

ФУНКЦИИ НА ЕМОТИВНИЯ КОД В ДВЕ КНИГИ НА КРЪГА „МИСЪЛ“ – „СЪН ЗА ЩАСТИЕ“ И „ИДИЛИИ“

Николай Димитров

FUNCTIONS OF EMOTIONALLY ENCODED MEANINGS IN TWO BOOKS OF THE „MISAL” CIRCLE – *DREAM OF HAPPINESS* AND *IDYLLIC ROMANCES*

Nikolay Dimitrov¹, University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

<https://doi.org/10.46687/BBSC4565>

Abstract: *The article discusses some theoretical aspects of emotive meaning in the process of interpretation of the literary text. Emotive analysis is part of the basic structural analysis of the work and aims at functionally assisting, directing and clarifying its additional nuances and meanings. Finding the key to emotive codes and their dynamic interaction with other literary codes in the discussed work is a pre-requisite for the completion of the in-depth analysis of the text. The members of the „Misal” circle were particularly attentive to the ways in which emotion played an important role in the accomplishment of literary works. The study explores how the emotional tonality and the emotive code of „soft melancholy” play a key role in two works by the circle members – *Dream of Happiness* by Pencho Slaveykov and *Idyllic Romances* by Petko Todorov. The emotive code offers a new perspective of interpretation, exposing the inner tension within the form/content dichotomy of the text, in effect decoding its psychological meaning.*

Key words: *emotive meaning, encoded emotion, emotive analysis of the literary text, Petko Todorov, Pencho Slaveykov, soft melancholy*

Според В. Шаховски², художествената литература представлява депозитар на човешките емоции, тъй като описва категориални психологически ситуации, както и средствата и начина на вербално и невербално емоционално общуване. В нея са запечатани индивидуалният и видовият емоционален опит на човека (Shahovskiy, 2012, p. 28). Изследването на емоциите е една подценявана област в интерпретативната практика на съвременното литературознание. Затова особена „заслуга“ има структурализмът и свързаните с него литературоведски направления в опитите си да придадат наукообразност на заниманията с литература. Отстранявайки фактора автор, тези направления започнаха да разглеждат текста като абстрактна система от знаци, свеждаща света на литературната творба до една логическа верига от значения, която понякога няма

¹ Nikolay Dimitrov is full Professor of Bulgarian literature at St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo. His academic interests are in the field of Bulgarian modernism 19 -20c.; the poetics of emotion in literature, philosophy of literature. Email: dimitrov_n@abv.bg

² Един от основните изследователи на ролята на емоциите в различните сфери на комуникация, автор на систематизирана лингвистична теория на емоциите.

нищо общо с екзистенциалните зададености на текста. В стремежа си да се абстрахират от субективността на емоционалните нагласи, те ни предлагаха свръхсубективизирана картина за свят, тъй като избягваха да огледат собствените си аналитични конструкции в огледалото на Другия, т. е. на адресанта на текста, неговия автор. Такова оглеждане е една типично екзистенциална операция, която изисква и съобразяване с емотивната функция в знаковата система на текста.

В книгата си „Екзистенциална семиотика“ финландският семиотик Еро Тараста, президент на световната семиотична асоциация, се противопоставя на конвенционалната семиотика, особено тази от структуралистки тип, разглеждаща условията на разбирането, но не и самото разбиране. Тараста смята, че семиотиката трябва да се занимава с идеята на посланията. За него тя трябва да стане наука за реалните събития, за уникалността на индивида, а не за абстрактни структури и системи, предопределящи човешкото съществуване. Конвенционалната семиотика не отчита ежедневните емоции и вътрешни преживявания, които направляват човешките избори.

За Е. Тараста разбирането е вид общуване между две нива и зависи от духовния опит на комуникиращите лица. То се осъществява чрез знаци на две нива (тук Е. Тараста се позовава на Хусерл) – обективни знаци, които са подчинени на определена граматика и кодова система и изразителни знаци, които се използват само в определена ситуация. Изразителните знаци индивидуализират самото общуване, тъй като отчитат психическото състояние на субекта. С други думи, Е. Тараста различава два типа разбиране – на значението и на изразяването, като те са взаимно свързани. Изразяването не може да бъде разбрано, ако не се схване значението, но, от друга страна, значението не би било пълно или точно, ако не се схванат кодовете на изразяването. „Емоционалната логика“ е също толкова важна за разбирането, колкото и логиката на значението.

Екзистенциалната теория на Е. Тараста следва едни по-мощни дискурсивни полета на интерпретацията, отчитащи субект-обектните взаимоотношения в езиковата комуникация, приложени към различни сфери на човешкото общуване, включително и естетическата. В случая тя ни интересува с онази своя страна, визираща ролята на емоциите в кодиращата система на естетическото възприемане, в отношението между автор и реципиент.

Художественият текст е ретранслатор на всякакъв тип информация от автора към възприемателя, следователно в неговата структура са заложени различен тип кодове за разбирането. Според Н. Болотнова, „дълбокият смисъл на текста се формира в процеса на усвояване на съдържателно-концептуалната и съдържателно-подтекстова информация въз основа на намерените от читателя ключове към други кодове на текста: предметни,

комуникативни, сюжетно-композиционни, емотивни, образни“ (Bolotnova, 2013, p. 258). Според изследователката, естетическият смисъл може да се разкрие пред читателя, ако е намерен ключът към един от кодовете на текста. Този код може да бъде възприеман като доминантен спрямо дадена естетическа парадигма, каквато е жанровата специфика например. Подобен възглед донякъде резонира на идеята на Е. Тараста за силните кодове. Според него силата или слабостта на знаците зависят от екзистенциалната връзка със собствената ситуация. Силни са онези знаци, които излъчват свойствата на тази ситуация. Понякога един ненаатрапващ се, напълно вътрешен знак, може да се окаже решителен в разчитане на кодовата ситуация (Tarasti, 2009, p. 17). Емотивните знаци на пръв поглед са в слаба позиция в цялостната структура на художествения текст, но понякога, както ще видим по-надолу, могат да се окажат ключ към дълбинното му възприемане.

Художественият текст е сложна знакова система, обединяваща предметно-образния свят в него с динамиката на взаимоотношения между всички структуриращи го елементи, изграждащи естетическите му кодове. Емотивният код е важна част от цялостната художествена система, който има пряко отношение както към образния код (участвайки в неговото изграждане), така и към композиционния код, обуславящ вътрешната подредба и динамика на информативния, идейния и оценъчен пласт в произведението. Самият емотивен код е сложно образование, който носи своята лингвистична овъншностеност чрез т. н. емотеми – „система от сигнали на различни емоции, отразяващи авторската интенция и общия патос на произведенията, формиращи емоционалната тоналност на текста въз основа динамиката на емотемите“ (Bolotnova, 2013, p. 259). Емотивният код може да се формира и на друго подтекстово равнище, без наличието на конкретни емотемни означавания, резултат на ситуативни описания или на общата емоционална тоналност, формираща цялостното настроение в дадено произведение.

Въобще емотивността³ като език на литературния текст, е плод на сложен психологическо-семиотичен процес, протичащ между адресанта (автора) и адресата (читателя). Първият се стреми чрез различни средства на художествеността да придаде (внуши) на втория някакви емоции и смисли, докато вторият се опитва да ги приведе към собствения си опит и да изгради произтичащите от това представи. При тази ретранслация на знаци ние не можем да очакваме някаква еквивалентност между предадено и прието поради различните перцепционни и аперцепционни бази в комуникативния акт. При всички случаи обаче в резултат на знаковото въздействие в

3 Според Шаховски, емотивността като лингвистична категория се съдържа в думите и словосъчетанията, които са призвани да изразяват емоционалното преживяване на говорещия човек. В системата на устното общуване влизат и невербалните емотивни знаци. Изследователят напомня, че емотивността е историческа категория, изменчива през различните епохи, нещо, на което интерпретаторът, а и преводачът на художествена литература, трябва да обръщат внимание (Shahovskiy, 2012, pp. 103-106).

съзнанието на реципиента възникват понятия, мисли, но и някакъв тип преживяване, което зависи от много фактори на възприемателския процес.

Безспорно по пътя на ретранслирането се губят психически и смислови енергии, но и се наслагват нови такива, които значително обогатяват крайния продукт на езикотворчеството, включително и на емотивно равнище, като конотативни отлагания, чиято възбудимост зависи от задачите на интерпретацията. Всъщност крайните смисли на художествения текст се раждат в междината между намерение от страна на адресанта и очакване от страна на адресата.

Боравенето със семантичните структури на текста трябва да се съобразява със знаковите, образните, но и емоционално-чувствените параметри на тези структури. Изваждайки емоцията (чувството) от чисто психологическата му функция, художественият текст я деавтентизира и надгражда. По този начин се създават поливалентни фигури, които представляват интерпретативно изкушение за литературния изследовател, но и създават понякога непреодолими затруднения и подвеждания, ако не се намери точната мяра в подхода към семиотичната същност на тези фигури, оперираща между идейното и емотивното.

С всичко това трябва да се съобразява **емотивният анализ**. Той е част от основния структурен анализ и неговата функция е насочваща, подкрепяща, доизясняваща, търсеща нюанси и допълнителни значения. В някои, най-вече поетически жанрове, той може да се окаже и определящ (пейзажното стихотворение, импресията, одата, елегията и др.).

Емотивният анализ преминава през няколко етапа:

– Определяне на общото настроение⁴.

– Изясняване на общата структура на произведението (жанр, композиция, сюжет при белетристичните произведения, лирическа ситуация при поетическите).

– Определяне на емотивните кодове чрез набелязване на емотемите, сигнализиращи за различните емоции в текста. Установяване на емоционалната динамика в произведението.

– Търсене ключа към емотивните кодове (декодиране) – разбира се, това става във връзка с останалите кодове – предметен, композиционен, идеен и пр.

– Обобщение на резултатите – изводи за това как системата от емотивни кодове влияе върху идейно-съдържателната, концептуална и естетическа въздейственост на произведението.

⁴ Според Л. Виготски, отправният момент, без който разбирането на изкуството не може да се осъществи, е емоцията на формата (Vigotski, 1978, p. 69).

Емоциите (чувствата) най-често са проява на индивидуалната психика. Те имат своята проективност в културните психомодели през различните епохи. Тези психомодели отразяват онтогенетичните и филогенетични промени в афективната структура както на личността, така и на дадени обществени групи. Културата налага определени задръжки в естественото проявление на емоциите в обществена среда. Това предопределя появата на културни психологически стереотипи, даващи възможност за типизиране на проявени явления, свързани с колективните чувствени изживявания. Основавайки се на тезата на Леви-Строс за културата като допълнително ограничение върху естественото поведение на човека, Лотман говори за два основни културни стереотипа на ограниченията, свързани със срама и страха. Според него в културното „ние“ действат нормите на срама и честта, докато отношението към „другите“ се определя от страха и принудата. При появата на държавата основен психологически механизъм на културата става страхът, чрез който институциите упражняват своята власт. В отделните колективи на държавата (роднински, съседски, професионални, класови и др.) основен регулиращ елемент продължава да е срамът, който се оказва по-висш организиращ модус на културата от страха. Има епохи в развитието на човечеството, в които определени класови групи (Лотман дава пример с руското дворянство, но същото важи за рицарството през Средновековието, за членове на някои езотерични общества, за членовете на комунистическата партия и пр.) приемат като висш санкциониращ елемент срама, включително и срама да се страхуваш. Тези отношения между срама и страха като психологически стереотипи на културата дават възможност за типологически характеристики на определени обществени структури (Lotman, 1990, pp. 326-329).

И други автори се спират на някои типологични прояви на емотивното в историята на човечеството. П. Тилих отбелязва филогенетичната реципрочност на индивидуалното явление угнетение. При определени политически, икономически, културни, религиозни и пр. условия определено множество от хора може да се озове в една и съща гнетогенна ситуация и пристъпите на угнетение да обхванат по-голяма или по-малка част от членовете на тази човешка група. Според това разбиране, Тилих счита, че в края на Античността преобладава онтичната угнетеност (страхът от смъртта и съдбата), в края на Средновековието – нравствената (страхът от вината и осъждането), а в края на модерната епоха – духовната (страхът от безсмислието и пустотата). Става въпрос, разбира се, за преобладаване, а не за присъствие или отсъствие на един или друг тип угнетеност (Tilih, 1995).

Фриц Риман също допуска, че в резултат на променливите условия за проява на страховите разстройства в различните епохи може да се забележи доминация на една от четирите основни форми на страх: шизоидната, депресивната, натрапливата или хистеричната. И той дава пример със селската патриархална среда, която благоприятства съхраняващите черти, стремежа

към сигурност, трайност, непроменен опит, черти, характеризиращи натрапливия тип биване в света. Индустриалното, урбанистично общество, с откъсването от природата, естествената емоционалност, корена, със заплахата да превърне хората в маса, превръща членовете на това общество в шизоидни личности. Изживяването на страха не може да бъде колективно, както уточнява и П. Тилих, но може да увлече повечето или всички членове на дадена група (Riman, 2002).

Изкуството, и в частност литературата, отразяват подобни промени. В един или друг период от развитието на националните култури се забелязва доминация на дадени емотивни модели, което дава отражение върху езика, стила, идеите в съответното изкуство. Доминиращите психомодели са следствие на промени в обществената среда и в много случаи действат компенсаторно на тези промени. През 19-ти и 20-ти век в българската литература има периоди на интензивно присъствие на водещи емоции и чувства като страха, гнева, меланхолията, гордостта, мъжеството и пр.

Интерпретативната функционалност на емотивността в разбирането на една художествена творба е подчинена, както на индивидуалните особености на текста ѝ, така и на неговата вписаност в съответния историко-културен психомодел. Ще демонстрирам тази зависимост с част от творчеството на писателите от кръга „Мисъл“.

През 1906 и 1908 г. излизат две емблематични книги на кръга: „Сън за щастие“ и „Идилии“. Макар последната формално да е съставена от прозаични текстове, никой от членовете на кръга не гледа на нея като на белетристика, а като на поезия. На пръв поглед двете са съвсем различни като жанрова специфика, идейно-съдържателна концептивност, композиционно-структурни особености. Ако трябва да търсим близост между тях, то е по отношение на емотивността и ролята ѝ при структуриране на произведенията и изграждане на идейните послания. За писателите от кръга „Мисъл“ ролята на настроението, чувствата са не второстепенен, а водещ фактор в естетическата същност на литературната творба. Най-изявен изразител на това разбиране е Пенчо Славейков, който в редица критически текстове се спира на този проблем.

Още през 1899 г. в статията „Душата на художника“ той говори за психологическата страна на творческия процес, прави разлика между логическото мислене и мисленето чрез образи, при което много важна роля играят емоциите. За него настроението е онази душевна мощ, която буди фантазията. Счита, че художникът чрез представи изказва в една или друга степен чувствата си, своето настроение, че той може без мироглед, но онова, без което не може, е поглед за живота, който стои в пряка връзка с емоционалната, а не с интелектуалната страна на художника. И в други свои критически текстове авторът на „Сън за щастие“ постоянно, макар и мимоходом, засяга проблема за важната функция на настроението в

творческия процес. В една статия за Петьофи той отбелязва, че сърцето вижда надалеч, за разлика от разума. Особено важен текст за разбиране на естетическите му възгледи е „Гетевите песни“, появил се пак през 1899 г. в „Мисъл“. В него Славейков говори за вътрешното единство при външната пъстрота на Гьотевата лирика, за бистра душа, отразяваща всичко ясно, за което много важна роля играе долавянето на настроенията на нещата. В статия за А. Тенисън от 1900 г. П. Славейков отбелязва, че душевният мир на английския поет „му се представя като усамотено планинско езерце, в чийто спокойни глъбини се оглеждат околните брегове и само когато някой отронен лист капне на повърхността му, то безшумно раздвижва кръглите си дълги. В спокойните глъбини всичко се отразява спокойно“ (Slaveykov, 1958, p. 245). Видима е близостта между този текст и „Спи езерото“. Поетът има навика да илюстрира настроения и състояния чрез цитати на собствени стихотворения, особено в общуването с М. Белчева, която познава добре творчеството му. Ако „Спи езерото“ се е родило от едно душевно състояние, едно настроение, то вече в ролята си на символ на това настроение в статията, илюстрира друга душевност. Едно своеобразно присвояване на чуждата душевност като своя. Славейков харесва онези поети или произведения от тяхното творчество, които чувства като близки, родствени, при това в много случаи тази близост е плод на субективните му усещания за другия.

Докато е в Германия, Славейков попива постулатите на немската идеалистическа естетика. В периода 1899 – 1900 г. наученото започва да синтезира през собствената си призма. В този период се появяват, освен „Душата на художника“, редица статии-портрети, посветени на Змай Йованович, Петьофи, Тенисън, Гьоте, които до голяма степен играят ролята на програмни текстове (особено функционална в това отношение е „Гетевите песни“), в които изказва естетическите си предпочитания. Образците, илюстриращи тези предпочитания, той търси в литературата на настроението. „Сън за щастие“ до голяма степен е художествено въплъщение на тези негови търсения.

Запознат добре с естетическите възгледи на Славейков, Б. Пенев, сядайки да напише дълго подготвяната студия за „Сън за щастие“, не се колебае да прочете книгата именно през призмата на настроението в нея. Той изрично подчертава още в началото на изследването си, че онова, което свързва мотивите на книгата в едно цяло, е настроението. Доминиращо такова според него е бленът. Критикът нарича „Сън за щастие“ лирическа поема с пролог бодростта и вярата на младостта и епилог – „самотният гроб на бляновете“. За него движението на мотивите в книгата е едно прехождане от „душевна енергичност и бодрост към пасивно изживяване на вътрешни мотиви“ (Penев, 1907, p. 470). По-нататък той описва механизмите на обективизиране на настроенията в символи чрез природните описания, постигайки по този начин особен вид себепознание. Друг начин, индиректен, за отразяване на настроенията, е, като те се приписват на

трето лице. Изследователят отбелязва, че прекият израз на лирическото чувство не е характерен за П. Славейков. Редки за него са и стихотворенията, изразяващи някаква рефлексия, нюансирани от известно настроение. Отбелязва и друга незначителна група стихотворения, възпроизвеждащи една външна картина. Но и в тях не липсва лирическото настроение. Тези наблюдения на литературния историк и критик са много точни и важни за очертаване вътрешната цялостност на книгата, която се дължи на общата тоналност в нея, присъстваща дори и в ония стихотворения, които наглед носят рефлексивно-символен характер.

„Сън за щастие“, както и „Идилии“ на П. Тодоров, имат една важна сближаваща ги особеност. И в двете заглавната формула задава емотивен код на четенето им, който експлицитно влиза в противоречие с идейно образната структура на текста, за да може на подтекстово равнище да зададе ключа за разчитането на този емотивен код. А самото разчитане, ако не цялостно, то осезателно променя интерпретаторския поглед към тях. Поради обема на този текст, няма как да се впускам в цялостен структурен анализ на двете произведения⁵. Ще акцентирам само върху ролята на емотивността в тях при изграждане на композицията и идейните послания, или по-точно на афективната противоречивост между образно-композиционен и емотивен код.

В съдържателното ниво не бихме могли да открием някаква ясно очертана сюжетика. Жанрови названия за книгата като „поема“ (Б. Пенев) или „лирически роман“ (Св. Игов) са плод по-скоро на кодифициращите илюзии на изследователите, макар че и двете названия сами по себе си имат своята резонансност в определен, не толкова жанров, колкото концептуален аспект. На пръв поглед в стихосбирката липсва и единен лирически герой, например поетовия Аз. Пак на повърхността си „Сън за щастие“ не задава единност и на хронотопната си организация. Повтарят се някои основни образи и мотиви и техните релации, проследени много прилежно от М. Янакиева, изграждат мрежа от значения, която обаче е само един от кодовете към целостта на книгата. В знаковата мрежа на произведението безспорно поетизмът „път“ заема централно място, но силна присъственост отбелязват и поетически лексеми като „вихър“, „гроб“, „смърт“, „скръб“, „сянка“, „сън“, „мечта“, „морност“, „самотност“, „щастие“, „унес“, „блян“, „тишина“, „цветя“ и др. Вгледаме ли се в лексикалните доминанти в стихосбирката, се убеждаваме, че те характеризират вътрешния живот на човека, неговия духовен свят, че изграждат една по-скоро метафизична, отколкото сетивна представа за света.

Дори лексемата „път“ е натоварена повече със знаковата същност на движението, а не с някакви пластични експликации. Да проследим движението на лирическия герой, там където го има, и на лирическия поглед

5 Такъв за произведението на П. Славейков е направен от Миряна Янакиева в книгата ѝ „От родния кът до гроба“. Пловдив, 2011.

в стихотворенията без видимо човешко присъствие. Движението е пряко свързано с пространството и времето. Във времево отношение стихосбирката запълва всички части на денонощния и сезонния цикъл. С други думи, времето е организирано сякаш в някаква циклична повтораемост. Въпреки това усещането за постъпателност във времето действа на подтекстово ниво като чувство за нарастване и привършване. И това се дължи не само на зададената на семантично равнище линеарна (от тук до гроба) визия за време. Напрежението между цикличността и линеарността не е антономично, не ражда някакъв драматизъм, а се утаява в чувството за меланхолия, усещано в една или друга степен във всяко стихотворение на книгата.

В пространствено отношение лирическият аз или неговата невидима сянка, въплътена в лирическия говорител, не се движи в някаква определена посока, няма цел на пътуването, освен крайната, фиксирана още в първото стихотворение. Сам по себе си пътят не е толкова важен в стихосбирката, а са важни обектите, покрай които минава и които влизат в полезрението на лирическия герой: изоставено огнище в гората, самотен гроб в гората, изоставено селско гробище, запустяла воденица, порутена чешма, задрямали в пладнешки зной поля, самотно езерце в гората и пр. С други думи, пространствата, които обитава лирическият поглед на поета, са маргинални, лишени от човешко присъствие и внимание, голяма част от тях са пространства на разрухата и забравеността. Когато обобщаваме, че пътят като метафора в „Сън за щастие“ е екзистенциалният път на човека, трябва да уточним, че в книгата липсват конвенционалните топоси на съществуването на човека, липсва градското (с едно изключение) и селското пространство, липсва работното пространство (пак с едно изключение), липсва семейната среда и домовното пространство. Обектите, за които става въпрос в „Сън за щастие“, не са места за обитаване, те са обекти за съзерцание и промечтаване, след което са отминавани от лирическия герой, запътил се към следващата спирка.

Когато говорим за движението в книгата, трябва да видим с какви глаголи то е изразено. Ще отбележа по-характерните от тях, които са използвани многократно и придават стилова характерологичност на книгата: шепне, мълчи, спи, бленува, мечтае, копнее, спомня, чезне, трепва, отсентя, гасне. Вглеждайки се във всички тези глаголи, се убеждаваме, че те изразяват по-скоро състояния, отколкото движение. Че са свързани със статиката на живеенето в духовното, че са експресивно редуцирани и насочени по-скоро навътре отколкото навън. Разбира се, „Сън за щастие“ съдържа и конвенционални глаголи за движение, които имат и чисто предикативна функция и донякъде и смислово-контрапунктна спрямо горните, но тяхната динамика е съществено редуцирана от статичността на споменатите. Особено внимание в книгата заслужава глаголът „сепва“, чийто значение е много продуктивно за разбиране състоянието на лирическия герой в произведението. Сепва се човек, който се е унесъл, а унесът като

състояние е продукт на вътрешна хармонизация на сетивата с външния свят. Значи ли обаче, че глаголът „сепвам“ е контрапунктен спрямо глагола „унасям“. На денотативно знаково равнище – да. Но когато тези глаголи се разглеждат в конкретен емотивен контекст, те придобиват друго звучене, други отсенки на смисъла. Границата между състоянията на унес и сепване в „Сън за щастие“ е твърде тънка и лабилна. Тя изразява едно състояние на траене, един миг на траене, много кратко, но много важно за битийния път на лирическия аз. Друг тип корелативност носят глаголите „заспивам“ и „разбуждам се“, така характерни за Яворовата лирика. Те не изразяват траене, а прекъсване на даден процес. При тях контрапунктността е полярна и в художествения контекст на „Безсъници“ издава един драматизъм на човешкото живеене.

Връщайки се към сюжетната ситуираност на лирическия герой в „Сън за щастие“, можем да обобщим, че в екзистенциално-обществен план той не извършва никаква деятелност, предвижда се от едно маргинално място към друго, поспирва се, съзерцава го, промечтава го, вживявайки се по пътя на асоциацията-спомен, или емпатийно влизайки в нечий чужд емоционален свят, или наслаждавайки се на една картина, каквито представляват доста от лирическите стихотворения в книгата, след което продължава пътя си. Неговото отминаване оставя след себе си знаци на битийното, които не тревожат ума му, тъй като той ги вижда като естествен придатък на духовното живеене, не се опитва да ги разчете като идеи, още по-малко да ги артикулира като такива, защото това би разрушило удоволствието от самото изживяване на лирическия аз. Траенето на битийното може да се възприеме единствено чрез интуицията, чрез настроението, а не по рефлексивен път. Онова, което наричаме символи в „Сън за щастие“, е далече от същността на символа, пораждащ множество от значения, мрежа от релации. Едно сравнение на образната структура в „Сън за щастие“ и тази на Яворовите „Безсъници“ или Траяновите „Химни и балади“ ще ни убеди в това.

„Сън за щастие“ съдържа и друга група стихотворения – антропологизирани пейзажи, в които настроението също е водещ елемент. На смислово ниво те носят структурните белези на алегорията. По-важно, с оглед на общия контекст, е настроението, което изразяват – на радост или на скръб, а по-често на двете заедно. Тази емотивна контрапунктност действа не само във въпросната група, а на всички нива в книгата – синтагматичното, мотивно-образното, микро- и макро-композиционното.

Опитите да се търсят някакви закономерности при подредбата на стихотворенията в книгата на образно-мотивно ниво не би ни довела до определени кодифициращи резултати. Вярно е, че биха могли да се очертаят някакви тематично-смислови сегменти в книгата, както прави М. Янакиева, но те са толкова несиметрични и нетрайни образования, че едва ли могат да се приемат като кодифициращ фактор на композиране. По-удачно е да търсим принципа на подредба в непрекъснатите пулсации между контрапунктови

настроения и смислови парадигми. Подобно становище по проблема има К. Михайлов, но неговият акцент е върху ценностните противоречащи се двойки в книгата (Mihaylov, 2003, p. 368). Струва ми се обаче, че аксеологичният фактор в творбата е вторичен и можем да го търсим само на едно онтологично ниво, свързано със стремежа към щастие. Книгата не предписва рецепти за щастие, а изразява щастие от живота. Тя носи евдемонистичен идеал в себе си, но не като идейно-смислово образование, а като състояние, като постигане, като траене. Ето защо и отделните стихотворения, независимо за какво говорят, се стремят да изразят едно състояние на духа – на радост, надежда, наслада, блян, от друга страна, на тревога, скръб, тъга, меланхолия. Тези състояния са в монолитен вид в отделни стихотворения, но най-често се срещат в своята заедност и тогава изразяват едно смесено състояние на радост и скръб, което определям като светла меланхолия. Тя притежава това качество на пропускливост⁶ спрямо крайностите на меланхолното изживяване, което ѝ позволява да поддържа равновесието в живеенето на човека, равновесието между полюсите в чувственото изживяване на света. „Предпазен от крайности, пише Биенчик – меланхолният поглед позволява да се вглеждаме в себе си отдалеч“ (Bienchik, 2002, p. 64).

Твърде малко място в интерпретативните текстове се отделя на меланхолното в „Сън за щастие“, понеже на книгата се гледа като на евдемонистична книга, като книга на бляновете, а меланхолията се е отбелязвала само като горчива „подправка“ на настроението в нея. Въпреки изявената присъственост на гробищно-мортална образност в книгата, на емотивно равнище в нея не вземат превес нито скръбно-меланхоличните настроения, нито бленуващо-радостните. Ако си направим труд да проследим тяхното функциониране, ще се убедим в стремежа към уравновесяване. На макрониво, в цялостния строеж на творбата, те се движат на тласъци, без да следват някакъв систематизиран ритъм. Има композиционни периоди, в които преобладават светлите настроения, на други места настроението се компресира в обратна посока, има и периоди, в които двете настроения се редуват и така се запазва емотивното равновесие на цялото. Още по-силно е изразено това равновесие в микросвета на отделното стихотворение. Поне половината стихотворения са изградени на принципа на контрапунктността между светлото и тъмното в живота. Но тази контрапунктност не създава никаква парадоксалност на изживяването, както е при депресивната меланхолия, водеща до абсурдност на живеенето (най-натрапчив пример за това изживяване е Яворовата поезия), а напротив, полюсите на тази контрапунктност се смиряват, утаяват един в друг, притихват в яснотата на битийната диалектика. Ето това състояние наричам светла меланхолия. Когато си прозрял неизменността на битийното ставане, усещаш с тъга изтичането на уреченото ти време, и въпреки това се наслаждаваш на радостта от живеенето. Този допир между старост и младост, между есен и

⁶ За тази пропускливост много важна роля в „Сън за щастие“ играят иронията, самоиронията и хуморът.

пролет, между утро и вечер, между смърт и живот, между творческа самота и самотност, не просто е фиксиран в образно-символната система на книгата, той е динамизиран като екзистиращ опит, като опит на онтологичното изживяване на битието. Светлата меланхолия е най-добрият израз на този опит, тъй като тя е попила самата диалектика на битийното ставане. Меланхоликът не е склонен към деятелност, променяща света, той е наблюдаващ човек, отчужден от света. Светлият меланхолик е наблюдател, съзерцаващ света, пресъздавайки го чрез своите блянове⁷. От тая гледна точка можем да се върнем към заглавието на П.-Славейковата книга – „Сън за щастие“. Сънят в заглавието е поставен в сложна знакова ситуация спрямо целостта на книгата. Един статистически разбор ще покаже, че сънят е денотативно означен като поетическо състояние в едва 10 от всичките 101 стихотворения. Трябва да уточним, че в тях спят или дремят градът, езерото, полята, мирът, хората, но не и лирическият аз. Той будува и наблюдава. Той само мечтае за сън („Тъмни листи сън желан// на душата ми нашепват“). Славейковият лирически аз е в едно полубудно състояние на съзерцание и мечтание, което поетите, а и психолозите, наричат „сън наяве“. При него се постига помирение между реалната и желаната действителност. Става въпрос за гранично състояние на духа, чието траене е кратко и крехко, но в чийто унес можем да изпитаме лекотата на битийното. Това състояние се крепи на тънката линия между будността и заспиването. Преминаването на тази линия може да доведе до сепване и разпад на илюзорния покой или до заспиване и поява на сънищата, идващи със своята тревожност и аморфност, както става в Яворовата поезия. И в двата случая желаното щастие изчезва. За П. Славейков щастieto не е някаква крайна цел, а състояние, постигане, непрекъснато ставане. Заглавната синтагма, в своята субстантивност, на знаково равнище показва статичност, но в нея много важен е предлогът, който конотативно натоварва съществителното сън с процесуалност, с движение в определена посока. Сънят наяве, семантична вариация на блена, мечтата, копнежа, е онова междинно състояние между будното мечтание и отвъдния покой, което осъществява неуловимото преливане между битие и небитие. В това състояние човек постига истинското свое щастие, сливайки се с безметежността на вечно бленуващия космос.

По същия начин заглавието „Идилии“ в едноименната книга на П. Ю. Тодоров създава вътрешна конфликтност между емотивния код на идиличното и образно-съдържателната структура на произведенията в книгата. Говорейки за идиличното в идилията на П. Тодоров и основанията

7 Според Биенчик, меланхолията и съзерцанието са две различни модалности на погледа. Меланхолният поглед, в отчуждението си към света, не се задържа върху нищо, докато съзерцателният поглед, „дори когато не гледа отделните предмети, все пак непосредствено долавя същността им (интуитивно чувства божественото присъствие в тях например) и свързва видимото с невидимото“ (Bienchik, 2002, p. 70). Съгласявайки се с това мнение, трябва да уточня, че при светлата меланхолия липсва отстранеността на погледа от нещата, а това способства съзерцанието да се превърне в любимо негово занимание.

те да се именуват с това жанрово название, можем да навлезем по-дълбоко в идейно-емотивната тъкан на тяхната същност. За тази цел ще се върна към изследването на Шилер за идилията. Дефинирайки жанровата ѝ същност, той не се спира на външносюжетните и структурни особености, а на идейносъщностното ѝ предназначение: „да се изобрази човекът в състояние на невинността, т. е. в състояние на хармония и мир със себе си и с външния свят“ (Shiler, 1981, p. 627). Това състояние на хармония със себе си и околния свят е лесно постижимо за наивния поет и трудно за сантименталния (модерния) поет, който трябва да го постигне по пътя на духовното усилие, чрез което да се преодолеят случайните ограничения на определени човешки състояния. При това е необходимо да се внимава този порив към абсолютното да бъде в границите на човешката природа и освен това мисълта да не отива по-далече от опита, който може да я следва. А този опит е пряко свързан с чувствеността, която е определяща за жанровата същност на идилията.

И така, имайки предвид трансформациите в жанра „идилия“ по време на романтизма и постромантизма, навлизането в тях на едни по-сложни, драматически персонажи и човешки взаимоотношения, говорейки за идиличното като художествена изобразителност и идеалистичното като идейна нагласа, ще видим, че П.-Тодоровите разкази не се отклоняват чак толкова много от жанровата същност на идилията. Че при тях идиличното като екзистенциално състояние на персонажите и идеалистичното като духовен устрем се сливат в единно художествено цяло, защото авторът изгражда образи, които, от една страна, носят наивитета и простотата на обикновения селски човек, а, от друга страна, притежават различността на индивидуалиста. С малки изключения (например образът на Христос във „В Гетсиманската градина“), тази различност не е осъзната като социална роля и следователно не е демонстрирана като такава. Несретниците на П. Тодоров следват собствената си екзистенциална нагласа, при тях различността е естествен порив, който се сблъсква с ограниченията на случайностите, но най-често с ограниченията на социалните стереотипи, което затруднява процеса на общуване, предизвиква в тях тревога, самота, страдание, но така или иначе те остават верни на своята изначално заложенa (плод на орисията) различност. Примирявайки се или смирявайки се със своята орисия, те се връщат към собствената си същност, а с това и към вътрешното помирение със себе си. Те не са бунтовници срещу установения ред в човешкото общество, затова и сблъсъкът със стереотипите на това общество, с нравствените му пропадания и компромиси не води до екзистенциални драми, до душевни експлозии и непреодолимо раздвоение.

Несретническата съдба има различни превъплъщения в творчеството на П. Тодоров. Но онова, което е общо за фигурата на несретника, е съобщността на мъката и радостта от живеенето. От една страна, отчужденост, невъзможност да бъдеш като другите, неразбраност и

самотност, а от друга – устременост към непознатото, различното, наслада от самотата, съзерцанието на красотата, ширнала се наоколо, приобщеност към свободата и творчеството. Двете психологически парадигми, събрани в образа на несретника, изглеждат антитетични. В житейско-битов план, те наистина са противоборстващи, но в екзистенциален план се претопяват, преливат една в друга, уравновесяват се в постигнатото вътрешно спокойствие и хармония с външния свят, виждан не като общество, а като космос.

Затова и природата, както и в старата идилия, играе много важна не само композиционно-структурна, но и психологично-идейна функция. За разлика от пасторалния тип идилия, тук природата не е идеализирана сама по себе си като външен обект. Нейното идеализиране става през призмата на блена, на съзерцанието, на сливането между човек и космос. Напускането на собствената си граничност, излизането от себе си при несретника става само в самотното съзерцание на природата като космос. Пейзажът в идилията е натоварен семиотично, но и емотивно със смислите и усещането за безграничност. В това се изразява и своеобразният пантеизъм на П. Тодоров в идилията. Именно в този тип общуване с природата се извършва и интуитивната творческа дейност на несретника, в който той постига дълбоката си същност и вътрешна хармоничност.

П.-Тодоровият несретник не е свръхчовекът на Ницше, за да живее в горда самотност и изолация сред природата. Той се връща физически, и най-вече мислено, назад към другите и неговата интуитивна творческа самост прелива в екзистенциална самотност, радостта се сменя с мъката, с носталгията по нещо изгубено и невъзможно да се върне. Появява се меланхолията, която изгражда основното настроение в тези идилии. Меланхолията е това чувство, което обяснява най-добре същността на П.-Тодоровите несретници, тази „сладка скръб“, която носи песента на Нено в „Гусларева майка“ и в която се топи майчиното сърце, единствено долавящо интуитивно какво е онова необяснимо в душата на нейния син. Без почувстването и обяснението на тази меланхолия в идилията на еленския писател, няма как да постигнем цялостно разбиране за тях и за спецификата на идиличното в тях. Ще припомня казаното по-горе, колко важно място отреждат писателите от кръга „Мисъл“ на настроението не само като структуроскрепяващ, но и като смислоизграждащ фактор. Ще припомня и предупреждението на Шилер към модерните поети да не тръгват само след идеите, което ще доведе до едностранчивост при устрема към абсолютното и колко важно място заема чувствеността за жанровата същност на идилията.

Меланхолията се проявява в онова смиряване или примиряване, в различните идилии е различно, пред отредената съдба. В меланхолията се претопяват, сливат в нещо цялостно ония противоречия в душата на несретника, които при други герои на българската литература от същия период или от по-късно водят до цялостен дисбаланс на екзистенциалното,

до остър драматизъм и дисхармония. Меланхолията на П. Тодоров сякаш поглъща в себе си всички протуберанси на човешката душа, за да постигне онази мекота на живеенето, която носи особен тип красота, постига онова спокойствие на душата, в което страстите са уталожени, желанието и опитите да бъдеш като другите е парирано и човек се връща в самотата на собствената си същност и незавършеност, смирявайки, или по-често примирявайки се, с отреденото. Ето я Касандра, неразбрана от останалите троянци, които спират да ѝ вярват, нещо причиняващо ѝ мъка и в същото време доволство. И тя се оттегля в своята горда самота, далече от суетността на тълпата, удовлетворена, че е изпълнила дълга си да предупреди и тъжна в същото време, че никой не я чува. „И туй бе нейната мъка – нейното най-висше доволство“. Ето я и кукувицата-несретница, която не възроптава срещу напусналия я любим, не се гневи срещу съдбата, отнела ѝ кратковременното щастие и мечта да бъде като гургулицата, а запазва спомен за това, който ще гали душата ѝ. Тъгата от загубата не пречи на сещаната дълбоко в нея радост да се завърне пак в себе си, към своята същност на бездомна самотница. По същия начин изживява мъката от самотата, удавяна в пиянство и радостта от това, което е, Нено от „Гусларева майка“ или Бойко от „Несретник“, представил си за миг друг живот, в който ще заживее като останалите, ще има жена и дом, но след като разбира, че е безвъзвратно закъснял да изпълни това желание, той се задоволява със своя подвижен дом, колата, и единствените си другари, биволите, и в душата му става някак тихо и хубаво самотно.

Дори и смъртта в идилията на П. Тодоров не навява угнетяващи чувства, а носи със себе си хармонията на взаимността в любовното изживяване, защото смъртта изчиства отношенията от страстите, т. е. от дисхармоничността и оставя само чистото изживяване на красотата от любовта, както се е случило в идилията „Овчари“ или в идилията „Радост“, експлицираща буквално тази взаимност на тъгата и радостта, една симбиоза, характеризираща т. н. „светла меланхолия“.

Тази светла меланхолия, както видяхме, откриваме като основополагаща за разбирането тоналност и в „Сън за щастие“. Различната жанрова формация на „Идилии“ и Славейковата книга не пречи на тяхното успоредяване, не само защото, според естетическите разбирания на писателите от кръга, и двете принадлежат на поетическия род, но защото и в двете настроението е важен структуроорганизиращ фактор в концептивното им изграждане, и в двете самотността на човека в света поражда и тъгата, и красотата на живеенето едновременно. И двете са съзержаващи света книги, които носят пантеистичното усещане за слятост на индивида с нещо по-голямо от него, но непостижимо за човешкото. Да, книгата на Славейков е по-приземена, по-опростена в семантично-емотивната си организация, но и двете книги промечтават света чрез своите персонажи, търсят онова успокоение на душата, онова потъване в битийната тишина, онова откъсване

от суетата на деня, което позволява да се изживее животът в хармония със себе си и с реда на битието. Емотивният код „светла меланхолия“ в двете се оказва важен интерпретативен ключ към тяхното дълбинно възприемане. Този код не е експлициран нито в афективната структура на двете произведения с нейната знакова система, нито в композиционно-съдържателния им план, но присъства като емоционална тоналност, обуславяща четенето на книгите, а и доизясняваща концептивния код на заглавията.

В една своя интерпретация на новелата „Леко дишане“ на А. Толстой Виготски стига до извода, че и заглавието, и целият „пневмографичен запис“ в текста, не отговарят на съдържанието, описващи самоубийство, смърт, погребение, тъга по нещо отминало, че афективното противоречие, заложено в съдържателната и композиционната структура, е психологическият закон на новелата като жанр. Въз основа на това Виготски опонира на утвърдената традиция, говореща за хармонията между форма и съдържание. Той смята, че в диалектичното противоречие между съдържанието и формата трябва да се търси психологическия смисъл на естетическата реакция (Vigotski, 1978, р. 221). Не съм сигурен дали този негов извод би могъл да бъде общовалиден за изкуството, но направените по-горе наблюдения красноречиво говорят колко е важно в интерпретативния подход към художествената творба да не разчитаме само на структурната логика, но и на нейната афективна същност.

С известно основание С. Хаджикосев извежда като основен белег на българския символизъм в психологичен план астеничните чувства и състояния – тъгата, сплина, самотата, резигнацията (Hadzhikosev, 1974, р. 14). Оказва се, че меланхоличните настроения в поезията на Ст. Михайловски от 90-те години на отминалото столетие са само предвестник на голямата меланхолна вълна, заляла българската поезия в периода до Първата световна война. Естествено възниква въпросът какво поражда подобна депресивна криза в поетическото изживяване от началото на ХХ век. Дали става въпрос само за мода, дали за литературна филогенеза или компенсаторно явление, подчиняващо се на някаква иманетна логика в културните процеси? Дали поетическият език не търси своето обновяване в идеосинкретичното изживяване на битието? Българската литературноисторическа наука се е опитвала спорадично да отговаря на тези въпроси, без обаче да си изработи необходимите методологически инструменти за това.

Говорим за един период в историческото ни развитие, в който липсва реална гнетогенна ситуативност в държавата, в състояние да отключи подобна депресивна криза. Напротив, във времето между 1903-1912 година България изживява един от най-стабилните и прогресивни периоди в стопанско и в политическо отношение. Някои историци наричат този период „звезден миг“ в историческото ни развитие. Селските бунтове от началото на века и разгромът на Илинденско-Преображенското въстание не нарушават много набиращия скорост икономическо-обществен ритъм, особено в големите градове, който продължава да произвежда стабилност

и оптимизъм. И като че единствено в художествено-културните среди се забелязват негативни отреагирвания на ставащото. Този негативизъм се засилва обратно пропорционално на нарастващите очаквания на българина в битово отношение. Неудовлетвореността на творческия индивид някак си контрастира на витализма на едно развиващо се общество и в това всъщност няма нищо учудващо. Литературата има такива периоди, при които нейната регулираща функционалност по отношение на общественото се изявява като опозиция на собствените си представи за света, който ни заобикаля, а не на самия този свят, което е индикация, че тя се чувства застрашена от самата себе си в основанията си да бъде регулатор на нещо, което не се нуждае от нея. В такива периоди тя демонстрира надменно оттегляне в естетическата си себедостатъчност, във въобразените светове на чистата духовност. Всяка епоха изживява своя декаданс. В началото на 20-ти век литературата приема абдикирането си от социалното по по-различен начин с оглед на факта, че България едва сега навлиза в онази епоха, която за западноевропейския модернист е с изчерпано съдържание. Затова и т. н. българско декаденство се появява неочаквано не с меланхолната презрителност на своя западен събрат към стагниращата порядъчност на обществото, а чрез угнетителната меланхолия на загубилия своите основания творчески субект, търсещ собствената си вписаност в протичащото. Засилващата се динамика на живота, техницизирането на редица човешки дейности, отчуждаващата урбанистична среда започват трайно да унищожават автентиката на живеенето, свързана с дълбинната обвързаност на човешкото с природното и етикоисторическото. В това творческият човек вижда заплахата за устоите на личностната самоидентификация. Той с ужас открива разлома в собствената си душа. Превръщането ѝ в модерна от предчувствие в езика преминава в реалност и това поражда дълбоката носталгия по цялостната душа на отминаващия 19-ти век.

References

- Bienchik, M. (2002). *Melancholia*. Sofia: Sonm. [Биенчик, М. Меланхолия. София: Сонм, 2002.]
- Bolotnova, N. (2013). Emociy v hudozhestvennoy komunikatsii. In N. Panchenko, I. Kryuchkova (Eds.) *Chelovek v komunikatsii: Ot kategorizatsiy emotsiy k emotivnoy lingvistike*. Volgograd: Volgogradskoe nauchnoe izdatelstvo, pp. 257-263. [Болотнова, Н. Эмоции в художественной коммуникации. В: Человек в коммуникации: От категоризации эмоций к эмотивной лингвистике. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2013.]
- Hadzikosev, S. (1974). *Balgarskyat simvolizam i evropeyskyat modernizam*. Sofia: Nauka i izkustvo. [Хаджикосев, С. Българският символизъм и европейският модернизъм. София: Наука и изкуство, 1974.]

- Lotman, Y. (1990). Za semiotikata na ponyatiata „sram“ с „strah“ v mehanizma na kulturata. In: Lotman, Y. *Poetika. Tipologia na kulturata*. Sofia: Narodna kulturna. [Лотман, Ю. За семиотиката на понятията „срам“ и „страх“ в механизма на културата. В: Лотман, Ю. Поетика. Типология на културата. София: Народна култура. 1990.]
- Mihaylov, K. (2003). Karakteristika na liricheskoto tvorchestvo na P. P. Slaveykov. In: *Slaveykov P. P. Sachinenia T.2*. Sofia: Figura, pp. 357-374. [Михайлов, К. Характеристика на лирическото творчество на П. П. Славейков. В: Славейков, П. П. Съчинения, Т. 2. София: Фигура, 2003.]
- Penev, B. (1907). Liricheskite pesni na Pencho Slaveykov. *Misal, 1907, №7-8*. [Пенев, Б. Лирическите песни на Пенчо Славейков. Мисъл, 1907, № 7-8.]
- Riman, F. (2002). *Osnovni formi na strah*. Sofia: Lik. [Риман, Ф. Основни форми на страх. София: Лик, 2002.]
- Slaveykov, P. P. (1906). *San za shtastie*. Sofia: Mavrodinov. [Славейков, П. П. Сън за щастие, София, Мавроудинов, 1906.]
- Slaveykov, P. (1958). *Chestit poet*. Sofia: Balgarski pisatel. [Славейков, П. П. Честит поет. В: Славейков, П.П. Събр. Съчинения. София: Български писател, 1958.]
- Tarasti, E. (2009). *Ekzistentsialna semiotika*. Sofia: Nov balgarski universitet. [Тараста, Е. Екзистенциална семиотика. София: Нов български университет, 2009.]
- Tilih, P. (1995). *Mazhestvoto da badesh*. Sofia: Slavika. [Тилих, П. Мъжеството да бъдеш. София: Славика, 1995.]
- Todorov, P. (1979). *Sabr. Sachinenia, T. 1*. Sofia: Balgarski pisatel. [Тодоров П. Ю. Събрани съчинения, Т. 1. София: Български писател, 1979.]
- Shahovskiy, V. (2012). *Golos emociy v yazykovom krugu homo sentiens*. Moskva. [Шаховский, В. Голос эмоций в языковом круге homo sentiens. Москва, 2012.]
- Shiler F. (1981). *Varhu naivnata i santimentalna poezia*. In: Shiler, F. *Estetika*. Sofia: Nauka i izkustvo. [Шилер, Ф. Върху наивната и сантиментална поезия. В: Шилер, Ф. Естетика. София: Наука и изкуство, 1981.]
- Vigotski L. (1978). *Psihologia na izkustvoto*. Sofia: Nauka i izkustvo. [Виготски, Л. Психология на изкуството. София: Наука и изкуство, 1978.]
- Yanakieva, M. (2011). *Ot rodnya kat do groba*. Plovdiv: Kontekst. [Янакиева, М. От родния кът до гроба. Пловдив: Контекст, 2011.]