

**ФОКЛОРНО-МИТОЛОГИЧНАТА ЗНАКОВОСТ В  
ИДИЛИИТЕ НА П.Ю. ТОДОРОВ**

ДЕСИСЛАВА ЮГОВА

Идилиите на Петко Тодоров получават различни жанрови определения: д-р Кръстев ги назовава «лирически поеми» и «поеми в проза» (1), а Пенчо Славейков добавя «стихотворения в проза» и «импресии» (2). Едновременно с това се употребяват и описателни, паражанрови определения като «интимна изповед» (д-р Кръстев), «моментни снимки от живота и природата», «настроения, писани «на открито» (П.П. Славейков), чиято стилистика изразява подчертано оценъчното отношение на критика. Но най-често идилиите на Петко Тодоров са назовавани с традиционно установеното жанровообобщаващо определение «песен». Според Н. Георгиев «от средата на XIX век до Първата световна война българската лирика сменя гласовата си доминанта: от зова, викам словото «с пълен глас» към тихия говор, шепот, мълчание, та до художествено условния отказ от езика изобщо», като през целия този период «песен» остава «едно от малкото, устойчиво вградени в традицията названия» (3). То функционира като културен стереотип, чието съхраняване и трансформиране – пресемантизиране се осъществява от културната традиция, така че нейния механизъм може да се опише и чрез смисловото полагане на понятието «песен» в различните културно-естетически ситуации.

В социокултурния контекст на Възраждането «песен» е комуникативно-определящо за поетичната творба название. То е пряко свързано с народната песен, чието съществуване като текст в културната система на фолклора е възможно единствено чрез синкретизма на слово и музика. Жанровият смисъл на литературното понятие «песен» се изгражда чрез взаимодействие между творбата на различните ѝ равнища – звуково, текстово, литературно и нейния културен контекст (4). Следователно степента на съхраняване на културно-комуникативните възможности на фолклора в литературата, както и степента на участие на музикалността в творческия акт обуславят съществуващата през Възраждането многопластовост на тогавашното понятие за песен (5). От друга страна, запазената в литературната творба фолклорна гласовост, която предполага не читатели, а слушатели, е свързана с характерното за възрожденската поезия лирическо «ние», обединяващо автор, герой и читатели (6). Тази свързаност изразява определени идейно-естетически представи и осигурява културното прост-

ранство на творбата. В този смисъл може да се разгледа факта, че през Възраждането много от стихотворенията се превръщат в песни и поемат комуникативните възможности на едно полуфолклорно битие. Именно като песен текстът задоволява някакви широки потребности и в същото време осъществява желаната от автора пряка идентификация на читателя с лирическият герой. В новата българска литература песенността е общ знаменател и думата «песня» с нейните производни е една от ключовите. Действащата през Възраждането синонимност на «песен» и «поезия», на «песня» и «пища» – създавам поезия в лириката на Иван Вазов пристъпва експлицитно в художествения текст – «Но моите песни все *ще се четат*», като тази «декларация» метатекстуално изгражда определена представа за литературност. В своите творби авторът използва песента в нейните широки възможности за гласово изразяване; тя носи конотациите и на радост, и на тъга. Когато пее за своите песни, поетът пее «за родина и свобода» («Моят път») и неговият образ «обобщава и вдъхва лирически живот на създадените от възрожденската традиция представи за високата обществена мисия на поета» (7). Но в интимно-изповедните творби на Вазов песента е «тиха песен», «нежни стонове», молитва («Струни»), а «образът на поета» вече става основен лирически герой със своя духовна биография и своя човешка драма» (8). Така песните на поета са едновременно зов и блян; те звучат и се изливат и заедно с това се ронят и тръпнат (9). Превръщайки поезията и поетическата творба в техен собствен обект на изобразяване, Вазов експлицира смисловите възможности на понятието «песен», а оттук и културните възможности на самата поезия. Наличието на цяла поредица глаголи, чиято смислова парадигма предполага активизиране на слуховата сетивност, е израз на определено разбиране на предназначението и функциите на изкуството. Като опозиция на тези глаголи, които изискват своята широка «читающа» публика, в текста присъстват и други, «мълчаливи» глаголи, които «могат да бъдат чути» само в уединено общуване с поета. За да усетиш трепета, отронването, въздишката, трябва да си много близко до него, да го докоснеш, да се въплътиш в него. В лириката на Вазов тези глаголи означават онова, което според автора изкуството не може да бъде в дадения момент. И ако първият тип глаголи предполагат един възрожденски модел на комуникация, на чуваемост и идентификация (поетът говори от името на целия народ и се обръща към целия народ) (10), то вторият тип глаголи изискват възприемател с нови сетива за лирическото и с модерно литературно и културно съзнание.

В новата културно-естетическа ситуация (края на 90-те години и началото на XX век) актуализираната в творчеството на Петко Тодоров синонимност на «песен» и «поезия», на «певец» и «поет» получава различна семантична натовареност. Значещ е и фактът, че прехода в идейно-естетическите възгледи на писателя е обозначен художествено чрез идилията

«Певец», в която на песенната тема е отредено централно, структуриращо смисъла на творбата, място. За модерното творческо съзнание изкуството е опит за индивидуално спасение на личността, за постигане на нейното вътрешно единство и хармония. Песента (със значение на изкуство) трябва да набави по нов начин изгубения смисъл на живота. Мотивът за раждането на изкуството от страданието и като страдание на самотната душа е характерен за творчеството на Петко Тодоров. В писаните почти едновременно «Певец» и «Зидари» този мотив е разработен със средствата на едно художествено – митологизиращо авторово съзнание. И в двете произведения темата за изкуството е реализирана чрез свързването ѝ с фолклорно-митологичния мотив сватба – смърт. Народното творчество създава вариантна парадигма на сюжета за овчаря, който излива в песен мъката си по несподелената или неосъществена любов. Във фолклорните представи сватбата като венец на любовта носи семантичните ориентири на живота, а неувенчаната любов означава смъртта. В този смисъл песента като плач става възможност за метафорично осъществяване на смъртта, за нейното естетическо преживяване.

«Райка се жени... аз пея...» – му сякаш прищепва нещо и той съмтно съзнава – да мълчи, да жали...

В идилията «Певец» фолклорният мотив поема новите значения за раждането на изкуството, за да бъде сътворена модерната митологема на самотния творец, превърнал загубеното лично щастие в източник на вдъхновение.

Той се унесе и в своите мъчения като да усещаше някакво наслаждение...

Тук темата за създаването на изкуството е разработена в духа на романтическата идея за дълбоките, онтологични връзки на творчеството с природата, за творчеството като втора, божествена природа.

Като че ли животворното слънце го ободри, проясни се душата му и той трескаво закричи *напред*.

Стоян се загледа в слънчевия светлик, който продигаше небето, и сякаш *се откриват* пред него *нови* хоризонти, *нови* простори..

Природата освобождава времето, затворено сред селските стени или в рамките на мъчителния спомен, за да го превърне във време на един нов свят. Двойната смислова натовареност, собствена и получена в текста, на наречието «напред», на два пъти използваното прилагателно «нови» и на употребения в сегашно време глагол «откривам» създава текстово опорните точки на този свят. Негови пространствени координати са слънцето, небето, просторите и хоризонтите и поетичната семантика на тези съществителни (вкл. и употреба на поетизма «небото») обозначава началото на песенното битие. Песента се ражда с благословията на слънцето, което в древните митологични представи дарява живота, а когато думите не идват, природата сякаш сама проговаря. За автора създаването на изкуството е

акт на превръщане на природата в естетическа реалност. И това превръщане е постижимо единствено за отчуждения от социума индивид, който чрез своето творчество възстановява прекъснатите връзки с природата. Певец, природа и изкуство се сливат в «тихите вълни на песента». Чрез текстовия цвят на създадената от героя на идилията песен творбата, от една страна, постига своята смислова завършеност, а от друга – се самонаблюдава, самодоказва, самообяснява. Смесовата съдържателност на цитирания текст и неговата стилистика очертават модела на една нова поезия, в която личността е субект и обект на своето творчество, изграждайки по този начин и определена представа за художественост. Но освен със собствения си смисъл цитатът носи информация и с действието и формата си на «текст в текста». Тоест разкривайки чрез цитатността създадения модел, творбата борави с него, за да изгради своя собствен поетичен модел. От тази гледна точка употребата на глагола «викам» като синоним на «пея» – «и една сила му отвори устата, той викна, колкото му глас държи» – действа като отклонение от генотипа. Но в литературния контекст актуализираната традиционна гласовост е пресемантизирана, превръщайки се във фолклорна стилизация.

Тия думи като да се откъртват от сърце му, изплават из *тихите* вълни на песента и широко – широко се разливат...

Това не е «крещящото» слово на възрожденския поет, което трябва да бъде чуто надалече и от всички; това е новото слово, което «ще залее» всички, но ще се окаже достъпно само за онези, които притежават изострената сетивност на модерната душа. И «малцината», които са способни да се вслушат в гласа на истинския поет, да почувстват словото му, да възприемат мислите му – тези малцина са щастливи пътници към незнайния край. (11) Според Б. Ничев в творчеството на Петко Тодоров присъства «нещо като лирически герой», който изразява автора и неговото отношение към света. (12) Идилията «Певец» поставя началото на поредица от творби, в които лирическият герой се обективира в образа на поет. Именно този образ създава възможност героят в най-висока степен да изрази чувствата и възгледите на автора и същевременно да обособи измежду тях онези, които са пряко свързани с новата културно-естетическа роля на поета и новите функции на поезията и изкуството изобщо. (13) Оттук въпросът за същността на изкуството и неговото културно предназначение може да се обвърже с проблемите на поетиката. В идилията «Певец» поетът създава своята песен, раздвоен между желанието «да извие глас», да бъде чул и състоянието си на унесеност, на отдалеченост дълбоко в природата или нагоре към Бога. Това раздвоение текстово предхожда сътворяването на всеки куплет от новата песен. Връщайки се към цитирания «текст в текста» ще отбележим, че повтаряемостта на смисловата доминанта на цитата отклонява вниманието от самия смисъл, за да го насочи към неговото (на

цитата) функциониране като елемент от цялото на творбата. Последната част на идилията може условно да се раздали на три сегмента, във всеки от които се реализира една и съща ситуация, осъществена чрез повтарящите се образи на притаената природа, на певеца и на създадената песен. От тази гледна точка цитираният текст, с който завършва всеки сегмент, поема значенията на медиатор, снемаш в себе си раздвоените на твореца между социалност и природност. Така цитатът става един от структурните елементи на изграждания в произведението модел на творчески свят, свързан с представите на автора за същността и предназначението на изкуството. Творчеството и творческият акт се ритуализират чрез повтаряемостта на ситуацията на творене, а оттук и пространствено-времевите координати на последната част от творбата се превръщат в координати на един ритуален свят. (В този смисъл може да се тълкува и графичната завършеност на текста – (...). Подобно на древния митичен свят, светът на певеца се крепи от космическото дърво – дъба; то поддържа равновесието във вселената, то е дървото на живота. (14) Чрез допира на поета до вековното дърво, чийто образ е актуализиран в традиционната му смислова зададеност, се създава митологемата на твореца – крепител и медиатор.

В идилията «Певец» е актуализиран и одухотвореният образ на природата. Но този образ на пеещата със героя природа е плод на една модерна културна ситуация, в която отделилият се от социума индивид чрез своето творчество става център на природния космос. Природата «сумти», «плаче», «шушне» и тези глаголи, в контекста на поетичния израз – «тихия меланхоличен напев», изграждат новата смислова парадигма на «пея».

И песента му се подема наоколо: засумтява Балкана, заплаква гората, зашущуква тревата и сякаш в тихия меланхоличен напев се слива гласа са цялата природа.

Песента обединява в едно отделните гласове на природата; тя възвръща на природата нейното изначално единство. Така, чрез този образ на песента изкуството получава митологична и митологизираща сила.

За онези творби на Петко Тодоров, в които песенната тема е главно смислообразуващо звено, «песен» е ключово понятие.

В последната част на идилията «Певец» героят пее и заедно с него, по «ботевски», запява и природата. Движението на песента, нейната приливност, изразена чрез глаголите «разливам», «преливам», «стихвам», «понасям» кореспондира пряко с основния структурообразуващ принцип на текста от тази част на идилията. Чрез своята структурираност той представя, извършва това, което творбата казва. И по този начин чрез повтаряемостта и цикличността си текстът се оказва част от песента; той ражда песента и сам запява. Оттук и цялата творба се превръща в песен(та); разказът става поетическа реалност. Така и самата творба изразява имплицитно, чрез себе си, своя поетичен модел, определян най-често като песен. Следовател-

но значението на идилията «Певец» израства върху осъщественото в последната част на творбата взаимодействие между двата семантични модела: от една страна, героят-поет, пеейки създава песента и творбата описва това, а от друга, разказвайки за певица и неговата песен, тя се насища с песенност и присъединява своя глас към този на певица.

По подобен начин се изгражда и значението на идилията «Гусларева майка», в която песенната тема също заема основно място. Творбата започва като разказ за майката на Гусляря, за да се превърне в песен за самия Гусляр.

– Сега – седне тя до огнището – да ми изпейте песента на Нена, дето сте я наредили.

Споглеждат се, поусмихнат се девойки, понаведат заруменели лица и от някой кът току проточи тънък глас подявка. Зареди по нея втора, трета, па отпуснат се девойки и скършат *вита*та песен на безгрижния гусляр.

Девойките пеят за Гусляря и творбата описва това. Но изпълнена с песенност, тя сама, чрез ритмично-синхронизираната организация на текста (15), запява.

...Цял ден вик, закачки, врява. Цял ден никой не мирясал. Кой моми по хоро задирил, кой с руйно вино под зелени буки се черпил – в късна вечер всички момци пушат коне към село. Гусляря е първи, Гусляря – навред в полето... По него се кършат и пръхтят коне вихрогони, волно се веят и мятат тъмни, черни гриви и далеч полето ечи от тропот и викове.

Още в началото на идилията, когато се въвежда героят, според Б. Ничев, прозвучава подобно на музикален мотив «един емоционално-ритмичен курсив, който сигнализира навлизането на главната тема, подчертава я и я подготвя със средствата на поезията». (16)

Това своеобразно редуване на повествователност и песенност създава ритъма на литературната творба, в която като заключителен акорд прозвучава цитираният в края на произведението текст. Чрез фолклорните си интенции той е част от експлицирания в идилията фолклорен песенен модел и едновременно с това, като част от ритмизираната структура на текста цитатът изпълнява определени функции в иманентно съществуващия модел на творбата.

В тази идилия представата за народния певец е актуализирана посредством готов, създаден във фолклорната култура, образ. В контекста на творбата той е пресемантизиран и неговия смисъл е положен в основата на новото авторово концептуализиране. Тоест лирическият герой само изпълнява ролята на певец и фолклорният образ е интерпретация на внушаваната от автора идея за творец, за неговата съдба, за неговото особено право и морал. Но чрез своето смислообобщаващо значение цитатът превръща ли-

тературната творба от песен на живота-орис на Гусларя в песен на самия Гуслар. По този начин фолклорният образ на Гусларя се трансформира, означава имплицирания от творбата образ на автора-поет, и това е механизъмът, по който тя (литературната творба) реализира чрез себе си откритите от автора нови културни възможности на фолклорния образ.

С почти хронологическа последователност Петко Тодоров се връща към песенната тема: «Певец», «Гусларева майка», «Молба», «Страхил, страшен хайдутин». Ако възприемем условно художественото творчество на писателя от т.нар. му «зрял период» (най-вече началото на XX век) като един цялостен текст (17), то изброените творби са смислово и семантично обвързани с останалите и като част от цялото. Но в същото време, очертавайки чрез себе си даден поетичен модел, който придава плътност на определението «песен», те придобиват контекстуални функции (18) и се превръщат в самонаблюдатели на цялостния текст пласт, в изказвания за самото изказване. Метатекстуално, чрез препоръчителния модел, който излъчват, посочените творби проблематизират въпроса за същността и предназначението на изкуството и са израз на определено жанрово самосъзнание на автора. То най-общо може да се нарече «романтическо» самосъзнание, доколкото внушава чрез поетическия модел, постулираната от романтиците връзка на лирическото с песенното и музикалното. (19) Ако лириката на Вазов изразява самия процес на разделяне на песента-слово и песента-действие (песните ще се четат, но те са и зов), то творбите на Петко Тодоров реализират един вторичен (т.е. в контекста вече на литературната творба) синкретизъм на музика и слово. От тази гледна точка синонимността на «пея» и «пиша», на «песен» и «поезия» получава различно значение, свързано с определена представа за поезия и изкуство. За Петко Тодоров песента притежава митологизираща сила, тя носи празничното начало в живота, тя е човешка памет. Но песента като изкуство е и търсене на собствено място и откриване на собствена индивидуалност; тя не е предназначена за «широките кръгове», а за уединената личност; тя е «тиха песен». Метатестуализирани, тези възгледи са смислопораждащ център на новото понятие «песен». Но в отделната литературна творба песента е актуализирана в нейната фолклорна гласовост, в нейното фолклорно културо-комуникативно битие. Тя е превърната в знак, в отношението, на който с текста се «доопределя» смисъла на литературното произведение, поражда се, в по-голяма или по-малка степен (успешно или не толкова успешно), онова значение на песента, с което тя означава новото понятие «есен» и обуславя реализацията на културно-естетическите възгледи в художествения резултат. Това боравене с песента като с утвърден във фолклорната култура конструктор е възможно само за едно обективизиране спрямо фолклора авторско съзнание, каквото притежава Петко Тодоров. Придобивайки знакова функция, песента осигурява комуникативните възможности на текста

спрямо реално съществуващия възприемател и транслирането на определена информация, свързана с културните цели на литературата. Затова певците «извиват глас» и «викат» песента; затова тя се ражда във фолклорно-празничното пространство на колектива – седянката. В желанието си да бъде «чуга» и в същото време да намери истинския си читател, творбата се оказва на границата между «извиканото слово» и «тихия говор» и песента като общокултурен знак поема породените в граничната зона значения, означавайки и самата творба. Песента на Петко Тодоров вече не е «зов за правда, за свобода», но и все още не е «сънувана, ала непрозвучала песен».

В идилията «Молба значението на песента е тясно свързано с експлицираните в текста комуникативни цели. Началното пространство ситуиране в творбата пресъздава съществуващата в конкретната социокултурна ситуация невъзможност за комуникация между обществото и отделната личност в конкретната социокултурна ситуация невъзможност за комуникация между обществото и отделната личност. Затворения в ежедневието си социум «не чува» избликлалата от глъбините на момино сърце песен, и функцията на адресат се поемат в текста от персонифицирания образ на Балкана. Движението на песента свързва седянката и Балкана като пространствени единици в едно празнично – митологично пространство, за което личността, синекдотично назована, е пораждащ структурен елемент.

Нея вечер, който на седянката я чу, той, докато е жив, няма да забрави тази песен, що из глъбините на момино сърце избликва, подйе се над преструвки и закачки, над задрямалото в грижите си село и се възмогна нагоре там, към потъмнелите балкани, еднички, що в този свят волни песни слушат и проумяват...

Семантиката на глагола «избликвам» и съществителното «глъбините» носи смисловите внушения за дълбочинност, за движение отдолу, а оттук и за отваряне на пространството към един друг свят – вътрешния свят на личността. Усещането за духовната необятност на личността уравновесява по своеобразен начин митологичната необятност на Балкана, превръщайки личността в център на едно хармонизирано пространство и движението на песента, чрез ценностната опозиция високо – ниско, му придава положителна стойност (песента се подйема *над* и се възмогва *нагоре*).

Още в самото начало на творбата песента присъства в своята определеност.

Тъй била още в люлка орисана златна Злата – да викне Страхилова песен, сила и младост дума по дума в една песен да изпее.

Чрез наименованието си – Страхилова песен, тя е актуализирана в своята установена от фолклора смислова зададеност и по този начин, заедно с констатациите за сила и младост е изграден определен фон на читателско очакване. Едновременно с това началният сегмент на текста функционира и метатекстуално, доколкото, в него се говори за обстоятелствата, съпътс-

тващи създаването на творбата. Но едва обявил своята тема (за какво ще разказва), едва обговорил себе си текстът на идилията след бърз преход – «И потегли я сърце по него» – сменя стратегията си: вместо Страхиловата песен, той подема песента за златна Злата. Излъганото читателско очакване е компенсирано чрез използването на фолклорната образност, мотиви и език като знакова система, като установен културен текст. Превърнат в език на творбата, той функционира със собствения си смисъл по отношение на това, което се разказва. Но боравайки с него, конкретният текст на литературната творба се самонаблюдава, отъждествява се със самото пее-не и чрез тази двойна функционалност определен възглед за художественост и осъществява своите комуникативни цели.

И така, Страхиловата песен е подменена с песента за Злата, а творбата от «песен за песен» се превръща в «песен в песен», за да постигне своя смисъл чрез отношението между тях. Изоставяйки първата, текстът подхваща втората, за да ги слее във финала на произведението в една песен на сила и младост. По този начин се осъществява ценностно равнопоставяне между фолклорния и литературния герой. Нещо повече, актът на пее-не във фолклорната култура е всъщност създаване на самата песен, а създаването на песен за героя от своя страна е вече акт на висше нравствено оценностяване на човешкото съществуване. Пеейки за Злата, творбата актуализира чрез себе си фолклорния способ за културно митологизиране, за да постави наравно двата образа – на героя и на певеца. Оттук се набавят и ценностните ориентири както на новия образ на твореца, така и на самата литературна творба. В същото време авторът създава образа на Злата, боравайки с традиционни фолклорни представи. Отделянето от колектива е представено едновременно като болест и като неземна хубост («...тая изгора, що от ранна зорница трепкаше по-ясно»). Именно чрез това свързване на двете смислови противоположности се постига образното внушение за нещо (някой) различно, чуждо на колектива. Авторът (20), боравайки с фолклорния стил, изгражда в идилията образа на автор, в чиято речева плоскост се изявяват гласовете на колектива – носители на социално-типизирания опит. Тяхното игнориране в речта на автора полага определен субективен пласт върху обективността на повествованието, експлицирайки по този начин образа на автора-разказвач (21). Но употребата на полупряка реч променя субективната модалност. Авторът сякаш напуска своя образ, за да се присъедини към този на лирическия герой. Специфичните характеристики на полупряката реч дават възможност за сливане и едновременно за разграничаване между автор и герой в една речева плоскост, т.е. за излъчване на една достатъчно положителна, но и достатъчно обективизирана оценка. Постепенно полупряката реч прониква в авторовата, за да обсеби напълно повествованието в края на творбата. Единни на основата на фолклорния стил, те се обособяват като актуализират представителни за

различни речеви жанрове (ако използваме терминологията на Бахтин) на фолклорната култура конструкти, а оттук и различни ценностни позиции.

(1) Къща висока не вдигай, не води жена гиздава – с турци работа да нямаш!... – стара мъдрост е тя, повтарят я стари, но и никой млад не е посмял донинде ръка на нея да махне.

(2) – Де Бог да би ѝ дал що душа ѝ жали – крила соколови! Да литне пряко тъмно загорье, сама Страхилу на крака да иде!... Нека сетне кървави ризи да пере, сабли френгии да трие цял живот и с гората двамина да се раздумват. Нека...

Неразбирането, изразено в началото на творбата чрез пространствено ситуиране, вече не е само проблем на комуникацията, на и на самата ценностна система. И старата мъдрост, и песента за сила и младост авторът превръща в «свое-чуждо слово» и в литературната творба културните стойности, които те носят, получават нови ценностни значения. Осъществената ценностна опозиция изгражда значението на самата творба, която по този начин изразява чрез себе си диалогичната и новаторска същност на изкуството изобщо. Това е всъщност и механизъм на културното развитие. Съчинителната връзка в изреча «сила и младост дума по дума в една песен да изпее», фолклорно естетизираната красота на Злата, мотивът за летене придават положителна стойност на младостта като ново, действено начало. Не чрез мъдростта на колектива, а чрез конотациите за сила, младост и волност, заложили в народната песен Злата мисли живота си и те стават ценностната основа на съществуването на личността. За нея Страхил е митологичният «друг», «различният» и неговата песен е единствената възможност за постигане на неговия свят, към който Злата се стреми. Защото там ценностни ориентири са именно младостта, силата и волността.

Отношението между герой и автор в текста, реализирано чрез полупряката реч обуславя и едно специфично изземване на авторски функции от страна на възплътения в образ на Злата лирически герой. Песента за златна Злата става нейна собствена песен в свое реално битие, за да го изпее в песента на своя живот, за да го изживее като песен. Но животът като сътворена песен, животът като изпята песен е усещане, присъщо само на моделната личност, съзнаваща себе си като творец на собственото си битие. Следователно песента е осмислена вече като открита нова реалност за нейното творческо самоосъществяване. Способността да превърнеш изкуството в единствена форма на своето съществуване е присъща само на модерния творец и само модерното изкуство е способно да интегрира в своята художествена «надреалност» митологичното и реалното, създавайки една «друга» културна реалност. В нея песента поглъща цял един живот и е негова есенция. Във фолклора мотивът за смъртта на героя често се преплита с мотива за раждането на песента и в тяхната взаимовръзка умирането

на героя се осмисля като прераждане в ново, песенно битие. Актуализирана в контекста на литературната творба, тази взаимовръзка става средство за изграждане на съвременния културен мит за твореца, който чрез своята песен превръща смъртта в живот. Така в идилията «Молба» песента символизира самото движение между живота и смъртта.

В заключение можем да обобщим, че основният културен смисъл, който творчеството на Петко Тодоров носи – отделянето на личността от колектива, излизането ѝ от затворения свят на социалното битие и търсене на собствената идентичност, в идилията е постигнат чрез конституиращите значения на творбата опозиции «високо – ниско» (в пространствената ориентация), «млад – стар» (в социума като «стар» има значенията на обвързан с ценностите и ритуалите на колектива индивид), «природност – социалност». Осъществени като функция на съзнанието на героя, те изграждат образа на съзнаващата себе си личност, на търсещата личност. За нея Страхиловата песен е единствено възможното реално битие, което тя превръща в песен вече за собствения си живот. Така песента за Злата става средство за постигане на себе си и самата реалност на това постигане. Насищайки се с песенност, литературната творба като песен излъчва чрез себе си тези значения и така формира новото понятие «песен» в смисъла вече на изкуство. Тя внушава представата за изкуството като плод на отчуждената от колектива индивидуалност като начин за изживяване на действителността, като самата действителност.

В началото на творбата авторът изгражда определен пространствен модел, в който който пространствени единици са противопоставени социума и Балкана, свързан със седянката като навлизане на празнично-митологичното начало в пространството на социума. (Седянката е единствената възможност за общуване на личността с колектива – «Нея вечер, който на седянката я чу, той, докато е жив, няма да забрави тази песен...»). Едновременно с това, чрез движението на песента е очертан и пространствения модел на един друг свят, този на личността. Следователно значенията на творбата трябва да се търсят в пресечната точка на двата модела (хоризонтален и вертикален, социокултурен и личностен). С разгръщане на повествованието социалното пространство се конкретизира в отделни единици, при което възможността за достигане на далечното «там», «пряко тъмно загорье» действа като пробив в него, осъществен граматически чрез смяната на изжителните и преизказни форми с условно наклонение. В края на творбата отново присъства един цялостен, но вече субективен, от гледна точка на лирическия герой, пространствен модел.

– Клета им душа проклета и на тримата ѝ братя, ако я оставят на гробищата да я погребат. Де стари кръстове и кугли злословят от тъмни зори до късна вечеря; беловласи баби и почернени невести идат само да се разправят. Какво ще прави тя между поплаки и клюки! – Там,

горе наврх планина – на злачна рудина ковчега ѝ да сложат! Слънце най-рано огрява там, вятър вечер полъхва и цяло лято цъфтят най-пъстри миризливи цветя.

Основните опозиции на творбата намират образна и дори цветова (почернени невести – най-пъстри цветя) реализация. Те са и изразители на фундаменталната за всяко съществуване антиномия «живот – смърт». Постоянното ѝ преодоляване е проблем на всяка култура, а начините за това преодоляване, предлагани от културата, най-вече чрез изкуството, специфицират самата култура. В идилията «Молба» и животът (като овсекидняване), и смъртта в техните социални стойности, образи и знаци са отречени, а извън социума антиномията «живот – смърт» не съществува. Наврх планината животът и смъртта са едно и песента е начинът, по който смъртта се превръща в живот, получава стойностите на живот. Песента в творбата сменя опозициите, а оттук и самата творба като песен изразява чрез себе си медиативните си функции.

Да чуе дърво – млад девер, да чуе земя – свекърва, с каква песен златна Злата е младост изпяла!...

В израза «да чуе дърво –млад девер» определението «млад» е свързващото звено между «дърво» и «девер», между природност и социалност и внушава представата за младост, предизвиквайки асоциации за втурване нагоре, за живот. Но летенето, устремът са сменени от усещането за приземяване, за старост и смърт – «да чуе земя – свекърва». Своя синтез животът и смъртта осъществяват в края на творбата в разноликия образ на слушателя, за който пее и самият текст – «...з-ла-тна З-ла-та е м-ла-дост изпя-ла». Комуникативността е цел и средство на изкуството и смъртта като живот, като сомооценностяване на личността в песен е път към откриване на «другите», към общуване с тях. В идилията смъртта става възможност за слушане на песните на другите и за изпяване на своята собствена песен. Молбата за гроб «наврх планина» всъщност е молба за общуване. Липсата на разбиране е изразена още в началото на творбата и посочвайки единствената според нея възможност за комуникация и осъществявайки я в своя край, творбата всъщност се самоизчерпва като смисъл и постига своето значение, своята «пресечна точка». Но смисловата завършеност (22) на литературната творба е провокирана от субективно-модалния план на полупряката реч и най-вече с употребата на повелителното наклонение, което по своята природа означава *предстоящи* действия, отнасящи се както към непосредно следващ момент, така и към едно по-отдалечено бъдеще. По този начин творбата предизвиква интелектуално възприемателя, активизирайки очакването му за нещо друго след конкретния финал на произведението. Но всъщност провокативността на изкуството е и в неговото гранично състояние между увереност и съмнение, възможност и невъзможност.

## БЕЛЕЖКИ

- (1) Вж. К. Кръстев. Певец на воля и младост. Етюди, критики, рецензии. С., 1979, Също: Мирюлов В. Песни на копнеж и творчески блянове. Христо Ботйов. П.П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов. С., 1917.
- (2) Вж. П.П. Славейков. Блянове на модерен поет. Българската поезия. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1959.
- (3) Н. Георгиев. Из «Тезиси по историческа поетика». Литературна история, 1983/кн. 11.
- (4) По въпроса вж. Ив. Младенов. Текст и означаване. Философска мисъл, 1989/кн. 4.
- (5) По въпроса вж. Н. Георгиев, Цит. съч.
- (6) По въпроса вж. М. Цанева. Поет, герой и читател. Автори, творби и проблеми. С., 1990.
- (7) М. Цанева. Цит. съч., с. 38.
- (8) М. Цанева. Цит. съч., с. 40.
- (9) Като конкретен текстови материал за тези частични наблюдения ни послужиха главно произведенията «Есен», «Недопята песен» и «Струни» от цикъла «Образи и видения» в стихосбирката «Люлека ми замира».
- (10) М. Цанева. Цит. съч., с. 41.
- (11) П.П. Славейков. Цит. съч., с. 68.
- (12) Б. Ничев. Петко Тодоров и другите. Критика и литературна история.
- (13) Лирическият герой в идилията на Петко Тодоров може да се мисли като проекция на отношението на сливане и разделяне между автора и създадения от него културен тип на несретника. Образът на поета, в който се превъплъщава лирическият герой, дава възможност за идентифициране на автора-личност чрез героя. Тази идентификация, осъществявана метатекстуално (в статии, студии и рецензии) изгражда образ на автор, който е подчинен на определени възгледи за специфичните ангажменти на литературата и нейните творци спрямо културата. И ако цитираме Б. Ничев (цит. съч.) Петко Тодоров е първият писател, митизиран като автор. Но на текстово равнище липсва лирически герой, тълкуван в смисъла, който Ю. Тынянов придава на това понятие. Вж. Ю. Тынянов. Блок. Поетика. История литературы. Кино. М., 1980, с. 118.
- (14) Ив. Георгиева. Българска народна митология. С., 1983, с. 31-33.
- (15) Вж. Б. Ничев. Цит. съч., с. 27.
- (16) Има се предвид откъсът от началото на идилията, с който се въвежда главният герой – Нено. Според Б. Ничев това са само няколко белега, «които ще организират вниманието на читателя». Вж. Б. Ничев. Цит. съч., с. 217.
- (17) Проблемът доколко и в каква степен съществува текстова интегративност на творбите на писателя в определен период и най-вече на онези,

създадени на фолклорно-митологична основа, може да бъде предмет на отделно изследване. Най-общо за интегративност на текста вж. *Стилистика английския език*. Гл. 7 – *Стилистика текста*. Киев, 1984.

(18) Според Н. Георгиев значението на «пея» и производните му може да се осмисли и като част от проблема за съществуването на контекст в самото литературно произведение. «В литературната творба много често се включва и един художествено условен – самонаблюдателен пласт, в който експлицитно се назовава това, което върши творбата», т.е. това е «текст от-носно друг текст, спрямо който този пласт застава надредно, без да бъде самостоятелен текст. Всеки метатекст е сам по себе си текст със собствен смисъл и функции... Съставките на контекста в литературното произведение са раздвоени между собствения си смисъл и трансфункционалната си подчиненост спрямо цялото, творбата». Вж. *Н. Георгиев*. Цит.сч.

(19) На тази връзка трябва да се погледна през призмата на проблема за наличието на поетичност (Л. Георгиев), на лирическа струя (д-р Кръстев) и лирично-романтически изяви (Б. Ничев) в творчеството на Петко Тодоров и най-вече в неговите идилии. Едновременно с това тя трябва да се постави в контекста на ускореното литературно развитие и да се разгледа като етап на цялостния процес на лиризация на прозата, прилагайки специфицираните понятия за лиризирана проза и лирическа проза.

(20) Автор – в смисъла на носител на чисто изобразяващото начало, или по изразу на Бахтин «чистия автор», различен от автора-личност и изобразения автор, влизащ в произведението като част от него. Вж. *М.М. Бахтин*. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных наук. Эстетика словесного творчества. М., 1986, с. 304.

(21) Тъй като фолклорният стил, свързан с определен тип изказване, изразява и определена представа за автор със свой «стилистичен ореол», самият му избор от страна на автора на литературното произведение, заедно със споменатото интегриране на традиционната гласовост в речта на автора, предполага съзнателно изграждане и на определен образ на автор със специфично, породено в литературния контекст, конотативно значение.

(22) Завършеността на творбата се обуславя от осъществяването от нея собствена целенасоченост, т.е. поставените проблеми намират своя отговор; това, което липсва, е набавено, противопоставянето е уравновесено от синтеза. Още самото заглавие, «Молба», създава определено очакване на предстоящите въпроси: молба за «друг» свят и какъв да бъде той, молба за общуване и как да се осъществи то. Краят на творбата, чрез повелителното наклонение, се свързва със заглавието (с повелителното наклонение се изразява молба за действие), т.е. творбата се затваря и в същото време, пак чрез повелителното наклонение, се отваря, но вече към културните възможности на възприемателя.