

„НЕ ПЕЙ МИ СЯ” И „ДО МОЕТО ПЪРВО ЛИБЕ”: ОТ ЗВУКА ДО ТРАДИЦИЯТА

АЛБЕНА ХРАНОВА

И защото се отказах от любовта, попаднах в историята
Жан Д’Ормесон. История на скитация евреин

Но не може да ме заинтересува историята, истинската сериозна история. . . Чета по малко от задължение, но всичко, което научавам, или ме огорчава, или ме уморява. На всяка страница разпри между папи и крале, войни и чумни епидемии, мъжете до един са некадърни, а жени почти няма.

Джейн Остин. Абатството Нортангър

. . . ти, който си вече читател, разумява ся, че ако не вчера, то онзи ден или някога си бил млад, ако си от мъжките читатели, била си млада, ако си от женските, а като си бил или била таквоз, то все ще помниш, че си либил, читателю, а?. . . Кажй си право, не ся преструвай, недей иска да стовариш грехът на друго, като на мене например, . . . защото всякой по себе си може да разбере истината и да ти каже Л ъ ж к о. Кажй по-добре, че горе-долу по-либнал си и ти. . . Тъй кажй и да ти хване всякой вяра и да тя не заставя с таквиз подпитвания, от които може би да не струваш хас, ами да тя остави спокоен да слушаш как ще ся разиска туй нещо.

П. Р. Славейков. Влибванието и любовта

Освен че са две класически стихотворения, „Не пей ми ся” на Петко Славейков и „До моето първо либе” на Ботев са и два безспорни центъра на българската лирическа метатекстовост, на гласа на литературата, насочен към самата нея. Опитът да чуем едновременно техните и нейните формулни твърдения би довел до привиден диалог между реторическите постройки на инкриминацията (при Ботев) и на претерицията (при П. Р. Славейков) — едно сговаряне, пълно с рисковете на търсенето и с още по-големите рискове на намирането, особено ако се окаже, че следите на звука правят не съвсем подозиран отпечатък в най-твърдите идеологически директории и големи разкази на литературната история.

За да въведем визиите на песента на „Не пей ми ся” и „До моето първо либе”, засега твърде немотивирано ще наблегнем на следното успоредяване:

Запей, или млъкни, махни се! . . .
Сърце ми веч трепти — ще хвъркне,
ще хвъркне, изгоро, — свести се!
Там, де земя гърми и тътне
от викове страшни и зловни
и предсмъртни песни надгробни. . .

Там . . там буря кърши клонове,
а сабля ги свива на венец;
зинали са страшни долове
и пици в тях зърно от свинец,
и смъртта ѝ там мила усмивка,
а хладен гроб сладка почивка!
Ах, тез песни и таз усмивка
кой глас ще ми викне, запее?

Кой да слуша, като не ся намира
ще окача нямата си аз лира
там в безводни и ронливи долини
на безродни и бодливи глогини. . .
Нека там ѝ ветрец струни подрънва,
нека глухо с звук на желби покънва,
дор настане друг род, с чувство по-знойно,
ново време, по за песни достойно. . .

Основанието ни да изтеглим точно тези участъци от двете стихотворения стои в зададените от тях светове (и езици). И двата започват след затихването на евентуалния Друг („млъкни, махни се”, „няма кой да слуша”), за да разгърнат текстовете своята възжелена Другост — тя е „там”, другаде („Там, де земя. . . Там. . . там буря”, „там в безводни. . . Нека ветрец там ѝ струни подрънва”); тя е пространствено безгранична и в някакъв смисъл утопична и поради множествените числа („страшни долове”, „безводни долини”). Лексиката дори наемква за подобен пейзаж, конотиран в сходен (страшен, нерадостен) регистър на стила и смисъла. И, сигурно най-важното: и двата отрязъка са метатекстови образи на песента, където настъпва и най-голямото им жестово и семантично оразличаване. Най-явният му реторически израз е в крайната несъвместимост между картините на езика — едното е мястото, към което песента отива, за да се случи Там; другото е мястото Там, където песента е отпратена, за да замлъкне.

А щом става дума за песен, би могло да се проследи как „звучи” тя в светлината на фоностилистиката, което значи, че трябва рисковано да споменем нещо около огромната и почти напълно неясна за нас (т. е. за мен) проблематика на звука и смисъла. Затова и беглите ни наблюдения по-нататък не претендират за точност, още по-малко за изчерпателност. От „звученето” на двете картини ще изберем само метафоничните ефекти на сонорите *м, н, л, р* (включително и поради прелъстителната буквалност на факта, че *sonorus* идва от „звук” и значи „звучен”). Ще изоставим фреквентния анализ, защото не разполагаме с честотни данни за интересуващото ни в по-широките контексти както на Ботевия, така и на Петко-Славейковия език. Честотността ще приложим само спрямо минималните контексти на отрязъците, обръщайки внимание единствено върху съпоставителните ѝ възможности; и ще се съсредоточим само върху комбинаторния тип на метафонията.¹

Запей, или млѝкни, махни се
Сърце ми веч трепти — ще хврѝкне,
ще хврѝкне, изгоро, — свести се!
Там, де земя гѝрми и тѝтне
от викове страшни и злѝбни
и предсмѝртни песни надгробни. . .
Там. . . там буря кѝрши клонове,
а сабля ги свива на венец;
зинали са страшни долове
и пици в тях зѝрно от свинец,
и смѝртта ѝ там мѝла усмивка,

Кой да слуша, като не ся намира
ще окача нямата си аз лира
там в безводни и ронливи долини²
на безродни и бодливи глогини. . .
Нека там ѝ ветрец струни подрѝнва,

¹ „Метафония” като термин на звуковата маркираност на художествената творба, както и наблюденията върху нейния фреквентен, комбинаторен и позиционен тип принадлежат на книгата на Радосвет Коларов „Звук и смисъл”. С., 1983.

а хладен гроб сладка почивка!
Ах, тез песни и таз усмивка
кой глас ще ми викне, запее?

нека глухо с звук на желби покънва,
дор настане друг род, с чувство по-знойно,
ново време, по за песни достойно. . .

Ще започнем с по-неутралните сонори „м” и „н”, по-неутрални, в смисъл, че не са толкова натрапчиво конотирани с определени сензорни асоциации, естетически „алхимии” и иконизми; като изключим, разбира се, действието на произтичащата от тяхната назалност „глухота”, приглушеност и непроницателност. Аритметиката показва следното: от общо цитираните тук Ботевци 311 фони 70 са комбинации на „м” и „н” с вокали (това прави » 23%). От Петко-Славейковите 211 фони „м” и „н” правят 54 комбинации с вокали (това прави » 26%). При Петко Славейков, съвсем според конотативните очаквания честотата е по-висока, отколкото при Ботев, но не толкова по-висока, колкото би трябвало да бъде, при положение, че звукописът в „Не пей ми ся” пише картината на една заглъхнала лира; и особено при положение, че думата „няма” се явява ключова за твърдението на „Не пей ми ся” („ще окача нямата си аз лира”). Чрез лексикалното в нея назалите укрепват и потвърждават своята конотираност, превръщат я поравно в звукова и смислова синекдоха спрямо „цялото” на внушението. Обаче в успоредницата с Ботев и в честотно-съотносителната разлика от 3 % немотата и занемяването на Славейков се оказват не толкова ясно звуково подкрепени, колкото би се очаквало, щом срещу тях сме поставили трясъка, писъка и тътена на песента-революция.

Още по-смушаващо става, когато прегледаме „р” и „л”, които имат дълга и традиционна „податливост на естетически оценки”², при което „свързането на л с положителна, а на р с отрицателна естетическа оценка продължава с неизменна упоритост” и експерименталните обработки доказват, че между тях „съществува отрицателна корелация”. Изследователският алгоритъм изважда най-вече следното: оказва се, че латералното „л” прави метафоничен ефект на „спокойствието, мекотата и плавността на движението”, а „героите в текстовете с повишена честота на л обикновено са в статично положение, в състояние на физически покой и душевна релаксация”. Обратно, вибрантът се държи по-иначе: „в текстовете с р е налице „по-висок динамичен заряд”; природните картини „сдържат в своята семантика повече предметност, ”вещественост”; ярко изразен елемент на енергичност, суровост, заплашителна сила”, а „героите в текстовете с повишена честота на р. . . са заредени с много по-голяма енергия, много по-често са показани в движение, в ситуации на физическо налягане, импулсивност”. В нашия случай обаче нещата изглеждат така: от Ботевите 311 фони комбинациите с „л” са 22 (това прави ≈7%). От Петко-Славейковите 211 те са 16 (≈8%). Вижда се, че семантичeskата заявка на звука отново не се изпълнява: излиза, че носените от „л” статика и спокойствие са прекалено сходни за яростната

² Това двустипие е оценено от Я. Милчаков като „неповторимо в разволя на всички исторически форми на звукова организираност в българския стих: „там в БЕЗВОДНИ И рОНЛИВИ дОЛИНИ/на БЕЗрОДНИ И БОДЛИВИ гЛОГИНИ. . .”. В двата стиха лиричeskата повторителност с най-силна опора в морфологическото тждество подчинява по 17 звука!”. Вж. Я. Милчаков. Стих и поезия. С., 1990, стр. 57-58.

³ Р. К о л а р о в. Цит. съч. Всички следващи цитати са от стр. 107-117.

действеност на Ботев и за обезгласяването-самоотречение на Славейков.

„P” обаче прави цялата тази парадоксалност наистина невероятна — това толкова ботевско „p”, толкова отдавна фиксирано и повтаряно, емблематизирано завинаги от „гарванът грачи грозно”. В цитирания тук отрязък 311-те Ботевски фони съдържат 30, комбинирани като „p”+вокал. При Петко Славейков, от цитираните 211 фони 20 са комбинации с „p”.

Съотношението е същото за двата отрязъка: 30 от 311 и 20 от 211 ($\approx 1-0\%$ и $\approx 10\%$). Освен че са еднакво статични и спокойни в комбинаториката на „л”, излиза, че Ботев и Петко Славейков, в комбинаториката на „p”, са напълно еднакво динамични, сурови, напрегнати, импулсивни.

Остава да потърсим така необходимите за историята на литературата семантически различия единствено в някои детайли от позиционния тип на метафонията. Например, можем да предположим, че по-силният за навика ни звук у Ботев се дължи на ефект от местата, където „p” съседства, връзвайки се в латералния и назалните сонори и така заглушава сензорното и семантичното им въздействие. Това се случва 9 пъти в отрязъка: *хврѣкне* (2), *гърми*, *страшни* (2), *предсмъртни*, *надгробни*, *зърно*, *смъртта*. У Петко Славейков обаче цифрата отново е 9: *намира*, *лира*, *ронливи*, *безродни*, *струни*, *подрънва*, *дор настане друг род*, *време*. Ако пък предположим, че слуховият навик да чуваме ботевското „p” по-отчетливо от Петко-Славейковското се дължи на морфологична акцентуираност, броенето показва, че „p” в сричка под ударение се среща 9 пъти в сред 311-те фони на Ботевия отрязък — и 8 пъти сред 211-те фони на Петко Славейковия (т. е., статистиката ще изкара веднага самоотречението на Славейков по-яростно и по-висококачествено действено от Ботевата мистична и сублимна революция-смърт).

Разбира се, това е аритметика, но не и фоностилистика, дори и само затова, че се занимаваме единствено със сонорите, но не и с ефектите от техните комбинации с други звукови конфигурации, с взаимодействията и вливането на следващи сензорно-въздействени потенциали в общностните редове на звука и смисъла (а за едно прецизно фоностилистично намерение пътят към пълнотата на звуковата картина задължително трябва да бъде извървян). От изрязани откъси — тези, които описват пространствата Там, в които песента избухва (Ботев) и песента замира (Славейков), ние тук просто изрязваме детайл от картината на звука, но го изрязваме, само защото той има достатъчно ясни гецаалтни граници. С други думи, възползваме се от факта на безвъпросната и отдавнашна конотираност на сонорите — тъкмо тя предрича въздействието им, прави ги силно манипулативни, но и вероятно лесно манипулируеми, както в случая.

Това обстоятелство открива много широка изследователска проблематика, за която обаче тук не ни достигат силите. Единствено чрез неточни заемки от световите на точните науки бихме могли да набележим някакъв евентуален речник за описване на усета за това какво и защо се случва. „Звук и смисъл” потвърждава неоспоримо основанията за дълголетната конотираност на сонорите и прави това на базата на огромни текстови масиви в изключително широки контекстуални граници, в макросвета на българския литературен език. А може би колкото повече се стесняват квадрантите, гра-

ниците на отрязъка и на текстова видимост, толкова повече се проблематизира очакването за същия извод. Той може да се потвърди и в текстовите микросветове — както в прословутото „гарванът грачи грозно, зловещо”, да доведе до сигурност в семантиката на звука, а оттам вторичните ѝ злоупотреби от средно-училищен тип могат да станат неконтролируеми. Но може и изцяло да се отхвърли — в собствените си назално-литерални очертавания синтагмата „млъкни, махни се” би трябвало изцяло да изразява статичност, глухота или мекота, но тя не изразява нищо такова, а оттам вторично-неграмотното пренебрежение към фоностилистиката би могло да се окаже също толкова неконтролируемо. Безспорно и двете последни абсолютизации на видяното в малките отрязъци отвеждат търсенето до сляпа улица, тъкмо защото са абсолютизации, защото забравят за различните закономерности в действието и поведението на контекстуалния максимум и контекстуалния минимум. Това — ако още удължим употребата на един чужд за нас понятиен апарат — е аналогия с различията между макросвета, в който действа принципът на гравитацията (в нашия случай — на фоносемантичката тенденция), и микросвета, където действа принципът на неопределеността (в нашия случай — на винаги възможните разподобявания в семантичките очаквания на звука). Разбира се, нашата непрецизна и лесна алегория, намерила означаващото си в апарата на точните науки, не е никак утешителна, тъй като закономерният порив да се отвори път към конституирането на обща за всякакви контекстуални обхвати тенденция, облегната върху някаква евентуална „квантова фоностистика”, остава отвъд днес и сега мислимите граници на филологията. Защото подобен подход, опитващ се да обитава и обяснява едновременно Айнщайновата и Хайзенберговата вселени, би изисквал не просто смяна на изследователския метод, но и радикална промяна в самото понятие за звук. Така начинанието би се спряло в предели, където би било лишено от предмет, защото самите предели засега остават отвъдфилологически. Попадането в тях, въвеждането на други параметри за самия концепт би изтрило конотираността на звука, тоест би отпратило звука извън социалността на езика.

* * *

Всички тези предположения не помагат особено много за разбирането на нашата успоредица между Ботев и Петко Славейков и малкия контекст на нейните отрязъци, защото нейният проблем е аритметически еднаквото състояние на конотативните противоположности. Остава ни или да се откажем от нея като непредставителен частен и твърде частичен случай, или да приемем резултатите ѝ като фигура, така както всяка „точна наука”, включително и аритметиката, във филологията може да се прояви само фигурално. Тоест, да се възползваме от предизвикателството на противоположните еднаквости и да сговорим текстовете, усъмнявайки се в нещо и приписвайки нещо на техните „лексикални”, тематични твърдения. Затова и от тук нататък звуковата картина на конотираните сонори може да бъде използвана единствено по аналогия. Значи, попадаме не във фоностилистиката, а в една нейна възможна алегорическа употреба, в литературноисторическото приключение на интертекста, където звукът би помогнал на синтак-

сиса да построи себе си в предмета, да вгради в него интуициите на четенето така, че то да разкаже своята частна и авантюрна литературна история.

Впрочем, сговарянето на „Не пей ми ся” и „До моето първо либе” никак не е трудно. Те се появяват в едно и също време (1870-1871), още тогава раждат полемични интертексти и функционират като метаезикови полюси на лирическия и екзистенциален избор вътре в рамките на своето собствено десетилетие. Освен това, те се познават — и никак не се харесват. Най-популярното доказателство за това, разбира се, е стихотворението „Защо не съм”, написано може би през 1873 г. и може би от Ботев (нещо, в което фактологията и текстологията са ни накарали малко да се съмняваме). И едва ли е случайно, че куплетът, саркастично посветен на П. Р. Славейков, говори в метафонични термини, акцентира върху гласа на „Не пей ми ся”, за да го римува със звукоподражателното „блея”. Кой на кого подпрагово е подражавал, дали за да приеме твърдението, дали за да го подиграе, дали да го усвои, за да го подиграе, в чие авторство са звуците на еднаквостта (и нашата аритметическа еднаквост на противоположно конотираните сонори), не блее ли в рамките на същата звукова картина всред своята революция и онзи, който подиграва блеенето на нереволуционер, е сигурно кошунствен, но може би насочващ въпрос. Ефектът е твърде подобен и на случая с „млъкни, махни се” — той не е стих на глухотата и мекотата, въпреки назалнолатералните му конфигурации или може би тъкмо поради тях: звуковата му мекота прогонва тематичната мекота на любовната песен; звуковата му глухота императивно заглушава другия глас. Такива въпроси водят и към следващото питане, което вече се оказва реторическо: защо авторът на „Защо не съм”, който и да е той⁴ и когато и да го е написал, толкова много държи да оразличи блеенето на Славейков от гласа на Ботев, и то точно за „Не пей ми ся” — може би, за днешния ни слух, за да потули парадоксално и подривно еднаквото в изчистеното полемично и тематично звучене на противоположностите.

Ако обаче ние продължим упорито да поддържаме аналогията с аритметиката, без да ѝ приписваме нито чак толкова строга детерминираност, нито чак толкова произволна случайност; т. е., ако се съсредоточим единствено във фигуралния ѝ потенциал, ще поемем рисковете да съчиним и синтактичните видимости на звуковата картина — границите на интертекста. Тогава търсенето ни ще трябва да се примири с един феномен, който работи срещу идеологическото в историята: да се примири, че безлюбовният революционер и любовникът просветител артикулират в едно и също място („там”, в нечовешкия пейзаж на другостта), щом мястото прави еднаква акустика. *Че избухването на песента и заемването на песента имат едно и също звучене. Че метафоничното така уплътнява метаезиковото, че прави „естествените” и тематографски противоположени идеологически езици на лириката всъщност неотчетливи и неразличими; че строгата еуфония на звуците може*

⁴ Захари Стоянов — поне фигурално. вж. напр. „В единствения намерен досега екземпляр от бр. 3 на „Будилник” стихотворението „Защо не съм? . . .” е изрязано (стр. 11 на вестника). Препечатваме го по неговата първа публикация (к. м. — А. Х.) в „Съчинения на Христо Ботйов”, под ред. на Захари Стоянов, С., 1888, стр. 41-42. „Апарат към т. 1 на Х р и с т о Б о т е в. „Събрани съчинения.” С., 1979, стр. 348.

да се чуе като идеологическа какофония на българското канонично пеене. С други думи, манипулативно да съзрем успоредницата между „До моето първо либе” и „Не пей ми ся” в рамките на едно предположение, което непрецизно, но настойчиво би приписало на двата текста онова явление, което Радосвет Коларов нарича „тематично-звук-паралелизъм”.⁵

Такова начинание изисква поглед към особените взаимоотношения между откритото и скритото в стихотворенията, между фактическия текст и метатекстовата интенция на техните твърдения. При Ботев като че ли нещата са христоматийно ясни до наглед — инкриминирана е любовната песен, заедно със субекта ѝ — неразбиращото либе, и фигурите в кадъра са две, съсредоточени в мълчанието на едната и поучението на другата. Обратно, Петко Славейков изговаря занемаяването на гласа си, който е нагледно сам, но пък се радва на неясен извън графиката на стихотворението диалогичен събеседник. Кой в „Не пей ми ся” казва: „Като няма в труд поету награда,/чезне песен, фантазия отпада” и „Народ, който глух на песни остава,/глуха вечно за него е и слава”. Чий е гласът, който се съгласява напълно със задаванията на Петко-Славейковия аз и който се колебае между това да бъде споделеният Друг, с което да опровергава идеята за безответност: и да бъде ехо на същия аз от Петко-Славейковото изказване — повтор, не раздвоен, а удвоен в отчуждаващата сила на тирето за пряка реч. Особени отношения между двете стихотворения се крият и в интенцията на въпросите, независимо дали ги чуваме като реторични или не. Те дефинират различно композиционно решение и различни причинно-следствени вериги на самото полагане на въпрос, които обаче неочаквано за нас се съгласяват помежду си, заговарят заедно, ако и тази заедност се колебае между различни редове на приликата — между това дали да се привиди като интертекст или като омоним. Ботев въвежда питането „кой глас ще ми викне, запее”, след като вече е обезгласил втория силует („млъкни, махни се”) и след като е възплътил гласа в метатекстовата визия на песента („там. . . там”). При Петко Славейков също се започва с твърдение, което може да се чете и като автопрогонващ императив — „Не пей ми ся”. Ботевото деиктично усилие да въведе либето в исканата посока, започнало с въпрос и отекнало в императив („. . . *чуйш ли* как пее гората?/*Чуйш ли* как плачат сиромаси/. . . *Чуй* как стене гора и шума,/ *чуй* как ечат бури вековни”. . . *запей* и ти песен такава”), намира интертекстуално съгласие в другия текст, метаболично обръщай се към „До моето първо либе”: „*Няма кой да слуша*, разбира/туй, що пее. . .” твърди „Не пей ми ся” и задава въпроса за същото („*кой да слуша*, като не ся намира”) едва след това, след като е повторена липсата на чуващи; но пък така потвърждава предпоантовото място на Ботевото „кой глас”. И т. н., докато нашето собствено чуване се увлече дотам, че дефинира единствената тематична разлика между двата лирически гласа в това, че в приличаща си последователност първият прогонва нечуващата от пространството на другостта, за да запее, а вторият се самопрогонва от нечуващите в пространството на другостта, за да замлъкне:

⁵ Р. Коларов. Цит. съч., с. 173-175.

Остави таз песен любовна
чуйш ли
чуйш ли
чуй
чуй
запей и ти песен такава
млъкни, махни се
ТАМ
тез песни. . . кой глас
пък тогаз и сам ще запея

Не пей ми ся
как ся пеят
как ся слави
пеял бил съм
няма кой да слуша, разбира
славни песни днес нито са възможни
народ, който глух за песни остава
Кой да слуша, като не ся намира
ТАМ
дор настане друг род. . . друго време

Значи, текстовете се оглеждат тематично, въпреки различния си избор — запяването и замълчаването; трагедията и на двата е в несподелеността на копнежа по юнашки песни и юнашко битие (следователно, звуковите прилики в противоположните визии се потвърждават и в приличащите си директни твърдения на творбите). С това се съгласява и стихотворението „Защо не съм” — то подиграва Петко Славейков не за друго, а защото е направил един антиботевски избор, избрал е немотата, която сарказмът привижда като блеене. Това се е и запомнило най-вече — разликата между революционния избор и просветителското самоотречение, за да бъде тя пример за една класическа възрожденска опозиция, на която литературната история и досега се уповава. Т. е., разликите са в решението (те са огромни), но не и в намерението, не и в идеологическото заявление („правилното” пеене е на юнашките песни, на екстатичната борба-смърт, прогонила глухото либе и самопрогонила се от глухия народ).

С други думи, налице са два типа „прилика” — едната е очаквана, очевидна, тематична, тя дава първенството на юнашките песни. Другата пък се открива в максималната разлика — между „там”-визиите на песента, на метаезика, уеднаквени от нашата еднаква аритметика на контрастно конотирания звук. Може би и едната, и другата биха могли да се срещнат в покъсни интертекстуални свидетелства, които пък не съзират у двамата някакво особено радикално противопоставяне. Те излъчват въпроса дали усетът за изненадваща прилика между толкова различните песни и певци е само днешен и само манипулативен или още тогавашното време, проявено в интертекстуални наноси, има подпрагова памет за същото нещо, отлагайки го в по-опосредствани, но все пак достатъчно видими следи. Например — само подменящ идентификации и осъществяващ скрити и открити желаня жест ли стои в Пенчо-Славейковия опит да контаминира Петко Славейков и Ботев в Боре Вихор от „На Острова на блажените” — дискурсивно немислимо съчетание, управлявано колкото от безвъпросната власт на сам правещия своята третолична биография и избор на родства, толкова и от някакъв ирационален, но достатъчно напорист усет за основания на такова свързване, намерил опора точно в звученето и чуването: „. . . разказва се, че той бил дивен песнопоец. . . [вж. „да викна, запея”, „пък ще си викна песента”, „и сам ще запея”]. . . Види се, на Острова тогава не ще е имало хора да слушат!. . . [вж. „няма кой да слуша, разбира/туй що пея. . .”]

Вазов пък чува в едно и също литературно десетилетие „Не пей ми ся” на Славейков (в „На един отговор”, 1871) и „До моето първо либе” (1871) в „Новонагласената гусла” (1875), но ги чува поотделно, строи различни ин-

тертекстуални сюжети, с които тук няма да се занимаваме. Затова пък много по-късно, само десет години преди „На Острова на блажените”, Вазов ще остави свидетелство за тяхното евентуално оприличаване, толкова опосредствано, че може да се чете и като несъзнато — в стихотворението „Той не умира” („Скитнишки песни”, 1899), където гласът на Ботев звучи в Петко-Славейковия пейзаж. Лирическият аз търси Ботев сред (безводни и ронливи долини) „пустинния Балкан”, той локализира себе си като „Седях в глогините, де. . . паднал певецът” („нямата си лира. . . бодливи глогини”); азът иска „да схвана. . . сегния му дъх,/да чуя стон последни. . .” („нека глухо с звук на желби покънва”); петкославейковската немота тук е решена като „Балканът няма. . . и никой знак”. Тези доближавания са прикрит базис, площта на инерцията, от която да започне скокът на оразличаването между немотата и гласа, вече идеологическо, дискурсивизирано, знайно и наследено. Струпаните около аз-а планинци простичко му разказват за смъртта на Ботев, но:

„Умря!” „Умря!” — сè таз вървеше реч
наоколо, а някаква си лира
изпращаше към мене отдалеч
друг вик: „Той не умира!”

Трафаретът на това противопоставяне обаче се усилва в социалността и функционалността на казаното, защото то прескача цели езикови нива, за да съeshи метатекста и цитата така, че да направи цитата посочващ самия му автор, а автора — референт на една въведена с друг сензор-посредник (Вазов) автоцитатност. А Вазовите планинци в своето немитологично „умря” („ — Умря клетника — Ех, умря за нази”) всъщност пак цитират Ботев („да каже нявга народът: умря сиромах. . .”), но Вазов — това е важно — не чува точно този цитат и не долавя страшната сила на неговият прост етос; като че ли ботевската лексика на невъзвишените балкански овчари е част от немотата (петко-славейковската) на целия пейзаж. Авторът на чуването се насочва към друг, по-митологизиращ отрязък, натъртва го, не му стигат дори кавичките и акцентната позиция на финала, защото го е дублирал и с началността на същите думи в епиграфа; т. е. избирайки между гласа на Ботев в гласа на народа от „На прощаване” и гласа на Ботев в „Той не умира!” от „Хаджи Димитър”⁶, Вазов въобще не чува първото, а усилва интенционално второто. Сред многото причини за този избор може да стои и тази, че „не умира” е римувано с „лира” (силна синекдоха на певица във Вазовия образ на Ботев), която, за разлика от Петко-Славейковата лира, не е занемяла, а напротив — тя изпраща вик, с което текстът принуждава ехото не просто да повтаря, а интенционално да цитира.

⁶ Случаят е много подобен на този, в който Вапцаров вкарва в полемична ситуация на избор различни езикови „места” от „Хаджи Димитър” в своето стихотворение „Ботев” — „. . . зад спора на лирическия „аз”(поета) с „навъсеня и потен работник” всъщност спорят различни части от баладата „Хаджи Димитър” — перифразирани в различни редакции. . .”. Вж. Р. К о л а р о в. Комунитивният статус на Вапцаровата поезия. — В: Н и к о л а В а п ц а р о в. Нови изследвания и материали. С., 1980, стр. 277. Фактът, че едно типологически родствено явление — процедури по „ексцерпиране” на Ботев, по избор между него и него — се наблюдава у двама толкова различни поети като Вазов и Вапцаров, е проблем, който заслужава самостоятелно внимание.

Такъв тип интертекстуални потвърждения обаче не ни освобождават и от по-горе споменатото предположение дали в отношенията между „До моето първо либе” и „Не пей ми ся” не са налице и други възможности — например омонимичност, която би довела четенето до доста неочаквани ефекти. Въпросът е дали юнашкото пеене на двамата си прилича тематично или пък песента на Петко Славейков по нещо може да се оприличи с нецитираната от Ботев любовна песен на либето. Значи, низвергващият жест на „Защо не съм” може да получи още по-радикални, вече тематични основания. Такава успоредица също е напълно възможна; тя вади наяве нелеката гледка на редове, в които яростната тъга на Ботев от наличието на любовната песен — преобърнато-същата — би могла да бъде разчетена в една любовна песен на Петко Славейков, който пък тъгува по отсъствието на либето. Стихотворението е по-ранно от „Не пей ми ся”, оставено е без заглавие, но ние няма да се въздържим да го чуем под обратния знак на Ботевото заглавие: „Докрай ли ма остави ти,/душевна моя радост?/Докрай ли ща в празни мечти/да губя мойта младост?//Все весело на божий свет,/все радостно и живо,/а само зарад мене, клет,/все жалостно и криво!//Където да погледна аз,/да гледам нямам сила,/във мисли тайни всеки час/летя към мойта мила. . .” Ето и редицата:

Остави таз песен любовна
млад съм аз, но младост не помня
за поглед мил и за въздишка
за една твоя усмивка
забрави ти онез полуци
там, де скръб дълбока владее
запей ми, девойко, на жалост
как гинат сили
сърце ми веч трепти — ще хвъркне

Докрай ли ма остави ти
да губя мойта младост
все радостно и живо
все весело на божий свет
докрай ли ща в празни мечти
а само зарад мене, клет,
все жалостно и криво
да гледам нямам сила
летя към мойта мила

Без да можем да кажем със сигурност дали става дума за омонимичност (вадеща наяве други значения от еднаквостта на лексиката, а тя пък, от еднаквостта на звуковия си състав) или за паронимична метаморфоза (сменяща значението чрез промяната на акцента, интонираността, а в нашия случай — и субектността на „еднаквото” по лексикалността си изразяване), ще считаме явлението за показателно. Интертекст може да бъде разчетен, ако се съгласим, че Ботев гради „До моето първо либе” в съзнателна опозиция на типологията „Докрай ли ма остави ти”, обхващаща огромни обеми от възрожденската лирика. На пръв поглед забелязаното между „Остави таз песен любовна” и „Докрай ли ма остави ти” няма нищо общо с „Не пей ми ся” — стихотворение, което отказва да пее юнашки, а не любовни песни. От юнашки, а не от любовни песни обаче се отказва и Вазов, приел и отхвърлил „До моето първо либе”.

Програмното стихотворение на Вазов „Новонагласената гусла” (1875) е участник в интертекста, защото стихотворението на народния поет е несъмнено наваяно от „До моето първо либе”⁷. Стихосбирката му „Майска китка”(1880) обаче негласно ще отхвърли твърдението на програмата, за-

⁷ Вж. И в . У н д ж и е в, Ц в . У н д ж и е в а. Христо Ботев живот и дело. С., 1975, стр. 282.

щото възобновява ценността на любовта — и прави това не без гласно преборване с Ботев. Става дума за стихотворението „Писмо”, добре забравено днес. В него лирическият глас разказва дълго притчата за любовта, идентифицирана с истината, която се скрила в един трап и обяснява на един пътник, че се е скрила там, защото има едни люде „с ум покварен, с тикви празни. . . /що от моят жив светлик/те надават силен вик/. . . да ме махнат от светът/мен, която не умирам! Колко пъти бях изгнана/и запирана, и кланна. . .” и т. н. Тази алегория проста/ме тълкува, мисля, доста” продължава аз-ът: алегорията наистина е проста, но тълкуването — не, защото Вазовата аргументация изведнъж възкресява пародийно и направо заядливо „До мого първо либе”:

Тази алегория проста
 ме тълкува, мисля, доста,
 прочее, затуй реших
 във живот спокоен, тих
 в малки стихове да пея
туй, що любя, що милея,
 да прославям любовта. . .

Нататък поетът дълго обяснява, че любовта не е грешна, защото е от бога и отличава човека от животното, след което отново се появява Ботев, за да може повлияната от него „Новонагласена гусла” да излезне: стихотворението надига глас, който няма да остави своята любовна песен:

И вий, съдници презлюбни	(„сърце зло в злоба обвито”)
що сте днеска неспособни	(„в тез гърди веч любов не греє”)
да цените тоя дар,	(„чувства си в калта увирах”)
колко щете ме съдете,	(„остави таз песен любовна”)
колко щете ме плашете	(„млъкни, махни се”)
с мир за мене непознат	(„Там. . . там буря кърши клонове”)

Нататък се появява картина на ада, аргументирана с това, че грешниците (а тези, дето пеят любовни песни, са грешници) горят в ада, но пък според „Писмо” адът не съществува — и откъсът не може интертекстуално да се спаси от една поредна и вече много голяма опасност, защото самият Вазов чорбаджи Марко говореше за „чрево адово” и Ботев отново е не е извън тази опитваща се да бъде иронична картина:

тоз Тартар неумолим	(„тоз ли, що спасителят прободє”)
тия бесове рогати	(„той ли ил някой негов наместник”)
тия чърви, змий крилати	(„смок е засмукал живот народен”, „Сърце ми веч. . . ще хвъркне”)
тия мъки, плач и вик	(„Чуй как стене гора и шума. . . песни за нови теглила”, „жените плачат, пищят децата”)
що до тоя ден и миг никой не чу, не видя,	(„Чуйш ли как плачат. . .”, „отзив няма”, „тез песни. . . кой глас”, „гласът ми. . . тихо като през пустиня”)
зло на мъртвите не правят, а нам само страх задават!	

След всичко това стихотворението окончателно си формулира новонагласяването: „И тый аз ти обясних/що си планът измених/и приех таз нова вера/жител да съм на Цитера”.

Всичко казано сякаш не се отнася за стихотворението „Не пей ми ся”, което все още няма нищо очевидно общо с любовните песни и тяхното ботевско отхвърляне — то сякаш продължава да се съгласява с Ботев, че тяхното пеене трябва да продължи в мистично-екстатичното „там” на бурята-революция-смърт, а избира да затихне в безводното и безродно „там” на мълчанието. Но дали тук не можем да съзрем самоотречението на този, който в реалната си литературна практика всъщност не е пял юнашки песни, а е оставил твърде много любовни.

Още третият стих на „Не пей ми ся” назовава нечутите и неразбрани песни на поета: „славни песни за стари”, „древна мудрост, юнашество”. Непредубеденото наблюдение лесно ще съзре, че метатекстът прави интенционална авторефлексия, сериозно разминаваща се с простите факти. Дори там, където в публикуваната тогава Славейкова лирика има намеци за старата слава, в тях пак участва любовта (и героят от „Кракра Пернишки” всъщност се преборва за любимата си жена „Ангелина, милий Ангел”). Същият Кракра Пернишки съседства в Петко-Славейковата „Смесна китка” със стихотворението „Любов”, изцяло в типологията на горечитираното „Докрай ли ма остави ти” и до което също би могла да бъде спуснатата успоредница с „До моето първо либе”: „В гърдите ми любов, ужасно/от нея страдам и горя. . ./Надежда няма зарад мене,/живот ми пълен със беди. . ./ . . . в сърдечни пусти ядове. . ./Без животворната роса/на милостта ти ще издъхна,/как цвят ще клюмна. . .”(тук откънтява още една изненадваща прилика от друг времеви порядък, но засега няма да заговорим за Яворовите „Теменуги”). Така че „Пял съм бил и стихове нареждал” посочва единствено песните за старото юначество и слава, но те референциално са твърде проблематични. Още тогавашното съвремие ще усети това — в известната забележка на Нешо Бончев по повод „Не пей ми ся” липсва памет за каквито и да било юнашки песни на Славейков: „А ние чакаме г. Славейков за-напред да пее, защото не броим за сериозно нешто предните негови ергенски, еротически песни, които на времето все учихме наизуст, но които току-речи не оставиха диря след себе си” („Периодическо списание”, 1871). Вероятно не е случайно, че и следващото минало ще настоява на същото — и синът Славейков в очерка за баща си от 1901 г. ще нарече тъкмо *революционно-патриотичното* у П. Р. Славейков („изтръгването народния дух от кошмара на фенерските таласъми и отхвърлението на турския хумот”) *не-написано* („онези блянове, които той не е написал на книга”). „И защо ли да пея” обаче сочи бъдеще време — песните за юначеството не само че не са били изпети, но и няма да бъдат. „Пял съм нещо, което не съм пял, и вече няма да го пея” е невероятно твърдение, което обаче може да бъде чуто и като „няма да кажа какво всъщност съм пял и вече няма да го пея”.

Защото първият строфоид сякаш приключва окончателно с въпроса за юнашките песни — веднъж назовал ги, текстът не повтаря името им в следващите четири стиха, поверявайки читателя на номинативната им инерция. Единствено тя е в състояние да поведе четенето така, че то да не се изуми от казаното след графичната пауза: „Ах, напразно стар ся спомен тъй сили/да направи песните ми премили. /Веч за песни миналото не пита,/сегащото —

люби лира разбита”. Ако старият спомен е за юначеството, как е възможно, поне за днешните ни сетива, точно той да даде метатекстовото уточнение „песните ми *премили*” при положение, че това е предикат, плътно обвързан с редове като „и в смъртта си, *душо мила*,/и на гробните врата. . .” и „Помня, помня, *мило* либе. . . пред раздяла в час последний” (1857 г. — нека ние пък засега да не си припомним тук за „Аз искам да те помня все така. . .”). Ако юнашкият спомен се сили да направи премили песни, това е стилово обръкване за днешния поглед; или е тематографски безграничен, неприцелен към някакво определено намерение литературен проект, опитващ се да говори за всички метатекстови единици на пеенето едновременно.

В тази връзка, какво означава „веч за песни миналото не пита” — дали то не пита, защото „достойните са измрели”, или защото се е случило нещо друго — защото миналото е пренаселено, препълнено с премили песни и безответни спомени за мъртвите или разлъчени любими, които трябва да заглъхнат тук, тъй като мястото им е едва в началото на един следващ век. Ботевото „за що любя” от 70-те години на миналия ще изключи от обхвата на гласа и всякакви гусли, гъдулки, тамбуринки, особено лири и музи, и публичистично ще им се подиграва; в този смисъл наистина „сегашното — любими лира разбита”, както пише в „Не пей ми ся”. В такава връзка „До моето първо либе” опосредствано и вторично започва да назовава песните, които Петко Славейков вече не иска да пее: „Кървава да вдигна напивка,/от коя и любов *немее*” — „ще окача *нямата си аз лира*”.

Следователно едва ли е много пресилено, ако предположим, че стихотворението съумява да упомене омонимичните възможности на темпоралните мерки, заедно с различните им перспективи, с различните им семантически и ценностни аргументации (или поне лексиката му да ни позволи да ги разчетем днес): има едно героично минало, за което авторът твърди, че е пял (макар че не е), а негероичното заспало настояще не може и не иска да чуе тази песен; обаче има и едно негероично и свръхпопулярно за тогава минало, пълно с любов, поравно с анакреонтика и меланхолия. Съответно, кои са бъдещите „*друг род*, с чувство по-знойно,/ново време, по за песни достойно”, очаквани в последните два стиха на „Не пей ми ся” — дали те са в другостта на бъдещата революция, аргументирала миналата слава във Вазовото „как останки славни от *друг някой род*,/не останал вече под божия свод” („Караджата”); или, прекосили днешния ни поглед, търсят полетата на метаезика, другото време, в което „зной” ще бъде обикнатата дума в Яворовия стил ред, а „чувства” твърд термин от психографията му; време, достойно за песни (и за „Песен на песента ми”). И: освен „за кое бъдеще”, може отново да се пита и за кое минало говори „Не пей ми ся” наистина ли за героичното (фактически пренебрегнато), или миналото на любовната песен от времето на песнопойките. Още повече, че само в това Петко Славейков спазва метатекстовите си твърдения до степен да ги превърне в литературна практика — след „Не пей ми ся” той наистина престава да пее, но само любовни песни, и в безводните долини заглъхват само любовните стихотворения — и само тук обещанието е спасено до Освобождението (е, след

него, през 1879, тукати ще се публикува „Дъртешка любов”⁸. *Май че лирата глъхне, защото започва да тече славната история, а не защото тя не е започнала да тече.* Референтите се подменят и времената се устояват миналото, въпреки тематичните твърдения на текста, интертекстуално-вторично се самоопределя за нас като любовното Петко-Славейково дискурсивно минало, на което настоящето вика „млъкни” и чиито лири настоящето иска да разбие, за да може самотно и героично да запее своята самотна революция. Тогава — кой е този, който (все още) го няма — „няма кой да слуша, разбира/туй, що пея, туй, що дрънкам на лира”?

Опряло до този въпрос, стихотворението се сепва и започва да повтаря номинациите си от първия отрязък — „славни песни днес нито са възможни”, да обяснява точно кое минало има предвид — „веч за слава достойните измрели” — и кое настояще „кат че не са живели, нечувствени, равнодушни, нищожни”. И, за да прекалим окончателно, нека видим колко четирите предиката приличат на предполагаемия бъдещ автоцитат „неучен род, безмислен раб, спящ воин” в „Жестокостта ми се сломи”; и колко — на „замръзва на една точка”, „недостатъчен”, „еднообразие”, „губи от своя жизнен интерес” — синтагми от Вазовото писане за Ботев през 1890 — Ботев, който според „Христо Ботев. Критическа студия” на Вазов не познава любовта, защото е прекалено много патриот. Тук отново опираме до подозрението в омонимичност или паронимичност, подобна на онази между „До моето първо либе” и „До край ли ма остави ти” или „Любов”, при която е възможно да не помниш младостта си, защото си отхвърлил любовта и да не помниш младостта си, защото си много влюбен; да си овладян от дълбока скръб, заради която отхвърляш усмивките на любовта; но и да си овладян от дълбока

⁸ В това заглавие на Славейков, без никаква за тогавашното време интертекстуална съзнателност, откънтява днес опосредствано един възможен език на съгласието и несъгласието с Ботев, напълно лишен обаче от очевидността на Вазовото „Писмо”. За Ботев младостта е атрибут единствено на неразбиращата жена, пееща своите любовни песни („ти имаш глас чуден — млада си”). Обратно, за да се случи другата типология на пола, мисълта и зрелостта, за да се случи гласа на мъжа, той трябва в някакъв смисъл никога да не е бил млад — „мойта младост слана попари”, „мойта младост. . . съхне и вехне”, „но младост не помня” (с този проблем, но в друг ракурс, се занимава работата „Вазов. Новонагласяването. „Бръчков, т. е. Станка”, ЛВ, бр. 3, 1996 г., стр. 9-12-13). Жената е млада, любовна и незряла в тази визия; и може би е възможно тук да се предположи още нещо: за разлика от архаичната схема, където зрелостта се увенчава с намирането на жената, Новото време преобръща обстоятелствата, защото променя причинно-следствения им ход и свързва любовта с пред-зрелостното, с още неиницираното битие. Например Вазовото стихотворение „Цвете” от любовната „Майска китка” „Цвете мило, цвете красно, /цвете с тънничко стебло, /що навеждаш тъй безгласно/свойто хубаво чело? /Що тъй бързо побледнява/твойта нежна младина? /Що слабее, изветрява/таз приятна миризма?” (и то по нещо ни прилича на „Теменуги”) е било всъщност доста популярно като *детска* песничка. А пък Петко Славейков е публикувал огромния дял от любовните си песни в книги с невероятното звучащи днес заглавия от типа: „Веселушка за развеселяване на младите” (1854), „Залъгалка или любовно разговорниче” (1862), „Славейче” (1864) — „само” съвпадение ли е това, че „залъгалка” ще се окаже впоследствие, след 1880, име на цял жанр от българската *детска* лирика, и то така наречената „лирика за най-малките” или, както я наричат педагозите, за предучилищна възраст. „Веселушка” ще бъде заглавие на детско хумористично списание, редактирано от Елин Пелин. „Славейче” ще бъде име на около четири различни детски вестничета от 1906 до малките чавдарчета. И т. н.

скръб, защото ти липсват усмивките на любовта и т. н. Еднаквите следствия на различните причини, еднаквите предикати на различните субектни положения, еднаквите обосновки на противоположните теми и ценности напомнят за изходните ни предпоставки в частния случай на интертекстуалното сговаряне.

„Не пей ми ся” и „До моето първо либе” си заприличват и по комуникативната парадоксалистика, която се оказва общ принцип за съобщаване на техните противоположни твърдения. Но ако у Ботев мъжкият глас не желае да каже чувото (любовната песен, Петко-Славейковото минало), не желае да цитира нищо, което би оправдало и илюстрирало деиктичността на „таз песен любовна”, а пък казаното от него (тез песни и таз усмивка, смъртта и славата) казва, че е останало нечуто, то Петко-Славейковото замълчаване има обратната, но все така парадоксална логика: „Писал съм песните за юнашката слава, които вие, заспалите, не чувате” е казано, но ненаписано в реалността и публичността, затова и нечуто; „писал съм любовни песни, които вие чухте и пяхте, и сигурно затова продължавате да сте заспали роби и неразбиращи либета”, е неказано в стихотворението, но написано в Петко-Славейковите текстови обеми от 50-те до 70-те години. И тъй като логичното и телеологичното време пропада в синхронията на двата парадокса, в светкавично разменените места на написаното и ненаписаното, то вече нищо не пречи на синовния български модернизъм през 1901 г. да повдигне парадокса на степен; и да прочете Петко-Славейковото въобразено и нереализирано дискурсивно желание за борба (отхвърлянето на хомота) в собствената му ненаписана лирика като нещо като „блянове на модерен поет”.

И тъй като вече няколко пъти споменаваме за българския модернизъм, дори назовахме имена като Пенчо Славейков, Яворов и Дебелянов в рамките на сюжет от 70-те години на миналия век, ще трябва поне да си признаем безконтролното отваряне на интертекстуалната перспектива и опасната възможност да я четем по всякакви темпорални посоки. Така става вероятно сговарянето на противоположните еднаквости (аналогията ни с бройната еднаквост на противоположно конотирания звук в двете стихотворения е вече твърде изтъняла) — сговаряне чрез начина, по който късни десетилетия чуват гласа на металириката през звука на нейните инструментални декорации. Това се отразява в повтарящата се фигура на лирата, гуслата и т. н. И точно на Ботев, който няма никакви такива неща (освен мъжкия дядовски кавал) в авторефлексивната си метатекстовост, бъдещи десетилетия ще приписват толкова презираните от него музикални инструменти-винетки на гласа. В „Гой не умира” Вазов безпроблемно ще римува „лира” с „той не умира” (какво анти-ботевско метатекстово решение), но тук поне лирата ще цитира точно думите на Ботев, казвайки ги за Ботев. Затова пък във Вазовата критическа студия „Христо Ботев” (1890) тъкмо *внимателното* копиране на звука от гласа е било проблематизирано. Ако и там да има лира („... у Ботева, само когато се обръща към майката, лирата му зема да издава истински нежни ноти”), все пак инструментът не е нагласен както трябва („языкът в ръцете на Ботева е един *непокорен инструмент*, на който той умее да пипа смело и вешо, макар и не всегда *внимателно*”). Инструментът в мета-

езиците съвсем ще обърка времената и логиките на литературната история, за да произведе серия от значещи недоразумения между конвенциите. Така например в недовършената си студия „Христо Ботев” (1902) Константин Величков ще пише, че на Ботев му диктува фея (нещо, което със сигурност не можем да си представим, не само защото то веднага превръща Ботев в Пепеляшка, но и поради по-сериозни причини); и даже феята му (ново)нагласява струните: „. . . вдъхновени стихове, които му беше диктувала една фея. . . Тя (феята) беше нагласила струните на лирата му за звукове, които да трогват от тъга и мъжество. . .”⁹. Още по-нататък символистът проф. Емануил Попдимитров точно за „До моето първо либе” (за стиховете: „чуй как стене гора и шума,/чуй как ечат бури вековни,/как нареждат дума по дума. . .” дочува удачно акцентираността на „у”, като обаче му приписва следната семантика: „Гласните в тия стихове, особено гласната у звучат като песен от виола”¹⁰. Тук днешния читател се разсмива, а Ботев се разгневява — точно както го гневят цигулките в езика и заглавията на съвременното му българско Възраждане: „. . . „Цигулката” на сакатият поет (не Байрон, а нашият Мавридов). . .” („Знаме”, 1875), както го гневят Пишурката, Вазов, Славейков. А защо точно Попдимитров чува Ботевото „у” като глас на виола днес никак не е трудно да се досетим — разбира се, защото „у” е средищният, удàрен звук в името Лаура, гласът на която е виола кремонска. Това забавление става обаче наистина сериозно, когато се запитаме *защо българският символизъм разпознава себе си в Ботев и толкова държи на това, че не само ще произведе мита „Яворов-Ботев”, но и ще чува виоли там, където те литературноисторически наистина са* — в гласовете, езиците и инструментите на подиграните от Ботев, на забранените от Ботев. Въпрос, който би се превърнал в централен за едни бъдещи страници.

* * *

Всичко това — оправдано или не — ни изкушава още да разширим литературноисторическата перспектива и да потърсим там още изрази на смущаващите прилики в „звученето” на различно пеещите; и въобще на онези нееднопосочни нагласи в твърденията за любовта и за революцията, която интертекстът приписа на метатекста. Далечната вече аналогия със състоянието на звука вече изглежда като тематична опозиция между действното, яростното, революционното на „отечеството” и глухотата, мекотата, мечтателната статика на „любовта” (аналогията ни позволява да позабравим ако не концептуалността, то поне речника на ученическия урок за „личното и общественото”).

„Отечество и любов или от трън, та на глог”, поляшка приказница, превод на П. Р. Славейков (от В. Шербюлие), се отпечатва в печатницата на вестник „Македония” в Цариград през 1872 г. (една година след „До моето първо либе”). Действието се развива през 1861, когато полският народ въстава срещу Русия; младият „поляк юнак” граф Волский застава пред дулото на руския топ, насочен към народа, и се предава геройски, защото иска да избя-

⁹ Вж. К. В е л и ч к о в. Хр. Ботев. Сава Г. Раковски. П. Р. Славейков. Ив. Вазов. Литературни разбори. С., 1938, стр. 4-5.

¹⁰ Вж. Е м . П о п д и м и т р о в. Ботев като поет., С., 1941, с. 26.

га в смъртта или в Сибир от любовта си към руската графиня София Левич.

С етничко-патриотичната щекотливост на любовта Вазов няма идеологически проблеми, защото в стихосбирката „Избавление” се появява една Луиза („Луиза”), която е прелестна, но е чужденка и тогава е много лесно, просто „. . . поетът/не ще обикне таз мома”. Чужденката Луиза, както е споделил Вазов пред Шишманов, отгоре на всичкото била полякиня, „но индиферентна към нашата кауза”; акцентът с полякинята прави интертекста само малко по-цветист. Ботевската инкриминация отново е смекчена — за Ботев влюбената и пееща жена е чужденка всред смисъла и той не може да я обича. За Вазов това е доста по-проста буквалност — чужденка е и не разбира, защото е полякиня. А що се отнася до графовете и графините, Вазов просто ги качва на сцената в „Под игото” и с това ги прави маски и поводи на нещо друго, отдалечава ги в перспективата на театъра и на другия смисъл, пак разчитайки на буквализацията. Бабичките плачат, Каблешков суфлира и революцията се случва поради масовото съ-участие в единството от двете любви на графа.

В „Отечество и любов” обаче отечеството и любовта са неумолимо алтернативни и така книгата се хвърля срещу заглавието си, което ги обвързва с „и”. Разширяването-подзаглавие сменя това противоречие в една много точна според днешните ни сетива ирония. Съчинителното „и” се подкрепя осмешаващо от една и същата неуютност на тръна и глога (отечеството и любовта). Разширяването-тавтологизиране на еднаквостите с „или” звучи почти подигравателно, защото в случая поставя алтернативния съюз на едно логично за формулния синтаксис на такива заглавия, но нелогично за строежа на алтернативата място. Пейоративната сила на паремията се подкрепя и от другото ѝ семантично лице — две години преди това стихотворението „Не пей ми ся” съвсем сериозно е казало тавтологичното „бодливи глогини” като нарастващо, въздействено-ускоряващо мрачната картина на мълчанието в пустошите и долините. Тук същото нещо се смее или поне се усмихва, изпитвайки свободата на извънпоставеността: чрез него Преводачът се отхвърля едновременно и от едната, и от другата идентификация, отказва се от съдбоносността на избора между отечеството и любовта и скрито подсказва, че може би такъв няма, понеже условието на задачата е неточно поставено. Така че дори и само заради лесно различимата идентичност на стиловия ред „от трън, та на глог” той започва да звучи не толкова на полски, още по-малко шербюлиенски, и ясно се чува като написан от автора на „Български притчи, пословици и характерни думи”.

Вазов не изпитва и Петко-Славейковата ирония: тавтологичното смигване в „Отечество и любов или от трън, та на глог” при него се разрешава не като разцепваща, а като допълваща омонимия на театралната сцена, където любовта на графовете и „любов народна” представят взаимно възпитание на чувствата — те не изпадат в никакво комуникативно и въобще социално противоречие.

Разказваме за трагическите романи събития и за веселието на тяхното превеждане на български от Петко Славейков, включително и защото книгата се оказва неочаквано важна за Захари Стоянов: „. . . когато проче-

тох една малка книжка под заглавие „Отечество и любов”, преведена от г. Славейков, в която видях, че и другите хора по света жертвуват себе си за благоденствието на другите и за някаква си свобода и отечество, които така също малко ми бяха познати” („Записки по българските въстания”, т. I). Текстът извършва своята възпитаваща и образоваща роля за превръщането на овчаря в исторически овчар, включително защото Захари не чува и не казва нищо както за графа и графинята на автора, така и за ирониите на преводача върху корицата на книгата: неговото четене е извършило безпроблемно предварително подиграния от Петко Славейков избор, не е доловило тавтологията, научило е само да различава думите на идеологическото писане; затова и не се обръща срещу книгата. Що се отнася до други любовни сюжети в български контексти и под български авторства, Захари е не само саркастичен, вижда ги като фигури на „влюбени скелети” и, разбира се, тук си изпаща главно „Десетдневно царуване”.

Защото първият български роман за Априлското въстание (1881) е всъщност тъжен любовен роман. Авторът А. П. Шопов разиграва жанровата граница чрез условността на писането, защото заема позата на читател и издател на чужд дневник, получаван на части по пощата (ръкопис, намерен в бугилка); дневник-мемоар на автор, подписан само с първата буква на името си, пълен с любов и удивителни от всякаква гледна точка диалози. Издателят-автор и неговият текст знаят за невъзможността си да говорят за българската революция и затова задават чисто сюжетни обстоятелства, в които тя може да бъде едновременно добавена и да стои извън собствено-„тематичната” линия на романа. Епилоговият повествователен глас на А. П. Шопов се опитва дори да аргументира с подръчни хрумвания нещо важно — издателят се прави, че е получил късно по пощата части от средата на дневника, които, по тази логична причина, се публикуват след края му; това са точно страниците, отнасящи се до бледото участие на пишещия герой г-н Л. в Хвърковатата чета. Тук бунтът е възможен само като извънтекстови апендикс, маргиналия на голямата любов, като нейно дописване с още едно обстоятелство.

Ако Захари Стоянов не помни за графа и графинята, не долавя присмиващата се фигура на тавтологичното у Петко Славейков, за да хареса „Отечество и любов”, то пък Яворов, както се оказва, не иска да чуе Захари. Когато решава да извади най-аве лирико-драматическото точно в Април 1876, Яворов се отказва да споделя усмивката за тръна и глога, затваря сетивата си за сарказма на автора на „Записките” и забравя за „влюбените скелети”, за да ги напише отново. „При раздяля”. Драматическа сцена” от П. К. Яворов с подзаглавно уточняващ списък на действащите лица — „Цветана — девойка; Богдан — въстаник” — излиза в юбилейната за Априлското въстание четвърта книжка на „Мисъл” (1901). В нея могат да бъдат прочетени неинтенционално смешните стихове: „*Цветана!|Богдане! Нима. . .?|Прощавай!| Боже, сън не е ли?|. . . Миличко дете. . .|А чуй. . .! Оковите се снеха. . .|Постой! Едвам|не полудявам, — целуни ме. . . (Богдан я целува)| Тъй много бързаиш, че. . . Уви!|. . . но остави|пред светият олтар народен| любовника, въстанал роб*”. Стихове, в които отзвучава стиловият регистър точно на „Десетдневно царуване”.

Този преразказ на литературните сюжети и на обвързаните с тях металитератури ги полага като диференциално огладени, резултатите от тяхното съ-участие са в логиката на отрицателността (в смисъл, че те не си приличат) например ироничната тавтология на превода така и няма да се потвърди като български литературен оригинал и ще се запомни само алтернативата, но не и невалидността ѝ; а пък ако си приличат, то ще е, защото новото на 1901 г. е всъщност добре забравеното старо на 1881, но то пък е инкриминирано от класическия текст на 1871 и т. н. Странността идва от възможностите на захващането, от това, че твърдо конотирани фигури в христоматийната литературна история могат да участват с избора си и на другия полюс, да менят образите, които историята им е изградила, и така да напуснат еднопосочността на традицията (Захари Стоянов харесва „Любов и отечество”, а това е любовен роман — Захари Стоянов не харесва „Десетдневно царуване” по същата причина. Яворов е мислен като втори Ботев — Ботев, митологизиран от Захари, — но Яворов предприема стилови и тематични решения, отхвърлени както от Ботев, така и от автора на „Записките”). И ако при картината на звука еднаквостите и опозициите се съпътстваха от синхрония, от липса на течащо време, то тук същият ефект се появява, за да проблематизира основанията на протяжността в литературно-историческата диахрония.

Това придобива особено натрапчива очевидност във фигурата на Вазов — Вазов, който в по-горните ни параграфи се появяваше, за да набележи една типология, смекчаваща опозитивността на любовта и отечеството, „прибираща ги” на една непротиворечива сцена, но това е най-малкото. Защото не друг, а човекът, по-късно написал „история съм жива”, ще по-речи генерално на приложението на метода.

Вазов опровергава така необходимите металитературни различия, защото неговата фигура плътно се разполага в двата полюса на избора. Различието има нужда от полемика, от език, който да го докаже като историческо, а точно Вазов ускорява развитието на гласовете в различието до невъзможност то да се осъществи; полага ги така, че те се лишават и от сигурността на *tempora*, и от произтичащата от това обяснимост на *motus*; владее ги така, че алтернативите се слягат в ежесекундната историческа способност на Вазов да се превърне в предварително ехо, глас на свой опонент от друг език или от друго време. Така способността на историята да има сюжет в развитие, подлежащ на композиционни правила, се отхвърля. И конспектът, литературноисторическата и аксиологическа максима, за да може да се осъществи, разполага гласовете така, че да ги разчете като доминации, толкова явни, че могат вече да бъдат назовани и конвенции, разбира се, криейки зад доминациите обяснимия патос на детерминизма. Затова и никой не може да задържи и издържи в главата си едновременно *целия* Вазов — не само защото той е писал дълго и много, но и защото евентуалната синхрония на целостта му в нечие съзнание моментално би превърнала това съзнание в исторически неработещо или в неисторически работещо. От този огромен проблем в заключение ще откъснем само два бегли, но показателни сюжета.

В сп. „Наука“ (кн. I, 1882) авторът на все още ненаписания роман „Под игото“ публикува убийствената рецензия за „Десетдневно царуване“ — „... един бледен и блудкав роман. . . охтичав бивши заточеник разказва. . . любовната си история. . . ако търпението ви е толкова голямо, щото да продължавате да четете и да ви е страх да няма още. . . поразителна бедност от мисли и идеи. . . досадно и отегчително за четение“; тоест, *Вазов чете романа на А. П. Шопов с очите на Захари Стоянов*. За Вазов е недостатъчен (или е достатъчно незабележим) жестът на дописване на дневника на г-н Л. със страниците за Хвърковатата чета, и затова той завършва рецензията си с недвусмисленото изискване: „Да се допише патриотизмът.“

Написването на „Под игото“ пък сигурно немалко е свързано със забравянето на тази своя рецензия, в която Вазов вмята едно изключително за днешното жанрологично съзнание изречение, което е било актуално за времето на Джейн Остин и разбираемо за някои нашенски десетилетия: „Шопов е искал да пише за въстанието, но като е видял, че това не му е по сила, той се е заловил да пише роман“¹¹. За 80-те години изречението звучи феноменално, защото е написано от Вазов и с това практически подбива всички светогледни и езикови основания за бъдещото сътворяване на „Под игото“ (то задава, че ако нещо е за въстанието, значи, не е роман и ако нещо е роман, значи не е за въстанието). Затова вероятно не е случайно, че, пишейки за неуспелия роман „Под игото“, критиците на Вазов от 90-те сякаш ще са преписали самия критик Вазов от 1882 — „... ако намерим нещо от онова, което ни обещава заглавието на книгата. Страниците, посветени на въстанието, захващат най-малко място в нея. И тука г. Шопов не е могъл да ни представи вярно нито събитията, нито хората. Той не е могъл да схване нито причината на въстанието. . .“ — като че ли сега четем не Вазов за Шопов и „Десетдневно царуване“, а Балджиев и Миларов за Вазов и „Под игото“.

Обаче ако Вазов-критикът предлага наготово на критиката матрицата за собственото му бъдещо критикуване, то същото се случва и сирямо самия кръг „Мисъл“. Преди да пострада от всички изстрели срещу опълченската поезия, врявата на деня и спуканата цигулка, Вазов ги е написал, и то за Ботев.

Той си замръзва на една точка, той си намира формата и не я напуца вече, той си запазва първоначалния печат и си остава навред оригинален, своеобразен и едностранчив; недостатъчен, но силен.

В едничката любовна песен: Към моето първо либе ние неவிждаме да говори езикът на любовта — вопълът на патриотическата скръб го заглушава.

Поетът се е погълнал в патриота, чувството — в идеала. . . тя, патриотическата поезия въобще, като запазва винаги своята ценност и историческо значение, губи от

¹¹ Това забележително изречение на Вазов ни отправя изобщо към проблематиката на българския роман, с която тук няма да се занимаваме. Но то ясно се записва в една изследователска посока, която се опитва да обясни „защо поетическият опит на първите български романи (на А. Горанов, Д. Ганчев, К. Сапунов от 80-те — б. м.) се оказва изгубен за нас. . . Идеологическият надзор моделира действителността, която бъдещият роман трябва да репрезентира. . . частният човек не може да бъде „случаен“. За новата българска литература той се явява достъпен или в плана на героическото, или в плана на комическото. . .“. Б о й к о П е н ч е в. Произход на българския роман: генеалогически опити. Ръкопис.

своя жизнен интерес за новите поколения. . . Мицкевич не би живял вечно — не в историята, а в сърцата на поляците, — ако да се беше ограничил да остане само полски поет-патриот и не беше ни оставил ония разкошни китки от поезия, накъсани и набрани от дъното на неговото страдално и любвеобилно сърце. . . Патриотическата поезия, прочее, носи печатът на временност.

Христо Ботев. Критическа студия, 1890

Значи, когато пише срещу „Десетдневно царуване“, роман, удължен в „Мисъл“ чрез един от Яворовите почерци, Вазов мисли като Захари Стоянов. Когато пише срещу безлюбовността и временността на митологизирания от Захари Стоянов Ботев, Вазов мисли като човек от „Мисъл“. Последното, ако и да е голям металитературен сюжет, напомня за ефекта на минималното текстово пространство, където протича подмолното действие на уеднаквяващия звук в две толкова различно говорещи стихотворения: претерияцията „Не пей ми ся“ и „До моето първо либе“ — стихотворението-остракон, глинената плочка, с която гражданите на Атина са гласували за изгнанието на нещо.

* * *

Ако на това място се опитаме временно да обобщим, ще трябва да повторим още веднъж факта, че литературната история, съзнанието за тежачко време между различните гласове, има огромна необходимост от дефинирането на самото различие, а не от серии браунови движения между приликите и разликите, каквито нашият прочит всъщност постига. Ето отново нещичко от нашето и тяхно объркване: двете стихотворения си приличат по това, че говорят за песента; но се различават по това, че в едното песента избухва, а в другото замълчава; но си приличат по това, че звученето на пеенето и мълчанието може да получи еднаква аритметика на противоположните смисли; но се различават по това, че едното отхвърля комуникацията с другия глас, а другото има необходимост от нея; но си приличат по това, че и двете възпяват героичната и юнашка песен за сметка на любовната; но се различават по това, че първото говори в прав текст с жанрови и тематични имена за това какво приема и какво отхвърля, а пък второто приема нещо, което е било отхвърлено, за да може скрито да отхвърли това, което е било прието; но си приличат по това, че и двете са комуникативно парадоксални в изявата на чулото и нечулото, на изпятото и неизпятото; но се различават поради строго обратния начин, по който се тематизира парадоксалната им комуникативност; но се приличат по това, че и двете събуждат огромни интертекстуални серии; но се различават по начина, по който обосновават и оправдават интертекстуалното дирене. Някъде тук си отива и традиционната утешителна диахрония, която подрежда литературата в предварително обосновани времена, в чисти и наследими участъци от езика, обитавани от светли и идентичностно сигурни метонимии на класичността. Няма къде да спрем, освен в пределите на съзнателните грешки, при игрите на възможностите; освен в непредвидените лица и резките изненадващи движения на стабилни опорни понятийни редове от „звук“ до „традиция“. Остава ни само утехата на продуктивните издевателства, които методът напрестанно върши с нас — сега, когато за малко пожелахме края на историята.