила след поезията, по нейните следи, е обобщено от наблюденията над външното развитие главно на гръцката литература. Омировите поеми са се пеели, след тях вече възниква прозата на логографите.*** Тази последователност сякаш навежда на извода, че текстовете в проза са могли да бъдат записани по-рано от поетичните, защото последните са се пазели и още се пазят в паметта на народа, без да се има предвид техният понякога значителен обем, защитени от ритъма и характера си, докато свободната реч на прозата се е забравяла, изкривявала се е и е изисквала друга защита, освен запазването на паметта. В полза на по-късното развитие на прозата като жанр такъв факт е също така малко доказателствен, както и ритмичната проза на Корана, построена според по-ранни метрически образци. Можем да говорим за засилено развитие на прозаичната литература – делова, философска и научна, – след като поезията вече е дала своя цвят. И това явление е било обобщено: в установяването на прозата са видели израстване на личността, възможност за лична оценка и критика на преданието, накрая, преобладаване на демокрацията, начало и тържествено издигане на науката. Всичко това може да се приеме, но с уговорки. Та нали древната песен на обрета и култа е била не само поезия, но преди това – и наука, и знание, и върване, и наставление (Солон); прототиповете на френските chansons de geste**** са били съчинени по следите на събитията и докато епическата песен не е възприела общите места на народната поетика, не се е подложила на литературна обработка, е била преразказ на факти, видени или чути, с елементи на общи и лични възгледи, и аз не виждам голяма разлика в похватите на логографа, сменил епическия певец. Критичното отношение към явленията и данните от историческото минало и обществения живот в областта на историографията е резултат от същия процес, който е извел от народната песен лириката на личната мисъл.

Ако говорим за подем на литературата в проза във връзка със засилването на демократичните интереси, то със същото право можем да изтък-

*Вж. «Епическите повторения как хронологически момент». – В: *Веселовский, А. Н. Историческая поэтика*. М., «Высшая школа», 1989, с. 95 след. – Бел. авт.

**»Окасин и Николета» – френска приказна повест от първата половина на XIII век, написана в стихове и проза, принадлежаща към жанра «песен-приказка». – Бел. прев.

*Логографи – ранните гръцки историци, в чиито произведения е преобладавало митологичното съдържание. – Бел. прев.

****Chansons de geste (фр.) – френски епически героични поеми, създадени през XI-XIII век, често обединяващи се в цикли. – Бел. прев.

нем и друг факт, още по-ярко изясняващ същите отношения. Бих го нарекъл аристократизация на поезията. Когато тя започва да служи на професионалните и съсловно-кастовите цели, съдържанието ѝ се стеснява и на освободените места, отговаряйки на интересите, от които тя се е отдалечила, се установява прозата. Така е можело да бъде изобщо при прехода от народния обред към поезията на храмовия култ. Крайното развитие на здраво организираното кастово начало обяснява и такова явно изключение, което само потвърждава правилото: в политиката на брахманите, ревниво отстраняваща масата от успехите на знанието, Вебер вижда причината за слабото развитие на санскритската проза; знанието се е намирало в ръцете на жреческото съсловие и е продължавало да се изразява в архаичните форми-преживявания: и поетичните, и научните теми, законите и обредите, и практическите наставления – всичко това както по-рано се е изразявало в стихове.

Друго обособяване на поетичния стил е станало върху професионална почва. Появили са се, откроявайки се върху фона на народната песен, професионалните певци, творците на епоса, възпитали се постепенно към осъзнаване на поезията не като обредно или култово дело, а като значителен сам по себе си факт; началните форми на художествената поезия, която продължава да развива собственото стилистично предание, в близост и заедно с това – встрани от развитието на деловата реч. Този път имаме работа не с противоречията между архаизма на култовата поезия и новаторството на прозата, а с две съвместно развиващи се традиции, при което може би на поетичния стил са присъщи повече задържащи елементи – в ритъма, в подбора на унаследените обрати, в преданието на реториката и школата, в гилдиите, както е било в Ирландия и Уелс. Езикът на поезията е винаги по-архаичен от езика на прозата, развитието им не е равномерно, уравнивява се в границите на взаимодействието, понякога случайно и трудно определимо, но никога незаличаващо съзнанието за различие. «Бялата светлина» в нашата народна песен е също такава тавтология, както и «бяло мляко»; Аристотел смята последното съчетание за възможно в поезията, а за неуместно в прозата; струват му се неясни метафорите на Горгий: «кървави дела» и дори «бледни»; от последните не би се отказал и съвременният поет; граф Л. Толстой говори за «черна тъмнина» («Възкресение»).

Взаимодействието между езика на поезията и езика на прозата поставя на преден план интересния психологически въпрос, кога то не представлява незабележима инфилтрация на едното в другото, а се изразява, така да се каже, на едро, характеризирайки цели исторически области на стила, като довежда до поредното развитие на поетичната, цветиста проза. В прозата се появява не само стремеж към каданс, към ритмична последователност на снизяванията и ударенията, към римувани съзвучия, но и пристрастие към обрати и образи, дотогава присъщи само на поетичната употреба на словото. Не всички смесвания от такъв род подлежат на една и съща оценка: когато родоначалниците на класическото възраждане са обновили литературното значение на латинската реч, те още не са успели да овладеят точно критерия за поетично и прозаично позволеното и стилът им неволно отразява полутона на неопитните търсачи. Но когато подобен синкретизъм се среща в кръстосванията на литературните и обществените настроения, в гръко-

римския азианизъм*, в евфуизма** от времето на Елисавета***, във френския *style presieux*****, въпросът за психологическите поводи за такова смесване възниква естествено: става дума за преходните епохи, пълни с начинания и преломи, когато мисълта, чувството и вкусът са настроени за изразяване на нещо ново, желано, за което липсват думи. И търсят словото в приповдигнатия, изпълнен с възможности стил на поезията, в цитат от поета, във въвеждането на поетичния речник в словесния израз на прозата. Това създава впечатлението за нещо нервно, лично, едновременно силно и слабо, за изкуствена изнеженост и изкуствена пищност. В съвременната проза, особено във френската, можем да отбележим подобни признаци; дали това е преходен момент преди новото разграничаване, или е указание за бъдещ синкретизъм и за забравяне на унаследените форми на поетичната реч?

Езикът на поезията се инфилтрира в езика на прозата; напротив, в проза започват да пишат произведения, чието съдържание някога се е изразявало или е изглеждало, че естествено би се изразило в поетична форма. Това явление се извършва постоянно и е по-общо, отколкото разгледаното по-горе. И тук се налага да се ориентираме в подробностите, да не решаваме въпроса на едро. Когато *chansons de geste*, в миналото пети и разказвани, започват да се излагат в проза, достигайки нивото на народната книга, ние ще си кажем, че живият, емоционален интерес към тях е изчезнал, че те вече са «старина», привличаща не с идеята, а с приказната схема, оказала се в средата, където не е била преживяна и дълбоко почувствана, абстрактна приказка. Но когато през александрийската епоха е отслабнало съзнанието за гръцката народност, възпитала местния епос и сага, и върху почвата на световната монархия, в теченията на космополитизма, като центрове на интереса са застанали не политическите, а домашните, личните отношения, схемите на разказа за себе си, за личната мъка и щастие и за признанието не са се вмествали във формите, увековечени от поетичното предание, и вместо епоса се е появил романът в проза. Семейната драма в проза е била резултат от същия прелом в обществените интереси, както през средните векове новото съдържание на мисълта и чувството е породило в романите от бретонския цикъл и нови сюжети, и друга метрическа форма.

*Азианизъм – литературно направление в старогръцката и римската реторика от III в. пр. н. е., характеризиращо се с изобилието на тропи и стилистични фигури. – Бел. прев.

**Евфуизъм – стилистично течение в английската литература от последната четвърт на XVI век, използващо богата образна орнаментика, различни видове паралелизъм и многобройни реторични фигури. – Бел. прев.

*Има се предвид управлението на английската кралица Елизабет I. – Бел. прев.

**Style presieux* (фр.) – прециозен, изтънчен стил във френската барокова литература от 30-те – 40-те години на XVII в. – Бел. прев.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЗАДАЧАТА НА ИСТОРИЧЕСКАТА ПОЕТИКА

1. *Задачата на историческата поезика* е да изведе законите на поетическото творчество и да открие критерий за оценка на неговите явления от историческата еволюция на поезията – вместо господстващите до днес отвлечени определения и едностранчиви условни присъди.

2. *Определение на поезията от страна на обекта и на психологическия процес:*

а) *Представява ли красотата обект на поезията = изкуство?* Иманентна ли е тя на природата, или е категория на нашите усещания? Красотата като нещо чувствено-приятно; общност на някои негови категории (ритъм, симетрия, вълниста линия, известни цветове, златно деление и т. н.) и разнообразие на техните народни и исторически приложения (контрасти и дисонанси; история на цветовете – до увлечението по избледнелите; отживяване на древните критерии за приятното и утвърждаване на нови; история на идеала за природата); въпросът за еволюцията на вкусовете.

б) *Красотата:* да допуснем ли нейната природна иманентност, или да я схванем като нещо чувствено-приятно, преобразяващо се в изкуство: изкуството (живописа, скулптурата) ѝ придава онзи гланц, който я отличава от фотографията; можем да говорим за този отпечатък и при изкуствата, които не предизвикват идеята за подражание. В какво се състои той?

в) *Безобразното, непривлекателното, делничното* като обект на изкуството поражда у нас естетическо впечатление. *Естетическото обхваща и красивото, и безобразното.*

д) Под *естетическо* разбираме онзи акт на *възприемане* от нас на обектите от външния свят, който свързва разпръснатостта на масовите впечатления и онова аналитично усвояване на явленията, което наричаме научно. В естетическия акт ние извличаме от света на впечатленията от звука и светлината *вътрешните образи на предметите, техните форми, цветове, типове, звукове като отделни от нас, изобразяващи предметния свят*. Те изобразяват всичко това *условно*: предметите се схващат интензивно откъм страната, която ни се представя за *типична*; тази типична черта придава на акта известна цялостност, един вид *личност*; около този център се събират близки редове от асоциации.

Типичността е условна: естетическите типове = вътрешните образи – не са научни; следователно са естетически типове на езика: съдържателният анализ на *корена на думата*, както и разнообразието от *епитети*, посочва *разнообразието от типични възприятия, задържащи се в народно-историческата традиция, развиващи се по пътя на същите асоциации*. *Отживяването на тези вътрешни образи и групи от асоциации* предизвиква въпроса за условията и законите на тяхната *еволюция*.

Колкото повече образът или асоциацията от образи се задържа в преданието на човечеството, толкова повече ние сме в правото си да направим извод за тяхната естетичност.

е) *Естетическо възприемане* на вътрешните образи на светлината, формата и звука – и игра с тези образи, отговаряща на особената способност на нашата психика: *творчество на изкуство*. *Неговите материали в областта на поезията са: езикът, образите, мотивите, типовете, сюжетите - и въпросът за еволюцията.*

Преведе от руски Ралица Маркова