

Петър Стефанов

ТРАНСФОРМАТИВНИ АСПЕКТИ И ОБРАЗОТВОРЧЕСКИ ФУНКЦИИ НА
НАРОДНАТА ХУМОРИСТИЧНА ПЕСЕН

(С оглед на литературата за деца)

В нашата богата и разнообразна фолклорна песенност съществува един необосновано подценяван вид — на хумористичната песен. Причината за недостатъчния научен интерес към него¹ е според нас разбирането, че той е резултат най-вече от разрушаването на песенната традиция и не съдържа високи художествени образци. От друга страна, своеобразната наджанрова природа на народната хумористична песен я извежда от обсега на утвърдените изследователски подходи, търсещи преди всичко системността във фолклора.

Но като израз на определен тип светоусещане, което постига своите най-изразителни изяви през епохата на Възраждането, тя е изключително интересен обект за изследване. На нея трябва да се гледа и като на богат източник от образи, теми, сюжети и стилно-изразни средства, от които са черпили и черпят нашите писатели. “Разцветът” на този песенен вид съвпада с времето на активните фолклорни записи и макар още тогава той да не е бил ценен особено много, днес е налице достатъчно разнообразен материал, позволяващ да се види истинска лаборатория на комични форми и типове. Като засяга въпроса за хумористичната песен в книгата си “Българската народна песен”, Н. Георгиев отбелязва, че “гротесковото преувеличение, игривата двуплановост на иронията и умелото съчетаване на комични парадокси са достоен обект и за най-придирчивите изследвачи в трудната област на комичното”². Още едно основание за подобни проучвания той вижда във факта, че “с тя си белези народната песен развива тъкмо онзи дял от богатия дял на комичното, който в българската литература след Каравелов и З. Стоянов остава почти без застъпници”³.

Хумористичните народни песни не са отделен жанр, т. е. те не функционират като елемент на двата основни типа фолклорни комплекси — обредния и трудовия. Те се осъзнават като стилова разновидност на отделните фолклорни жанрове, съществуваща върху опозицията сериозно-смешно, което “създава представата, че тези творби изначално съществуват или поне че съществуват много отдавна”⁴. Социалната функция, както и логиката на промяна на хумористичната песен, трябва да се търсят преди всичко в “естетиката на веселието, където на преден план е преодоляването на ограниченията, свободното изжи-

вяване, играта и пеенето като нарушение на ситуативните стереотипи на обредната регламентация⁵. Много от тези песни са хороводни, а хорото, както е известно, е своеобразен празничен акт, отдушник за социално-психическото налягане. Погледнато в диахронен план, многожанровият характер на хороводната песен като форма, отворена за всички вълнения на колектива, допринася за допълнителното развитие на жанровите различия.

Все пак, макар отделните песни, жанрове или цикли да съдържат в трансформиран вид различни етапи от развитието на народната песенност, нейното функционално и съдържателно единство се запазва дълго. Едва през Възраждането настъпват такива промени във функционирането ѝ, които фактически я разрушават. С разрушаването на стопанския и нравствения колективизъм на селото, на неговото родовоколективно съзнание изчезва и она колективен субект във фолклора, който се явява творец и пазител на традицията⁶.

Поради своята нееднородност хумористичната песен позволява да бъде интерпретирана от най-различни страни: функционалност, регионалност, начин на разпространение, смислова яснота, художественост и т. н. Възможен е и опит за сюжетно-тематична типология: осмиване на друговеци, на представители на различни занаяти; социалната неправда и дяволиите на сиромаси; задявки с външния вид; отношенията между младите; непохватността и липсата на опит; леността, несъстоятелната придирчивост, претенциозността и високото самомнение; неосъществени домогвания на преминал ерген и т. н. Но и такъв подход не би могъл да разкрие в достатъчна степен своеобразието на явленияето, понеже в този план то носи особеностите на циклите, с които е свързано, и като съдържание засяга кръга от социално-етични проблеми, обусловен от социално-нормативния характер на народната култура и валиден за цялата народна песенност.

Според нас, погледнато от една повече литературноестетическа гледна точка, най-добрият начин да се внесе порядък в осмислянето и представянето на този песенен тип е, като се приеме за основен критерий комичното с неговите проявления: механизъм на възникване и развитие на комичната форма, характерни образи, плодотворни за литературата, видове и средства на смешното. В дадения случай нямаме намерение да правим цялостно изследване на проблема, а да засегнем предимно онези негови аспекти, които имат отношение към литературата за деца.

Ако потърсим в този художествен кръг примери с по-ясно изразена ритуална функция на смеха, не могат да не ни направят впечатление някои сватбени песни, които в иносказателна форма възпроизвеждат акта на кулминацията в сватбения обред⁷. В тях присмехът срещу непохватността и липсата на жизнен опит е форма на иносказателно осмиване на липсата на опит в съпружеските отношения, разкрито във взаимните оплаквания на майките-свахи. Истинското съдържание на тези песни е в техния еротичен подтекст, чиято степен на откри-

тост е различна в отделните случаи. В потвърждение на това ще посоча интересния факт, че две измежду най-популярните творби от този кръг — “Работна невеста” и “Работно момче”⁸ — са едни от най-често включваните в училищните хрестоматии по литература като примери за народна сатира.

Съдържанието на тези песни-пародии се изяснява само на фона на общата концепция за двата полюса на изменение — на старо и ново, на началото и края на ритуалната метаморфоза. Тук според Р. Иванова⁹ е налице възвисяване и снизяване на обредното лице, защото завършекът на обреда е символичен израз на края, съдържащ в себе си зародишите на началото. Затова наред с хвалебствения тон, в който се възхвалява невестата, звучат и такива песни, които я хулят.

Със своя вътрешен смисъл тези сватбени песни се доближават до широко разпространения сюжетен тип “Баба прави зелник”, в различните варианти на който логическата мотивираност на образите и действията е по правило неясна. Смешното тук е преди всичко в гротесково-карикатурната заостреност на изображението, в нонсансовата развързка, което ги сближава с приказно-повествователния стил на някои детски писатели. Ето съдържанието на един от най-“логичните” и очевидно най-осъвременени варианти: Богдан бие петлето (много често — “бог да бие петлето”), защото рано пропяло, че събудило бабата, та е приготвила зелник. Каквото видяла, туряла, не стигнала вода — “загребла от яла, загребла и жабата”. Бабата сложила зелник да пече, жабата в зелника “крече”, баба вика до бога да дойдат селяните, попадията (в повечето случаи — попът). Събрали се селяните, разкъсали зелника, извадили жабата, на дядо гациите, на баба сукмана¹⁰.

Смисловият анализ на тези песни е труден, ако не и невъзможен. Несъмнена е принадлежността им към по-стари знакови системи, както и фактът, че са в такава степен откъснати от своята първооснова, че са изтласкани в периферната област на детската песен. Все пак според нас представянето на зелника в епичен мащаб (големината му се разкрива чрез огромните разходи за неговото приготвяне) говори, че той е образ с по-особено значение. Наличието на жаба в него, може да се предположи, е дублиране на образи с еднаква или близка символика, при това “женска”. В песен от предходния сюжетен тип, който, както казах, явно е свързан смислово с разглеждания, се среща: “...видя зелник, се зачуди: /”Шчо е ово въртен-тутен,/ въртен-тутен, среде дупен!”. В пряка връзка с тези образи вероятно е и устойчиво присъстващият образ на попа. Редица негови характеристики го осмислят като символичен образ, свързан с представи от фалически тип.

Тъй като нямаме възможност да се аргументираме подробно, ще отбележим само, че в тези случаи имаме работа с особени прояви на народната смехова култура, в чиято основа стои връзката между идеята за плодотворящото начало и смеха, както и необходимостта от ритуално сквернословие. Що се отнася до образа на попа, ще напомним, че той е един от най-ярките типове в

творчеството на Елин Пелин и трайно присъствува както в разказите, така и в приказките му. Писателят сигурно е имал сериозни социални основания, за да включи този образ в своята галерия от типове, но за това е бил улеснен и от наличието на готова матрица — фолклорно-литературна. Казано с други думи, унаследеното в неговото демократично “чувствуване” на света влиза като съставка в социално-мирогледната и естетическата му позиция. Особеното място на образа на свещенослужителя в смеховото съзнание на народа е обусловило до голяма степен и неговата трактовка в литературата.

Не е случайно, че като обществен шутник попът се среща още в творчеството на Каравелов и Вазов.

В това отношение инерцията на традицията е била толкова силна, че дори писател като Елин Пелин е бил принуден да полага усилия, за да я преодолява. В първата редакция на разказа “Напаст божия” например контрастът между апокалиптичната картина на нещастieto, стоварило се като гняв божи върху селяните, нефункционално контрастира с подчертаната комично-карикатурна трактовка на образа на попа — дисонанс, който авторът отстранява в следващите преработки на творбата.

Без да се вдълбочавам в проблема за “диалогизма” на Елин-Пелиновото творчество с народната традиционна култура, ще подчертая, че то е плод не само на художническа философия, но и израз на “езическата” страна в народното светоусещане на писателя. Говорейки за неговия реализъм, Иван Мешков отбелязва, че модерните течения са му останали чужди “поради тая негова и на селската му среда отпреди войните езическа натура и мироглед”. Според критика “култът към винцето, както и култът към любовта, на песента, играта и изкуството, и изобщо култът към удоволствието, включително и “неизчерпаемите псувни на чичо Кола”, са езически”¹¹.

Тук се докосваме до един първичен пласт в културата, който, макар и табуизиран, обхванат в укротяващата рамка на социалния регламент, е излъчвал своите силни импулси, неизбежно проникващи и в литературата. Неговото съдържание се установява по-лесто на емпирично-идеологичното ниво на Елин-Пелиновите текстове, но то има и своите “митологични” измерения. В някои новелистични приказки например като белег за разпознаване служи не родилното петно, а златният косъм под мишницата¹², мотив, легнал в основата на известния разказ на писателя “Жената със златния косъм”.

Тази страна в светоусещането и художническия манталитет на твореца е толкова характерна, че е сложила отпечатък дори върху някои от неговите произведения за деца, което не е без отношение към явното “непедагогично” въздействие на една част от тях. Ето фрагмент от една от детските творби на Елин Пелин, в който откриваме ясно доловима еротична алузия:

В някое селце планинско,
там в едно кътче градинско,
една ряпа изпращяла —

с един морков си играла.

“Звяр нечуван”

Проблемът за пародизацията, т. е. за механизма, по който се сменят художествените форми във фолклора и който има пряко отношение към възникването на комичното, съдържа две основни страни. Едната е свързана със запазване на “тъждеството”, на ядрото на съответствие, а другата — с възникването на “троп ирония”, с оразличаването между отделните художествени текстове. Ето защо внимание заслужава и характерната за фолклора тенденция (онагледена великолепно в хумористичната народна песен) към трансформация на образи и сюжети в посока на тяхната “профанизация”, към загубване на техния първичен и ясен смисъл и закрепването им в сферата на забавно-игровото, т. е. на детския фолклор. Според големия изследвач на културата Е. Тейлър “игрите на нашите деца запазват спомена за първобитните военни прийоми, те възпроизвеждат понякога древните етапи от историята на културата, отнасящи се към детския период в историята на човечеството¹³. Тейлър показва, че много древни гатанки и пословици и днес са се запазили в детските гатанки и пословици, до късно са се задържали в селския бит и детските приказки.

Българският материал е изключително подходящ за разкриване на стадиялността в саморазвитието на народната художествена култура, в еволюцията на образно-поетическото мислене на фолклорния българин по магистралната линия сакрално — фарсово. Много значими в това отношение са онези примери, в които се оглеждат “граничните зони”, моментите на пречупване между отделните фази на художествения процес и чрез които най-адекватно може да се постигне логиката в историческото движение на културата.

В “Показалеца” на Раковски е поместен един характерен текст, който в съзнанието на днешния читател закономерно се свързва както с някои весели народни приказки, така и с широкоизвестната творба на Ран Босилек:

Клан, клан, недоклан,
Дран, дран, недодран!
Уши ми са лупатури,
зъби ми са иглатури,
кого стигна, кого бодна,
кого бодна, кръв пуца.

По всичко личи, че Раковски регистрира този текст, когато образът в него е в процес на “карнавализиране”, но — което е по-интересно — това не му пречва да го изтъкува в подчертано сериозен план. Според обяснителните бележки, съпровождащи текста, “това е страшилището, в което вярват някои от българите, че ходи през мръсните дни”¹⁴. Раковски дори вижда в този демонологичен персонаж българския вариант на индийския Сур или Сива.

Несъответствието между облика на този словесен гротесково карнавален образ и тълкуванието, което той получава, може да се обясни единствено с това, че знаковата система, която го е породила, е била още жива. Но с времето

разколебането на връзката между слово и вяра е станало предпоставка за постепенното преминаване на образа от сериозната в смеховата сфера, т. е. за появата на едно смешно страшилище.

Примерите, които могат да се дадат в това отношение, са много. В хумористичната песен “Тръгнали са девет баби”¹⁵ прозира популярният митично-песенен сюжет “Овчар скрива дрехите на самодива”¹⁶. Още по-късна трансформация на този сюжет представлява една песен от Търново¹⁷, според която девет були отиват на баня, като носят девет пити хляб и девет бъклицы шира. Булките сядат на полпът, ядат и пият. Гдето пили, там заспали. Минали татари, взели им учкурите, а на една и гащите.

Зад любовните взаимоотношения между желката и ежо-кежо в хумористичната песен “Пошла желка на оране”¹⁸ (Самоков) можем да видим по-дълбока и сериозна семантична основа. Тази песен е далечен отглас на мита за брака между небето и земята. Костенурката в народните представи е свързана с невеста, жена и се съотнася със земята, докато таралежът, “най-старото и умно животно”, се свързва с представата за слънцето (само той се намерил най-мъдър и отклонил слънцето да не се жени)¹⁹. Късно отлагане на този мотив представя една детска песничка от Ахъчелебийско: “Таралез тъпан чукаше, жоалта еагупка (циганка — П. С.) галешеа”²⁰.

Тези примери показват достатъчно убедително, че голяма част от хумористичните песни са в същото време и детски. И парадоксалното в случая е, че именно профанизацията, развалянето на отделните сериозни текстове, снижаването, травестирането им е една от важните предпоставки за възникване и оформяне на някои комични образи, сюжети и похвати, особено продуктивни за литературата за деца. Това явление по своята същност изразява своеобразния момент на “карнавализация” на народната песен, жанр, по принцип чужд на карнавалната естетика. Характерната пародизация, на която се подлага песента в един от крайните си етапи на развитие, я сближава в някаква степен с логиката на карнавала, който е “естетизация на непривичното, в известен смисъл на неприличното”²¹.

Това тежнение е свързано с играта на освободеното от опеката на обществения регламент веселящо се съзнание, което се опива от възможността свободно да се издига над нещата и да създава един своеобразен, абсурдизиран свят, често груб и неестетичен от наша гледна точка, но винаги ярък и забавен. Гротесковата парадоксалност, интересът към материално-телесната същност, многобройните сцени на разкъсвания, отъждествяването на тялото с космоса, битов или природен, кореспондира очебийно с Раблеевия гротесково-карнавален свят.

В песента от Малкотърновско “Комар муха водеше”²² главното в съдържанието е разсичането на мухата и призивът към селяните да се съберат, за да делят: “на бабите гювдите, на булките — раките, на децата — червцата, на мъ-

жете — ногите”. В песен от сборника на полк. Янков²³ поповото магаре легнало да се отъркаля, а попът мисли, че е умряло, та викнал да плаче. Попадията го успокоява и кори: кожата му за дърмон, опашката — за метлата, краката — за мотовилки, главата — за чутура, ушите — за лъжичник.

Водещо начало на гротесковата образна система е привездането на високото, идеалното в материално-телесен план. В разместването и внезапно преобръщане, в смяната на “връх” и “низ” по социално-обществената вертикала (например, когато царски син става келешът) учените търсят първите прояви на смеховата гротеска. Показателна в това отношение е песента от сборника на Върбански “Писала е царица”²⁴, в която може да се види моделът на този тип песенност. В нея е изведена основната норма-закон за парадоксалния свят на смеховото съзнание: “Писала е царица на ляскова пръчица: / “Старци любят момите, ергените бабите”.

Превръщането на архаичната гротеска в “митологична комика” дава възможност художествената гротеска да се определи като “комично във формата на чудесно”. Според Е. Рускова тази формула “регистрира явлението в един преломен момент на неговото преобръщане, на неговото карнавализиране, освобождаващо света от всичко страшно и мрачно, правещо го пределно весел и светъл”²⁵. Карнавалната гротеска, разгледана в своята двойствена, амбивалентна природа (създаваща и унищожаваша), е определена от Бахтин като гротеска на “смешните страшилища”²⁶.

Нашият фолклорен материал е изключително удобен за проследяване “технологията” на тази карнавализация, която като краен резултат по различни пътища започва да прониква и в литературата. Съвсем закономерно стилно-изобразителната база, която материализира този преход, се подчинява на някои характерни принципи и средства, сред които основно е значението на преувеличението и преумалението. Измежду разнообразните примери на комично преувеличение в народната хумористична песен ще посоча само един фрагмент, и то — за по-голяма нагледност — успоредно с негово “съответствие” у Елин Пелин:

Дорде го замеси -
товар брашно измеси,
дорде го разточи -
кола пръте изтроши,
дорде да го наложи -
каца масло изложи,
дорде да го опече,
кола дърва изгори.
(Карав. Пам., № 169)

...меси баба и пее,
та се къща люлее.
Като млада подскочи,
петурите разточи,
бяло масло подмазва,
сладко, сладко приказва.
Стара снага прекърши,
баница привърши.
(“Бабината баница”)

Но като особена форма на комична, снизяваща хипербола повече внимание в тези случаи заслужава като че ли литотизацията (умаляване на съществу-

ващите стойности, сходно с образния парадокс), която при прехода от ритуална към социално-психологическа комика поражда характерни художествени иновации във фолклора, лесно усвоими от литературата. В няколко песенни варианта от Македония²⁷ жетвари искат да нагостят пътници с уровени бели погачи, с пържени жабешки яйца, жабешки крак пастърма, мише мяше сирене, лешник бъчва ракия. В песен от Шуменско²⁸ мома кълне либето си със стълба в гърне да влиза, турски да сяда в него, и пак да му е широко, комар за кон да язди с иглени уши зенгии, и те да са му големи, със сламка да се подпира, и тя да му възтежка.

Подобни образи се представят като новообразувани, но в действителност те възникват след трансформация на текстове с приложно-ритуален характер. Дори някои от цитираните примери реално са такива. Това важи особено за клетвите и благословиите, отличаващи се с широко разпространение по цялата етническа територия, и най-вече в Софийско. В коледна благословия от Белослатинско²⁹ мома пожънала с нокът житото, на нокът го склала, с нос го овършала, натъпкала катерична мешина, и тя лакът празна, запретнала се до лакти да го меси, а то нямало и за ноктите, замесила хляб колкото дукатце и дала от него на три деца, които го яли три години. В благословия от Македония³⁰ на юнаците се пожелава да растат колкото треска сред море, девойките — колкото ластар на лозе, бабите — трева под камък, старците — шикалка на шума.

В тези примери се открива амбивалентната природа на обредния смях, предизвикването му чрез снизяването на върха и чрез поставянето на долницата горе. Те са аналогични на песните, изпълнявани по време на първата брачна нощ и когато “месарията” си мие ръцете след замесването на обредните хлябове. (Такава е песента, в която тя е сравнена с мечка разтресена, ноктите ѝ несечени, а ръцете неумити³¹.)

Логиката на преобръщане, на представяне на малкото като голямо и на голямото като малко е довела до появата на характерни миниатюризирани персонажи (комар, муха, рак, жаба, еж, врабец) и сюжетика, продуктивни за детската литература. Благодарение на този трансформативен механизъм в един съществен дял на народната хумористична песен главен елемент на комизма става миниатюрното и чудатото. Това е причината тези творби да са предпочитани повече от децата, отколкото от възрастните.

Тук е мястото да се отбележат и някои странни и причудливи образни “конструкции”, които имат своя аналог в съвременното творчество за най-малките: мома яхнала шарена кучка, с жичка я обуздавала, с вретено я пободва³²; мома, впрегнала котака и петела, отива на воденица³³, голямо чудо станало в Леген града: “патка подкована, гъска зауздана, крава оплетена, елен с чалма”³⁴. За сравнение ще посоча следния образ на Асен Босев: “Де ли се е чуло, /чуло и видяло/ гъска подкована, /крава оседлана, /бивол на черница, /хлопатар на птица”³⁵.

Въобще пародизацията на епически модели е много ефективна форма за създаване на комически контрасти. Ако се вгледаме в популярната песен “Сва-

дил се комар с мухата”³⁶, ще видим, че “мащабът” на образите на фона на “епическата” мащабност на сюжета е в основата на комичното звучене, което се усилва чрез присъствието на снизвяващо асоцииращи се персонажи (комар, муха). Част от ситуативния “ландшафт” е съобразен с тази характеристика на героите и също действа комично (“не може керван да мине”, “чадъри бяха гъбите”). При тази минитюаризация става неочаквано смесване на различни плоскости, смяна на мащаба и атрибутите на действието. От една страна, се пазят епическите пространствени реалии (“на цариградски друмища”, на “Ирин-Пирин планина”), от друга е образът на комара, който “навън излезе, на буков лист ферман написа”. Така обективно се създават условия фантастично-чудатото да се асоциира с човешкия тип, т. е. възниква един “алегоричен” план, по принцип чужд на “приказната” естетика. В този смисъл образът на комара при отчитане произволността на подобно съотнасяне в кръга от сюжети, в които действа, може да се осмисли като една нашенска смехова симбиоза на типовете на Отело и Дон Кихот.

Посоченият пародиен конгломерат за фолклористите вероятно ще бъде само развалена епическа песен, за изискания литературен вкус — груб и вулгарен образ, но с оглед на психично-представните и ценностно-диференциращи стереотипи на детето-възприемател се оказва изключително близък до художествената специфика на литературата за деца. Неговите литературни “корелати” съпътствуват творчеството на всеки писател, комуто е присъщо специфичното детско виждане на света. Значително място тази стилистика намира в приказния свят на А. Каралийчев, макар и невинаги с комични цели. В своята смехова, иронично-пародийна и амбивалентна същност тя е използвана особено резултатно в някои от творбите за деца на Елин Пелин. Като инструмент на необичайно-причудливото тя разкрива богати възможности за постигане на онези разнообразни типове несъответствия между външно физическо и вътрешно духовно, които лежат в основата на смешното.

Може би прави впечатление, че с редица свои особености, в това число и с подчертаната си сюжетност, разглежданите песни показват определена близост с приказката. Някои от тях дори са записани и като приказки. В тази близост според нас следва да се вижда едно от обясненията за своеобразието на някои от творбите за деца, съчетаващи едновременно белезите на народната приказка и народната песен.

Логиката на преобръщане и снизвяване е довела до утвърждаване и трайно закрепване в народопесенната сюжетика и на образите на дядото и бабата — едни от широко разпространените и популярни образи в смеховата сфера. Върху тях се опира дълго време и литературата, утвърждавайки собствената си хумористична традиция. След П. Р. Славейков (ранния период) и успоредно с Ц. Церковски Елин Пелин създава някои от най-хубавите си комични произведения. Смесовото изместване, което изисква смехът по линия на опозициите “юнак-дядо” и “мома-баба” е довело до актуализацията на тези образи във фол-

клора като удобна форма за постигане на комична игра. Това изместване е направило възможно бабата да се яви дори като противник на Крали Марко. В една песен от Кюстендилско³⁷ бабетина продала фурка и вретено, та купила къса магарица. Седлото шикосано, юздата от къпина. Запасала боздуган от лукова глава, разиграла магарицата по полето. Избила квачка с пиленца, изсякла тиквите по плетищата. Поискала среща с Крали Марко. Изтеглила сабя кръндарица да го посече. Почудил се юнакът: да извади сабя и да я съсече — който го чуе, ще му се смее, който го види, ще му завиди. Махнал с плесница, бабата по гърбица. Магарицата вика колкото може, бабата вика до бога.

От своя страна дядото често се явява в ролята на ерген. В един от разнообразните варианти на мотива “ерген дядо”³⁸ моми обещава на “старо гуреливо” да го вземат, ако убие бабата, заколи воловете и запали къщата си. Играейки, скачайки от радост, дядото изпълнява тяхното условие. Когато разбира, че е изигран, виква да плаче за бабата и къщата. В действителност тук е залегнал структурният тип “старостта, претендираща за младост, в името на която е готова да пожертвува всичкото си имане”, който намира оригинална разработка в творчеството на Елин Пелин.

В основата на посоченото смислово изместване вероятно стоят трансформации, които могат да отведат до по-архаичното “потекло” на тези образи. Често в разглежданите текстове дядото е обозначен като “старо харо”, факт, ясно подсказващ митологичната подкладка на образа. От друга страна, персонажът “баба” заема широко място в обредните практики, особено в мартенските, и се отличава с редица амбивалентни черти. Той се среща и като травестиен персонаж (мъж, облечен като жена), и като словесен образ (баба Марта) и е герой, който умее да превръща “суровото” във “варено”. Всички тези стойности целят смях, “смях, който скверни, който опиянява, който унищожава хармонията, за да роди хармония, за да се затвори кръгът на живота и да се встъпи в нов кръг, в ново раждане, за което ще бъде необходима “баба”, кукерица, баба Марта”³⁹.

Дотук съсредоточихме вниманието си върху генезиса на някои характерни комични образи и похвати, така както се откриват при проследяване на историческия развой на народната хумористична песен. Разбира се, с това съвсем не се изчерпват всички онези особености на този тип песенност, които имат отношение към комичното. Напротив, в него присъства цялата сложна и богатата гама на смешното — и веселият смях, и меката ирония, и лекият присмех, и укорът и сарказмът. Дори когато тези творби се доближават до условно-фантастичния характер на някои смешни приказки и анекдоти или пък граничат с безсмислицата и абсурда, те използват умело не само средствата на грубата комика, но боравят и с други разнообразни и гъвкави начини за постигане на смеховия ефект.

Широко място в стилно-изобразителната система на тези песни заемат разнообразните иронично-амбивалентни характеристики, намекът, двусмислицата — въобще иносказателността. (Иронията често придобива характер на мо-

рално издевателство: моми пращат момък в гората да търси обгоряло дърво, за да си изпише вежди и мустаци, та тогава да му дадат дружката си⁴⁰.) Наред с изразителните сравнения (мома казва на момъка, че му е минало времето като на коня вършитба, като на биволи кирия, като на волове оране⁴¹) изключително е значението на многообразните антитези-образни парадокси като “видя църква, я замина/, видя плевня, се прекръсти./ видя зелник, се зачуди” или “конче води — пеш ходи, вода гази — жаден ходи, хляб носи — гладен ходи, куче води — сам лае”⁴² и т. н. У П. Р. Славейков се открива отделен забавно-комичен жанр, изграден на тази основа.

Накрая искаме да подчертаем, че не всички творби от този жанр следва да бъдат поставяни в графата “развалени песни”. Напротив, тук се откриват много примери, абсолютно завършени от гледна точка на един цялостно изграден и смислов ясен сюжет. Такъв пример представлява песента “Стояне, море Стояне”⁴³ с многобройни варианти в Родопите, която според мене може да се приеме за съвършен представител на смешното във фолклора. При нея не става дума за груба гавра с някакъв недостатък, а предмет на комична трактовка е едно по-сложно нравствено отношение — творецът, който със своите чудни дарби е способен да разстрои обичайния ред и да предизвика “недоволството” на една част от обществото. В комичния сюжет на тази народна песен органично са съчетани и удивлението от свирнята, и реакцията на млади моми, невести и стари жени (фактът, че само “нежната” половинка се поддава на неотразимото въздействие на свирнята, усилва комичното звучене), и неочакваното решение за съд над пакостника, и още по-неочакваната присъда на кадията, която е един изящен смислов финал на цялото. Разрешението на комичното противоречие в тази творба говори достатъчно ясно за нравствено-естетическото кредо на народния творец, за високото място, което заемат в ценностната му скала творчеството и красотата. Не е случайно, че Пенчо Славейков, който пръв направи “качествена” преценка на народната хумористична песен, с което допринася за формирането на едно доста предубедено отношение към жанра, битуващо и досега, се опира именно върху този сюжет, за да сътвори едно от най-хубавите си стихотворения — “Луд гидия”.

БЕЛЕЖКИ

¹ Като изключения можем да посочим изчерпателната тематична “класификация” на този песенен вид у Д. Г. Попов. Нашите комични, хумористични и сатирични народни песни. — ИССФ при СУ, кн. 4, 1921, както и сборника с хумористични народни песни на В. Вълчев. Пустата хурка дрянова. С., 1952.

² Н. Георгиев. Българската народна песен. С., 1976, с. 208.

³ Пак там.

⁴ Т. Ив. Живков. Народ и песен. С., 1977, с. 54.

⁵ Пак там, с. 70.

⁶ Вж. пак там, с. 204.

⁷ Срв. Дядо Вичо Бончев. Израсло дърво високо. С., 1950, № 23; СБНУ, IX, с. 111; Братя Миладинови. Български народни песни. Загреб, 1861, № 281, 282, 284 и др.

⁸ Срв. напр. Б. Ангелов. Христоматия за II гимназиален клас. Пловдив, 1920; Т. Атанасов, Ив. Хаджов, С. Барутчийски. Христоматия с теоретични бележки. С., 1926; Л. Ницолов, Р. Попов, Ст. Стоянов. Христоматия за VI клас. С., 1955 и др.

⁹ Р. Иванова. Българската народна сватба. С., 1984, с. 244.

¹⁰ Ат. Върбански. Песните на бердянските българи. Ногайск, 1910, № 404; Л. Каравелов. Паметници народного быта болгар, Част първа, М., 1861, с. 169; К. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения. Т. III, С., 1972, № 1162, 1173, 1189, 1211.

¹¹ Ив. Мешков. Български критици. С., 1989, с. 571, 578.

¹² СБНУ, 32, с. 611, № 38; СБНУ, 49, с. 496, № 90, с. 595, № 177; Срв. също В. Я. Проп. Ритуальный смех в фольклоре. — В: Фольклор и действительность. М., 1976, с. 197.

¹³ Е. В. Тайлор. Первобытная культура. М., 1989, с. 68.

¹⁴ Г. С. Раковски. Показалец..., Одеса, 1859.

¹⁵ В. Стоин. Народни песни от Средна Северна България. С., 1931, № 2469.

¹⁶ Срв. СБНУ, 12, с. 6, № 3, Габрово.

¹⁷ Вж. К. Шапкарев. Цит. съч., № 1188, Прилеп; СБНУ, 28, с. 146.

¹⁸ Срв. СБНУ, 13, с. 38, Самоков.

¹⁹ Вж. Д. Маринов. Народна вяра и народни религиозни обичаи. — Избрани произведения, Т. I, 1982, с. 142, 164.

²⁰ СБНУ, 1, № 15, 17.

²¹ Т. Ив. Живков. Цит. съч., с. 150.

²² Българско народно творчество. Т. 7, С., 1962, с. 534.

²³ Полк. Г. Янков. Български народни песни от Елена В. Янкова. Пловдив, 1908, с. 142.

²⁴ Ат. Върбански. Цит. съч., с. 377.

²⁵ Е. Рускова. Поетика на смешното в българските народни приказки. С., 1987, с. 30.

²⁶ М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 55.

²⁷ Братя Миладинови. Цит. съч., № 655; К. Шапкарев. Цит. съч., № 723.

²⁸ СБНУ, 7, № 28, Шуменско; СБНУ, 14, с. 14, № 2, Копрявщица.

²⁹ Жива старина, кн. I, 1891, Русе, № 100.

³⁰ СБНУ, 16 и 17, с. 67, № 16; Братя Миладинови. Цит. съч., № 388.

³¹ Прецитирано от Р. Иванова. Цит. съч., с. 244.

³² СБНУ, 14, с. 37, № 25.

³³ Жива старина, кн. I, № 100, Белослатинско.

³⁴ К. Шапкарев. Цит. съч., № 1163, Охрид.

³⁵ А. Босев. Книжка моя сладкодушна. С., 1985, с. 59 — 60.

³⁶ Българско народно творчество. Т. 7, с. 533.

³⁷ Свещ. П. Цв. Любенов. Самовили и самодиви. С., 1891, с. 65, № 5.

³⁸ Братя Миладинови. Цит. съч., № 209, 270; СБНУ, 11, с. 54, Тетовско; СБНУ, 2, с. 244, № 5, Прилеп.

³⁹ Г. Краев. За смешното в бабинденската обредност. — В: Смехът във фольклора. С., 1987, с. 176.

⁴⁰ К. Шапкарев. Цит. съч., Т. I, С., 1969, № 188.

⁴¹ СБНУ, 2, с. 36, № 13, Софийско.

⁴² СБНУ, 9, с. 11; Българско народно творчество, Т. 7, с. 499.

⁴³ Братя Миладинови. Цит. съч., № 263.