

LOCUS AMOENUS И ДИАЛОГЪТ МЕЖДУ КЛАСИЧЕСКО И МОДЕРНО ПРИ КОНЦИПИРАНЕТО НА ПЕЙЗАЖА В ПОЕЗИЯТА НИ

ИВАН РУСКОВ

... Но между другото, друже, не беше ли това дървото, към което ме водеше?

Федър: Да, именно то е.

Сократ: Кълна се в Хера! Чудесно място човек да се прислони. Защото тоя платан е и висок, и доста широка сянка хвърля. Прекрасна е и тая стройна върба, дето стеле сянката си редом. Колко свеж е цветът ѝ и как благоухае цялото място. Какво чаровно изворче изтича под платана и колко студена му е водата — усещам го с крака си. Изглежда, мястото е свещено на някакви нимфи и на Ахелой — разбира се по тия девичи статуи. Ако позволиш да добавя — колко привлекателен и приятен е и лекият ветрец на това място. Звучният летен ромон приглася на хора на шурците. Но от всичко най-прекрасно е удобството, което предлага тази трева, обрасла гъсто лекия наклон и предлагаща човек да отпусне глава и да се чувствава прекрасно. Тъй че, мили ми Федре, ти отлично изпълни службата си на водач.

Платон¹

След намирането на *мястото* Сократ, който ходи бос, възлегла, за да чуе как Федър ще изложи съхраненото в свитък „Слово на Лизий за предимствата на невлюбения пред влюбения“. Мястото обаче се оказва толкова удобно, че постепенно кръгът на дискутираните теми се разширява неимоверно — обсъжда се лудостта, природата на душата, отношението словесно изкуство — истина, видовете говорения (диалектически и ораторски), отношението устно — писмено слово — памет, писменост — живопис... Какво представлява това кътче природа, чийто вид и разположение не само възхищава Сократ, но стимулира и бездруго проникателния му ум към евристичност и убедителност в сложните дискусии?

Става дума, както обяснява Курциус, за един ключов конструкт в поезията на късната античност, средновековието, Ренесанса и на 17-ти век — съсловни и житейски идеали „са облечени в схемите на панегиричната топка. Риториката носи картината на идеалния човек. Тя определя обаче за хилядолетия и идеалния пейзаж на поезията“². Предпочитания към пре-

1. Платон. *Диалози*. Т. 2, С., НИ, 1982, вж. „Федър“, 230, b, c.

2. Curtius E. R. *Europäische Literatur Und Lateinisches Mittelalter*. Bern und München: Francke Verlag, 1984, p. 191.

лестната природа — „група дървета, лес с извори и сочни ливади“³, — сред които живеят нимфите⁴ или Атина, има у Омир. Не е нужно да описваме как изглежда един или друг идеален пейзаж у древногръцкия поет. Достатъчно е да споменем градината на Алкиной в острова на феаките и пещерата на Калипсо⁵. Сладък дъх на тамян и кедри изпълня целия остров на нимфата; край жилището ѝ растат тополи, елхи, кипариси, лоза с тежки гроздове; бликат четири извора (колкото в християнския рай!); орляци от птици огласят мястото; цъфтят по зелените морави кервизи и теменуги...

От Омир по-късните поети възприемат някои мотиви, „които са се превърнали в постоянен компонент на дълги вериги на традицията: желаното място на вечната пролет като време за блажен живот след смъртта; гората с различните дървесни видове; цветният килим; locus amoenus — прекрасният къс природа, който обединява дърво, извор, поляна (моравата)⁶ — към тези три елемента могат да се добавят песен на птици, цветя, полъх на вятър.⁷ Оказва се, че литературата до средновековието включително, усвоява два типа идеален пейзаж от Омир, Теокрит и Вергилий — смесената гора и locus amoenus. Идеалната или идеализираната „смесена гора“ е най-впечатляваща у Овидий — в неговите „Метаморфози“ тя се състои от 26 вида дървета⁸. Въпросът не е в количеството, нито дали е възможна срещата на различните видове дървета в една гора — това не смущава авторите, защото „Идеалът на тази риторическа късна поезия е богатството на декорацията, луксът на номенклатурата“⁹.

От своя страна, locus amoenus (идеалното място, място на удоволствието, радостта, наслаждението, сладострастието ...; Епштейн¹⁰ го превежда като „приятно, възхитително място“, или „мястото на местата“, а Саводник — „лобезна натура“¹¹) образува главния мотив на всички природни описания от императорско време до 16-ти век. След като бъде овеществен, topos-ът на locus amoenus се обвързва с фиксирано, независимо от контекста съдържание, т. е. южни дървета и животни могат да се появяват в северни области

3. Curtius E. R. Op. cit., p. 193.

4. „Прекрасните нимфи, които живеят в горите, / в речните извори бистри и в ширните златни ливади“ — Омир. *Илиада*. С., НК, 1976, XX, 8-9; *Одисея*. С., НК, 1971, VI, 122-124.

5. Вж. съответно в Омир. Цит. съч. *Одисея*, VII, 112-132; V, 63-74.

6. Curtius E. R. Op. cit., p. 194.

7. Curtius E. R. Op. cit., p. 202. Сравни със с. 194: „Както при Омир, така и в цялата късна антична поезия природата е винаги обитаема природа, без да се различава по това дали в нея живеят богове, или хора (на с. 205 обаче авторът привежда пример за locus amoenus, който изненадващо се намира в дива гора — бел. И. Р.). Жилищни площи на нимфите са места, в които човекът се поселва с удоволствие. Какво е необходимо за това? Преди всичко — сянка — важно за южняците! Значи едно дърво или група дървета; бликащ извор или поточе за освежаване; тревна покривка за сядане. Към това може да се добави и една пещера“. Сянката и дървото са във взаимна импликация, едното предполага другото; изричното отбелязване и на двете реалии обаче, респективно „спестяването“ на едната, не е без значение за отделния текст (И. Р.).

8. Овидий П. *Метаморфози*. С., НК, 1974, X, стих 86-105.

9. Curtius E. R. Op. cit., p. 201-202.

10. Епштейн М. Н. *Природа, мир, тайник вселенной...* М., Высшая школа, 1990, с. 131.

11. Саводник В. Ф. *Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева*. М., 1911, с. 6.

— „пейзажът се откъсва от мястото, защото има за функция изграждането на универсален знак, знака на Природата. Пейзажът е културният знак за Природа”¹².

Според Епштейн¹³ петте елемента в идеалния пейзаж кореспондират с петте органа на чувствата: ручейт уголява жаждата; вятърът улеснява дишането и възприемането на ароматите; сенчестите дървета и тревата удовлетворяват нуждите на осезанието; цветовете радват очите; птиците услаждат слуха. По такъв начин идеалният пейзаж напълно хармонира с природата на човека, който действително е „възхитен” в това „възхитително място” с всичките си чувства — „изгубеният рай сякаш му е бил възвърнат на земята”¹⁴. Неслучайно философската епика на 12-ти век интегрира *locus amoenus* и го разгръща в различни форми на земния рай. За представянето му християнските поети използват както Вергилиевото описание на Елисейските полета¹⁵, така и митологемата „вълшебен остров”, пространството на вечната пролет¹⁶. Дори „Самата дума Едем (като съществително име) означава *удоволствие, наслада*”¹⁷, т. е. в нея се оглежда семантичното ядро на понятието *locus amoenus*. От своя страна, „райският остров като компонент от митичната география може да бъде както *остров на смъртта*, така и *остров на блажените*, [...] Във всеки случай това място не е за всеки смъртен. Тези острови са за избраници, докато душите на останалите хора се превръщат в лишени от памет сенки, нищожни, сиви форми”¹⁸.

Структурната схема на *locus amoenus*, интегрирана в риторикоромантическия дискурс, представящ борците за национална свобода, се утвърждава в литературата ни през втората половина на 50-те години на миналия век с „Горски пътник” на Г. С. Раковски.¹⁹ Идеалният пейзаж у Раковски е мащабна панорамна картина на планината през пролетта, превърната в „радостотворна и украсена градина” от „природа, матер всех”.

12. Р. Барг. *Разделението на езиците*. С., НИ, 1995, с. 173 — курсив на автора.

13. Епштейн М. Н. *Цит. съч.*, с. 132.

14. Епштейн М. Н. *Цит. съч.*, с. 132.

15. *Енеида*, VI, стих 637-756. Във: Вергилий. *Буколики, Георгики, Енеида*. С., НК, 1980.

16. Curtius E. R. *Op. cit.*, p. 204, 206. Вж. там и за *locus amoenus* в градина. Вж. напр. *Георгики*, IV, 116-145. — Във: Вергилий. *Цит. съч.*

17. Елиаде М. *Остров Евтаназиус*. В: *Литературна мисъл*, 1990, кн. 1., с. 130.

18. Елиаде М. *Цит. съч.*, с. 131. Вж. и Тайлор Э. Б. *Первобытна култура*. М., Политиздат, 1989, с. 166, 286; Хезиод. *Теогония. Дела и дни. Омирови химни*. С., НК, 1988, с. 57.

19. Преди това тя се появява спорадично — вж. например *О, пролет прекрасна* (1845) на К. Огнянович. (По сходен начин е представена „землята вред” в „Пролет”, 1858, на Манол Лазаров Софийнец — в Тоналов, К. съст. сб.: *Българска възрожденска поезия*. С., БП, 1980 — по-нататък съкр. БВП — с. 256-7.) В текста формално са налице елементите на идеалния пейзаж, но чрез тях не се представя конкретно място, а какъв е обликът на цялата земя през пролетта — „всички ветри”, „древа”, поля, гори, пчели, птици, ливади, „пребрисно” извиращи източници, „Цветието, где разсипва миризмата райска” и пр., и пр. със своята любезност, премилост, любовност, благодатност... правят „това красно позорище”, което „нас увеселява / и с пролетните добрини дух наш оживлява” — БВП, с. 71-73. Пейзажът в подобни текстове според Гачев е „сбор от механично нанизани и необединени от настроението елементи”, „стихотворен хербарий” — вж. подр. Гачев Г. *Ускореното развитие на културата*. С., НИ, 1979, с. 291-2.

Тук елементите на *locus amoenus* изобилстват. Идеалното място е уж наблюдавано „отвътре” — през „определено” пространство преминават юначни българи, водени от своя войвода. Но изумителните гледки, липсващи дори в градините на „князи и цари”, не са миметичен модел на установими в родното географско пространство места. Пейзажът (по Раковски „позорището”) е идеологически преднамерено построение — в него красотата на мястото акумулира патриотичната енергия на борците за национална свобода.²⁰

В следващите години структурно-семантичната схема на Раковски — прякото посочване на взаимовръзката *идеално място — идеални хора — идеална цел и дейност* (борба за свобода) — не е експлоатирана. Налице е друг тип художествена интерпретация. *Намерен е теоретичният²¹ и практически осъществимият път за свързване на националния с общо-европейския литературен модел за репрезентиране на мястото.* Ще подчертаем, че това все още е *мегамястото*, т. е. обширно пространство, несъзримо в рамките на реалната перспектива, а само като специфична ментална оптика. Място, което не толкова се представя като синтез от реалии, колкото се строи под диктата на разсъдъчни и емоционални инструкции. Констатираната, настойчиво припомняната или приписвана природно-географска уютност, разнообразие и красота е характерен риторически похват, част от по-обща стратегия, диреща „видими” и непоклатими гаранции за постигане на националния идентитет. Показателни в това отношение са текстове като „Отечеството на българина” (Войников) и „Каква е България” (Стефан Бобчев). Чрез споменаване на реалии от свещената география се „осигурява” мащабно и „точно” разпознаване на територията на отечеството, но боравенето с модели от европейската литературна традиция не води до представяне пейзажа на отделно кътче, на отделно място. *България цялата е градината на Алкиной*, а не едно или друго определено място в нея: обаятелни долини, росни морави, китносенчести дъбрави, „все приятности навред”²². Тоест мястото е риторико-идеализираният образ на родината, резултат от синтеза на митолого-поетични общоевропейски струк-

20. Вж. подр. в: Раковски Г. С. *Съчинения в 4 тома*. Т. 1, С., БП, 1983, с. 133-4, стих 1-32; с. 155, стих 671-80, стих 685-90. Вж. и по-нататък — с. 181, където отново след обрисувването на *locus amoenus* се търси връзката с борбата: „Весело либаво позорище / природа дивно живо представя! / В път! В Пришествие! В друго пъприще! / Смъртним веществено та наставя!”. Освен във вече посочените случаи, схемите на *locus amoenus* у Раковски срещаме и на с. 164-6; 180; 184-85; 284-85; 297-98.

21. За комплекса от удоволствия, които изпитваме при вида на *живописно място* в природата, респективно за начина, по който и теоретически се интегрира топосът на „идеалното място” (разбира се, терминът *locus amoenus* не се използва), вж. Войников Д. *Ръководство за словесност*. Виена. 1874, с. 7-8, с. 302. (Смятам, че е излишно да се припомнят и познанията на Раковски.) На този проблем, както и на боравенето със структурата на *locus amoenus* в литературата ни до Ботев включително, съм се спрял по-подробно в статията „Структурно-функционални параметри на *locus amoenus* в генеалого-трансформационните линии на пейзажа в литературата ни. (По материали от възрожденската литература)”. В сб.: Научни трудове на ПУ „Паисий Хилендарски”, т. 34, кн. 1, 1996 — филология, с. 343-350. Ето защо интерпретационните тенденции на топоса *locus amoenus* в поезията ни до Вазов тук са дадени в резюме. Прозата ще бъде коментирана в друго изследване.

22. Вж. *Каква е България* — БВП, с. 443-4. Преди това в „Читалище”, г. II, 1872, кн. 17.

тури с конвенционализиран, но представителен за стереотипите в културно-историческата ситуация патриофилен изказ²³, доминантен във възрожденската литература. Опитите за разчупване на идеологемната оптика при боравене със схемата на *locus amoenus* са прецедент — например „Търново“²⁴ на Петър Станчев: описва се мястото „тук“ и „сега“, без то да е метонимично равнозначно на цялата страна.

Мястото вече може да се окаже и долу в полето, „пomeжду Ибипча и Харманлии на пътят“²⁵. *Извор, дървета, ливади, градина с живи цветя, зелена морава, любов*. Гергана живее всъщност в *locus amoenus* — поне дотогава, докато изворът не става чешма, докато живото, естественото, природното не се промени по волята на господаря везир. При Дядо Славейков *locus amoenus* е *и гарант за национален идентитет, и гарант за живота и любовта*: трансформирането на един от елементите води до разпадане на цялото; трансформацията — натрапената представа за красотата и паметност (чешма вместо извор) — позволява събдването на прокобата и властност на неживотворното (мистичните сили, вграждане на сянката...); трансформацията води до деградация на мястото — то вече не е, то е било.

В поезията ни по-късно откриваме художествения синтез на традиционни поетически схеми, от една страна, с контрастно преосмислящи ги, от друга. Идеалното място („любезното отечество“) намира своето отрицание в пейзажа на смъртното и страшното. В „Бенковски“²⁶ Вазов борави с елементите на *locus amoenus* дотолкова, доколкото са със знак минус. Но Вазовият текст описва мястото не само като антиидеален пейзаж: променени и пресемантизирани са реалии от „Хаджи Димитър“, „На прощаване“, „До моето първо либе“. Снета е ботевската идеалност на мястото, която, от своя страна, е конструирана като трансформация, като едновременно приближение и отдалечаване от схемите на *locus amoenus*. Ботев създава *идеалност от друг тип*, създава романтико-героичен модел на мястото, в което красивото е в особен режим на етико-идеологически конотирания. Мястото у Ботев е идеално въпреки течащата кръв и хищните животни, които са дефинитивно чужди на *locus amoenus*; Ботевият пейзаж е *баладично-одичната трансформация на идиличния идеален пейзаж*: парадоксално транспониране-импликация на историко-национални батално-героични, фолклорно-митологични и природни елементи *върху и срещу* идещата от античността парадигма, *върху и срещу* функционално-семантичния принцип на взаимосвързаност между *идеално място — идеален човек — идеална цел и дейност*, утвърден от Раковски. Оттук насетне в поезията ни за различни цели и при различни автори и направления се борави с два типа *locus amoenus* — с древния и с Ботевия образец. Освен това и двата модела, въпреки че съхраняват своя статут на класика, са подложени на ред промени и стават функционално-семантична база за реализирането на напрегнати интертек-

23. Вж. също известното подражание на Теодосий Икономов. *Де ѝ родът ми?* (1861) — БВП, с. 330-31; Атанас Шопов. *Де съм ся родил* (1874) — БВП, с. 447-48.

24. БВП, с. 422. Преди това в сп. „Читалище“, г. II, 1872, кн. 8.

25. Славейков П. Р. *Съчинения*. Пълно събрание в 10 тома. Т. 2, С., БАН, 1965, с. 422.

26. Вазов И. *Събрани съчинения в 22 тома*. Т. 2, С., БП, 1975, с. 65-68. За текстовете от същото издание нататък в скоба сочим само том и страница.

стуални връзки²⁷ между представителни творби в литературата ни.

Все още в рамките на 70-те години, Вазов се придържа по-близо до изконния модел на *locus amoenus* и при това в една реалистична перспектива. Той се опитва да обрисова определено място, дава неговите географски координати, но същевременно борави и с утвърдени метафорични названия — предимно библиогемата „рай“ — за да се изрази възхитата от мястото: *утоиците са възможни, земният рай не е просто химера, а места, които можем да видим, които имат своята настояща и минала битийност*. Началото е положено в едно от най-първите му стихотворения — „Борът“ (I, 23-25). Мястото (показано чрез съответните елементи от неговия пейзаж — хълми зелени, цветя, водопади, зефир, песни и игри на птици...) е „там“, където се вижда Балкана; то е „край дола тракийски, на южна страна“. В „Разходка до Баняса“ (I, 123-127) Вазов отново използва структурата на идеалния пейзаж. Чуждото място не може да възхити израсналия в „рая славянски“ и „въздуха балкански“. Тук едва ли е необходимо да привеждаме обширни пасажи от текста — по-важно е да отбележим, че топосът на *locus amoenus* е базата, чрез която се внушава: първо, нашата земя е най-хубавият рай; второ, тя цялата е *locus amoenus* (рай, градината на Алкиной); трето, контраст между плодородието и красотата (райското) и липсващата свобода. С други думи, Вазов се придържа към обичайния възрожденски тип за представяне на родното.

По същество същият конструктивен принцип — доведен дори до отделни съвпадания на лексикалните единици — се експлоатира и в „Отечество любезно“ (II, 105-106). Точно този популярен текст на Вазов от началото на 80-те години е репрезентативен за поетическия модел за конципиране на родината, застъпван, както вече бе посочено, у Войников, Ст. Бобчев и др. Оттук насетне настъпват редица промени в боравенето със структурата на *locus amoenus*. В творчеството на Вазов ще стане актуално представянето на определено *кътче* от родината като *locus amoenus* — тенденция, която инцидентно и по специфичен начин се появява у П. Станчев, в „Борът“ и „Разходка до Баняса“ (букурепцката алея „Шосето“) на Вазов. И в това няма нищо чудно — след като „всичко“ е признато за прекрасно, започва „по-близкото“ виране в дискретни пространствени единици, части от това „всичко“ — на практика безброй прелестни кътчета природа. Въпросът следователно опира до *прякото обичуване с природата*, до представянето на един или друг пейзаж, в който разположението на елементите в ансамбъла на цялото отново може да предизвика възторга и любовта на лирическия аз.

Това „приближаване“ забелязваме в „Кръгзорът на Пловдив“ (II, 113-115) — намерена е особена фикционална отправна гледна точка, която позволява едновременно боравене с географска координация и субординация на реалиите (сякаш в учебник по география се представят познания за реки, планини и върхове, намиращи се в определена посока от Пловдив) и заедно

27. За някои от тях — от друга гл. т., разбира се, — пише **Неделчев М.** *Ботевата поезия и историческият живот на мотивите в лириката. (Из битието на националния митопоетически текст)*. В: **Елевтеров Ст., Черпокожев Н.** съст. сб.: *Христо Ботев. Нови изследвания*. С., БП, 1990, с. 304-323.

с това наблюдаването е сякаш за пръв път видяно, и то в пряката пространствена перспектива: то се аранжира в мащабни пейзажни картини, в които „блуждае окото”. Това, от своя страна, позволява транспониране на пространствения свят в плана на емоционално-психологическото изумление от видимото, което намира своя поетически израз в митологемите „рай” и „вълшебен някой мир”, гърсен от мечтата.

Процесът на все по-голяма конкретизация при изображението, на все повече представяне на мястото чрез отправна точка от самото място, „отвътре”, може да се смята за завършен още през 80-те години. Той обаче е съпроводен с паралелно представяне на идеалността в природата в съответно време (сезон, час). У Вазов тези модели на изображение не се изключват, а се допълват. Те са подчинени на една и съща задача — опит за тотално навлизане в света на природата. За целта са еднакво необходими *пейзажни стихотворения с експлицирано размишление*, от една страна, с *пейзажни миниатюри*, от друга; редуват се текстове на екстатично признаване на обичта към природата и изпитваната наслада от нейните прелести с текстове, в които лирическият аз сякаш отсъства — не декларира разсъдъчно-емоционалната си позиция.

Очертаните тенденции се реализират в стихотворенията „Долината”, „Майски вид”, „Вечерният час” (съотв. II, 115-16, 117-19, 119-20). Мястото е представено като цветущо: *изобразително-семантичната верига, която се разгръща в текста („Долината”), е долина — прекрасно природно място — място, извор на божествена и тайна поезия.* Върви се следователно по линията *място — рай*, но и *място — изкуство*. Вече можем да кажем, че литературата ни утвърждава като ценно и „долното” пространство. Няма опозиция между високо и ниско, защото е налице естетическа мярка от друг тип, освободена от диктата на героико-идеологическите дискурси, сакрализиращи мястото „там на Балкана”. Няма и опозицията между родно и чуждо, позната ни от Дядо-Славейковата поема. Не е маловажно да открием и това, че *схемата на locus amoenus е вече основна за конструирането на цялостно пейзажно стихотворение, че пейзажът вече не е само елемент с едни или други функции в по-обширното пространство на текста, а текстът се строи именно за да се представи един пейзаж или серия от пейзажни картини, чрез които да внуши едни или други естетически послания.* От друга страна, използвайки сърцевината на схемата като изобразителен и аксиологичен стереотип (вж. напр. „Майски вид”), Вазов съумява да изгради пейзажа така, че включва в него и онова, което „по дефиниция” би следвало да отпадне, защото формално е „срещу”, а не „за” утвърждаваната тенденция — целият зрим свят, всичко земно и небесно да се аранжира в една колоритна и благоуханна картина-симфония: взети извън текста, *снежните планини, облаците, хаосът* в небесната необятност, *мъртвият червей, храстите по скалите* са чужди на идеалното място. В текста на Вазов се сумират мотиви и относително сходни интерпретационни решения, свързани най-често с изобразяването на панорамни пролетни картини както до, така и след появата на „Майски вид”²⁸. Схемата

28. Коментирано бе представянето на пролетта в „Горски пътник” на Раковски, споме-

на *locus amoenus* е интегрирана в поетически свят, в който е валиден един-единствен оценъчен модус, модус, през който битието изглежда идеално. Така погледнато, май е равен на рай, на възшебен край на отдик и покой, на блажен остров... Но веднага след като вече сме помислили това, забелязваме, че всъщност Вазов не отграничава мястото (местата), не ги прави различни от други. В този смисъл идеята за „остров“, за „райския кът природа“ от пространствено (от)граничен се транспонира във времева отграниченост, във времева рамка, която „прави“ всяко място, възприемано в този времеви обсег, прекрасно. Прекрасно, защото е налице лирически човек, който разчита природния свят-текст само откъм жизнелюбиво и естетически свръхпозитиви.

Същата типологична схема — единичното кореспондира с вселенското, частното с общото, като отново е използвана матрицата на *locus amoenus* — откриваме в пейзажното стихотворение „Вечерният час“. В текста липсват риторичните възклицания и хиперболични хвалебствия, липсват подкани — той вече не е ръководство за гледане и преживяване. Човекът се споменава пряко единствено във втория стих, но не като подлог на действието: „Огненият заник изпраща на нас“... Тих, вгълбен по пенчославейковски, Вазов успява да намери необходимия лапидарен изказ и да представи одухотворени картини, без да изпада в географски конкретизации. Интересува го преходът от едно състояние на природата в друго: конструиран е пейзаж, представящ процеса на свечеряване. Трябва да се изтъкне, че вече не е необходима очевидността, сигурната разпознаваемост на структурата на *locus amoenus* и оттук гарантираната идеалност на пейзажа, а се моделират поетически светове, които свободно боравят с възможността да приемат или отхвърлят един модел²⁹. Във Вазовия текст е имплантирана структурата на *locus amoenus*, но заедно с това се размиват координатите на мястото и субординацията на елементите в него. Наблюдаваното и усещаното „тук“ и „сега“, толкова сигурно сочено още с началния стих — „Ето вечерния час“, кореспондира със ставачото в целия космос — зефирът се разлива „над вселената полусънлива“; невидим ангел разнося сладост и спокойствие в „надземния шир“; нещата са слети в едно дихание; утихва и почива цялата природа, а не само конкретно споменати реалии. Още по-кратко казано, *поезията ни е открила „формулата“, чрез която структурата на locus amoenus като гарант за идеален пейзаж на определено място, се превръща в специфичен ъгъл на идеално гледане към природата. Тъкмо от този ъгъл и единичното („това място“) и общото („цялата природа“) могат да се възприемат като идеални, без непременно да е необходимо наличието на сянка, дървета, ручей, морава, ветрец и т. н. И вече без да е необходимо непременно представяне на историко-географски сакрални реалии от България, при които във фокуса на изображението е не толкова пейзажът, колкото*

нати бяха и други автори. Тук няма да се впускаме в разсъждения доколко Вазов следва и/или се отклонява от традицията, за да бъде на свой ред следван и/или преодоляван в текстовете с друга поетика и естетика като например „Ведрина“ на Ясенов.

29. Неслучайно в поетиката на това стихотворение са откривани особености, характерни по-късно за символизма — вж. Цанева М. *Иван Вазов в Пловдив*. С., НИ, 1966, с. 241; Цанева М. *Иван Вазов. Поетически път*. С., „Св. Кл. Охридски“, 1992, с. 69.

„ръководната” идеолого-патриотична гледна точка на твореца, инструктивно сочеща какво, къде, как, поради каква полза и т. н. да се гледа.

През 80-те години на миналия век Вазов си служи със структурата на *locus amoenus*, като чрез нея се затвърждава интегрирането на литературата ни с изконните европейски образци. „Утвърденото” дава възможност да се види и различното; класическото се откроява, но и то самото на свой ред откроява зараждащите се други видове пейзажни картини. Още през това време в творчеството на Вазов се оформят и тенденции на отгласване от познатото, тенденции на неговото трансформиране, които ще се задълбочат в естетико-поетическата практика през 90-те години и в началото на новия век. В пейзажите си Вазов разкрива многообразието на света, трудно сводимо до определен начин на композиране на ограничен брой елементи. И въпреки това до края на жизнения и творческия си път нито в поезията, нито в прозата — особено в пътеписите — той няма да се откаже от боравенето със структурата на *locus amoenus*. И все повече ще се стреми към „своето” кътче, към онова сродяващо го с природата отграничено място, късче божествена красота, стимулираща — както и при древните поети — за творчество.

Социалните тенденции в сбирката „Скитнишки песни” (1899) довеждат до нови ракурси в осмислянето на пейзажа: красотата на природата се оказва релативна същност. До подобно разбиране се стига чрез непосредствения жизнен опит, а не чрез спекулации върху характера на естетическите категории. Тук мястото — „В Малата планина” (III, 166) — е красиво и носи наслада за поета „скиталец”. Същевременно то е и мястото на мизерията. В него живее човекът „дрипав, твар нещастна”, който „туря пятно в таз картина красна / фърля скръб в предела тоз чаровни!”. Поразителният контраст между мястото и обитаващия го неидеален човек е изразен с парадоксалния по смисъл стих: „нищета — сред пазвите на рая!” В своята съчетаемост и невъзможна взаимопреводимост, естетическата и социологическата гледна точка позволяват снемане на пределно абстрактното разделение човек — природа (неидеалност — идеалност), познато от „Към природата”, коригирана е и идеологемната матрица от „Отечество любезно”. В случая не човекът въобще, не природата или отечеството като цяло, а човекът *тук* — „орачът”, обитаващ *това* красиво, но неблагоприятно място в Малата планина — „туря пятно” в красната природна картина.

Не само човекът, но и козите, а по-късно и декадентските стихотворения³⁰ (за топора да не говорим³¹), развалят мястото. Козите хрупат „шумица

30. Вж. „Черепич” (Излет из дебрите на Стара планина и на българската книжнина), 1907 г. (XII, 340-49). Срещу описаните прелестни кътчета, предизвикващи в душата „най-невъзможни блянове за тиха радост и щастие...” (с. 348), стоят декадентските стихотворения, породени не от общуване с природата, а „от мастилото и халюцинациите на болните умове”.

31. Вж. пътеписа „Разходка до Искър”, 1890 г. Обезлесяването като бич на плодородието. Тук разсъжденията на Вазов окончателно са се разделили с идеологемните образи на България. Райското не само не е етикет на родината, но пустинното в нея е дело тъкмо на българина, а не на турчина; райското е в чужбината и доколкото е останало у нас, се дължи на чужденеца: „При всичката си картинност и естествена хубост България се представя

млада". От предизвиканата екологична катастрофа (както не само на шега би могло да се каже днес...) „вехнат дръвчетата, гинат гориците, / извори съхнат, изчезва прохладата...“ („Хрупат козиците!", III, 204-5). За разлика от митологичния остров на козите („Одисея", IX, 132 и сл.) тук всички елементи на *locus amoenus* са със знак минус. Но поетът намира своя остров другаде — „Островчето ми" (сб. „Юлска китка", 1917; IV, 214). Открита е полянка зелена върху скала, заобиколена отвсякъде не от рева на океана, а от речна песен и благоухание на здравец. Това място — „мъничка Света Елена" — подтиква заточеника поет към творчество и той пише стихове в душата си...

Под уханието на люляка *locus amoenus* ще се появи като ретроспективна визия — припомнен живот в омайни кътчета. Родното място и неговите околности е тематичното ядро на пейзажите на спомена, на онова виждане в душата, за което поетът говори в стихотворенията³² „Сопот", „Манастирът", „Манастирската полянка". В тях без усилие откриваме реминисценции от ранните стихотворения като „Борът", „Родното пепелище". Родното място е *locus amoenus*. Именно към него се връща поетът, след като вече е направил своята поетическа равносметка пред България: родината и родният дом, „отечеството любезно" и прелестните кътчета край Сопот съществуват като образи на прекрасното, интегрирани в духовния свят на твореца. Там са и неговите „Спомени от Бяла черква"³³. Селото е припомнено като „оазисче в поле обширно"; чудесна е битовата картина на двора; кристалният вир край Росица беседва с русалките и тихо ромони — толкова е красиво и спокойно, че „живеем двойно / в полската поезья сладка"; тук душата преживява „идилиите на Теокрита", а елмазните моми на тоя край са „изскокнали из лес дриади".

Макар и без дриади, мястото, представено чрез стихотворението „В Илина река" (III, 150), предлага не по-малко интригуващи гледки. „Оттук" може да се види как естетико-удоволствените изживявания и комплексът от разнородни по тематика и проблематика разговори „в мястото" ще се транспонират и интегрират в един друг, по-общ разговор: в „разговора" между класическо и модерно при конципирането на пейзажа в литературата (ни).

една тъжна и негостолубива земя" за идещия „например от Австрия, която прилича на една безкочна градина, посейана с великолепни паркове. /.../ Забележително е природното отращение на българина към дървото — и на развитий, и на простий българин... Той сече, сваля, унищожавя — никога не сади. Българинът е филоксерата на горите, дето му достигне топора, трева вече не никне. Ние напрасно бедим турците в опустошението на горите у нас; напротив /.../" Оказва се, че веледствие почитта на турците към дървото те не само не унищожават, но и цялото изобилие от овощни дървета, украсяващи дворовете и градините ни, е тяхно дело! Вж. подробно цит. съч. — т. 12, с. 247. Патосът на Вазов се оглежда в призива: „Господа, сейте гори!", с пет уврата дъбов лес всеки ще е по-полезен за България, отколкото с грандиозни идеи и заучени фрази (с. 249). Пенчо Славейков нарича по този повод Вазов сеяч на „дървени мисли" и сам ще издигне контралозунг: „Мисли сейте! От дървета и тъй не може да се разминем по улиците", Славейков П. П. *Събрани съчинения в 8 тома*. Т. 5, С., БП, 1959, с. 400 — пътеписа „Рила".

32. Вж. *Люлека ми замириша*, 1919г. — В: Т. 4, съответно с. 298, 302, 303.

33. Не става дума за Сопот, както можем да се подведем под въздействието на романа „Под игото", а за село Горни Турчета, Търновско (вж. IV, 287).

Ще намери ли модерният човек своето прекрасно място?

Къде е то и кой го води към него — Федър, трирема, медна питка с вошеница, Бог или „сам е свърнал“ в нужната посока?

Отговорът на тези въпроси не се крие в нито един текст, взет отделно. Избрахме „В Илина река“ за отправна точка към тях, доверявайки се на Вазовия вкус за „красното“ в природата и „какво ни казва то“. Преди всичко, идеалното място в творбата на Вазов е лесно откриваемо — дадени са сигурни ориентири, точните му координати. Стихотворението е от цикъла „В лоното на Рила“ — първо редуциране и конкретизиране на пространствения обхват: именно тази планина, именно нейното лоно. След това пространствената рамка на мястото се редуцира още веднъж — мястото, обитавано от аз-героя — наблюдение „отвътре“. Ако според метафориката на цикъла планината е дом, то мястото е част от него. Избрана е и техниката за изграждане на пейзажа чрез гледна точка „отвътре“ и „отдолу“, „в ниското“ — край реката; гледна точка, която не преминава „границите“, допустими от пряката визуална перспектива. Липсва познатата вазовска всеобозримост, безпрепятственото преодоляване на пространството чрез свръхвиждащата гледна точка „отгоре“. Мястото е сгушено в планинските обятия, притежава особен уют и прелест. Възприема се и чрез водещата идея, заявена в стихотворението „При Рилския манастир“ — за отграничаване между природно и социално:

Сега съм у дома, в сърцето съм на Рила.

Световните злини, тревоги са далеч —
за тях е тя стена до небеса турила.

Можем следователно да кажем, че лирическият аз представя кътче от мястото-дом и сърце, кътче от това *приказно красиво горско пространство*, в което човек се чувства добър и невинен и духът му се пречиства от вкувания „сладък мир във песни и молитва“.

При цялата набелязана отграниченост на мястото обаче, „В Илина река“ на Вазов — освен че е част от един цикъл — се стреми да се интегрира в неслучайно избрана тематична парадигма от българската поезия. За мотото е избрано двустихието от Каравелов: „Хубава си, моя горо, / миришеш на младост.“ Още тук е видно противоречието между експлицираните в заглавието и мотото обекти — река и гора. Това противоречие се сменя в текста, представящ вълшебно място — невероятен синтез между гори, река и извор, между природно и човешко, между багри, звуци и благоухания:

От две страни гори високи, черни;
ливади между тях зелени; там
коси звънтят; багрови луч вечерни
усмихва се от висовете нам.

Реката пей, гърмят вълни сребристи
и песня горска пътя ни дружи
лица ни милват буквите листи
и славей нейде за любов тъжи.

А там — звънливо изворче се нише.
Гърди, поимайте въздух — сърце.
с живот упивай се тук!... Ох, мирише
на бор, на горски здравец, на сенце!

Кътчето от „таз пустиня горска, свята“ е райско. В контекста на цикъла то още веднъж обяснява смисъла на известния Вазов стих: „Аз тук не се родих — тук бих желал да тлея.“ От друга страна, вече съобразявайки се с подсказаното ни от мотото към „В Илина река“, отново разбираме защо вечно жалее онзи, който поне веднъж погледне гората: „че не може под твоите / сенки да изтлее“. Игнорирайки всички останали прилики и разлики като поетика и естетика между Вазовия и Каравеловия текст, нека отбележим „консенсуса“ в поетическата традиция по въпроса за тлеенето. А също и за красотата на гората, която никой не може — „дорде е жив“ — да „забрави“.

Ако стихотворението „В Илина река“ представя идеалното място, в пълен контраст с него е мястото в „Изгорялата гора“³⁴. Опустошеното от огъня пространство асоциира със студ и смърт. Подобно е внушението и при вида на убития от мълния „бор изсъхнал“, който стърчи на „върха на Рила“ „самичък, забравен на голата чука, / за всичките вихри открит“ („Бор“) и съзрян сред рилските висоти от нашия поет с помощта на Хайне³⁵ ...

В последния горски пейзаж — „Нощ в гората“ (III, 157) — мястото е капан: „лесът немей зловещо, бди и чака, / като разбойник ношен във засада“. Страх, самота, враждебен лес, никоя сродна душа „в шума световен“ не очаква героя, оставил своя разбран кон да налучква пътя в горския букак.

И ако обръщаме внимание на тези текстове, то е не за да изчерпим темата „гора“ в творчеството на Вазов или за да се убедим в многовариантното изграждане на пейзажа. Искаме да видим как цялото това относително многообразие ще рефлектира в поезията на Дебелянов, как той ще преосмисли текстовете на своите предшественици, още повече, че единият от тях му е съгражданин, а другият — земляк. Да припомним, че когато Вазов публикува споменатите тук „горски“ текстове, 4-5-годишният Дебелянов — преди да се изгуби в пустошта огромна на скръбния град Пловдив — най-много да е подочувал Каравеловата песен, литнала от марния валог на потока в родната му Копривщица към непреклонните горски колони, обградили това „селце като кугийка“³⁶ ...

В своя диалог с традицията „Гора“³⁷ на Дебелянов е трансформационният синтез на известни национални и европейски модели. Текстът се съпротивлява на еднозначни идентификации с мотиви или цялостни структурно-семантични схеми, разработвани от предходни поети. За Дебеляновата Гора не можем да кажем:

че е *смесената гора* на Родопската вис и Хемус, където според Овидиевите „Метаморфози“ (X, 86 и сл.) Орфей търси усамотяване след смъртта на Евридика;

че е „пространство на прехода към отвъдното“³⁸, през което минава

34. Първоначално заглавие — „Горялата елхова гора в Илина река“ (вж. бел. в III, 457).

35. Това е очевидно дори и без цитираното на немски двустичие, поставено от Вазов за мото към своя „Бор“ (III, 156-7). Знае се, че той е и сред преводачите на известната Хайнева творба — вж. по този повод ироничните забележки на *Славейков П. П. Историята на една малка песен*, в: Цит. съч., Т. 5, с. 69-81.

36. *Стоянов З. Съчинения в три тома*. Т.1, *Записки...*, С., БП, 1983, с. 621. Копривщица е описана от Захари Стоянов като *locus amoenus*.

37. *Дебелянов Д. Съчинения в два тома*. Т. 1, С., БП, 1983, с. 67-68.

38. *Curtius R. Op. cit.*, p. 199.

Еней („Енеида”, VI, 638) на път към Елизиума или в което се лута Данте („Ад”, I, 1-12), преди Вергилий да го поведе през кръговете на ада. У Дебелянов Гората *не е преход, не е праг, не е загубване, не е преминаване* през определено препятствие, за да се стигне „през девет земи в десета” — Гората *е цел, избор, крайна точка*;

че има *сенки и прохлада, буки и дъбове, шуми гъсти, цветя и треви, води и агнета тлъсти, че мирише на младост* като у Каравелов;

че е място на героичното битие, моделирано в съответните текстове на Раковски, Ботев, Захари Стоянов;

че е като „изгорялата” (анти-locus amoenus), „нощната” (поетът е изгубен като Данте, а конят играе ролята на водач, на Вергилий, защото никаква Беатриче не го чака) или прелестната „дневна” гора (locus amoenus) в Рила, представяна в пейзажните стихотворения на Вазов;

че е...

Не можем обаче и категорично да изключим всичко това, въпреки принципната разлика в типа отграниченост и пространствено конкретизиране (или техните липси) на представяното място у отделните автори. Защото Дебеляновият текст избягва буквалността, стремейки се да създаде един пределно универсален като вместимост, като преосмисляне, завоалиране и множественост на значенията образ на Гора, а не като „брой” и „видове” на съвместени и идентифицирани в дискурса единични неща — сенчести дървета, извори, морави, цветя, зефири и пр. В този текст структурата на locus amoenus е транспонирана върху цялостната метафорична мрежа, създаваща картината на спокойствие, сладост, чистота, приказност. Налице е онова заличаване на остензивните и дескриптивните референти в поетическия език, за което говори Рикьор, когато се „освобождава една референциална сила, обърната към страни на нашето битие-в-света, които не могат да се изразят непосредствено описателно, а само да се загатнат чрез референциалната стойност на метафорическите и изобщо символичните изрази”³⁹.

Безцелността, загубването, нежеланото в текста на Дебелянов се свързва с полето (очевиден отказ от следване позитивния ореол на митологемата Елисейски поля). Гората е абсолютното друго на полето, тя е Изход. Опозицията *поле — Гора* (профанно — сакрално), чието функциониране в българската поезия тук в подчертано аотативен вид ще проследим, по характера на утвърждавано и отричано напомня Вазовия негативизъм към социалното пространство, в противовес на култа към девствената природа:

поле

↔

Гора

хорове страстни, многогласно
полски прах и дим
набег безцелен
навред следи от предвечна тлен

меда на отдиha стаила
девствени недра
виши колони непреклонни
успокоената гора
дремат приказки старинни
тае звънка тишина
безответни скути

39. Рикьор П. *Теория на интерпретацията: нарастващият смисъл* — в: Бюлетин на СБП, 1988, кн. 5, с. 110.

подслон верен...
съкровищни самоти

.....

Дори фигуративно, без да споменаваме всички характеристики на Гората в Дебеляновия текст, се откроява колоната от представящи я позитиви, контрастиращи с лишеното от привлекателност за лирическия герой поле. Дебеляновото противопоставяне *поле* — *Гора* е аналогично като експлоатиран модел (но не и като символно-метафорична образност и метафизични внушения) на ред Вазови стихотворения, посланията на които се градят върху опозицията *социално* — *природно*. В „Полет“ (1877 г., I, 99-101) Вазов афишира тоталното различие между градско и природно битие:

град — характеризира с изобилие от негативи, всестранно зло; *град* у Вазов и *поле* у Дебелянов са еквивалентни като пространства на тленното, нежеланото, профанното и пр.;

място в природата — определено като „планини свещени“, „гори балкански“, „стари исполини“, „зидове гигантски“, т. е. като сакрално, изконно, родно и отграничено (защитено). Въведено чрез модуса „искам да отида там, де...“, мястото е алтернативата на града, видяно е като *locus amoenus*:

- гъсти гори, тъмни дъбрави, в които царствува покой;
- пъстри морави: мирише на здравец, смин и люляк;
- клокочат извори, чуват се водопади;
- зефирите въздишат;
- пеят славеи, елени припкат;

— няма злоба, а всичко — врабци, листа, зари — „се сговаря, цалува и люби“...;

— ...

Принципно същия модел Вазов съхранява в разгледаните „горски“ текстове. Откроява се, казано с думите на Дебелянов, това „заглъхване на хоровете страстни“ от социалното пространство в лоното на планината, където „подслон верен ... намират морните криле“. Но Вазовият герой става и „участник в рилския хор“, акумулира нова творческа мощ (пак става поет), жаден е за живот: „Гърди, поимайте въздух — сърце / с живот упивай се тук!“ Гората у Вазов е прекрасно място, място на пречистване, на живот, на възраждане и когато е представена в модуса „желал бих да съм там, де...“, и когато е представена „отвътре“ — когато гледната точка е „тук“ и „сега“.

Гората у Дебелянов е представена от информиран лирически говорител чрез дистантното „там“; пак той представя какво „знае“ за бъдното си битие в Гората изнуреният пътник: *презюиц* „тръпните листа с участен ромон ще му спомнят“ повестта (разказа, историята) на миналото; *в зори* „низ глъхнали присои“ „пред него повтор ще въстава животът ласкав и любим“; *денем*, свеждайки лик към огледалото на водата, „ще вижда прежните копнежи там мъдро спящи навсега“. Мястото следователно и припомня, и възкресява, и примирява. Ласкавият и любим живот е непосредствено „пред“ героя, т. е. станал е факт в новото му битие. Огледалото показва осъществените и затова мъдро спящи завинаги копнежи — показва онази „хубост вярна“, неоткрита в полето, но намерена в Гората. В нейните „съкровищни самоти“

е дълго диреното от пътника място, в което „последна радост да изведа, последна скръб да приюти”. Дебеляновият герой е „свърнал” към мястото на спокойствието и вечния Покой⁴⁰. Блянът за спокойствие и Покой при Каравелов и Вазов, онова „тук бих желал да тлея”, е вече поетически факт. Битието в Гората е идеалното битие, символ на вечната красота и спокойствие, на ласкавия и любим живот в смъртта. Дебеляновият герой е намерил тихия вълшебен край на отдик и покой, за който се бленува в „Сън за щастие”⁴¹. Стремейки се „дълги дни към хубост вярна”, той намира вълшебния Край там, където „виши колони непреклонни успокоената Гора”.

Можем да се съгласим, че тези „колони” са „символ на устойчивостта”⁴², да приемем и асоциацията им с храм. Не можем да приемем обаче твърдения от типа: „Изразът „колони непреклонни” ни отправя към северен тип гора, защото едва ли за всеки тип гора може да се каже, че тя извисява „колони” — това най-добре приляга на високи борови гори /.../”⁴³. Подобна „аргументация” трудно може да обясни защо това да не е Копривщенската, Беловската или Баташката гора⁴⁴ дори когато се прибавя гласът на „защитата”, че само северното слънце излъчвало плавни стрели... Най-малкото може да се попита как изглеждат лъчите при залез-слънце и колко са „големи” боровите в споменатите български гори. Макар че е несериозно да се пита каквото и да било, защото някой на свой ред може да реши да ни пита къде е това поле, къде са марните валози и ромолещият с приспивни вълни поток... И не можем да отговорим с думите на Вазов („Борът”) — „Там, дето се види Балканът високи / край дола тракийски на южна страна”... Впрочем, опитът да се обясни изразът „колони непреклонни” едва ли не като превод на „високи, от северни страни борове” опира до ключовия въпрос за референциалната възможност и обхват на метафората, както и за „метафоричната истина”, разглеждани от Рикъор⁴⁵. Освен това подобен тип редукионизъм при конкретизацията на един образ кореспондира с по-общия въпрос — доколко символистичната продукция предполага „обяснение” на един текст чрез неговото свеждане до повече или по-малко преки

40. Не желано и спокойно, а страшно е мястото в „Гора” на Л. Стоянов (сб. *Прамайка*, С., Ф. Чипев, 1925, с. 52). Като „сянка в огледало” минава сънят за старата гора, в която всичко е злобно, мистично, тайнствено, вещаещо преমেждия. Водач „из стръмний път” в гората е „медна пита с бяла вошеница”. Смъртното се допълва от асоциацията на храстите с обесени клетници, от блата и проплакващ ручей; освен това „вопли на безименни души / оглушават мъртвата пустиня” — напред се търкаля медната питка, за да си запалят свещи бродещите из гората духове...

41. Посочван е и диалогът с „На другия бряг” от „На Острова на блажените” — **Атанасова Цв.** *Пейзажът в лириката на Дебелянов*. В: *Литературна мисъл*, 1987, кн. 10, с. 40.

42. **Радинска В.** *Биографията на едно стихотворение*. В: *Литературна мисъл*, 1982, кн. 3, с. 25.

43. **Радинска В.** *Цит. съч.*, с. 24. В посочената статия има ценни наблюдения, които не е нужно да повтаряме отново. Твърди се (с. 22), че „Гора” е отговор на Кнут-Хамсуновия роман „Пан”, като „стихотворението на Дебелянов не „подпява” на романа, а влиза с него в диалог”; но по-късно нееднократно се правят паралели между двата текста, будещи недоумение с недвусмисленото „откриване” на буквални съвпадения...

44. Вж. мненията на **Лилчиев** и **Г. Белев** в: **Дебелянов Д.** *Цит. съч.*, с. 284-5, бел. за „Гора”.

45. **Рикъор П.** *Метафора и референция*. В: *Живата метафора*. С., ЛИК, 1994, с. 309-67.

или алюзивни препратки към точно определен текст. Очевидно е, че ако четем „Гора” единствено като диалог с „Пан” на Кнут Хамсун, няма да бъдем достатъчно убедителни и в предпоставките, и в изводите от анализа. Най-малкото трябва да допуснем (без илюзията, че непременно можем да го посочим) по-широк и по-сложен потенциален обхват на междутекстовите връзки, за да бъдем верни поне на метафоричната конструираност и произтичащата от това несводимост на текста до определени в буквален хронотоп предметности и до пряко разпознаваем хипотекст⁴⁶. Т. е. съмнително е доколко сме „изчерпали” връзките на един текст с други, както е съмнително, че тези връзки са „гарантирано сигурни” дори в случаите, при които изглеждат подсказани: „И Кипарисът довтаса, източил се, сякаш *колона*” (Овидий, *Метаморфози*, X, 108; курсив — И. Р.). Да не пропуснем и толкова очевидно изглеждащата реплика-трансформация към „Съответствия”-та на Бодлер — „бащата” на символизма:

*Природата е храм и живите колони
със смътни думи си говорят в този храм;
в гора от символи човек се лута сам [...]*⁴⁷

Макар имплицитно, значението „природата е храм” в творбата на Дебелянов се индуцира по различни пътища: от контекста на стихотворението; от контекста на собственото му творчество, в което природата е „мъртъв храм” — мъртвите гори, мъртвата луна, погледнала като „лампада в мъртъв храм” („Далеч”); от семантичния натиск в междутекстовото пространство — природата е храм у Вазов, храм у Бодлер... При цялостното различие у отделните автори и текстове, което тук не ни интересува, споделяме мнението на Рикьор, че когато поетът казва „природата е храм, където живи стълбове...”, трябва да се види капанът, „подготвен ни от езиковата дейност”, и заедно с „е”-то да осъзнаем „не е”-то, „имплицитно в невъзможното буквално тълкуване”⁴⁸. Защото „метафоричният изказ придобива своя смисъл върху руините на буквалния смисъл, той е също така и този, който придобива своята референция върху руините на това, което може по симетрия да се нарече негова буквална референция”⁴⁹.

Трябва да се откажем следователно от обектната конкретизация на метафорите от типа „колони = борове”. Съществен е конституираният смислов хоризонт: „Метафората-символ „гора-смърт” в стихотворението на Димчо Дебелянов се развива през веригата от подчинени метафори „меда на отдиha стаила”, „девствени недра”, „колони непреклонни” [...]. При буквално четене техните референти по никакъв начин не могат да бъдат включени в единен хронотоп. Но те са обединени от факта, че експлицитат в композиционното развитие на лирическата творба неочаквани смислови хоризонти около смъртта — не само неизменност, спокойствие, сън, дълбочина, но и

46. Тук използвам понятията *хипотекст* и *хипертекст* в смисъла на хипертекстуалните отношения, определени от Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, pp. 11-12; pp. 14-17.

47. Бодлер Ш. *Цветя на злото*. С., НК, 1984, с. 27; курсив — И. Р.

48. Рикьор П. *Цит. съч. Живата метафора*, с. 354-56.

49. Рикьор П. *Цит. съч. Живата метафора*, с. 316.

сладост, нежност, ласка, приглушеност, ведрина. В това стихотворение, както в повечето лирически творби, идентичност притежава само ключовата метафора „гора-смърт”, но не и тематизираните предметности или подчинените метафори.⁵⁰ И вече в пространството на междутекстовостта, освен чрез вече посочените кореспонденции с „наши” и „чужди” автори, „гората-смърт”, а оттам и цялата „Гора” на Дебелянов получава своята идентичност в широката мрежа от асимилативни и разподобяващи „мълчаливи диалози” с другостите⁵¹. „Привидно пейзажно, стихотворението „Гора” е същински „камен преткновение” за много изследователски пера⁵² — тук всяка сигурност в анализа е непостижима.

Човекът на Дебелянов се ориентира в Гората, разбира участния ромон („смътните думи” — Бодлер) на листата. Гората е храм. В този храм той нито за миг не се чувства чужд. В „гората от символи” оставаме да се лутаме ние, *напразно* дирещи пролука през „живите колонии”, не позволяващи да огледаме своя лик в „примирената вода” и да видим анализационните си копнежи там „мъдро /?/ спящи навсегда /?/”...

Няма да намери „посока из удавен / в мъглите лес” и няма да стигне до „мястото” героят на Яворов. В поемата „Нощ”⁵³ ще се припомни структурата на идеалния пейзаж, за да се дискредитира по-силно: влюбени зефири, цветя, поточе са трафаретният набор от образи за скициране омаята на лунната нощ⁵⁴; в близък план е все така трафаретно видяното „там” — представата за обраслото в бурени място гроб, където ще ридеа любимата. И все пак, макар идеалното и гробното да контрастират в тази картина на бъдното, те всъщност са мелодраматична визия за спокойното битие на аз–а в смъртта. Сравнен с хипертрофията на външно и вътрешно, с ужасните пейзажни картини, израз на интензивния халюцинационен натиск и кошмарите в сега-битието на лирически аз, коментираният пейзаж е направо

50. Кьосев Ал. *Метафоричност и фантастичност* — в сб.: *Лингвистика. Поетика. Литературна история*. Шумен, 1984, с. 123. Пак там той доуточнява, че композиционно разгръщане получава само „централният метафоричен мотив „гора-смърт”, придобиващ смислова идентичност чрез своите метаморфози”; останалите метафори се мяркат еднократно — „техните собствени смислови хоризонти не се разгръщат”.

51. Тук съзнателно не се впускаме към някои сходства в мотивните вериги, правещи видим палинодийния мост между „Да се завърнеш в бащината къща” и „Гора”.

52. Хаджикосев С. *Класическо, т. е. съвременно*. С., „Св. Кл. Охридски”, 1992, с. 62. Пак там се сочи, че няма единодушие на какво точно е символ Гората. Хаджикосев приема, че тя символизира Шопенхауеровата „Воля за смърт”, и вижда типологичната равностойност с „Нирвана” на Яворов. Вж. и Хаджикосев С. *Българският символизъм*. С., БП, 1979, с. 33-34 — за разлика от Яворов, смъртта у Дебелянов („Гора”) е с черти на „хармонична успокоеност, присъщи на романтичния пантеизъм”. От тази гл. т. смъртта е „завръщане във вечното лоно на природата-майка”; Гората е „символ на смъртта — изцелителка от земните неволи”. Вж. също Атанасова Цв. *Цит. съч.*, с. 41-42 — в стиха „виши колонии непреклонни” тя открива духовно „движение нагоре”, каквото има в „Полет”, „Отдих” и други творби на Дебелянов; Гората се приема за символ на „нирванното сливане с всемира”, а не като биологичен край.

53. Яворов П. Кр. *Лирика*. С., БП, 1985, с. 52-59.

54. Още с подмяната на „класическото” слънце с „романтичната” луна става непостижим изконният модел на идеалния пейзаж. Тук не е мястото за коментар дали въпросният пейзаж у Яворов не е сериозна пародия на сантиментално-романтичния природоописателен дискурс.

идиличен. От тази гледна точка пейзажът е колкото пророчество за бъдещето, толкова и неосъществим блян за спокойствие, за бягство от хаоса и тревогата в душата, която вместо песен чува как „Хлести / размахан бич от скорпиони”. В Яворовия свят на чудовища и угаснали слънца Гергана не би могла да откъсне своята „теменужка дъхава / между къдрави шубрачки”. Тя не би могла да каже, освен в пародийно изградена риторика на аргументацията, „няма там, аго, по вази, бледни и болни теменуги!” Цветята са налице, но липсва моравата, липсва изворът, няма полъхващ вятър („зефирен лъх ви не допира”), няма дървета, нито нужда от сянка: чезнещите в тръните теменуги — печални, бледни, болни — жадуват за слънце („Теменуги”)⁵⁵.

Пенчо-Славейковата теменужка, макар и ревнива, едва ли е болна, щом като, „подмамена от слънчеви лучи, / подала е личенцето си нежно”...⁵⁶ Няма да навлизаме в „теменужения” диалог между Славейков и Яворов (нито ще го разширяваме с гласовете на теменугите край пещерата на Калипсо, в горските пътища на Раковски, в Герганината градина, ...). Въпросът е в това, че и в лириката на Славейков няма да открием *locus amoenus*, без значение с какви и колко на брой цветя, дървета и пр.⁵⁷ Не става дума просто за формалното наличие или липса на стихотворение с идеален пейзаж. В такъв случай — макар по-скоро като прецедент — срещаме идеалния пейзаж в „Сън за щастие”:

Отсреща, дето стръмно се изви пътеката по скута на баира, под сянката на тъмнолиста слива, прохладно, тихо изворче извира.	Моравата самотно там що вене, към всякой пътник гледа завистливо, а изворчето шепне: тук при мене как сладко, ах, как чудно се почива!
---	---

(№ 6, „Отсреща, дето...”)

В цитираното стихотворение е налице задължителният набор от поне три елемента на *locus amoenus*: дърво (сянка), извор, моравата. Живителната изворна влага обаче не достига до моравата — тя вехне, гледа завистливо към пътниците: сладкото и чудно за почивка място не включва моравата, а е в контраст с нея. Още в рамките на миниатюрата следователно се внушава, че идеалността *e*, има я; но заедно, в непосредствено съседство с нея *e* и смъртното. Двете начала задават скрития драматизъм в пейзажната картина. От друга страна, вече в контекста на стихосбирката, тази пейзажна миниатюра функционира като елемент от важна семантична линия: да, има и такива примамливи за пътника места. Той сякаш ги вижда „отсреща”, в „скута на баира”; сякаш дочува изкусителния шепот на изворчето, предлагащо блажена почивка. Но въпреки наличието на такива места „ей тук”, които „се виждат и чуват”, Славейковият лирически аз пътува към мястото блян⁵⁸, до

55. Яворов П. Кр. *Цит. съч.*, с. 81.

56. № 69 „Под голий храст ревнива теменужка”. Творбите от „Сън за щастие” цитираме по Славейков П. П. *Цит. съч.*, Т. 1; сочим номер и заглавие, без съответна страница.

57 За *locus amoenus*, съпроводен с хайневска по дух ирония в коментарите, вж. напр. пътеписа „Рила”. В: Славейков П. П. *Цит. съч.*, Т. 5, с. 397; 400-401.

58., Тъмен блян ме носи в онзи край честит, / вихри де не веят, зима не върлува, / стон от скръб и нужди дето се не чува, // дето в ясно небо слънце вечно грей — / онзи край, за който в песните се пей // и се в стародавни приказки спомина...” (№ 51, „Мразна зима вечер”)

което се достига с много изпитания, упорство и копнеж (№ 13, „О, има тих вълшебен край“). Подобни концепции Славейков ще (пре)експлоатира и в „На Острова на блажените“, където „волният учител по музика“ Доре Груда лети в спомени, в сън и „с крилата на вълшебница мечта“ към мястото на „вечна пролет“... („Аз зная край“)⁵⁹.

И точно с „влизането“ в Острова... *locus amoenus* намира своя концептуално-естетически край. Многопосочността на уподобяване и разподобяване между България и българското, от една страна, и митологемата Остров на блажените, от друга, е подчинено на идеи, дискредитиращи смисъла на изконни конвенционализирани разбирания за идеалното в широк смисъл на думата, а не само като пейзаж. Взаимопрочитът островно — българско шокиращо сменя, разбърква, преразпределя и релативизира стойностите и атрибутите на нещата. Поради сложността и обхватността на проблема за функционирането на пейзажа в системата от другости в „На Острова на блажените“, ще си позволим да отбележим само в какво и къде се материализират сладостта и покоят в конструирания от Славейков свят.

Едничката блажена особа на Острова, намерила своето прелестно кътче, е свинята майка, „главната героиня“ в лирическата миниатюра „На пътя“⁶⁰, написана от умрелия в мизерия народен учител Китан Дожд. Биографът не сочи дали текстът е написан преди, или след полудяването на твореца, проследил първоначално като с кинематограф внимателния ход („върви едвам-едвам и крета, / подире ѝ дванадесет прасета“) и извял след това с длетото на скулптор идиличната връзка между майка и рожби. Майката грухти; покрай нея се надварят, гуцат и квичат гальовно дечицата: „Грухтят, квичат... И само две се врът / без цица, врът се други да изгласкат... / Свинята-майка слуша как те мляскат, / блажено там излегната сред път.“ Може само да се съжالياва, че творецът не е представил подробности от пейзажа. Очевидно е смятал, че звуковата картина сменя необходимостта от описване на сенчести дървета, ручейчета (или локви), благоухания... Впрочем „духовното“ състояние на свинята повече от всякога оправдава думите на Хегел, че „райското състояние на невинност е животинско състояние. Раят е парк, в който могат да останат само зверовете, а не хората“⁶¹.

*Мястото все повече става илюзия, все повече се отдалечава било от панорамните екстазни картини, било от пейзажните миниатюри, визиращи България или части от нея. Докато всички останали търсят, очакват, копнеят за идеалното място*⁶², Вазов — както стана дума —

59. Славейков П. П. *Цит. съч.*, Т. 2, с. 30-31. Вж. и бел. на с. 292.

60. Славейков П. П. *Цит. съч.*, Т. 2, с. 57-58.

61. Хегел Г. В. Фр. *Философия на историята*. Т. 2, С., Евразия, 1995, с. 1.

62. Със или без помощта на Славейков (вж. „Мразна зимна вечер“, „О, има тих вълшебен край“ — от „Сън за щастие“; „Аз зная край“ — № 5 от „Златен дъжд“ на Доре Груда, сб. „На Острова...“), Дебелянов преоткрива притегателните митологични места: „И блян ме сладостен люлее / за оня лучезарен край, / де вечно щастие владее, / де вечна красота сияй“ („Копнежи“ — ч. II „Брезите сладостно заспали“ — на този момент обръща внимание и Атанасова Цв. *Цит. съч.*, с. 34); далечният цар е обещал на страдащата царкиня-душа „неизведани блага. / неизведани блага в страните, / дето ек пресреща всеки зов / и с венци нетленна пролет кити / всяка радост и любов“ („Легенда за разблудната царкиня“, ч. III). Вж. и Ясенов Хр. *Съчинения*. С., БП, 1965, с. 53:

го вижда или си спомня за него като за нещо, което е или е било, като за нещо, до което може да се отиде и в което може да се отмаря с цопнати в прохладната вода боси крака (à la Сократ)...

Опасно е да си бос по пустинните пясъци. „Еделанд”⁶³ (1915г.) — тази „райска земя” на Ем. Попдимитров — е окончателната трансформация на възрожденския образ на „любезното отечество”: *пясъци, змия, замрели вълни, лагуни*, в които се оглежда *застинал вулкан; бели скали*, над които се издига дъга, за да контрастира с безцветността на благородната, но *безплодна земя*. В смъртния си час лирическият аз в „Еделанд” пътува с трирема към последното си убежище, изцяло територия на смъртното. Няма „меда на отдиха”, няма кътчето, предизвикващо екстазна самозабрава: „Аз тук не се родих, тук бих желал да тлея...”

Но има и други форми за идентификация на модерния субект, при които отношението присъствие : отсъствие на структурата на *locus amoenus* се превръща в основен семантичен фокус. *locus amoenus* става знак за абсолютна другост, за непостижимото там-битие. За да проследим този тип дискурсивна проекция на взаимовръзката идеално място : модерен субект, ще се откажем от анализ на самолюбите, чийто пленник е замреженият дух от „Съмна в сънните градини”, и ще се насочим към друго място на красота, любов и спокойствие, конструирано от Лилиев:

Знам сърдечен свиден кът.
Сред замрели в сън ели,
звучен ручей ромоли,
и лъчи-стрели трептят.

Там в забрава рой пчели
своя сватбен танц въртят.
Боже, в тоя цветен път
моята вяра окрили.⁶⁴

В тази „песен” акцентът пада върху „знам”. Следващите пет стиха описват този сърдечен и свиден кът: гледната точка е от неподвижното, замрялото, към ромолене, трептене, танц. Кътчето е представено чрез дистанция между времето и мястото на говорене (лирическото „тук” и „сега” на изказа) и времето и пространството на описваното кътче. „Знам” е първото отдалечаване (знам, а не виждам). Второто отдалечаване е маркирано от деиксиса „там”. Третото е във финалните два стиха: в молбата към бога се съдържа амбивалентен смисъл — възхита от мястото, но и разколебаване на така сигурно постулираната теза в първия стих.

Чрез тази молба, съществуването на мястото става проблемно, ражда се психологическа дистанция — наистина ли знам, че *там* има такъв кът. Накратко, съществуваат ред семантични перспективи:

а) знам и си спомням това сърдечно кътче, което изглежда така...;

б) мечтая да има такава кътче, т. е. не представяне на вижданото, на вече познатото и съхранено в паметта, а проекция на бляновете;

„и търся светлата родина на волен отдих и сълзи; / аз търся цветните килими на твойте губери-градини / и хладна сянка под листата на твойте къдрави лози” — „Мадона”, ч. 2.

63. Попдимитров Ем. *Стихотворения. Поеми*. С., БП, 1978, с. 84. Вж. и Стоянов Л. „*Me eum esse*” — във: *Видения на кръстопът*. С., печ. Гутенберг, 1914, с. 170; Лилиев Н. *Моят дух посетява страните* (1919г.) — в: *Поезия*. С., БП, 1986, с. 183.

64 „Знам сърдечен свиден кът” (1920г.). В: Лилиев Н. *Цит. съч.*, с. 29.

в) кой е „тоя цветен път“: самото такова място (в смисъла на буква „а“; в смисъла на „б“?) или пътят — в буквален и преносен смисъл, — по който *сега* се движа, (не)водещ към мястото?

Така или иначе, лирическият аз в момента на изказа е извънпоставен спрямо мястото, но духовно е изцяло свързан с него. Красотата на цветния път, сърдечността и свидността на мястото не предизвикват екстатичен възторг: в тоя миг не се вижда бога, а обратно — иска се божата подкрепа, за да окрили вярата на героя. Самата молба е поливалентна:

— помогни ми да повярвам, че това е, че наистина *знам* кътчето и то е сърдечно и свидно, че е „там“, „сред замрелите в сън ели“, а *не е илюзия*. Нека сравним с абсолютната вяра в съществуването на желаното място у Славейковия лирически герой, категоричното и неразколебаващо се впоследствие „знам“: „видяното“, „узнатото“ в *бляна за щастие* е истинското битие на нещата...; нека сравним с „Гора“ на Дебелянов — „И знае пътникът утруден, че...“; с Вазов...

— помогни ми да повярвам, че е така, както го знам, *дори да е илюзия*;

— съхрани това кътче (реално или илюзорно), така ще окрилиш вярата ми, че „тоя път“ е цветен;

— „тоя път“ е цветен, но ти съхрани вярата ми. Вяра в какво?

„Знам“ и „вяра“ са композиционната и смислопораждаща рамка на текста, тя задава пулса на пресемантизацията. Свидният кът е ту в реконструиращата, опиращата се на знанието психолого-семантична оптика, ту в проективно-конструиращата; цветният път може да е мястото (или да води към него), но може и да не е. Ще остане ли без вярата (без бог) *знам*, което значи и *мястото*; обратно — без *знам* (без мястото) нужна ли е молбата към бог (нужна ли е вярата).

Така очертааният проблемно-семантичен механизъм в текста на Николай Лилиев колкото разширява и затруднява херменевтичните процедури, толкова се оказва и измамно лесен за разбиране, когато се постави въпросът „за кое точно място става дума?“⁶⁵. Изхождайки от структурата на света, представен в текста, може да се твърди, че това място „е“ и „не е“. „Е“ и „не е“ не само като „географска реалност“ („точно“ определено място в Тракия, в Македония, в..., „край дола тракийски“, „накрай полето, дето плавно излъчва слънцето стрели“), към която текстът препраща. Мястото „е“ и „не е“ и като психологическа реалност — видяхме, че *знам* и *вяра* в текста не се помиряват: горестната молба към бога поражда асоциация на цветния път у Лилиев с *via dolorosa*...

„Е“ и „не е“-то на мястото, на райското кътче във или извън аз-а, се нуждае от божествената санкция, за да остане само „е“. Но аз-ът у Лилиев няма да стигне „там“. Лилиевият текст е своеобразен край на *locus amoenus* в литературата ни, настъпил в началото на 20-те години. „Край“, доколкото в него се оглежда тенденцията на отказване от структурата на *locus amoenus*

65. В „Лунни петна“ (1922) с текста се открива цикълът „Песни за Тракия“. В бел. (авторът им не е посочен) към Лилиев Н. *Събрани съчинения в 3 тома*. Т. 1, С., БП, 1964, с. 368; *Поетзия*. С., БП, 1986, с. 317 четем: „Отнася се за определен красив кът в Аязмото в Стара Загора.“ Така мястото се оказва реално кътче в Тракия... Подобен прочит не винаги е релевантен за прилагане дори към вазовски тип пейзажни творби.

или на пресемантизирането ѝ, префункционализирането ѝ. Защото модерният човек е самотник — липсва сигурен водач като Федър. А и кой ли може да „гарантира“ такава сигурност в пътуванията на душата, бленуваща за сърдечни свидни кътчета и скърбяща в „градини глъхнали и бледи / обител на покрусена мечта“ и на слънце невидели слънчогледи...