

Сава Василев

СТИХОСБИРКИ-ПЕСНОПОЙКИ...

(Към въпроса за рецепцията на жанровете през 70-те години на XIX век)

След фундаменталното съчинение на Георги Д. Гачев “Ускорено развитие на литературата” (1964) и разработената от него идея за жанровия синкретизъм на литературата ни през Възраждането навярно само Тезисите на Никола Георгиев¹, макар и в конспективен вид (или тъкмо поради това), успеха така магистрално да очертаят жанровите движения и ситуации от първите десетилетия на XIX в. до 60-те години на XX в. Някога Юрий Тинянов по повод историческата метаморфозност на тази категория беше подчертал, че изменчивостта ѝ се дължи на “променящ се от една литературна система към друга материал и затова самите признаци на жанра еволюират”². Именно тази изменчивост кара Н. Георгиев да се откаже от мисълта за противопоставянето им като “извънлитературни” и “вътрешнолитературни” и да приеме, че подобно делене “може да има само изходна работна стойност”³. Очертавайки панорамата на “А. Литературата и нейното обкръжение”, в подраздел “Б. Жанровете вътре в литературата” авторът на Тезисите напомня за сравнително богатото и строго деление на лириката през XIX в. за разлика от епоса. По-нататък той пише: “Лирическото творчество сравнително ясно и строго следва моделите на поне десетина жанрови вида. Успоредно с това жанровата принадлежност на творбата редовно се оповестява в заглавието, подзаглавието или в някакъв друг паратекст – практика, която контрастно рязко ще бъде ограничена в следващия период”⁴.

Опит за по-обстойно изследване на паратекста и на мястото му в естетическия и социокултурния контекст на новата ни литература от периода XVIII – XIX в. прави Иван Радев в пространната си статия “Паратекстови аспекти на изява и диалог с читателя”⁵. Наблюденията му се градят най-вече върху материал от 40-те и 50-те години на миналия век, но очертават и важна тенденция, обясняваща процесите след този период – движение от еднозначност и пряко назоваване към многозначност и естетическо съзряване, променени функции на “чуждото слово”, постигащи по-широки художествени внушения, и т. н.

В нашия случай интересът е провокиран от определен аспект на паратекстива – заглавието. Въпросът за ролята на заглавието в композиционната структура и в системата на творбата като цяло е засяган в литературознанието ни неведнъж. По повод на лириката безусловно най-задълбочено е направил това Н. Георгиев в статията си “Раздвоеният и единният Яворов”⁶. След като разглежда

отношението текст – паратекст, литературоведът характеризира самото заглавие като единство от противоположности⁷. В двойствената му природа са заложени едновременно протичащи напрежения на привличане и отблъскване, на центробежност и центростремителност⁸. Но заглавията могат да бъдат класифицирани и по редица формални белези: краткост – многословност, “литературност” – “нелитературност”, разбираемост – неразбираемост⁹. В литературния и квазилитературния дискурс често ги наричаме поетични – непоетични (експресивни – неекспресивни), маниерни, провокативни, сензационни, понякога само “добри” и “лоши”. Колкото до ранновъзрожденската ни литература, особено в прозата, преобладаващото в характеристиката на заглавията е многословност, обстоятелственост и ангажираност с жанровия стереотип¹⁰. Дори бегъл поглед върху заглавията до 40-те (50-те) години на миналия век ще ни покаже тясната им обвързаност с предмета и задачите на творбата, както и с жанровото ѝ назоваване. Според Н. Георгиев практиката в заглавието редовно да се оповестява жанровата принадлежност има следните вероятни функции: съпътстващите жанрови определения са очертавали търсената литературна мяра и успеха на нейното постигане, давали са ключ (“код”), предварителна нагласа на тогавашния читател какво ще чете, но са допринасяли и за литературната престижност на творбите наред с изградените вече през вековете ореолни значения на съответния жанр¹¹. Последното Огнян Сапарев нарича “жанрова компетентност и жанрова потребност”, формиращи от традицията. Очевидно оповестяването на жанра в заглавието поставя на изпитание читателя, но и само е знак за разбирането на жанра от самия автор. Жанрът като една от най-социално динамичните и исторически детерминирани категории има свой комуникативен статут, поради което назоваването му е важен ориентир в диалога автор – читател. Това обяснява и подчертания интерес на изследвачите към “комуникативния аспект на неговата специфика”¹².

Историческата динамика на жанровете през епохата на Българското възраждане очертава твърде интересна картина в общия фон на литературата. Към тази проблематика през последните години бяха ориентирани някои от статиите на Камен Михайлов. В тях се открояват значенията на извънлитературните фактори при формирането на литературния процес, в това число и влиянията им върху характеристиките на жанра. За Н. Георгиев границата между художествени и нехудожествени жанрове е “исторически подвижна и синхронно противоречива”¹³, а според К. Михайлов “извънлитературните фактори” се превръщат “във вътрешно литературни импулси”¹⁴. Жанрвата панорама би се усложнила повече, ако приложим общоприети диференциални признаци, ориентиращи тази категория по скалата “високо – ниско”, “масово – сериозно”. Разглеждайки изменчивостта на жанровите признаци, Ю. Тинянов заключава, че изучаването на изолирани жанрове извън знаците на жанровата система, с която те се съотнасят, е невъзможно¹⁵. Това напълно важи и за жанровата идентификация на поредицата поетически книги на Ботев, Вазов, Стамболов, Каравелов, Славейков, добили през 70-те години на XIX в. популярност като “песнопойки”.

Здравата обвързаност между литературата и формите на социален живот през Възраждането продължава и през втората му половина – етап на забележително функционализиране на книжовното творчество. Утилитаризмът не само обуславя литературата; той създава сложни отношения между различните типове творчество: устна – писмена литература, взаимодействие между документални, художествени, публицистични и дидактични текстове в самата литература. Това, въпреки жанровото многообразие на литературата, я прави отворена, без да я обвързва теоретично с мерките на художествеността (К. Михайлов)¹⁶. “Както изглежда – пише Н. Георгиев, – литературното мислене на XIX в. е правело по-малка разлика между художествени и нехудожествени жанрове (за които е разполагало с доста богата терминологична номенклатура), отколкото между нехудожествените жанрове и другите нехудожествени речеви типове”. Тук естествено трябва да се вземе предвид и ролята на преводната и побългарената литература за доизграждането и изясняването на жанровата система¹⁷. Изобщо еманципирането на българската литература през тази епоха е сложен процес, който вътре в себе си следва както естествените форми на развитие, носени от традицията (устни, фолклорни, книжовни), така и постигнатото от другите балкански народи, чиято култура се явява в ролята на посредник между нас и европейския културен модел. Това наред с непосредствените влияния (пренасянето на културни сигнали по различни пътища – книги, списания, вестници, образование в чужди училища, разнопосочни общувания в емигрантска среда) стимулира европеизаторските процеси в културата ни, слагайки отпечатък и върху българската книга, върху издателската практика въобще¹⁸. В това число и върху художествената литература с характерното ѝ разбиране за художественост¹⁹.

Появата на първата оригинална поема “Стоян и Рада” на Н. Геров специалистите неведнъж са свързвали с промененото художествено мислене и естетически вкус, както и с навлизането на един нов стил в литературата – фолклорния. Но от средата на 40-те години на XIX в., както отбелязва Н. Аретов, започва и диференциране по литературни родове²⁰. Да добавим: очертава се тенденция към относително изясняване на жанровете и утвърждаване на активно действаща жанрова номенклатура, чиито характеристики няма да се променят почти до края на века. Точно тридесет години след излизането на “Стоян и Рада” (1845), от средата на 70-те години, начева поредицата от поетически книги на най-видните представители на интелигенцията ни от онова време Хр. Ботев, Ст. Стамболов, Ив. Вазов, Л. Каравелов. Малко след Освобождението, през 1879 г., излиза и поетическият сборник на П. Р. Славейков “*Стихотворения и песни*”. Самите автори, техните издатели, приятели и читатели ги наричат “песнопойки”, макар в заглавията си да съчетават два жанрово назоваващи компонента – “песни” и “стихотворения”: *Песни и стихотворения от Ботсва и Стамболова*. Букурещ 1875 г., *Песни и стихотворения от С. Стамболова*. Гюргево 1877 г., *Нова песнопойка*. *Песни и стихотворения от Л. Каравелов*. Търново 1878 г. Формално погледнато, изключение прави само заглавието на Вазовата дебютна стихосбирка – *Пряпорец и гусла*. *Стихотворения от Пейчина*. Букурещ 1875 г. Скоро след като характерът и значението им се осмислят в контекста на историческото време,

напълно заслужено е добавено и определението “бунтовни”. Песнопойката на Ботев и Стамболов например задоволява не само нуждите на емиграцията, но се разпространява и оттатък Дунава заедно с оръжието и барута²¹. На 25 януари 1876 г. в писмо до Сидер Грънчаров Ст. Стамболов пише: “Бай Димитър (Димитър Горов – бел. авт., С. В.), ако е взел от Песнопойките, да ми изпрати 50 – 60. Тук много се търсят”²². Могат да се посочат и други примери за голямата популярност на тези особени книги, съхранили в заглавията си връзката с фолклора и песнопойките на 50-те и 60-те години. Заедно с това те издават новото самочувствие на нашия писател, формирането на автономно творческо самосъзнание²³. Счупва се линията на цяла поредица сборници с трудно определима жанрова идентичност поради разнородния жанров пълнеж – песнопойки, календари, веселушки, сладкопойки и славейчета. В този смисъл “Смесна китка” на П. Р. Славейков е наистина символично заглавие²⁴.

От гледна точка на днешното разбиране за жанровете и жанровата динамика подобни книги със смесено съдържание са наджанрови образувания, за които въпреки богато разработената жанрова терминология нямаме точно название. Показателно е, че и досега както непрофесионалистът читател, така и литературоведът специалист, продължават да си служат с класификацията на възрожденския българин “песнопойка” или с описателни конструкции от вида: “поетически сборник със смесено съдържание”. Очевидно етимологичната връзка с “песен”, която със своята устойчива вграденост в пластове на културата ни има и жанрова стойност, е изиграла съществена роля (Н. Георгиев)²⁵. Следователно съвсем логично е да се допусне, че по силата на инерцията, идваща от фолклора, и традицията (разбирана и като издателска практика) в резултат на терминологична празнота това понятие ще изпълнява функцията на жанр сред разнородната читателска общност. Налице е “рецептивна установка” на възприемателя, който познава съвместяването на народни песни и авторска поезия. Не само като читател, но и като слушател (а може би преди всичко като такъв) на една категория изпълнители, предимно представители на градската интелигенция²⁶. Някои от тези певци едновременно наизустяват и преписват текстове от цариградските вестници. Така, попълвайки репертоара си, те създават свои лични смесени ръкописни песнопойки.

През 60-те години на XIX в. в чужбина се отпечатват и първите сборници от този вид, в които авторското присъствие се засвидетелствува преди всичко с революционни възрожденски песни – “Сватбата на хайдут Янча” (Браила, 1863) и “Отечество – Свобода или смърт” (Белград, 1863). Тук излизат Чинтуловите “Стани, стани, юнак балкански”, “Къде си, вярна ти любов народна”, “Вятър ечи”, ползуващи се с изключителна популярност, но невключени до момента в разпространяващите се песнопойки по обясними причини. Масовото издаване на песнопойки със смесено съдържание след Освобождението само потвърждава тезата за единното им възприемане като жанр. И още нещо: тъкмо там протича обратният в сравнение с авторските лирически книги процес – фолклоризацията на авторските текстове не само не “изтиква” названието “песен”, но и тотално го **налага**. Въпреки цялото си многообразие, в по-нататъшното си битие те остават в ниските етажи на жанровата йерархия. Наред с това прибавката “народна” у някои от тях (напр. *Народна песнопойка*, събрал и наредил Ст. Н. Вардев, 1882 г.,

Народна песнопойка, събрал и наредил Г. П. Василев, Гърново 1884 г.), освен като указател за утвърдено възприемателско отношение към една група авторски текстове и сигнал за широкото предназначение на книгата, може да се разглежда и като диференциален признак на отношението “фолклор – литература”, т. е. на идентифицираност – неидентифицираност, литература – нелитература. Освен музикалното интерпретиране (в повечето от случаите с помощта на чужди мелодии), доказателство за свободното боравене с произведенията на популярните ни възрожденски поети са и многобройните форми на намеса в тях (поправяне, пропускане, дописване). При това писменото им засвидетелстване в периодиката или в книги никога не е сериозна пречка. Нещо повече – някои от стихотворенията-песни се ориентират към събития, които нямат нищо общо с повода на създаването им. Така например текстът на Стамболов “Български марш”, писан явно под напора на чувства, предизвикани от настъпването на руските войски по време на Руско-турската война от 1877 – 1878 г. (в книгата на Стамболов той е датиран “Гюргево 15 Апр”), в песнопойката на М. А. Костенцова от 1883 г. е със заглавие “Влизане на Ст. Караджа в България”. По-късната публикация е без припевите, отбелязани в *Песни и стихотворения от С. Стамболова*.

Казаното дотук насочва към редица въпроси за реакциите на възприемателя и неговата активност, но изисква и съобразяване с типа поетическо мислене, което в хода на творческия процес в много от случаите вероятно не изключва възможността за музикална интерпретация. За съжаление днес не разполагаме с достатъчно авторски свидетелства (с малки изключения), които да ни разкрият тази страна в механизма на творчеството. А едно такова надникване в лабораторията на сътворяването би направило по-ясна картината на евентуалните припокривания или разминавания между авторово намерение и възприемателски реакции, би очертало по-точно “параметрите” на триадата *автор – творба – възприемател*. Естествено е – при тези обстоятелства – вниманието ни да привлича вторият елемент от триадата (текстът-посредник) като “член на клас, т. е. на жанр” (М. Рифатер)²⁷. Иначе казано, ще ни интересува как читателят “изживява” текстуалността, как се променя “хоризонтът на очакване” в средата на различните категории читатели. Но това означава да се вземат предвид и иманентно заложените стойности на текста; самият текст да се разбере като потенциален носител на характеристики, провокиращи възприемателя към определен вид интерпретация. Някои от тези характеристики са активно носени от традицията, битуват в общия културен контекст и лирическата чувствителност на автора интуитивно ги улавя и изразява, докато други издават съзнателно положени усилия. Оттук и вероятните разминавания между авторовото намерение и нагласа (като интуитивно и неинтуитивно отношение към текста-жанр) и възприемателския “код”. Нещо повече – ще се изправим пред случаи, при които авторът по друг начин изживява собствената си “текстуалност”, оказва се в ролята на **читател на собствения си текст**. Авторът читател, или – по-вярно – читателят автор, трябва да определи отношението си към заживялата свой живот творба, към популярността ѝ, изобщо към всичко, което тя е благодарение на активността на възприемателя. Изненадан от новото ѝ битие, на свой ред той също може да реагира. Поне е във властта му да го направи: в специален текст или чрез следващите редакции на творбата, съобразени (несъобразени) с прочита на възприемателя. Но не е в него-

ва власт да промени с един замах рецептивния каприз, утвърдената сред широка-та възприемателска общност представа за книгата си или за отделно произведе-ние. Що се отнася до изброените книги от 70-те години на XIX в. и включеното в тях, нормално е да очакваме, че авторите им ще бъдат подложени на подобно изпитание. Съобразявайки се обаче със спецификата на литературата ни от онова време и типа авторова личност; можем да допуснем, че към активната намеса на възприемателя, разрешил си някакъв вид “сътворчество”, поетите ще се отнасят с разбиране, неконфронтационно, особено ако интерпретацията е подчертала (“озвучила”) същностни страни на творбата. Защото, от една страна, тези книги съвсем не са песнопойки, а от друга, свързват социалното си функциониране с жанра на песнопойката. И все пак с тях започва европеизирането на нашата поетическа книга, на художественотворческото ни мислене в областта на лириката. Следова-телно, разглеждайки ги в онзи естетически контекст, трябва да имаме предвид двуетимното им значение – на класически тип лирически книги, предназначени за индивидуално общуване (четене), и на поетически сборници с разнородно съдържание (“песни и стихотворения”), даващи по-широки възможности за интерпретация. Тези напрежения и съперничества – тенденция към приемственост, усвояване на традицията и нейното преодоляване – експлицират и самите заглавия.

* * *

Заглавието, както беше казал някой, е визитната картичка на творбата. Нека обаче припомним, че в една книга – в това число и поетическа (или по-вярно тъкмо при нея поради високата натовареност на думите) – групата на заглавията изгражда свой паратекстуален ред, своя семантична среда (система). Създават се допълнителни силови полета между заглавието на книгата и заглавията на отделните творби; между заглавието на книгата и макротекстуалната структура като цяло; между заглавията на конкретните текстови единици в самата макроструктура (например между заглавията на главите в романа, между заглавията на разказите в сборника и особено в цикъла разкази, между заглавията в стихотворните цикли и между заглавията на стихотворенията в лирическата книга). Те предполагат по-големи изпитания за рецептивните възможности на възприемателя. Картичката невинаги се опростява, когато заглавието е неекспресивно и в него влиза жанровоназоваваща съставка. Дори в една литература с подчертана практическа насоченост и номинативна жанрова семантика, каквато е българската литература през Възраждането. Например “Историята” на Паисий, която – не само от гледна точка на днешното разбиране за жанровете, но и за една ограничена група от просветени читатели през онази епоха – е и не е история, “Житието” на Софроний”, което е и не е житие. В последна сметка, важна е литературната осведоменост на читателя, както и някои негови индивидуални качества – психологическа нагласа, емоционалност, интуиция, предпочитания и вкус. Да добавим: от значение са средата и времето, поставили отпечатъка си върху своеобразието на жанра. Следователно напълно възможно е литературно просветеният читател да се размине в очакванията си за това, което ще чете (подведен от жанровия указател в паратекста), ако представата му за жанра е формирана от общуване с образци на европейската литература. В този смисъл са възможни несъответствия (разминавания) между колективните знания и опит за жанра и индивидуалните, включи-

телно и между автор и възприемател, но не и тотални противопоставяния. Поне в рамките на литературния процес през Възраждането. Колкото и разнородна да е възприемателската общност през онова време, тя си остава подвластна на традицията, здраво обвързана с трайно наложилите се ценности на народното изкуство, без които трудно бихме могли да си представим каквито и да било усилия за духовно консолидиране. Това се доказва и от специфичната отвореност на “рецептивната установка” към “чуждото слово” – онази трогателно-наивна метаморфоза, при която спонтанно и безискусно “чуждото” се превръща в “родно” с помощта на адаптиране, побългаряване, свободен превод и дори създаване на нов текст “по” идентифициран авторов образец. Оттам и туширането на различията, диренето на общ комуникационен “код” в системата на културата, който да универсализира функциите на текста, да спомогне за “разбирането” му от разнокатегориалната възприемателска аудитория като единство от значения, независимо от жанровите модификации.

Споменахме вече, че оповестяването на жанра в паратекста е важен ориентир за осъществяването на диалога автор – читател. Вярно е, че от една страна, оповестяването поставя на изпитание литературната осведоменост на онзи, който “ще чете”, но от друга, е указание “какво ще се чете и как трябва да се чете”, което всъщност го улеснява. И не на последно място – тъкмо тази “рецептивна директива” е недвусмислено свидетелство за авторовата представа за жанра, включително и при случаите, когато умишлено се увеличава дистанцията между традиционно-номинативното значение на категорията и нейните конотации. Иначе казано, става дума за онова “боравене” (Н. Георгиев) със словото-жанр по-късно в литературата ни, при което все повече се разширява семантичният му обем, повишава се степента му на преносност и условност, а това означава натоварване на жанровоназоваващата съставка в паратекста от страна на автора с нови функции; непрекъснато дирене и постигане на нови смисли съобразно с активно променящия се контекст – художественотворчески, емоционални или чисто естетически.

Що се отнася до литературата през Възраждането и периода, който ни интересува, и тук жанровоназоваващата съставка в синтагмата на заглавието натоварва посредническата му мисия между творбата и възприемателя с допълнителни значения. Пряко своята еднозначност и обвързаност с жанровия стереотип. Ето какво би трябвало да очакваме. В зависимост от представата на автора текстът “изпълва” определен жанров модел и автономно го стационарира в конкретната комуникативна ситуация-среда. Пресичането на двете нива в съзнанието на читателя – текстуално и паратекстуално, т. е. на оповестения в заглавието жанр и жанровия модел, към който се придържа текстът – по принцип би трябвало да оформи единния жанров облик на творбата. Изобщо очакваме текст и паратекст да се взаимопотвърдят. Преди да отговорим дали винаги е така, нека отделим още малко внимание на рецептивния аспект в дихотомията текст – паратекст.

Кой знае защо – съзнателно или не – дори когато успоредяваме двете нива, ние поставяме на първо място **текста**. Това нарушава общоприетия принцип на последователност, при който в хода на четенето се върви от **заглавието** през **епиграфа** (**мотото**, ако го има) към **текста**. Всъщност си даваме сметка, че той е поначало зададен от графичния “силует” на творбата, от вертикално организирани

нива на синтагмите, което в някаква степен оставя у нас представата за йерархичност. Оттук и презумцията за писането на творбата в същата последователност, в същия ред; за единна стратегия на *създаването* и *възприемането (четенето)*. Това, разбира се, съвсем невинаги е така. Има достатъчно примери в така наречените рецептивни документи – спомени, автобиографии, анкети, – от които научаваме подробности за творческата биография на едно произведение. Често пъти създаването на текста изпреварва заглавието, т. е. поставя се заглавие на вече написан текст, а не се пише текст по готово заглавие. Изобщо в акта на творчеството дали заглавието изпреварва текста, или текстът го предхожда, е проблем, който има отношение към процеса на “ставането” в творческата лаборатория на писателя и провокира у литературоведа интерес към характера на творческата индивидуалност, към психологията на литературното творчество и т. н. Все пак в хода на *четенето* някак сме свикнали да гледаме на текста като на структура, подчинена на заглавието. Оттам и нагласата да го подлагаме на санкция, ако не доказва “верноподаничеството” си към заглавието, и едва тогава да анализираме причините, които са го предизвикали. По този начин в ролята на изпълняващ “директивата” се оказва винаги текстът. Паратекстът е този, който “дава командата”, а текстът трябва да я “изпълни”. Само че “В ролята на посредник между творбата и читателя – пише Клео Протохристова – заглавието не функционира единствено като “вход” към художествения текст. Паралелно с изграждането на нагласата, спрямо която творбата ще бъде възприета, то сумира съдържателната същност на означения с него текст. Така причинно-следствената зависимост между заглавие и художествена творба се оказва обратима, а позицията на заглавието – пораждащо резултативна”²⁸.

Постепенно с развитието на литературата ни – особено от следосвобожденския ѝ период насам – заглавие и текст не само не държат да се взаимопотвърждават и подкрепят в аспекта на жанровостта (като “етикет” и “модел”), а тъкмо обратното – често се опровергават, отричат или най-малкото проблематизират жанровата конвенция. Все по-трайно и последователно се налага процесът на преодоляване на традиционната представа за жанровия облик на творбата като цяло. Текстът съзнателно и доброволно се е отрекъл от “услугите” на заглавието-директива; вместо да поръчителствува пред възприемателя жанровата принадлежност на текста, паратекстът се оказва в ролята на негов “заложник”, в ролята на *изпълняващ*, а не на *задаващ* директивата. Иначе казано, заглавието задава “фалшива” команда, която текстът няма да изпълни – и то съвсем умишлено. Тъкмо в това “разминаване”, по-вярно атакуване на конвенционалния жанров модел, авторите откриват още една, допълнителна възможност за повишаване многозначността на творбата. Нещо повече – могат да се посочат достатъчно примери за на пръв поглед парадоксално “боравене” с жанроуказващи лексеми в заглавия на лирически текстове, заимствувани от далечни на лириката родово-видови групи, случаи на “възкресяване” на отдавна отмерели жанрове и дори трансгресия на думи, обозначаващи жанрове от други изкуства. Ще спомена само стихотворенията “Повест” и “Мадригал” на Ат. Далчев, “Пролог” на Т. Траянов, от най-новата поезия “Графика” и “Картичка от Георгенщрасе” на Цв. Марангозов, “Телеграма” на Виргиния Захариева, както и неизброимо многото варианти с “приказка”, “реквием”, “биография”, “пейзаж”, “песен” и т. н. Независимо от силно

разширяващия се семантичен обем и многозначност на подобни заглавия обаче, в творчеството на поетите продължават да битуват и такива, които в почти всички случаи се оказват жанрово задължаващи текстовата структура, какъвто е примерът със сонета (вж. "Сонет" на Дебелянов и "Сонет" на Д. Бояджиев, сонетите на Р. Радков и др.). Но има и "подвеждащи" заглавия като "Афиш" на Бл. Димитрова, които нямат нищо общо с жанра на това изкуство. Тук думата-заглавие отвежда към ключов образ в текста, извлича се от него като цитат и се превръща в тематичен "код". Типичен пример за висока градация на интензитета в отношението текст – паратекст са някои заглавия, проблематизиращи не толкова компонентите на "жанровостта", които експонират, колкото самата **словесност**; акта на "говоренето" ("писането") на текста и неговото възприемане (слушане, четене) – поради манифестирания в тях отказ от артикулиране и комуникация ("Песен без думи" на Т. Траянов и "Затворено писмо" на Б. Христов). И няма да е пресилено, ако кажем, че най-новата поезия поставя възприемателя на сериозни изпитания. Изпитания, свързани със стратегията на **четенето**, по-вярно – на **разчитането** (разбирането). На разчитането на заглавието само по себе си. На заглавието с помощта на текста и на текста с помощта на заглавието. Защото заглавието отдавна вече не е "говорител" на текста, не е негов "поръчител" пред читателя за жанровата му "пригодност". Бих добавил – повишава се относителната самостоятелност на заглавието; самото то се налага като микротекст със свое значение и съобразно рецептивните възможности на адресата активира скрито заложените в себе си възможности за алтернативни четения на текста.

* * *

Казаното дотук подсеща, че в развойните процеси на българската литература от Възраждането насам отношението текст – паратекст експлицира едно сравнително динамично променящо се разбиране за основните значения на жанра. Постепенното разколебаване на презумцията за достоверност, еднозначност, конкретност и силно разширяващия се обем и степен на преносност на жанровоназоваващите съставки говорят както за новия им статут, така и за статута на заглавието като цяло. За еманципиране на художественотворческото съзнание и насищане на хоризонта на естетическо въздействие. "Моята молитва" на Ботев, "Желязна молитва" на Траянов, "песните" на Вазов, Яворов, Вапцаров са само удрен щрих на все по-усложняващото се "боравене" с "молитва"-та и "песен"-та на равнище заглавие. Успоредно с това се налага да се държи сметка за непрекъснатото изменящата се комуникативна ситуация и среда, в контекста на която творбата проявява една наистина уникална своя способност – **да се приближава и отдалечава от себе си**, т. е. **да е и да не е** това, което в заглавието е заявила, че е. Следователно чрез заглавието в известен смисъл тя винаги се **самонаблюдава**, следи "творенето" на собствената си биография в извънлабораторното (по-вярно – следлабораторното) битие. Но така или иначе още през 70-те години на XIX в. заглавието, експлициращо жанрова принадлежност на текста, престава да бъде стопроцентов гарант за припокриване на заявено с изпълнено. Особено "недоверчиви" се налага да бъдем в случаите, когато в заглавието присъствуват "песен" и "стихотворение". Изкушавам се обаче да приведа и друг, по-късен пример за жанрови деривации – със сонета "Тишина" на Н. Ракин. Заглавието, видно е, не е

жанровоозначаващо, но молитвено-изповедният тон, непосредствените обръщения и диреното от лирическото аз общение с Бога типологично свързват творбата с жанра на молитвата. Ето равносметката: жанровонеангажиращо заглавие "Тишина"; класическа жанрова форма на сонета (два катрена и две терцини); и надредна, типологична обвързаност с жанра на молитвата. Последното дава основание това стихотворение да намери място в неотдавна издадената от Ив. Радев антология с "молитви" на български поети²⁹. Естествено могат да се посочат още примери – особено в сатирата – не само за "изтъняване" на връзката текст – паратекст, но и за тоталното ѝ разколебаване. Става дума за случаи, при които заглавието започва да се натоварва с обратни значения или да създава неприкритата ироническа дистанция между себе си и текста, т. е. да влиза в ролята на пародиращо или пародирано, както това става при "Пиянска молитва" на П. Р. Славейков, "Моминска молитва" на Л. Каравелов, "Молитва" на Д. Подвързачов, "Съвременна молитва" и "Молитвата на един столичанин" на Хр. Смирненски³⁰.

* * *

Вече споменахме, че съредното присъствие на "пея" и производните му наред със "стихотворение/я" в заглавията на бунтовните песнопойки от 70-те години на XIX в. придобива функцията на жанровоназоваващо и ги легитимира надредно, т. е. като "клас и жанр". Не случайно Н. Георгиев преди време беше писал: "През XIX в. "пея", "песен", "певец", "песнопойка", "сладкопойка", "песнотворство" и други производни се употребяват в нашата литература с честота, която, изследвана, вероятно ще покаже много високо рангово число. По тоя белег ние, българите, не сме изключение в своя европейски контекст, но в причините, начините, а вероятно и в честотата на употреба на "пея" и останалите производни има нещо своеобразно българско"³¹. И още: "Който иска да определи мястото на художествената литература в тогавашната система на духовни явления, да почувствува нейната сравнително по-голяма отвореност, нейното плавно преливане спрямо тях и с тях, трябва да огледа мястото на "пея" и производните вътре в тази литература. И той ще се убеди, че ако универсалната противоречивост между съредност и надредност превръща "пея" в мост между художествения свят на творбата и реалността, националните особености на българския език, култура и живот през миналия век го превръщат в мост между художествената литература и останалите духовни явления"³².

Разреших си тези два по-дълги цитата, защото казаното в тях е в тясна връзка с проблема, който ме вълнува. А то в светлината на направените по-горе бележки за утилитарния характер на литературата ни през Възраждането с нейната ангажираност, подчертана практическа насоченост, обвързаност с извънлитературните фактори, жанрова прагматика и т. н. досяга и въпроса за тези толкова сложни, динамични и понякога непредсказуеми отношения между автор и възприемател. Бързам веднага да добавя: колкото и свободен да се е чувствувал възрожденският читател и слушател, каквито и активни реакции да предполага неговият тип възприемателско съзнание, все пак те са мотивирани от характера на самите текстове – от имплицитно заложеното в тях или открито заявеното в заглавията им. Реално в синтагмата на заглавието "песен" и "стихотворение" и техните производни експлицират две вече

действително утвърдени устойчиви развойни линии, проявяващи тенденция към жанровоизясняване и единство, т.е. тенденция на диференцираност между “песнопойка” и “стихосбирка”. Симптоматична в това отношение със заглавието си например е издадената от Петър Иванов в Цариград през 1875 г. книга “Стихотворения”. И все пак съперничествата между “песен” и “стихотворение” продължават, поради което разграничението им не е съвсем ясно. Навярно в битово-разговорната практика не само по причина на удобство и краткост метонимично се употребява “песен”, “песнопойка”, вместо “стихотворение”, “стихосбирка”³³. А и голяма част от текстовете в книгите на Ботев, Вазов, Стамболов, Каравелов са познати именно като песни и имат своя “песенна” биография. Като резултат: в акта на комуникация официално и неофициално, независимо от стилистичната норма конструкцията “песни и стихотворения” се заменя с “песнопойка”³⁴.

Не е случайно, че измежду изброените автори е поставен и Вазов с дебютната си книга “Пряпорец и гусла. Стихотворения от Пейчина”. Нека припомним: тя, подобно на едноименните книги на Стамболов от 1877 г. и на П. Р. Славейков от 1879 г., е самостоятелна, докато книгата на Ботев е в съавторство, а на Каравелов е тип антология. Според Ив. Радев това е първата антология на поезия у нас след Освобождението³⁵. Що се отнася до книгата на Ботев, без да коментирам причините, подтикнали го към съавторство със Стамболов, ще отбележа само, че в нея големият български революционер и бъдещ политик участва с 5 стихотворения, 3 от които сатирични. Т.е. не с прословутите си маршове, направили го още тогава популярен сред емиграцията и в поробеното му отечество, а с поетическа сатира – жанр с висок комуникативен статут и престижност през Възраждането заради нарочно търсения прагматичен ефект.

В сравнение с останалите книги заглавието на Вазов е по-сложно. Първата му част – Пряпорец и гусла – е символно-метафоризираща, надредно-обобщаваща и смислово-акцентираща, а втората – Стихотворения от Пейчина – жанрово-назоваваща. По принцип заглавията на Ботев, Стамболов, Славейков, донякъде на Каравелов, могат да се определят като експресивно-неутрални, жанрово-етикиращи, съобщително-информационни – дотолкова, доколкото “песен” не се възприема и с определени конотативни значения. Истината е обаче, че Вазовото заглавие в основата си не прави изключение от прокараната тенденция и равностойно участва в налагането ѝ през 70-те години на миналия век. И в него, макар латентно, “песен” реално присъства, защото в естетическия контекст на онова време “гусла”-та (“българският вариант на лирата”, както беше казал някой) се свързва с “пея” и “песен” така, както лирата в древногръцката поезия. За здравата връзка между музика и текст говори и фактът, че успоредно с издаването на поетически текстове през Възраждането се записват и издават и мелодии към тях. Нещо повече – появяват се Правила за пение и свещени песни с напевите (Цариград 1866 г.), където проблемът за музикалната интерпретация се разглежда и теоретично. През 1857 г. излиза Българска гъсла, главно градски мелодии – повече любовни песни, по-малко училищни и селски народни песни – записани с немви. Показателно е заглавието на още една песнопойка, излязла през следващата 1858 г. – Гуслица или Нови песни, нагласени от Й. Груев, издадени от И. Г. Трувчев

и Х. Г. Д. в Б е л г р а д. Изобщо българската поетическа традиция от онова време добре познава съредната употреба на “гусла” и “лира” в смисъл на “пея”, “възпявам”, т. е. стихотворя. Техните основни, художественотворчески значения ще се очертаят, ако си припомним една цяла поредица от творби като “Не пей ми се”, “Поет и сган” (по Пушкин) на П. Р. Славейков, “Новонагласената гусла” на Вазов и др.

(Следва)

БЕЛЕЖКИ

¹ Н. Георгиев. Тезиси по история на новата българска литература. – Литературна история, 1987, № 6, с. 3 – 27.

² Ю. Тинянов. За литературната еволюция. – Литературна мисъл, 1988, № 1, с. 146.

³ Н. Георгиев. Цит. съч., с. 23. След като приема, че художествената литература борави с нехудожествените жанрове, поставя ги в подчинено положение и извлича вековно наслоените около тях производни значения и моделиращи сили, Н. Георгиев заключава: “С една дума, не трансформация, а манипулация”.

⁴ Пак там.

⁵ Литературна мисъл, 1989, № 4, с. 49 – 66. Вж. и книгата “Паратекстът и художествената творба през Възраждането” (С., 1993).

⁶ Вж. Сб. Яворов – раздвоеният и единният. С., 1980, с. 98 – 130.

⁷ Според Н. Георгиев – поради особеното си място и смисъл – от една страна, “заглавието влиза в ролята на надреден, метаезиков израз спрямо творбата”, а от друга, “ред неща се противопоставят на тенденцията заглавието да се превърне в надредно обобщение или тълкуване”, защото “по силата на художествената си природа творбата трудно понася в своите граници преки тълкувания на съдържанието и открити акценти върху отделни негови части” (цит. съч., с. 105 – 106). Следователно то “е и не е част от творбата, е и не е акцентиращ, надредно-тълкувателен израз спрямо нея, е и не е художествена единица” (пак там).

⁸ В същата статия Н. Георгиев отстоява твърдението, че заглавието в лириката изразява по-очевидно заложената в себе си противоречивост, отколкото в прозата. Нещо повече: поради това, че лирическата чувствителност към заглавието е привличаща и отблъскваща, то (заглавието) може да поема компенсаторни функции – т. е. да бъде по-конкретно обвързващо.

⁹ Имат се предвид случаите, когато между заглавието и читателя стои езиковата бариера и то остава неразбираемо; изобщо липсата на съответния код, гарантиращ протичането на комуникативния поток.

¹⁰ Този тип заглавия **Ив. Радев** обозначава като “заглавие-преразказ”, но с оглед на точността пояснява, че “клишето като набор от редица устойчиви елементи на територията на наслова се проявява с известна свобода в неговото оформление и облик, в съдържателната му структура. Застъпниците на общозадължителните изисквания имат описателно-насочващ характер, документират в твърде широки граници предпоставките, източниците, пътя на идеята, формите на материална подкрепа, довели го до осъществяването на книгата. Ето защо заглавието не толкова “разказва”, колкото “преразказва /.../” – В:Паратекстови аспекти, с. 51.

¹¹ Н. Георгиев. Тезиси..., с. 25.

¹² **О. Сапарев.** Към комуникативната поетика на популярните жанрове. – Литературна мисъл, 1988, № 1, с. 45. Благодарение на натрупания опит, пише авторът, жанровият етикет е за публиката едновременно и ориентираща информация “какво ще се консумира” (като тематика, сюжет, специфични атракции, естетическо преживяване), и рецептивна директива “как да консумира” (с каква нагласа, асоциативни връзки, осмислящ контекст”.

¹³ **Н. Георгиев.** Тезиси..., с. 23.

¹⁴ **К. Михайлов.** Проблеми на жанра през Българското възраждане. – Литературна мисъл, 1988, № 4, с. 69.

¹⁵ **Ю. Тинянов.** Цит. съч., с. 147.

¹⁶ **К. Михайлов.** Проблеми на жанра..., с. 71. Към въпроса за жанровете през Възраждането вж. и : Динамика на литературните стереотипи. – Литературна мисъл, 1991, № 9; Жанрова семантика и жанрова прагматика (Опит за моделиране на жанровите процеси през Българското възраждане). – Литературна мисъл, 1992, № 5 – 6.

¹⁷ **Вж. Н. Аретов.** Преводната проза и изграждането на нова жанрова система през Възраждането. – Литературна мисъл, 1991, № 4. Според автора преводите са само един от няколко успоредни пътя, по които може да се достигне до новите явления у нас през Възраждането. И въпреки че изясняването на жанровете не е свързано единствено с тях, все пак в условията на интензивно развитие, в определен период от време, те имат първостепенно значение, изпълняват компенсаторна роля и по-рано изграждат жанрова система от нов тип – т. е. “в това отношение са може би най-важната лаборатория, в която се подготвя раждането на новото, поне що се отнася до белетристиката” (с. 67 – 68).

¹⁸ Повече за издателската практика вж.: **Д. Леков.** Писател – творба – възприемател през Българското възраждане. С., 1988.

¹⁹ По въпроса за рецепцията на чуждата култура през Възраждането вж.: **Н. Аретов.** Българското възраждане и възприемането на чуждата култура. – Литературна мисъл, 1991, № 7.

²⁰ **Н. Аретов.** Преводната проза..., с. 76.

²¹ **Песни и стихотворения от Ботева и Стамболова.** Юбилейно фототипно издание от 1976 г. (вж. послеслова на П. Динеков).

²² **Априлско въстание.** Сборник от документи. Т. I. С., 1954. с. 85.

²³ Повече за разпространението на “Песни и стихотворения от Ботева и Стамболова” вж. у: **К. Възвъзова-Каратеодорова.** За уточняване времето на отпечатването, за разпространяването и ролята на три Ботеви издания от 1875 (Историко-библиографско проучване). – Известия на Нар. библ. “Васил Коларов”, библиотеката на СДУ, т. I (VII), 1959 г.

²⁴ **Н. Георгиев.** Тезиси..., с. 16.

²⁵ **Н. Георгиев.** От “Ще си викна песента” към “Искам да напиша днес поема” (Из “Тезиси по българска историческа поетика”). – Литературна история, 1983, № 11.

²⁶ Вж. спомените на **Ат. Илиев** в: Неофит Бозвели, Г. С. Раковски, Добри Чинтулов, Бачо Киро Петров, Васил Друмев в спомените на съвременниците си. С., 1979, с. 369.

²⁷ **М. Рифатер.** Из “Семиотика на поезията”. – Литературна мисъл, 1990, № 2.

²⁸ **Клео Протохристова.** Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта. С., 1991, с. 75.

²⁹ **Ив. Радев.** Български молитвеник. В. Търново, 1991 г.

³⁰ Пак там.

³¹ Н. Георгиев. От "Ще си викна песента...", с. 9.

³² Пак там, с. 12.

³³ Според Н. Георгиев е възможно да се допусне, че "стихотворение" е било в е ч е устойчиво наложено, а "песен" в с е о щ е устойчиво носено от традицията, за да бъде предпочетено едното название за сметка на другото; не ще е чудно, ако се окаже, че за някое време удвояването е било и "вкаменена" литературна емблема, което покрай другото ще рече, че за строга граница между двете названия не се е придирило кой знае колко много". Пак там, с. 13 – 14.

³⁴ Ето какво отбелязва същият автор за трайно наложилата се тенденция на употреба на "песен" и "пея" в литературния език в един сравнително широк жанрово-стилистичен диапазон: "Едно от устойчивите тогавашни значения на "пея" е "създавам или възпроизвеждам поезия", а на "певец" – "поет" (например "Не пей ми се" и призова към поета "Пейте, Славейков!" или Вазов в критически отзив за Яворов: "един от поетите, които пеят звучно"). Значението е устойчиво, но в никакъв случай самостоятелно и затворено в себе си. В смисловото богатство и сложност на "пея" художественотворческите значения се преплитат и от наше гледище частично се "разграждат" не само в музикални, но и в общокомуникационни, емоционални, нравствени, национални, естетически, а вероятно и в още много други значения" (Н. Георгиев. От "Ще си викна песента"..., с. 12).

³⁵ Ив. Радев. За една антология на поезия от 1878 г. – Литературна история, 1978, № 2: Столица на бцелелите. С., 1984 г., с. 101 – 107.