

ОГНЯН АНТОВ

ВАПЦАРОВ НА БЪЛГАРСКИ

Изследване

АНАПЕСТ

Варна

2017

Портфолио 8

8.1 Вапцаров на български (2000)

Опус 113

Антов, Огнян. Вапцаров на български . - Варна : Славена, 2002. - 78 с. ; 20 см. - (Библиотека за учителя и ученика ; 14).
Офс. изд. - 200 тир.

“Вапцаров на български” изследва цикъла “Песни за човека”, първи от сбирката “Моторни песни”, 1940. Снабдена е с послеписи, въвеждащи и обобщаващи думи, но всички те обслужват ядрото – анализи на осемте стихотворения на цикъла. Това е проспективна плетеница от анализи, които (колкото повече се навлиза в цикъла) толкова повече ретроспективни нишки извеждат от изминатото... Целите са няколко: Фокусиращ анализ на конкретно стихотворение – основни смисли, тип лирически светоглед, ритъм и стих, стилистика. Но конкретните анализи не се стремят към изчерпателност, а към нещо друго. Стремят се към мотивната структура и въобще към тези нива на художествената тъкан, които правят от отделните творби една цялост, многоизмерен обект със свой контекст. Тоест освен въздействащите средства на отделните творби, друга основна теза е цикличността и нейните пътища и закономерности... Защото поезията на Н. Вапцаров е естествено циклична. С друго, освен с поезията, тази книга не се занимава.

Copyright

(с) Огнян Антов, автор, 2000

(с) Анапест, електронно издание, 2017

АН № 8-81-2017-001-001

Съдържание

ВЪВЕДЕНИЕ ОТ АВТОРА	5
“ПЕСНИ ЗА ЧОВЕКА“	7
УГОВАРЯЩ УВОД	7
„ВЯРА“	9
„ПРОЛЕТ В ЗАВОДА“	21
„ЗАВОД“	26
„СПОМЕН“	34
„РОМАНТИКА“	41
КРАТКА ИНТЕРМЕДИЯ	50
„ДВУБОЙ“	51
„ПИСМО“	61
„ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА“	68
ОБОБЩИТЕЛНИ ДУМИ	89
ПОСТ СКРИПТУМ	98
ФИНАЛЕН АКОРД	101
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	104

ВЪВЕДЕНИЕ ОТ АВТОРА

Отгърнете следващата страница. Ще прочетете откровение на Никола Вапцаров, което спокойно приемете като код. “Файл, стартиращ програма”, както казват модерните хора.

Отгърнете и по-следващата страница. Там започва нещо, което пък приемете като синекдоха (както казват класическите хора). Това е (почти) затворен, (умишлено) безконтекстов анализ на осем Вапцарови стихотворения – цикъла “Песни за човека“. Те сами си съзиждат контекст. А направените върху тях от нас изводи се опитайте за миг да приемете за представителни и за целия Вапцаров.

Може би това ще се окаже сполучлив път към неговата поезия.

*“Вие познавате ли шума на машината?
Не, това не е само шум, някак грубо е да
се каже, че е шум. Тогава и аз така го
наричах, но сега не си позволявам таки-
ва грубости. Защото това е душата на
машината, това е нейният пулс, а ако тези
сравнения ви се виждат много сантимен-
тални, кажете тогава, че това е нейната
диаграма.”*

Никола Вапцаров

“ПЕСНИ ЗА ЧОВЕКА“

УГОВАРЯЩ УВОД

Какво представлява една стихосбирка? Представа. Образ. Портрет. Представа за авторския творчески портрет, образ на духовните му представи и портрет на неговите поетични образи.

Това, разбира се, е каламбур, но целта му е да подкаже многопосочността при един контакт с предлаган авторски сбор от произведения. А посоките са пресрещщи се, пресичащи се и успоредни. От страна на автора стоят проблемите с осмислянето, умишлеността, неслучайността в подредбата на творбите – за да изпълнят те откъм концептуалното им значение и тежест, да си подпомогнат семантично и да маркират по-целенасочено същността си. Авторската роля е стратегическа, т.е. тя изисква контрол не само върху текстовата тъкан, но и върху метатекстовата. Читателската стратегия пък е по презумпция лабилна и нестабилна, но пък и истински силна, ако е преплетена и по(д)ведена от знаците на авторския замисъл. От страна на читателя контактът с текста минава през разни фази – първоначален сблъсък, постепенно навлизане в новата или чужда поетика и желание или отказ от следване на авторската стратегия. А когато става въпрос за стратегия при обединяването на група текстове – и то не механично, а смислово аргументирано обединяване – и двете страни, автор и читател всъщност участват в един общ, паралелен прочит на предлагания материал. И разликата е само хронологична: авторът пръв е “обработил материала”, пръв е проследил ниш-

ките на смислите и ги е завързал във възел, който читателят впоследствие достига, развързва и в крайна сметка завързва отново.

Примерната схема на всичко това изглежда така: Авторът (след сътворяването) чете ретроспективно и става читател. Следващите читатели навлизат в непознатата им среда (първоначален сблъсък с текста), разпознават себе си в тази среда (това е неизбежното пресичане при общо светоусещане) и следват или се противопоставят на предлаганото им смислопостроение. И именно смислопотокът става обект на манипулация и контрол при задействане на концептуалността (тук тя е редът, подредбата на групи текстове в рамка – било сбирка, цикъл и т.н.).

Вапцаров издава една стихосбирка. Единствена. “Моторни песни”, 1940 година. Това значи, че той е родител на една рожба и, като такъв, той внася в нея черти от собствения си портрет, във “възпитанието” ѝ (подредбата) влага собствените си представи и целта на родителската си грижовност разбира като даване на висш, максимално обемащ и въздействащ, поетичен образ. Кое ще рече – в тази стихосбирка той гради образа на своята поезия. Иначе казано – поезията на Никола Вапцаров в най-широкия ѝ и многопластов аспект можем да открием именно в тази книга. С това по никакъв начин не се “поизбутват” всички останали творби. Просто се посочва едно реализирано качество на стиховете от “Моторни песни” – способността да влизат и да съставят обща концепция (и така да значат освен индивидуално, но и като маса, част от организирано цяло). Качество, което съдбата не е позволила да придобият стихотворенията извън “Моторни песни” (поради трагичната орис на поета). Кое то обаче

съвсем логично извежда до извода, че елементите на цикличността могат да се потърсят и в цялото, достигнало до нас, стихотворно наследство на Никола Вапцаров. Но за това – в Послеписа.

“Моторни песни” е стихосбирка с цикличен модел. Общо двайсет и една творби, обединени в четири цикъла с различен брой в състава си. Последното би могло да подсказва не за предпоставеност или стихийност в избора на този модел, а за вътрешна предразположеност и вътрешна необходимост на творбите от съчетаване, от взаимен контакт. Това (и без това звучащо като работна хипотеза) изисква аргументирането си. А единственото същинско доказателство е анализът. Анализ на циклите. (Или поне на един от тях.) И следователно – на стихотворенията в тях (него).

„ВЯРА“

е първото стихотворение, с което Вапцаров ще начене представянето на поезията си пред света. И това представяне започва с жест.

Впрочем, нека – като подобаващо за начало – спазим една “нормативност”. Да проблематизираме това, което първо навлиза в процеса на осъзнаването. Заглавието. Проблематизирани, нещата около него стоят по подобен начин: Имаме “чисто” понятие. Т.е. дума, която стои в най-неутрална и абстрактна позиция. “Вяра”. Оставено без предикат, то се оттласква от религиозното си значение. Поставена сред производните си сестри – вярване, поверие, верую, увереност, вероятност – тя отново се оттласква и пак от евентуалната си конкретност. И изводът, който ненавременното обобщение би предизвикало,

е, че навярно ще се сблъскаме с вярата като общочовешка ценност. Което оставя у нас полъха на програмност, постановяване...

“Ето – аз дишам, работя, живея и стихове пиша (тъй както умея).”

Ето го и споменатия жест. Той е речеви. “Ето”. С това посочване ние осъществяваме първия си контакт с лирическият герой. Той ни насочва към себе си. (Следва “аз”). Към човешката си същност. (Дишам – работя – живея). И към особеността си. (“Стихове пиша”). И всичко това е “ето”. То означава повторителност – споменатата принадлежност към категорията на човешкото съществуване, но и означава демонстрация, доказателство – заиграване с логиката на нагледността. Читателят сяда да чете поезия и чува: “и стихове пиша (тъй както умея)”. Тази закачка в скоби би могла да го разконцентрира, ако не беше началното “ето”. Така декларацията “и стихове пиша” се превръща в елемент на аргументирането. Но аргументиране по-особено – на адекватността от въвличането на читателя в такъв един непосредствен, реторичен, но и интимен тон на контакт. Сиреч – от това начало ние ставаме свидетели на демонстрирана нужда на лирическият герой от директно скъсено и реторично общуване с адресата си. А то е свидетелство и за способността на автора, Никола Вапцаров, да (нека употребим точността на клишето) “хваща читателя за гушата”.

Още ще се задържим на това начало. Умишлено. Нека го погледаме от повече страни. (Доколкото “умеем”.)

Тук всъщност се преплитат две начала – фактологично и онтологично. Начало на стихосбирката и началата на човешкото. В случая – на човека. Името на цикъла е “Песни за човека” и той започва точно с маркирането

на Човека с главна буква. Физическото начало – дишането. Социалната природа на човека – работата (труд). Абстрактната номинация на съществуването – глаголят “живея”. И накрая висшата дейност на човека, разумът, отличаващ го от останалите живи същества и показан тук с един от своите върхове – творчеството (“и стихове пиша”). Както се вижда – това е градация, смислова градация. Но и в нея има собствена логика на развитие. Движение от “битово” към битийно. Градирането е по двойки: “дишам” и “работа”, “живея” и “пиша”. А е по двойки, защото можем да открием причинно-следствен комплекс във всяка една, който би изглеждал така – дишам, следователно (за да) работя и живея, за да (следователно) пиша. Такъв е онтологичният аспект в това начало.

И да обърнем за миг внимание върху стиховата структура на тези първи стихове. След хорей (“ето”) следват седем амфибрахия, организирани в двойки, като последната съдържа кръстосана рима. Следователно тази първа полустрофа е с шестричен размер – двустъпен амфибрахий. Но понеже това е една трудна за удържане схема, особено при многострофна стихотворна цялост, нека отчетем предположението, че по-нататък ще се убедим в размера на четиристъпния амфибрахий и, в такъв случай, в съседен римен строеж. Т.е. римната двойка “дишам – пиша” ще остане вътрешна за стиха (преди цезурата) и ще получи характер на допълнително обвързващ елемент.

А сега – останалото.

Лирическият герой доозначава себе си. Той съобщава и екзистенциалната си позиция – борба с живота. Въсщност той проблематизира една съставка от горната онтологическа градация: “живея” – “живота”. И тук започва

едно противоречие (в буквален смисъл). В заглавието е закован мотивът “вяра”, а в повече от две трети от творбата се разглежда и разгръща мотив за живота. И то точно мотив, макар да е направен опит, подвеждащ, “животът” да се превърне в герой (в израза “с живота сме в разпра”, който означава двупосочност).

Стихотворението е един пример за взаимовръзка между композирането на материята и композирането на смисъла ѝ. Имаме широко количествено и качествено разгръщане на мотива за живота и отношението на лирическия герой към него. Количественото се изразява в аргументативния подход, в натрупването на примерни ситуации за това отношение: окачване на въжето, летеене с пробна машина, с ракета. А качественият аспект на проблема се съдържа в тълкуването на тези ситуации, в заявленията на героя – “живота... аз пак ще обичам”, а преди това – “и боря се с него”; още – “с живота сме в разпра” и “за него... направил бих всичко”. (Целта на този наш манипулативен маниер на цитиране е да подчертае парадоксалната природа на “разпра”-та.) Освен това в текста героят говори за три типа живот – за Живота (с главна буква, върховната ценност – “приятния гъдел, че още живея”), за “живота с грубите лапи челични” (този, с който се бори) и за “живота по-хубав, живота по-мъдър”. С този последен “тип” живот героят свързва двата мотива – живота и вярата. Ала по-уместно би било да се каже “завързва” или “обвързва”. Защото композицията на творбата води до това, към вярата предварително да се отнесат характеристики, каквито тя получава чак в края (като квалификации).

Съдържанието на вярата се крие максимално. От общо девет куплета последните два са посветени на нея,

а иначе чак в шестия тя е посочена за първи път – “моята вяра”. Останалите неспоменаващи шест-седем куплета се занимават с отношението на лирическият герой към живота, със самохарактеризирането му – включително и на реакцията при евентуалното отнемане на неговата вяра (но каква точно, още се крие). Повторното използване на фразата “да кажем” обрамчва разиграването на “примерните” ситуации. Само че то пренасочва съдържанието. Вместо за живота – за “моята вяра”. И понеже имаме похвата на ретардацията, още един куплет героят (а в случая и авторът) задържа напрежението. За да чуем малко преди края за “моята вяра” (това се повтаря още два пъти дословно, отново забавяне!) “в дните честити”.

Вярата се изразява в това, че “утре ще бъде живота по-хубав...”. Значи – вярата е в другия живот, който “ще бъде”. А композицията на творбата набляга на заявяваното желание за живот и за Живот (вик да свалят въжето, пробна машина) и то към живота, с който “сме в разпра”. Щом е толкова силно желанието за “челичния” живот – а подобно желание е и вярата – какво ли е желанието за другия, по-мъдрия? Неслучайно поставяме въпроса реторически – та именно в реторичен въпрос (и сиреч – позиция) откриваме и желанието за живот! Така читателят получава усещане за силата на вярата у героя още преди той да я е споменал и да я е определил. Читателят го прави по аналогия. Изисква го композирането на смисъла.

Но композицията на творбата не разчита на аналогията, а напротив. Тя разгръща нашироко отношението към живота (и косвено проблема за вярата), а съвсем лаконично и “вкратце” определя характера на вярата (при косвено споменаване за живота “утре”). И ето каква е вярата: без нея “ще бъда аз нищо”, “тя е бронирана”, “бро-

небойни патрони няма открити”. Метафоризираният за ефект и яснота образ на вярата като обект – крепост за превземане с шурм, за унищожение – е финал на творбата. Но този финал оставя и някакъв пряк, не само преносен, дух – след “дишам, работя, живея”, след стиховете се появяват “куршуми”, жестове на отнемане, сразяване, шурмуване... Духът (или дъхът), разбира се, е предизвикан от нещо в текста. От предпоставеността. Усещаме, че думите на героя са “отговор на“. Те са предизвикани – и предизвикани от н я к о г о. Защото гледането с живота под вежди, летенето с взривна ракета, неопределеното окачване на въжето (3 л., мн.ч. на “окачат”, кои те?, кои са “злодеи”? – все въпроси около явни неясноти) – всичко това се прекъсва изведнъж с появата на местоимението във 2 л., ед.ч. “вий” – то директно подчертава присъствието на противоположен. (Преразказано: Някой иска да отнеме част или цялата моя вяра и стиховете – “и стихове пиша” – се явяват отговор.) Съдържанието на това противоположен го превръща в полемика. И нека с това се прехвърлим на други моменти от поетиката на това стихотворение.

Позицията на лирическия герой в реторичен план. Наблюдаваме две прояви. Първият е характерният контакт с адресата чрез местоимението “ти” в “ти не разбирай”. То може да се тълкува и като синоним на безличната фраза “да не се разбира”, но може да значи и търсене на събеседник – като път към читателя в ролята му на събеседник. В този случай ще отбележим изповедния тон (като за беседа). Но другото реторическо обръщение преобръща изповедността. (Без да я отхвърля обаче.) Защото докато личното местоимение бе употребено в задушевния и скъсен аспект на единственото число (“ти“), след

това чуваме “вий” и обръщение до края във второ лице, множествено число. Това безспорно оразличава два адресата. И разликата си проличава отново в смяната на тона – вместо изповедната, задушевна ти-позиция (може би затова епизодът с окачането на въжето е представен като принципен, примерен) вече имаме полемизираща и проповядваща вие-позиция. Позиция и тон, които предполагат адресат – противник и опонент. И съдържанието го доказва – мнимият противник иска да отнеме и срази вярата на лирическият герой, да я щурмува. И в отговор героят изважда реторически оръжия – въпроси, нападки и оценъчни квалификации (“Не струва!”). Като прибавим и разговорния характер на речта му, лесно достигаме до образа на герой, изправен пред опонент и агресивно защитаващ своите тези: “А как ще щурмуваме, моля? С куршуми? Не! Неуместно! Ресто! Не струва!” А по този начин лирическият герой от началото в края се превръща в своеобразен “реторически” герой. Стигащ дори до декларативността, заклинанието, скандирането в последната реплика-повторение: “Няма открити!”

Впрочем цитираният по-горе откъс ни привлича към друг въпрос – стиха на творбата и отклоненията в него. (Много интересен и много показателен въпрос по отношение на Вапцаровата поезия.)

Мерената реч – както е широко известно и личащо по името – има ангажиращ нрав. Тя е плод както на интуитивното, така и на рационалното. Диктува я интуицията, а я записва разумът. Следователно и отклоненията в нея са на същата двойствена основа. Двама типа отклонения – да ги наречем произволно същински и несъщински – са следните: същинските нарушават ритмиката и/или римността, без да ги компенсират. А

несъщинските превръщат нарушенията в нормативен акт (т.е. рациото, осъзнаването прави нарушението канон). И понеже при първия тип отклонения такава умисленост не се задейства, родените интуитивно извън заложената конкретна структура на мерената реч нарушения изискват своята защита. И след като тя не би могла да бъде изведена от формата, на помощ идва смисълът и акцентните гнезда, които той допуска. (Разбира се, не е възможно само смисълът да обясни измененията, трябва преди това да се посочат и интуитивно обусловените причини, които – в противоречие с гореказаното – се съдържат отново във формата.)

Вапцаровото стихотворение все пак е в четиристъпен амфибрахий в строфи от по четири стиха с успоредно и кръстосано римуване (по равен брой). Най-честото отклонение е в най-податливата по принцип първа стъпка. В десет от трийсет и шестте стиха тя е заменена от хорей. Но са показателни някои от случаите на подмяна. Втория хорей (след началното “ето”) срещаме чак в петата строфа. Тя започва с “но все пак”. А третият стих изведнъж премахва тавтологията на съюза, започвайки с “все пак” – защото става дума за една и съща фраза: “(но) все пак ще чувствам приятния гъдел”. Значи, можем да разтълкуваме тази подмяна с формална, очистваща и олекотяваща речта манипулация. Подобен случай имаме и в седмата строфа – там пак се повтаря на аналогично структурно място изразът “миг след грабежа ще бъда”. А тези два случая са половината от десетте отклонения. Но достатъчно подчертали се, за да проправят пътя на шестте хорея само от двете последни строфи.

По-любопитни са отклоненията, които прибавят към ритмиката нови стъпки и срички. Наблюдават се на две места. Във втората строфа се включва едно възклица-

ние “Напротив, напротив!”, което я натоварва с два допълнителни амфибрахия. Тълкуваме: интуитивното им аргументиране се съдържа в римната двойка “живота – напротив”. Двете “напротив” се вклиняват в средата на втория стих, но освен че го детайлизират звуково, те го подчертават и разграничават и смислово. Какъв по-силен жест от недвусмислено посочващия желаниа курс на смисъла, жест, появяващ се в момент, в който смисълът е заплашен от “изкривяване на разбирането”? Този жест е “напротив”. И то дублирано (за категоричност).

Второто увеличаване и бягство от схемата посредством допълнителни срички е финалните два стиха. “Тя е бронирана здраво в гърдите” създава римо-ритмичен жалон, в който по никакъв начин не може да се вмести “...и бронебойни патрони за нея няма открити! Няма открити!”. Десет допълнителни срички. Което всъщност значи един стих в повече (макар и непълен по отношение на създадения ритмичен канон). Как да тълкуваме? Отбелязваме, че подобно повторение на последни думи, оформено като самостоятелно възклицателно изречение вече сме наблюдавали – втора строфа с “Аз пак ще обичам!” (там обаче не в ритмично нарушение). Т. е. приемаме го за аргументация “по аналогия”. Отбелязваме и финалността на позицията. Т.е. в такова чувствително място като края на произведение в интерес на тежестта на смисъла можем да оправдаем подобно “несъобразяване” с формата. Истината е, че тук се натъкваме на пример с предимство на интуитивното градене пред рационалното (структурно, моделно, ангажирано изцяло с формата) – това откриваме във “Вяра”. (А дали тази черта от Вапцаровата поетика ще се превърне в линия, биха показали сходни наблюдения в други творби.)

И друг любопитен проблем. Този за трактовката на “играта” със стиха. Той ще ни обърне внимание и върху употребата на римите – в нестандартен аспект, разбира се. Структурно незадължителните прояви на римното съчетаване могат да бъдат и в парадигматичен, и в синтагматичен ред. За парадигматичната проява вече дадохме пример – началното вътрешно римуване на “дишам” с “пиша”. Синтагматична звукова еквивалентност пък имаме в един цитиран по-горе откъс, където “щурмувател – куршуми”, както и “неуместно – ресто” са рими в един стих – разликата им е в степента на диференциалните признаци на звуковата им съотнесеност. (Конкретно в тази строфа откриваме още звукови явления: повторение – “НЕ! НЕуместно!”; алитерация – “НеумеСТно! РеСТо! Не СТРува!”; а и съкращаване на сричка в стъпката – между “неуместно” и “ресто” ритъмът изисква неударена сричка, но римната им зависимост, съчетана със смисловата маркираност на изненадващото, категоричното в семантиката на думата “ресто”, правят такова съкращаване “уместно”).

Задължителната пълноценност на римния модел от своя страна предполага спазване на възприетата от стихотворението схема на успоредно римуване в краестишие в четири от строфите (първи и последни две) и кръстосано в други четири (симетрично вътрешни). Но творбата е от девет строфи. И – случайно или не – точно центърът ѝ, петата строфа, ни предлага ребус. Тя не спазва нито един от двата модела, без обаче с това да руши звуковата пълноценност. Думите в края на четирите стиха са: “гъдел”, “синее”, “гъдел” и “ще бъде”. Както се вижда, само вторите два стиха са в някакъв модел. Но “небето синее” влиза в римен контакт с “че още живея”, макар че

първото е втора част на своя стих, а второто – първа. Усложнеността на ситуацията се допълва и от факта, че на структурно маркирани общи места се явява еднаква дума – “гъдел”. Каквото и да е тълкуването на тези отклонения (Дали да спадат към успоредния или към кръстосания римен канон? Или може би – обхватни рими?), изводът е един – звуковата (римна) пълноценност е налице (дори без допълнителни рими), само че откриваме съставките на нетрадиционни позиции. (Интуитивната природа на това разместване отново е гарнирана със средствата на повторението, за което стана дума още по-напред – “приятния гъдел” и т.н.)

И накрая – нека хвърлим бърз поглед и върху стилистичния пласт на творбата. Без да правим ни най-малко стилистичен анализ – да обрисоваме лексикалната картина, да проследяваме граматическите категории (Забележка: т.нар. от нас “примерни” ситуации около доказването на отношението на героя към живота всъщност можем да преназовем с по-точното “условни” ситуации – предвид това, че за тяхното разкриване е използвано условно наклонение – “направил бих”, “летял бих” и пр.) – все пак нека отбележим тенденцията в текста да се използва по-специализирана лексика – “пробна машина”, “взривна ракета”; също “воинстващата” лексика от рода на “сразите”, “щурмуват”, “куршуми”, “бронебойни патрони”; също и думи от арсенала на разговорната реч – “ресто”, “приятния гъдел”, “разнищен”, “грабежа”. Въобще изповедната интонация, която разтълкувахме като прерастваща в проповедна, бива прекъсвана на места от изрази като “да кажем”, “колко?”, “моля?”, началното “ето”. Те също носят – заедно с “накъсания” синтаксис на финалната строфа – дух на разговорност в текстопо-

тока. С по-отчетлива контрастност можем да приемем метафориката в произведението. “С живота под вежди се гледаме строго”, “живота със грубите лапи челични”, “ресто” със своята фиксирана близост до прозаичността в читателското съзнание създават впечатление за напрежение с някои фигуративни словосъчетания като “като ранена в сърцето пантера” (екзотичен тип сравнение), “дните честити” (характерен израз с постоянен епитет в сантиментален стил, чийто членуван инверсионен вариант в множествено число, както е видно, създава римно взаимоотношение). Това взаимно привличане/оттласкване се илюстрира от последните два стиха. Там след сравнително стандартната метафора за вярата, която е “броннирана” в гърдите (Може би за някои тази производна на “броя” дума ще напомни за “поетичния език” на направление като символизма, например, или т.под.?), та тази употребявана и, значи, придобила лиричен оттенък дума изведнъж е последвана от неин вариант – “бронебойни” в “бронебойни патрони”. Това създава своеобразна етимологична фигура (намираща съставките си в две съчиненосвързани и логично обвързани съждения), първо, и второ – дава пример за осъществяване на приемствен контакт между две различни стилистични системи, старата, т.е. функциониращата, т.е. значещата и “новата”, сиреч градящата себе си в момента, продължавайки и същевременно разграничавайки се от съществуващата. Така “БРОНираната” вяра се оказва недосегаема за новопоявилите се “БРОНЕбойни” патрони...

И, преди края, забележете: “небето СИНЕЕ ”.

А съвсем в края – едно уточнение. Това дотук в никакъв случай не е подробен анализ. Това беше подробен вариант на пунктиращ анализ – с цел да се набележат

пунктирите, чертите (иначе казано), които по-сетнешно то запознаване с останалите седем стихотворения в цикъла ще превърне в линии. (Поради това присъства на места под формата на умалени “вметки” и скоби по-теоретизиращ уклон. Ролята му е да обговори и създаде тълкувателен модел/критерий, та да се отдели впоследствие по-малко място на вече познатото и посочването да стане не квалифициращо, а класифициращо.) Накъсо – детайлизирането дотук бе с намерение трасиращо.

„ПРОЛЕТ В ЗАВОДА“

Да вземем обстоятелственото пояснение в заглавието и да видим какво обектно пространство то отваря. Натрупваме проспективно: “първа смяна”, “моторът”, “тук съм отговорен”, “марка”, “портиера”, “машина”, “хората работеха”, “ще я отлъча”, “чугунена бъркачка”, “папмашината”. Тези думи и изрази пряко рамкират едно пространство – именно заводското пространство – с неговия интериор, отношения и понятия със специализирано значение. Създава се впечатлението за взаимна обвързаност между хората и завода (пространството, което ги ангажира), за някаква застиналост, която бива нарушена (от пролетта). И ако се хванем за думата “грубо” от израза “от папмашината изпсува някой грубо”, можем да направим крехък паралел с декларацията за “живота с грубите лапи челични” от “Вяра” – това е мястото, което държи и управлява живота на хората, това е пространството–прегръдка, заводът – постановен от изброените горе думи из сферата на механизирания производствен труд (сиреч характеризиращи работническо битие).

Но нещо променя за момент това битие и стихотво-

рението е отклик точно на тази промяна. (Литературата като цяло се занимава с такива кризисни мигове за обекта си – случаите, в които монотонността се спъва от частното, рядкото и това кара обекта да реагира различно.) Тук изменящият ситуацията фактор е пролетта. И тя е олицетворена. Пътят, по който пролетта се вклинява в заводското пространство, е на няколко нива. Първото е действието на героя – олицетворената пролет. Тя иска да влезе. Влиза. Тя е “страшно упорита” (освен действия ѝ се придават и човешки черти). Тя отваря прозорец и се изплезва. С такова самоволно “поведение” всъщност пролетта косвено е характеризирана (синоним на “немирницата пролет” от фолклорно-приказната или авторско-лиризирана поетика). Но веднага след това идва другото ниво – въздействието на тази волност (пролетта) върху елементите от пространството, което тя атакува. И тук, в завода, това въздействие се раздвоява: “изведнъж запя една машина” и “хората работеха несръчно”. Използва се отново олицетворението. Заговорват машините (“една добра чугунена бъркачка”). Впрочем, тук ни привлича този начин на посочване – епитети подобно на “добра”, водени от числително и отнасящи се за неодушевен битов предмет (или явление) ни напомнят за жанра на приказката, баснята, анекдота. И действително има нещо анекдотично в началното развитие на сюжета (защото сега се разгръща сюжет за разлика от лиро-реториката на първото стихотворение – много важна разлика!). Анекдотичното разгръщане като басня иде от олицетворяването на природата, но и от авантюриността на разказваната история. До средата на творбата се разказва точно история, случка – за надхитряне, достигане до забранена цел, обект-табу. Т.е. до момента, в който моторът млъква,

наддуман от чугунената бъркачка, ние имаме хронотопа на приказката (независимо от силния ефект от постулирането на заводското пространство).

Обаче след средата на стихотворението въздействието променя своя обект. Приказният хронотоп окончателно се унищожава с нахлуването на социалното. И това, парадоксално, става в репликата на бъркачката (в нейната рима при това): “та ний за нея ще направим стачка”. При думата “стачка” моторът млъква. Но млъква и похватът на олицетворяването. И ние вече проследяваме въздействието на пролетта (тихомълком върнала се в съзнанието ни към прякото си значение на природен феномен) върху хората. Загатната с “хората работеха несръчно” промяната се развива първоначално с описателен откъс – “вятърът донесе отнейде топъл лъх на чернозем” и т.н. (липса на одушевяване!), сетне и хората реагират – “сияеха пред синьото небе” и т.н. (отбележете еквивалентното “небето синее” от “Вяра”!), накрая се появява и портиерът. И тук отново ни ангажира композицията на творбата.

Откриваме две паралелни линии, свързващи се в общ сюжет, но с различни характеристики. Първата половина е иносказателна, в нея моторът заема ролята на портиер, пролетта действа, запява една машина, а накрая моторът млъква. Веднага след това я дублира новата линия – пролетта е пряко описана (неодушевена), тя въздейства, едно момиче запява и накрая се появява портиерът, който – подобно на своя съответник мотора – замлъква. Имаме две паралелни истории с два паралелни финала, но обединени освен от общото пространство и от един много характерен за литературата похват – този на задължителната двуфункционалност на съдържащото се в литературното произведение...

Похватът – а той е и черта, характеризираща литературното изкуство въобще – е връстник на самата литература, но ефектно и афористично го е формулирал Чехов. Става въпрос за прословутата реплика за “пушката”, която от фоново присъствие (висяща на стената) задължително придобива и втора (трета, четвърта и т.н) решаваща функция (гръмва). Този похват-черта на литературата е значещ и при отсъствието си – например при жанра на пародията и пр.

Споменаването на портиера в първите стихове в последните не остава “висящо” – той става герой, герой, на когото е отредена важната финална роля. И той се държи подобаващо – антитетично на “заместника” си, мотора. Влиза тихо (“моторът изруга сърдито”), пипа меко, с въпрос (моторът: “не може тъй”) и след като разбира – “виновно се усмихна, почеса се, подсвирна, после млъкна” (“моторът каза: Аз ще я отлъча”).

Втората линия, пряко описателна, представлява интерес и от втора гледна точка. В нея отново срещаме промяна на интонацията и, донякъде, на изобразителния набор (отчетено и във “Вяра”). След изругаването на мотора, заканата му и отговора-надсмешка на машините, следва визия от друго естество – съзерцание (“топъл лъх на чернозем”, “синьото небе”), разчувстване (“един напев”), приповдигнатост (“които някога са порили земята, пърхаха като коне”). Метафората “пърхаха като коне” можем да сравним с “ранена в сърцето пантера” от “Вяра”, те си приличат по своето равностручене (регистър), по източник. А сборът от горните цитати дава някакъв романтичен лъх, който като клин се врязва в стилистиката на заводското пространство – сравнете: “да влезе с първа смяна” и “стъпки на попукани нозе”. Разбира се, това са

елементи от две различни пространства, едното е на завода, другото на “чернозем”-а. Но това засрещане на две чужди полета и по-скоро вклиняването на елемент(и) от едното в другото е показателно за вече две стихотворения на Никола Вапцаров и то би ни извело евентуално до цялостен извод относно чертите на поетиката му.

Впрочем това вклиняване, естествено, разчита на ефективността, на контраста. Защото след пресъздадената “романтична” картина изведнъж чуваме стряскащото “от папмашината изпсува някой грубо”. И след него пак контрастното “весело запя”. А в римната двойка “грубо – влюбен” (“поглед влюбен”) откриваме модела на този контраст между разчувстването, промяната и елементите на заводското пространство (т.е. структурното ниво потвърждава анализа на идейното съдържание). Допълва го и втори структурен ефект – смяната на вида рима в дадения откъс. Творбата е с осем строфи, като първите четири поддържат краестишни женски рими (хорей). След средата (което значи във втората композиционна цялост, в новата интонация и т.н.) думата “чернозем” (неслучайна за смисъла!) въвежда във всеки четен (от “четно”) стих мъжка рима. Това продължава три куплета, а само финалният – който е събирателен за двете линии на творбата – се връща към началната схема. (В литературното произведение няма случайности. Поне по презумпция.)

И да завършим с едно отбелязване на римно натрупване, което търпи обаче единствено структурна аргументация. То е пример за римно украсяване на текста, с което желаем просто да прибавим багра от стихотворната палитра на автора, багра, която откриваме в “Пролет в завода”. Иначе творбата пак започва с “отклонение” от канона. (Но тъй като е в началото, ние не го тълкуваме

като такава, понеже не знаем още канона. Заради това обикновено наричаме началните и финалните нарушения “оправдани”.) Първата дума “смяна” остава без корелат. На мястото на корелата стои “отговорен”. Втората строфа препотвърждава отклонението: “упорита – горе”. Няма рима. (Това “упорита” в края на първия стих обаче се римува с римната двойка “сърдито – питай” от началото, а също и с вътрешноримната за втория куплет двойка “не попита – скрито”.) На структурно аналогични места остават необосновани звуково две думи – “горе” от първа и “отговорен” от втора строфа. И точно те образуват римна корелация. И, забележете, това е гарнирано с разхвърляните и в двете строфи техни рими (все вътрешностихови), цял ред: “моторът”, “отговорен” и “отвори”, “прозорец”, “горе”, “мотора” (а трети куплет допълва: “но хората – моторът”). С което достигаме пак до разсъжденията за “интуитивност”, “звукова пълноценност” и прочие от анализа на предното стихотворение “Вяра”.

Няма да ги повтаряме.

Още от заглавието

„ЗАВОД“

се откроява препредаващият (щафетен) характер в подредбата на цикъла. Обстоятелственото пояснение от “Пролет в завода” става самостоятелен обект, подлог. А всъщност това е името на първия разгърнат мотив във Вапцаровата поезия.

От мотив-интериор в предната творба заводът тук се разкрива като централен мотив. По отношение на лирическият герой, т.е. на носителя на определен мироглед, заводът е мотив-съдба. От гледна точка на цялостната кар-

тина на този мироглед заводът се реализира като основен, носещ мотив. Следователно стихотворението “Завод” ще е програмно за мотива, който съдържа, поради това, че то ще го разгръща и постулира, както бе намекнато вече...

“Завод” е трудно стихотворение. То не изгражда аргументационно тезите си подобно на “Вяра”, нито разгръща сюжет по зададена тема като “Пролет в завода”. То проследява вътрешната реч на героя си, то е монолог като “Вяра”, но вътрешен монолог. Това означава, че в него ние ще открием не реторично или повествователно напрежение на говоренето, а многопластово, криволичещо по терзанията на душата и търсещо външен излаз и изказ, напрежение. Струва ни се някак неподредено, с нюанс на стихийност самоописването на героя и описването на заобикалящото го – измъчващо го или поддържащо духа му. Убедете се сами в преображенията на вътрешната реч: Начален стих – номинативен, описателен. Втори и трети – дефинираща характеристика, лична констатация на говорещия. После – елемент от горния стих, характеризирайки пряко, се поднася фигуративно. Фигурата (в случая метафора) се разстила, дори с тенденция да прерастване в нова фигура (алегория). Нататък – продължение на описанието на фиксирания в началото обект (завода), което преминава в самофиксиране на героя (той споделя своя реакция). Изведнъж – видение у героя, което го пренася вън от пространството, което разкрива. Следва – пак коментар по току-що описаното и след него отново коментар – този път коментар на току-що изречения коментар! А сетне – връщане към създаваната картина (за завода), разкривайки споменатите и добавяйки нови елементи. По нататък – повторение на началната линия: елемент, посочен пряко, се използва и във фигура, която

впоследствие се разгръща. Малко преди края – изненадващо обръщение на лирическият говорител към обекта (второличен диалогичен прием), което води до декларативност (закана, уверение). И краят – отново под формата на обръщение лирическият герой се самообобщава, наблюдайки, подчертавайки фигуративно своята неуникална и неединична позиция (след като малко преди това го е загатнал, поднесъл го е като предположение).

И целият този дискурсивен сноп осветява едно пространство – “пространството” на “завода” (цитати от стихотворението). Заводът: “облаци от дим”, “във залиите... каиши, трансмисии”, “задушно”, “машини”, “дим и сажди”, “хора с осаждени от черен труд лица”. Набляга се на слуховата картина – “плющят каиши, трансмисии скрипят”, “шум и трясък на машини” (за значението им – по-долу). Заводът и лирическият говорител (представител на “другите”): “да дишаш не би могъл спокойно”, “напрасно да загубиш работните си жилави ръце”, “трябва непременно да крещиш”, “завод, притиснал с мъка толкоз хора”. Заводът и това, което не е: “недалече пролетния вятър люлее ниви, слънцето блести”, “дърветата опират във небето”.

Терзанията на лирическият герой са метафоризирани в крясъка. В условията на завода – “шум и трясък на машини” – той е принуден да крещи. Прекият смисъл на това надвикване обаче се трансформира в иносказателен с разтеглянето до крайност на категорията време. “И аз крещях години – цяла вечност” с условността, която внася, дава на крясъка семантика на перманентно надмогване, преодоляване. В пряк превод метафората значи: Заводът ме подтиква, аз се боря с този натиск, за да оцелея. (Да дишам ”спокойно”, да говоря “разбрано”.) Но тъй като

имаме разгърнатата метафора, да я преведем докрай: Аз се боря, но и усещам, че не съм сам, аз съм подкрепен от всичко (“машините, завода, човека”) и точно поради това аз се усещам силен в борбата си и недосегаем. (Обърнете внимание как метафората се разгръща – тя представлява скачване на самостоятелни метафори: крясъкът става сплав, с която “бронирахме живота”, “сложиш ли му прът в колелата – ще счупиш своята ръка”. Докато първата част звучи оригинално за Вапцаровата поетика – още повече, че изразяването на твърдост у черти от мирогледа на героя чрез “бронирам – бронирана” ни е познато от бронираната вяра в едноименното стихотворение – то прътът в колелата е по произход фразеологизъм.) Ако се опиташ да ме спреш, “ще счупиш своята ръка”...

Чрез символизацията на “ръка – ръце” лирическият герой демонстрира крайните фази на противостоещото с подтискащото го заводско пространство. Поддаването, отказът от борба от страна на героя ще означава “да загубиш работните си жиливи ръце”. А довеждането до край на борбата, твърдостта водят до сплавта, колелата, пръта и счупена (чия?) ръка. Някъде сред тези значения на символа ръце се включва неопределената “една ръка”, която изхвърля на боклука “идилиите с синьото небе” (няма нужда, струва ни се, вече да ви насочваме към познатото словосъчетание).

Достигаме до мига, в който ще свържем ставащото в “Завод” със станалото в предните две творби. Най-отчетлива е връзката с аналогичен елемент от “Пролет в завода” Става дума за отбелязаното от нас “засрещане на две чужди пространства”. И тук – като с “попуканите нозе, чернозема” – се сблъскваме с контрапункт на задаваната ситуация. Това са нивите, люлени от пролетния вятър,

блестящото слънце, дърветата, опрени в небето. Но за разлика от липсата на обяснение, пряко, за присъствието им в “Пролет в завода” (косвено ги свързваме с темата за пролетта), сега те се коментират. И се коментират по категоричен начин, умишлено, с желание за ясното им разбиране. Те са контрапункт на завода – това, от което той е лишен и с което лишава и тези, които държи в “прегръдка”. Полето “тука” (в завода) е “чуждо и ненужно”. Защото “една ръка изхвърли на боклука идилии...”. За първи път героят сам назовава директно, с понятие, лъжливостта на речта си, белег на разчувстване, приповдигнатост и пр.! Нарича ги “идилии” и продължава: те водят до загуба на “работните” ръце, понеже: те са “миг на някаква заблуда”, “миг с размекнато сърце”. (С което облекчава нашето тълкуване, търсенето на думи, характеризиращи смисъла на съдържанието... Това е, между-впрочем, и пример как текстът сам може да поднася и метатекстови изненади за читателя и анализатора.) Оттук стартираме, за да обясним и мястото на символа слънце в творбата. Заводът е белязан със сенките на дърветата, които опират “в заводните стени”. Но този антагонизъм между природа и завод (изкуствена природа) е набелязан още с първия стих, а към края и дублиран – на блестящото слънце пречат облаци. Тези облаци са от дим и сажди. (Сиреч – имаме тропа.) И чрез абсурдността в репликата “ще снемем ние слънцето при нас” героят всъщност признава безнадеждността в прегръдката си със завода. Но чрез метафоричността в същите думи – и надеждата си в борбата (макар и “цяла вечност”). Така ни принуждава да не приемаме снемането на слънцето (то е елемент от “идилиите”) като “заблуда” (противно на логиката, но в подкрепа на фигуративния характер на езика). А на раз-

мекнатото сърце във финала противопоставя неуморното пулсиране на “хиляди сърца”, градящо антистетичността си и по признака пряко/преносно значение.

Погледнато по-огрубено и опростено, стигаме до извода, че заводът и пространството му е нова идилия. (Иначе какъв смисъл ще има снемането на слънцето?...) Но едновременно с това то е и антиидилия. (Иначе защо “заводните стени” ще са белязани само със “сенките” на дърветата?...) Освен това двете горни определения заедно са подкрепени и с още един момент, идващ от “Пролет в завода”. С присъствието на пролетта в “пролетния вятър”. Видяхме там как пролетта нахлува като чуждо пространство (т.е. в антиидилия). Но и променя по някакъв начин пространството, в което нахлува “контрабандно” (реакцията на машини, хора) – т.е. тя създава и своеобразна нова идилия.

Но “Завод” в противовес на предходника си е социално-определено стихотворение. То има социално-определен и самоопределящ се герой и, разбира се, социално послание. Посланието се съдържа в един мотив, чието развиване е започнало във “Вяра” и тук се актуализира. Това е мотивът за живота. Във “Вяра” имахме три лица на живота (с главна буква, бъдещият и този, с който героят е “в разпра”). В “Завод” е останал само един, последният. И разбираме, че именно заводът е пространството на “живота със грубите лапи челични”. Забележете! След двете “тежък, скучен” по отношение на живота (миролюбиви по темперамент определения) ставаме свидетели на едно сравнение на живота – “озъбено, свирепо куче”. Ето: лапи (от “Вяра”) – куче (от “Завод”). (Защо не го наречем интертекстуална метафора?) Сравнението (наченато във “Вяра”) се превръща в метафора – това е първата от двете

разгърнати метафори в “Завод” (за втората говорихме). Животът е донаречен “настръхнало, вбесено псе”, борбата с него е борба със зъбите на “озъбеното” куче, а тя, борбата, е за “парченце хляб”. Хлябът, както е известно, е квинтесенция на социалните искания и недоволство. Той дава социалния заряд на това стихотворение, но до него се достига не чрез пряко, публицистично говорене, а по двурелсието на иносказанието. (Начален пункт е животът “без маска и без грим”, краен – парчето хляб. А раздвояването е в метафоризирането на борбата с живота за хляб в борба с “вбесено псе” за хляб. Но нека и посочим примери. За пряко означаване – “Вяра”: “с живота под вежди се гледаме строго и боря се с него, доколкото мога”. И за косвено означаване – “Завод”: “живот... - озъбено, свирепо куче... И трябва да се бориш...” с “туй настръхнало, вбесено псе...”.) В резултат се получава характерната за литературата хиперболизация на образа с цел по-голяма убедителност и отчетливост.

(Факт: В тази първа разгърната метафора за живота-псе, обемаща втората строфа на творбата, за пръв път наблюдаваме появата на свободен стих в поезията на Вапцаров – строфата е освободена от ритмичен канон и римни отношения, с изключение на двойката “упорит – зъбите”).

Но стихотворението оставя чувство за неяснота, за някакво противоречие. В “Пролет в завода” машините бяха одухотворени. Тук не са. Там заводът се превръщаше в сцена, а тук той е задушно, шумно и тягостно място. Но изведнъж в протежението на говоренето лирическият герой обединява себе си с “машините, завода и човека”, заявява, че те заедно крещят (смисълът на крясъка е протест и борба, както бе казано вече) и крясъкът е брониран

живота им. И веднага след това той обвинява завода (“ти, завод”), че трупа “дим и сажди”, че е “притиснал с мъка” хората! Как да си обясним това разминаване? (Освен с теоретичния аргумент, изложен по-горе, че става въпрос за част от развита метафора и смисълът не би следвало да бъде в пряк, а в преносен аспект.) Според нас – заводът в поетиката на тази творба (а и не само) има двойствен живот. Единият е заводът, гледан отвътре – с машините и човека, които контактуват взаимно, които го съставят. Другият е заводът отвън – с облациите от дим, с които скрива слънцето. Затова е двойствена и позицията на лирическият герой – заводът отвън го притиска “с мъка”, но притиснатите вътре са машини и хора – сиреч това, което също наричаме “завод”!

По-чувствителното ухо ще открие в “Завод” и още нещо. Фразата “човека от най-затуления тъмен кът”. Не за друго, а защото цикълът, наречен “Песни за човека”, едва тук припомня съдържащата го тема. (Но само напомня, засега нищо повече.)

Завършваме с последната строфа на “Завод”, в която лирическият герой поставя себе си в уравнение (“едно – хиляди”) и с която той се самоопределя като говорител на “толкоз хора” – този, който е изразител на... и се нагърбва със...

“Завод, притиснал с мъка
толкоз хора
с осаждени от черен труд
лица,
едно сърце във тебе неуморно
пулсира с хиляди сърца.”

Защото следващото стихотворение

„СПОМЕН“

се нагърбва с разказа за един от тези “толкоз хора”, един огняр, живеещ сред ”сажди”, в “клетка” и лирическият герой става говорител – изразител на неговата мъка, на “зениците”, които “тягостно страдат”...

“Спомен” дава окончателно формулата на цикъла. Да си припомним: във “Вяра” наблюдавахме себеизразяване, после “Пролет в завода” повестуваше, след него “Завод” отново изразяваше миогледните терзания на лирическият “аз”, а – сега – “Спомен” отново се връща към повествованието. Това е редуване на два подхода към лирическата материя, което можем с приблизителна увереност да предскажем, че ще се случва и до края на цикъла. “Пролет в завода” обаче разказваше в трето лице. Там разказвачът беше скрит – бе от епичния тип на “всезнаещия” разказвач. В “Спомен” повествованието се води в първо лице. Имаме, значи, лирически герой, който се раздвоява между лирически говорител и персонаж – той разказва и едновременно с това субективира части от разказа си, прави ги собствена гледна точка. Т.е. става въпрос за типичната диалектическа сплав от стремежа на героя да описва история и неизбежния подтик да я прави, да прави историята. Героят заема свидетелска позиция – това му носи обективност, но той се представя като единствен свидетел – това пък носи елементите на субективността. Доказателства: “аз имах”, “аз помня”, “аз чувствах”, “не знам защо”, “мен се струваше”. Сравняваме ги с категоричните в твърденията си “той беше огняр – пренасяше... дванадесет часа на нощ”, “тя – пролетта – дойде”, “той – другият – умря” и т.н. и получаваме представа за двете страни на предлагания ни разказ и, естествено, за ролята

на лирическия герой в него – освен разказвач (говорител) той е и герой на разказа си (персонаж). Той гради образ. Това е образът на “другия” персонаж – “един огняр”. Как го гради?

“Пролетта” като мотив се развива вече трето стихотворение. След мотива “завод” стигаме до нея като следващ, открил се в проспективното четене, мотив. Но не можем спрямо “Спомен” да го наречем основен, носещ (както направихме за “Завод”), защото той работи като част от материята, в която го намираме, той не я обхваща изцяло. Затова, със “задна дата”, можем да наречем “пролетта” водещ мотив в “Пролет в завода” и оттам – втори разгърнат мотив в първия цикъл на Вапцаров. Пролетта е другото пространство, антизаводското, идилията, това, към което се стремят героите на завода, понеже то им носи увереност и надежда. Спокойно можем да ги противопоставим и да оформим извода, че първата половина на цикъла “Песни за човека” става арена на сблъсъка на пространствата на пролетта и завода. “Спомен” олицетворява този сблъсък – с осаждените очи на огняря, с неговата “трескава жажда” и стремеж към пролетта навън, към стрелкащите се птици по небето, желание за пощада “в името на” пролетта. Но то внася и нов нюанс в мотива пролет. (Нюанс, който ще ни усъмни дали името на този мотив е наистина “пролет” или пък “идилии”, а защо не и нещо друго, което ще включи в себе си и пролетта, и идилията като мотиви!) Преди това приликите. В “Пролет в завода” имаме словосъчетанието “топъл лъх” (на чернозем), тук – “топъл лъх” (и рози). Това означава, че намираме общ модел (матрица) за описване на незаводското пространство – общност на изразните средства, а сиреч на знаците, които го определят. Това са топлият

лъх, небето и просторът, слънцето. Тези общи знаци ни дават равнозначни картини, но съпровождащите ги елементи – тези, които поставят рамката на картината – ни насочват към друго. Те са знаци за смисъла на пролетната картина, който смисъл е различен в употребата си и в трите творби. Най-чиста (еднозначна) е описаната пролет в “Пролет в завода” – тя значи само себе си (новост, свободен дъх). В “Завод” това се променя – пролетната картина (наричана от нас досега ту “моменти на разчувстване, приповдигнатост”, ту белег на сантиментална романтичност и т. под.) се етикетира и се коментира. Тя е “идилии”, които водят до загуба. Тя, следователно, бива отричана, заявява се разрушаването ѝ (снемането на слънцето). В “Спомен” пък пролетното се използва с обратен знак, тя е надеждата, тя е идеал (не идилия!), тя е летоброене (“до другата пролет”). Но новият нюанс, който внася тази творба в развитието на мотива пролет, е много ангажиращ и с голяма смислоизместимост. Става въпрос само за една дума. Ето за какво става въпрос: Разказвачът първо вмести в разказа си частици от пролетната картина – “лъчи”, “шумолят листата на двора”, “ято от птици”. Те всъщност характеризират неговия герой, обектите на неговата “трескава жажда”. Свършват с думите “до пролет”. Това е срок (буквално, формално), но израз и на “вечната надежда”. В този момент разказвачът сменя преобладаващото минало несвършено време с минало свършено: “тя – пролетта – дойде”, и поставя две точки. И съвсем схематично (в смисъла на двете точки) дава описанието на пролетта, дава нейните знаци, прави го с автоцитати и с цитати! Това са “слънце”, “топъл лъх и рози”, “теменужен дъх” (първите два са автоцитатите, уточнени по-горе, другите две са цитати от чужда пое-

тика). Неслучайно натрупва два елемента от поетичната “кошница с цветя”, неслучайни два елемента – рози и теменуги! (Цветя, които излъчват категоричен мирис на символизъм и литературност...) И след това по принципа на контраста се завършва контрапунктно тази рисувана картина: вън небето е ясно, а вътре – “мрак и как тежеше легналата ПРОЗА”...! Но защо, защо “проза”? – е логичната ни реакция. И отговор: защото тук за пръв път имаме ОЛИТЕРАТУРЯВАНЕ на конфликта. Той не е само на ниво образи и изразяване, знаци и изразни средства, той е и на ниво поетични възгледи, миросглед, разбиране за литературност. Лирическият “аз” става тук не само част от стратегията на разказа си, той е част от стратегията на оразличаването, оттласкването от едни поетични жалони и създаването на други. Това е – както гласи еталонизиращият израз – “оголване на похвата”. Лирическият “аз” добива вече и качество на изразител на литературно съзнание, носител на понятието “литературност”, а това качество е прекалено ангажиращо, за да не го срещнем и в останалата голяма част от поезията на Вапцаров... Това моментално изменя ракурса, чрез които ще гледаме картината на пролетта. Тя не е жива картина, тя е стилизирана, тя е копие на картина, копие, което борави с чужди изразни средства и си дава сметка за това. Т.е. пролетта ще продължава да работи като символ и всичко следващо от това, но чертите на нейния образ ще са знаци – знаци за една явно не чужда (щом е толкова постоянно присъствието ѝ), но различна поетична визия. Знаци за различна ПОЕЗИЯ, както – внимание! – НЕ казва творбата. В края на споменатия отказ имаме думата “проза”. Тя е втората част от антонимна двойка. Първата част – сиреч “поезия” – е заменена от характерни бит, образ, лексика, фигури от

живееща в литературните съзнания поетика. “Поезия”, която предното стихотворение “Завод” нарече “идилии”. “Идилии”, които “една ръка изхвърли на боклука”. Но какво ще замени тази “изхвърлена” поезия?

Пряк отговор (сиреч алтернатива) “Спомен” на дава. Но ни поднася още интересни и значещи наблюдения. Не е пренебрегнат и мотивът ”завод” и параметрите, които е задал. Без да е пряко изречен, заводът присъства с характеристиките на героя – той е “огняр” (професия), работи “дванадесет часа на нощ” (детайл от работническия бит, ср. “първа смяна” от “Пролет в завода”). “Сажди”-те – белег на заводското пространство – са употребени в същото значение като в “Завод” на пречка, преграда на пътя към идеала. Не липсва и специализираната лексика (като в “Пролет в завода”), думите от тясната сфера на производствения процес – “пренасяше с коша кюмюр, изхвърляше сгур”. Но най-ефективно (и ефектно) е представителството на “завода” в присъствието на мотора. Моторът, които в “Пролет в завода” имаше незавидната анекдотична роля (неадекватна), а в “Завод” се криеше зад неопределеното “машини”. Моторът тук е не просто адекватен, той е израз на висша адекватност в две посоки. Едната е в позицията на резоньор на мислите и болките на героя-разказвач (а и на автора, разбира се) – в този случай моторът пак заема изместваща човека роля като в “Пролет в завода”. “У нас живота се обърка”, разказва героят. Объркването изразява моторът, който “не работеше добре”, “започна подозрително да хърка”. Има наченки на олицетворяване, податки за превръщането на мотора в герой, в персонаж. И това е другият аспект в позицията на мотора. Той, освен резоньор, се превръща и в инструмент, средство за градене на собствен образ от страна на

разказвача. Защото той дирижира “проявите” на мотора. Той го държи на ръба на пряката и преносна употреба. Използвайки фигура, лирическият “аз” бърза да я неутрализира. Ето – разказвачът заявява за придобиването на човешки черти у мотора (олицетворяването в “подозрително да хърка”), а после ги отрича – “А може би не е така.”. После пак олицетворява мотора (“във своя глад, моторът чакаше”) и пак се отказва от това: “Да, може би. Не зная аз.”. И веднага след това дава ключ към подобно поведение: “мен се струваше”. Да, действията на мотора не са негови действия, а придадени от мен, провидяни от мен, предположени от моето душевно състояние – това сякаш ни казва лирическият “аз”. И след това – в едновременно подкрепа и отричане – казва следното (това е впрочем шедьовър, дарен ни от Никола Вапцаров): “Но мен се струваше, че той (моторът – б.моя), в ЗАЕКВАЦИЯ си БРЪТВЕЖ, ме питаше с болезнен ВОЙ: “Къде е другия младеж?” – “Заекващия брътвеж” и “вой” са шум. Шум от психореакция при трагична ситуация. Човешки “шум”. Но те съвпадат с назоваването на типа шум, които издава машината . (Защото нима са по-точни например “протракване” и “свистене”, нима те могат да означават само нежива, неолицетворена природа!?) И точно това съвпадение е висшият финал на присъствието на мотора в ролята му на изразител на чувството у лирическият “аз”. “Заекващия брътвеж” и “вой” са преносни действия, характеризиращи пряко разказвача, но и преки действия, фигуративно описващи мотора. Този епизод е свидетелство всъщност за олитературеността на съзнанието на лирическият “аз” – видяхме, той борави с изразните средства открито, на показ, въвличайки един елемент от разработван мотив в процедурата и играта на споменатото

“оголване на похвата”.

И две констатации:

В стиховия строеж на творбата откриваме ново явление във Вапцаровата поезия, не проявено досега. Това е синтагматичният подход на римо-ритмично равнище в граденето на стиха. Ще рече – слепване на фразови отрязъци по звуков признак (рими), като слепването може да е съседно, но и обхватно. Така се освобождава стихът от нормиран ритъм и той става непредсказуем. Римата остава единствен формализиращ фактор.

Този подход е основен при поемата “Септември” на Гео Милев, например, но разликата с Вапцаров е, че амбицията на поемата е да руши традиционната форма на стиха. При Вапцаров има обратен стремеж за придържане към традиционната форма, макар в резултат тя пак да бъде разрушавана.

А по подбие на “недоизказаната” римна двойка от “Завод” – “упорит - зъбите”, в “Спомен” срещаме любопитното римуване на “лошо” с “нощ” в начално-финалната строфа. По същност това са два различни типа рими – хорей и ямб. Обаче по диференциален признак те са почти еднакви. Защото и след двете “ш”-та има звуково удължение. В първата дума това е гласната “о”, а във втората – съгласната “т”. Вследствие се получава пълноценно и цялостно отзвучаване на съгласната “ш”, която заедно с предходното “о” е основен диференциален признак за наличието на пълноценна рима. (Не остава последен звук тоест, който по принцип е с проблематичен статут в римните корелации. Друг е въпросът, че според право-ворната норма ”т” в “нощ”, “свещ”, “дъжд” и т. под. може да не се произнася...)

„РОМАНТИКА“

е стихотворението алтернатива и стихотворението манифест (на върха на писалката ни е да продължим изречението с “за целия цикъл “Песни за човека”, но нека се въздържим), което прояснява доста от заложените неясноти, намеци, алюзии в предните творби, както и разбулва уговорките, недомлъвките, догадките, оставени от нашия анализ. Неслучайно поставяме на обща плоскост това, което стихотворенията “казват”, и това, което ние казваме за тях. Причината е, че чрез тази творба ще се срещнем с една по-рядко наблюдавана ситуация, при която текст и метатекст се дублират и цитират. Без обаче от това да губят своя самостоятелен характер и смислостостене.

“Аз искам да напиша
днес
поема,
в която да диша
на новото време
стихът.” -

е виртуозното първо изречение (първи два стиха от строфата) на “Романтика”. То е и второто начало на цикъла. Да си припомним първото – “Вяра”: “аз дишам” “и стихове пиша”. Да си припомним и броя на стихотворенията от цикъла – осем. Да си припомним и броя на разгледаните дотук – четири. Значи: с това повторно започване трябва да очакваме някаква промяна...

Не е задължително една промяна да е коренна, нито симетрична. Не е и задължително да е просто смяна на темите, на смисловите акценти, на фокусираните мотиви. Не е задължително и да е промяна на концеп-

туалността. Както и да има промяна изобицо. Задължително е само това: да очакваме промяна, макар такова очакване да е парадоксално логически. (Например, контравъпрос: Защо от две изходни точки, еднакви, да се очаква различно развитие?) Всъщност, тук действа един от законите на литературното изкуство: реактуализацията, повторният енергиен тласък, припомнянето. Тяхна цел е не промяната като качествен или количествен атрибут, а промяната като повторна настройка, прекоцентрация. Употребата ѝ в текст или в подредбата на текстове е със стимулираща възприемащите сетива функция, тонизираща читателското възприятие, мобилизираща продължаващия контакт. Тази реактуализация, съвсем естествено, действа и когато промяната ще се окаже с качествено и/или количествено измерение.

... Приликите със същинското начало. В първата полустрофа на “Вяра” римите “дишам – пиша” са вътрешностихови. В “Романтика” също, само че наопаки: “напиша – диша”. И разлика: тук те са с обърната ориентация. Докато “напиша” все още се отнася към лирическия говорител (1 л.), “диша” е метафоричен предикат към “стихът” (3 л.). Освен това картината на римуването в “Романтика” е усложнена, защото, първо, няма съседно, а кръстосано римуване; второ, римуващите се с първия стих синтагми от втория не обхващат целия стих; и трето, римуваните откъси не са идентични в ритмичен аспект. (На отново новата, поредната различна от предните стихове стихова организация на творбата ще се върнем по-късно.) Основната прилика: и в двете обект са стиховете – “и стихове пиша (тъй както умея)” и “аз искам да напиша... поема, в която да диша... стихът”. Модална прилика: и в двете писането на стихове е съпроводено от нюанс на уговаря-

не, не- или увереност, като възможност или намерение. Фигуративна разлика: в “Романтика” “стихът” е метафоризиран. И от това достигаме до основната разлика: контекстът. Във “Вяра” стиховете са част от екзистенциална редица. А в “Романтика” “стихът” е единствено и поглъщащо “новото време” екзистенциално начало. Т.е. погледнати по такъв начин, опосредствено, изхождайки от “Вяра”, нещата стоят философски.

Погледната непосредствено, като част от концептуален ред, чиято последна част е било стихотворението “Спомен” и чието продължение е стихотворението “Романтика”, проблематизацията е изцяло литературна. Но преди да я изложим, нека набързо фиксираме какво казва “Романтика”.

Имаме прокламиращ лирически герой. Той заявява желанието си да пише “на новото време стихът”. Той недоумява за “някаква романтика изстинала”, на която противопоставя романтиката на моторите. Той индиректно и веднага след това директно полемизира с въображаемите поддръжници на чуждата му романтика (“Какъв е този хленч?” и “...напразно мръщите чела”), без обаче да се задържа на тази позиция. Стихотворението маркира противоборство между романтиката и другото, наречено “новата романтика”, като подробно се спира на параметрите на “новата романтика”. Конкретно тя е “въплътена в самолетно ято”, в “моторите”. Обобщава се в две посоки: в дейността и обхвата на действие на представящите “новата романтика” “орляци” – те “пръскат дъжд от семена”, обхождат “от полюс до полюс светът” (към края този размах е конкретизиран и изброен, а съвсем в края – повторен: “обходил от полюс до полюс светът” и “обхожда днес от край до край светът”); това е вариант

на начално-финалното стихово повторение; “днес” е част от първия и от последния стих на творбата – допълнителен щрих). “Новата романтика” е обобщена и символно – чрез “пея”, “песните” – като еманация на съществуването на олицетворяващите я. И в крайна сметка, параметрите на романтиката на моторите е едната половина от най-важната антитеза: тази на “изстинала” –та романтика и “на новото време стихът”. Това е именно споменатата “проблематизация” и да се върнем на изцяло литературните й измерения.

С тази творба ставаме съучастници в изграждането на една класическа градация, но на мотивно равнище. Началото ѝ, “Вяра”, е почти невидимо. Там единствено по-впечатлителният анализ би отделил стилистично “несъответстващите” откъси, които “Спомен в завода” ще засили вече по-определено. Там на различната, контрапунктна за граденото пространство, визия е отделено все още неразтълкувано място. “Завод” начева разгадаването на този настоятелен дисонас и дава първата квалификация – “идилии”, “някаква заблуда”. “Спомен” отива по-нататък. То условизира дадените отричащи квалификации и поднася идилията не като заблуда, а като надежда. И отсича съвсем новия аспект в семантиката им – вкарва го в антитеза с “проза”. Олитературява проблематизирането. И тогава се стига до стихотворение, чийто лирически герой моментално (“най-после”, бихме подхвърлили) заковава: “Аз искам да напиша днес поема, в която да диша на новото време стихът.” (“Проза” си намира корелат сиреч.) И стихотворението е със заглавие “Романтика”. С което се заковава окончателно името на този мотив за поезията на Никола Вапцаров – мотивът “романтика”. (И тук бликват въпросите: Ами пролетта?

Ами заводът? Къде остават те в тази градация? Отговорът е утвърдителен: те остават. Но отношенията им ще бъдат структурирани в Обобщителните думи за този цикъл. Само ще намекнем, че не ще се разглеждат като някаква мотивно-подмотивна йерархия, нито ще се универсализират и сведат до единица, а ще се потърси тяхната формула. Формула, чиито различаващи се и самостоятелни съставки винаги дават единица. Но и формула, която – напомняме нашата тема – ще важи единствено за цикъла “Песни за човека”.)

Връщаме се към стихотворението. И тъй като в първите думи говорихме за дублирането на текст и метатекст, ще направим това, което прави “Романтика”. Ще “направим” повторно начало: Защо тази творба е алтернатива и манифест?

По първия пункт вече изложихме някои отговори. В “Завод” “една ръка изхвърли на боклука идилията с синьото небе”. “Спомен” не посочваше какво ще ги замени, макар че ги заменяше. И “Романтика” провъзгласява: “Романтиката е сега в моторите, които пеят по небето синьо.” (Пример за междутекстова за един автор полемика. А и усложнената употреба на константното, добре познато ни словосъчетание.) Тоест алтернативата, която ни дава тази творба, е вече известна и използвана. Това е “моторът”. Образът на мотора. Досега той беше неотменим елемент, присъстващ в “заводското пространство” на лирическия герой. При това с разностранни прояви, даже противоположни. В “Пролет в завода” той ругае “сърдито”, а в “Спомен” стене с “болезнен вой” за огняра. В “Романтика” моторът е превърнат в знаме, символ, носител, изразител, белег, “олицетворение на” “новата романтика”. И повече: в думите “моторите, които пеят” съзираме ключ

към тълкуването на не кое да е, а на името на цялата Вапцарова книга – “Моторни песни”. И дори не тълкуване, а директно номиниране от страна на лирическият говорител (и на Вапцаров). Ако използваме една математическа заместителна процедура, излиза следното: изваждаме думата “моторни”, вземаме израза “романтиката е сега в моторите” (а това е “новата романтика”) и го поставяме в опразненото място на “моторни” в заглавието “Моторни песни”. И получаваме новото синонимно заглавие: “Песни на новата романтика”. (Което, повтаряме, е тълкувателно спрямо Вапцаровото, а не алтернативно!) Но да разгледаме и втората съставка – “песни”, тя също има интересно място в стихотворението. Тя присъства освен в горната фраза и още веднъж, в думите “в песните им... да блика труд и свобода”. Думи, посочващи две ценности на новото: труд и свобода. (Заводът притискаше, задушаваше, животът е “озъбено, свирепо куче” и т. н.) Тълкуваме нетълкуваната втора съставка на “моторни песни”: песните се приемат за нещо съкровено, те (особено във фолклорния си статут) са непринуден и импулсивен душевен израз – може би точно тази им съзнателно и подсъзнателно усещана особеност е повела автора в избора на заглавието. Стиховете, които “пише (тъй както умее)” лирическият му герой, съдържат съкровенията на техния автор. Затова са песни – а се пишат под формата на “стихове”, “поема” и (навярно) др.

Назрява обаче съмнението дали не измества нещата. Безспорно “романтиката е сега в моторите”, обаче стихотворението набляга повече на “крилата на гордия демон”, “яките стоманени крила”, “орляци”, които прелитат, “обхожда” “самолетно ято”. Значи, то си има свой конкретен обект и разсъжденията за мотора е погрешно

да се глобализират. Защото това са просто разсъждения за една синекдоха. Моторът, който е съществена част от...

Да, моторът в “Романтика” е синекдоха. Той беше олицетворение в “Пролет в завода”, прикрит фонев елемент (“машини”) в “Завод”, метафора в “Спомен”. Само че всички тези неща се обединяват от символа “мотор”. Отваряме тази скоба в интерес на чистотата и коректността в анализационния инструментариум и на ефективността на анализа. Въпросът обаче остава: какво да правим със “самолетното ято” и другите?

Придържането към предприятия от нас затворен анализ дава няколко възможности за отговор (и в това именно се състои неговата “слабост” в подобни ситуации). Приемаме “самолетно ято” като продължение и разширение границите на технизирани пространства и елементи от предходните творби. Завод, бъркачка, папмашина, взривна ракета, мотор... а сега и “самолетно ято”. Т. е. то е част от тенденцията за технизация на поетичния език, а е и ново пространство – след заводското. Но има и друг аналог, който можем да направим. Междутекстов. И спекулативен по характер. В “Спомен” огнярят мечтаеше за пролетта, тя беше другото пространство, идеалът. Огнярят отразяваше в своите зеници “ято от птици”. Това ято бе част от идилията, (а по-късно казано) от романтиката. Но “Романтика” я сменя с “новата романтика” и директно заявява: тя е “въплътена в самолетно ято”. Трябва ли да направим изкусителния, но доста волен паралел между двете “ята” като две въплъщения на двете страни от една антитеза? Сиреч войнстващи? Не, защото това би било, да използваме поредното клише, “насилие над текста”. Следователно ето случай, в който така напористото присъствие на самолетната тема трябва да се обясни

по исторически път. Нелитературен.

Историята е всеизвестна. С “Романтика” Вапцаров печели конкурс на списание “Летец” за написване на “оригинални произведения с въздухоплавателен сюжет”. С това можем да обясним и наличието на за-силен публицистичен патос в обръщенията на лири-ческия герой, в търсената конкретика, в онова “труд и свобода”. Но такава “наличие” е “слабост” пък на историческия подход, понеже споменатите моменти са всъщност нещо присъщо на Вапцаровата поетика. По-важното е, че се натъкваме на методологически пример за разлика между отвореното и затвореното четене...

А “защо “Романтика” е манифест” е въпрос, на който също бе даден разпокъсан отговор. Говорихме за прокламиращата позиция на лирическия герой, говорихме за полемичните му изяви, говорихме за съдържанието на прокламираното – “новата романтика”, говорихме и за отношението на творбата към заглавието на стихосбирката, а с описанието на градацията на мотива посочихме и че творбата се явява неин връх. А манифестът е задължително връх. Но с този връх лирическият герой постига не една, а няколко свои характеристики, изпълнява няколко функции. Той е прокламатор, манифестиращ. Той е проповедник, постановяващ. (На “новата романтика”.) Но той е и апологет – заявява: “аз искам да напиша днес поема” (висок жанр!). И друго заявява: “Аз виждам в бъдещето...” С което демонстрира пророческо съзнание и ни принуждава да го назоваваме “пророк на новата романтика”. (Това междувпрочем звучи, но съвсем не е спекулативно изведено твърдение.)

Обещахме да не пренебрегнем и стиховата органи-

зация и различното от предните стихотворения. В “Романтика” кръстосаният римен модел е удържан, но във всеки куплет има по някоя ритмична особеност, която го оразличава. (Под ритмична особеност имаме предвид отклонения от ритъма, изразяващи се в прибавяне на допълнителни или отнемане на задължителни – спрямо жалона – срички.) Най-интересен е първи куплет, в който отбелязахме вътрешноримните натрупвания. Резултатът е три вместо минималните две рими – “поема”, “време” и “демон” (“време” – вътрешна). Формално римите свързват първи с трети стих (“поема – демон”) и втори с четвърти, но пак формално ритъмът свързва втори с трети стих, а първи с четвърти (съответно по 11 и 14 срички) – и то независимо от разликата във вида рима (хорей и ямб)! (Теоретично гледано това не дава тъждествени ритмични единици. Но теоретично.) Този факт обаче не се откроява при четене “на прима виста” именно заради заблуждаващата разномерена вътрешна фразова римуваност и заради тази допълнителна рима “време”, която усложнява проспективното ни отчитане на стиховия модел. Изтъкваме две причини: Че става въпрос за липса на читателска представа за предлаганата стихова структура (тъй като е първа строфа) и че достигането до трети стих (в които се комплектова тройна рима) все още с нищо не посочва, че няма да последва синтагматичният строеж на стиха от типа “Спомен”. (А защо не и друг строеж. Дори и петте разгледани досега произведения на Вапцаров, вярвам, оставят категорично усещане за многообразие на стиховите модели и за своеобразна непредсказуемост.)

Парадоксалното е, че до края на строфата остава само един стих.

КРАТКА ИНТЕРМЕДИЯ

До края на цикъла остават три творби и понеже изминахме по-голямата част от пътя, ще си позволим “за прегледност” да начертаем картата на изминатото. Да очертаем релефа на откритите мотиви.

“Вяра” издига първия връх. Мотивът “вяра”. До “Романтика” следва падина. “Пролет в завода” издига нов връх – този на “пролетта”. След спускане в “Завод” мотивът отново се изкачва като съпровождащ в “Спомен”. В “Романтика” посоката е надолу – той липсва. “Пролет в завода” обаче изправя едно възвишение – това на мотива “завод”, чийто връх идва веднага след това. Стихотворението “Завод”. Сетне “заводът” пак се спуска, но не до нулата, а до нивото си в “Пролет в завода”, защото “Спомен” отново борави наравно както с него, така и с пролетта. В “Романтика” “завод” няма. За линията пък на мотива “Романтика” стана дума – започвайки дори с “Вяра”, той постоянно се изкачва, за да достигне върха и името си в едноименната творба.

И пети мотив надига глава, но още не се е изправил. Мотивът за живота. “Вяра” му обръща огромно внимание, след спад “Завод” също го подема, “Спомен” се докосва съвсем бегло до него, “Романтика” го забравя. “Животът” все още не е постигнал “апогея” си, но ако това стане, той ще измести навярно до голяма степен обобщителната семантична роля на мотивите “вяра” и “завод” във “Вяра” и “Завод”. Засега той е в ръцете на бъдещето.

И друго. От името на цикъла “Песни за човека” ние сме настроени да посрещнем и мотива за човека. Но него още го няма. Само голямото ни желание да го видим ни кара да цитираме откъса от “Завод” “машините, завода

и човека...”. Но нищо не пречи да сме се припознали. И тази среща вероятно предстои.

Два извода обаче:

1. Прави впечатление категоричната маркираност на тези “върхове”. Заглавията. Стихотворенията поставят най-високата точка на дадения мотив точно в заглавията си. Съответно: “Вяра”, “Пролет в завода”, “Завод”, “Романтика”.

2. Най-голяма “планинска верига” “възправа” мотивът “романтика”. Той обхваща и петте творби. След него се нарежда “завод” с три стихотворения. После идат “пролет” и “живот” (ако бъдещето не го нарече иначе) с две. И последен е “вяра” с едно стихотворение.

И две предположения:

В оставащите три творби, значи, очакваме поне два върха на два неразгърнати мотива. Тогава, ако оставащото “свободно” стихотворение не бъде заето от новопоявил се мотив, как ли ще се вмести то и кой от предните мотиви ще подсили? Ще бъде интересно.

Следващото стихотворение е шесто поред, а ние отбелязахме вече, че всяко четно стихотворение е изградено чрез повествование (или преобладаващи повествователни елементи.) Ето какво почти със сигурност можем да очакваме.

„ДВУБОЙ“

дописва няколко неща (мотиви, тенденции) от предните творби. Но преди всичко това е едно оригинално по направа и нестандартно по излъчване произведение.

Повествователният му статус е нееднозначен. Началото подвежда. Написано с куп глаголи около семантич-

ния център борба – “сплетохме ръце”, “с тебе се счепкахме”, “кръв капе”, “грохнал си”, “повален”, “победен”, “пресметнах всеки ход”, “кураж събрах” – прякото му възприемане изведнъж се спъва в обозначението на противника – “живот”. Но описанието на борба продължава – с повторението “сме вплели... ръцете си” и с “жестокия ти груб юмрук”. Т.е. лирическият герой настоява на прякото значение на тази борба – тя е между двама. Но лирическият герой настоява и на това, че противник е... животът (който е нито одушевен, нито неодушевен, а абстрактен предмет). Следователно ние заставаме пред избор: дали да приемем борбата като повествование (в прекия ѝ смисъл) или да я тълкуваме като алегория на душевното състояние на героя? За помощ гледаме в текста. Там се описва борба, но тя е назована със синонима си “двубой”. Случайно ли е това раздвояване и не ни ли отваря възможност и ние да го разглеждаме двояко? Ако стихотворението се възприеме само като алегория на борба, обясняваме неговото разгръщане като изразяване на “аз”-а на определена позиция (възгледи и т.н.) за живота (който е разрушил буквалността на разказа), което изключва разказността, защото трябва да я замени с аргументативност. И това наистина е така. “Двубой” е алегория на борба с живота и отразява възгледите на лирическият си “аз”. Смуцаващото е обаче, че вместо (след постулиращата начална “борбена” метафора) героят да се впусне в обяснение, той се впуска в... разказ! Отново разказ. След като е неутрализирил началното повествование, трансформирайки го в иносказание (но всъщност неизхвърляйки разказността), той започва изграждането на фрагментарна наративна мрежа. И веднага след купа откъси “аз”-ът ги рамкира, връщайки се към началното

обръщение към противника и доразказвайки (!) борбата – “горя”, “гориш”, “и двамата (одушевената форма на числителното! – б. моя) се къпем в пот”, “изчерпваш... сили, слабееш ти, отпадаш ти”, “жестоко жилиш, в предсмъртен ужас”. И стига до смъртта – финалът на една борба. Какво става?

Става това, че в интерес на “творческата си задача” авторът е използвал наратива в два плана. Единият е епичният, по-непроблематичен аспект на наратива, който значи само себе си (т.е. обекта си, случката в ядрото като такава, като ставаща). В творбата това са повествователните фрагменти, които героят маркира с фразата “Това бях аз.” и вариантите ѝ. Вторият, по-проблематичен наративен аспект, усложнен по характер, държи на своята форма (глаголи) и съдържание (описание на случка/и), но не значи себе си (случката се условизира, превръща се в знак, т.е. тя значи своето тълкуване). Затова и определихме “Двубой” като алегория на борба (с живота). (И се опитахме да подчертаем нееднозначността в употребата на думата “двубой”, която е заменила “борба”... – Защо изобщо търсим отношението “борба – двубой”, след като това не е предизвикано от емпириката на текста, ще стане ясно по-нататък.) От всичко това именно следва и споменатият нееднозначен повествователен статус.

Аргументирането чрез повествование е черта, идваща още от “Вяра”.

Да обясним разликата между повествователно и не-повествователно аргументиране. Вземаме пример от “Вяра”. Там лирическият герой не изказва мисълта си под формата на, да речем, “не желая да бъда убит” или друго съждение, а казва следното: “...сега ми окачат въжето и питат: “Как, искаш ли час да живееш?”

Веднага ще кресна: “Свалете...” и т.н.

“Двубой” натрупва мини-разкази, чието значение е създаването на образ на двубоя, сиреч даването на лице на борбата. И го прави по уникален начин. Първото е разнопосочността на случките: мина, бордей, паваж, барикада в Париж, “мъглите”, “влажния простор”, “северния мраз”, Тексас, Алжир са топосите, където героят е жертва (на нещастен случай, на убийство), убиец (“извергът”), революционер, “гамен”, “човекът” на прогреса, “един работник”, “хамалин” и “поет”. Това е типичен епически похват в подхода към изобразяването на търсената действителност, но как лирическият герой обособява своето място в тази епизация? Лирическият герой всъщност става епически герой. (Преображенията на Вапцаровия лирически “аз” продължават. Спомняме си своеобразния реторически герой от “Вяра” и сетне цялата гама – лирически Аз, персонаж и говорител, за да стигнем сега до трансфера на лирическия герой в епически.) Характерното за този епически “аз” от мини-разказите е, че той се откроява и самопосочва по парадоксален път. Функцията му е обобщителна, целта е възможно по-голям обхват и широта на “лицата на борбата”. Но според текста съществува само едно лице – “аз”: “Един от тях бях аз.”, “Това бях аз!”, “...е моят брат.”, “Това бях аз.” “Това бях аз!”, “Това бях аз.”, “А аз съм тук и там. Навред.” (Тези натрапчиви повторения са по същество формални спомоществователи на обобщителната функция.) Имаме ефекта на множествения “аз”, който обаче не може да е “ние”, който изключва “ние”. Защото “ние” би стеснило, би универсализирало, би обобщило търсеното обобщение. То би отнело на лирическия “аз” най-силното му оръжие – условността. Заради това механичният сбор (аз+аз+аз

и т.н.) е предпочетен пред автоматичния (ние) и поради друго, разбира се. Появата на “ние” би унищожила съчленяването на рамката (сплетени ръце, потта и пр.) с “картината”. Рамката съдържа един алегоричен “аз” (който се бори с живота, това е лирическият герой) и точно тази алегоричност (условност) прави този “аз” всеобемаш – и той, както видяхме, поема в себе си множество “аз” чрез простата процедура на превръщане на лирическият герой в епически. (“Проста процедура”, водеща до усложняване на литературната тъкан.)

От “Вяра” тръгва и един важен за нашето изследване елемент. Мотивът за живота и за борбата с него. “Вяра”: “с живота под вежди се гледаме строго и боря се с него, доколкото мога”. Ето че с “Двубой” и този мотив получава своето “поле” за пълна “изява”. Бихме могли да го наречем “двубой” (ако спазваме авторската стратегия на заглавията, която изтълкувахме като номинираща доминантите в разбирането), но и “борба с живота” (ако изходим от горния цитат, а и сходния момент “и трябва да се бориш неуморно” от “Завод”), а можем да кръстим мотива просто “живот” (губейки така семантиката му на противостоящ, но пък отваряйки го и за други, странични значения). Първата разлика на “живота” от “Двубой” е неговото “очовечаване”. “Вяра” и “Завод” го метафоризираха така: “с грубите лапи”; “озъбено, свирепо куче”, “настръхнало, вбесено псе”. Тук той е олицетворен като героюподобен и чувайки “Не почваме сега, нали?”, ние не можем да не се съгласим – двубоят започва от “Вяра”, от онзи описан психологически миг (гледането под вежди), който предхожда бъдещия сблъсък...

Това “волно” разсъждение всъщност има свой подтик и отново ще ни принуди да отворим анализа. Според

нас това е пример за вътрешна за Вапцаров междутекстовост, получена в обратен на предлагания ни прочит ред. От историята знаем, че поетът пише “Вяра” специално за издаването на стихосбирката. Явно е чувствал липсата на “програмно” стихотворение (в смисъл – откриващо) или е усещал, че извеждайки като първа някоя от приготвените творби, ще наруши създадения концептуален ред (ние бихме поддържали тази теза). Така или иначе е факт, че “Двубой” – едно от “носеците” произведения в книгата – е било вече написано, т.е. образът на “сплетеното” единоборство е вече здраво вклинено в представата на автора. И затова не е учудващо, че “Вяра” съдържа два стиха, които са в регистъра на “Двубой”, които сякаш не са намерили място или са изпаднали от “Двубой”. (Изобщо не твърдим последното – то е сравнение. Сякаш.)

Но борбата с живота представя и самия живот. Това е подчертаната емпирика на живота “тук и там, навред”. И забележете: животът е представен чрез разказано множество от животи, които биват отнети (това е именно значението на метафората за “жестокия ти, груб юмрук” (“грубите лапи челични” – аналог от “Вяра”), която става катализатор за стартирането на мини-разказите). Но епичният подход изисква пълнота, широта и те намират своята реализация чрез похвата на антитезата. От една страна са отнеманите насилствено животи, от друга – животите, които “разчистват пътя към прогреса” и то също насилствено (“влезе в бой с мъглите...”). Това различно “ново” лице на живота всъщност не е ново. Това е лицето на мотива романтика. Намираме го в познатата ни лексика, герои и тезисност. Героите: “един мотор”, “човекът, чийто поглед ВЕРЕН Е ВПЕРЕН В НЕРВНИЯ компас” (римна алитерация.) Лексиката: “мотор с крила, които

разсичаг”, “ледната завеса”, “земната орбита”, “взрива на бензинни пари”, “пътя към прогреса”, “труд на моите ръце”, “нервния компас”. И тезите: “един мотор прониза с ...оптимизъм”, “разчистваг пътя към прогреса”, “човекът... влезе в бой”. Нещо повече. “Двубой” детайлизира (дописва) тезата от “Романтика”: “Романтиката е сега в моторите, които пеят по небето...”. “Двубой” довършва: “Моторът, който пее горе (буквален цитат – б. моя), е труд на моите ръце. (Трудът е, значи, новата романтика – б. моя.) А тази песен на мотора (“Моторни песни” – заглавието на книгата – б. моя) е кръв от моето сърце. (Позицията на лирическия Аз като изразител на ценностите (“труд и свобода” – “Романтика”) на новата романтика – б. моя.)”

Такова е действието на концептуалността. Една творба отваря път на нова семантичност (теза и т.под.), следващата я доукрепва и доуточнява. Затова и “Двубой” не би могъл да стои пред “Романтика” – от това ще се загуби новият смисъл, вложен в представяния живот като антитеза... Такъв е висшият смисъл в подреждането на творбите било в цикъл, било в книга, било в сборник, било във времето.

Тази картина на мотора “горе” и човека (те са почти слети с метафоричното изявление, че песента на мотора “е кръв от моето сърце“ – а “Това бях аз.”, заявява лирическият герой) влиза в непряк контакт с финала на стихотворението. Там е и последната изява на живота: “един живот желан и нужен”. Като имаме предвид “оптимизма” в частта на “новата романтика”, можем спокойно да приемем предложената картина на борбата за прогреса (с живота) като принципна (примерна) за този “желан и нужен” живот. Финалът само че ни дава няколко интересни

наблюдения. Последната строфа отново внася промяна в ориентацията (коренна при това). Олицетворяването (“очовечаване”) на живота изчезва и е заменено с предметяване – “на твоят място... ще изградим”. Гради се какво? (Завод, например...)

*Не можем да се въздържим да не посочим нещо. Анон-
сът ще е съвсем лаконичен и редуциран. Вапцаров има
едно стихотворение, което се казва “ЩЕ СТРОИМ за-
вод” и в което се казва, че той ще е “завод за живо-
та”!...*

Освен това изчезва единственото число на множествеността – вече няма “аз”, а “дружно ще изградим”. Обяснението ни малко ще поотклони моментната тема. Лирическият герой наред с лиро-епическата позиция заема и реторическа. В същия аспект, в който го е правил и досега от “Вяра” насам. (Предполагам, че не се нуждае от доказване тезата, че се срещаме с един общ лирически Аз, макар и за различни, самостоятелни и формално необединени творби?... Този лирически герой, който винаги се е назовавал и винаги ще се назовава от стоящите на повърхността литературни... дистрибутори ту Вапцаров, ту Яворов, ту Ботев и пр. – тоест с името на автора.) Героят напада противника си с обидни квалификации: “разкапан, озлобен живот”, “навъсен, мръсен, зъл живот”. (После с мини-разказите ще обоснове своето ”негодувание”.) Той използва и заклинателната реторика на повторенията – постоянно натяква: “...един ще бъде победен – и победеният си ти. Не вярваш ли”, “И ти ще бъдеш победен...”, “Но ти изчерпваш своите сили, слабееш ти, отпадаш ти...” По този начин героят изгражда и довършва своята роля на “борец” с живота – вследствие на която (според стихотворението) животът достига до “предсмъртен

ужас” (“може би”). С това и ролята на “аз”-а е изчерпана. И тогава логично се проявява множественото число (1 л.), което притъпява иносказанието и го превръща в сказание за бъдещето (бъдеще време – “ще изградим”). И тук ни посреща още един парадокс, който всъщност е оригинална черта от поетиката на Вапцаровата поезия, финалът: “...и то какъв живот!” Чертата ще наречем подменяне на тезисното съдържание на финалите с жестово. Вместо сиреч да се закове някаква последна, решителна квалификация, се заковава някакъв тип възклицание. В случая финалът е подготвен от направени характеристики – “живот желан и нужен” – и когато очакваме (и логиката го наемква) окончателната, постановяваща квалификация (под формата на качествено прилагателно или нещо подобно), ние чуваме... въпросително местоимение. “И то КАКЪВ живот!” (А “стариат” живот, да припомним, има толкова епитети – натрупвания от прилагателни!) Впрочем, не са изненадващи този тип Вапцарови реторични финали (а те разчитат всъщност на ефекта на изненадата), защото са функция от реторичните позиции, заемани често от лирическия герой... А чисто поетически е резултатът от едно последно наблюдение. Семантичното раздвояване в употребата на една и съща лексикална единица, раздвояване, постижимо благодарение на фигуративните способности на езика и особено на поетичния език. Още повече, че думата, за която се отнася това, е предизвикателна към този поетичен “език” (по презумпция рушен от всяко новаторство). “И двамата се къпем в пот” е казано по-горе, а в последния куплет: “...ще изградим със много пот...” Интересното е, че не е нужно метафоричното възприемане на тези две изявления. Защото борбата “мирише на пот” също толкова, колкото и

граденето, строежът (също вид борба). Оразличаването е в противоположния – отрицателен и положителен – заряд в резултата от борбата, а оттам и в цялата борба. Две борби има. Едната е с живота – съпроводена от отрицателни емоции (“разкапан”, “зъл живот” и т.под.), другата е за живота – снабдена с възклицания.

И щом пак е “на масата” умението на Вапцаров да използва докрай фигуративността в езика, хронологично ще маркираме два примера за виртуозно боравене с изразните средства. Първият висок коефициент на асоциативна ефективност търсим в сравнението “във жилите... кръвта изстива като щик”, което е конгломерат от знанието, че изстиващата кръв прави тялото студено, от конвенционалното сравнение “студен като щик”, от сюжетната алюзия, че намерилото на барикадата смъртта си “дете” се е сблъскало с “щика” на врага и от литературната интертекстуална аналогия с епизоди “събрата”.

Доказателство за последното: “На барикадата Йохан е сам” ... ”и ги зове:” ...ще срещна щика в своето сърце!” Цитатът е от “Йохан” на Христо Смирненски.

Резултат – неологичен. А втората тропа е още по-“завързана”: “мотор с крила, които... с взрива на бензинни пари” е техническото обяснение и описание на химически процес с физическо следствие (работата на двигателя, мотора). Взривът също така е технологичен стратегически прием за “опитомяване” на неживата природа за целите на човешката деятелност. И тези два взрива в едновременната си поетична употреба служат и на себе си, и на метафората “стремеж към прогреса”. Още веднъж (след “заекващия брътвеж” и “болезнен вой” на мотора от “Спомен”) се учудваме на това колко стеснена и почти неуловима може да бъде границата между прякото

и преносното и как тя открито може да се пренебрегва в опитните ръце на авторовото вдъхновение...

Анализът на

„ПИСМО“

ще има фрагментарно-конспективен вид.

ИЗКАЗ. Епистоларната форма тук е със своеобразна еднопосочна диалогичност. Осъществява контакт, ала не търси отговор. Обръщенията във второ лице единствено число “ти” са формални, функция на жанра на писмото, фиксират адресат. Ролята на адресата (освен да удържа жанра) е да помогне на лирическият герой да намери съмишленик. Изповедност, минаваща през две фази: ние-спомени, аз- (редуващо се с “ние”) осъзнаване и вяра.

РАЗКАЗ. Лирическият Аз разказва своите спомени, предавайки ги на моменти като общи. Спомените включват както картини, така и представи, така и равносметки от миналото. Пресъздадени са с подсилена фигуративност, търсено е въздейственото им ядро. По същия начин лирическият “аз” сменя спомените и поднася своята сегашност – по същество контрастна. Но не в контекста си, а в новите представи, намерения, прозрения. Линията е класически опростена: от миналото (“Ти помниш ли...”, “За мен това е минало. Неважно.”) през настояще (“Сега е нощ.”) до бъдеще (“...ще се умира.”).

СТИЛИСТИКА. Смайващо дисонантна спрямо целия цикъл дотук. “Клиширани” фрази, “клиширани” тропи, “клиширани” образи. Надхвърлят всички подобни им в последните шест стихотворения. Всъщност те създават образа на техния извор – сантименталните възприятия и патетичните излияния на съществуващ поетичен “език”

и светоусещане. Изброяване: “лепкав мрак”, “див копнеж”, “хвърлил жаден взор”, “гаснещата вечер”, “дъхът на тропика”, “капана на живота”, “молеха пощада”, “омраза се впиваше... във сърцата”, “разкапваше душата”, “сплиташе жестоките си мрежи на пустота, на мрачна безнадеждност, тя пъплеше в кръвта, тя виеше с закана”, “...чудно трептяха пак на чайките крилата. Небето пак блестеше като слюда, простора пак бе син и необятен, на хоризонта пак полека-лека се губеха платната всяка вечер и мачтите изчезваха далеко...”, “празните химери”, “ще счупим ледовете”, “И нека като пеперуда малка крилата ми опърли най-подире. Не ще проклинам, няма да се вайкам...”, “плесен”. Цитатите са прекалено показателни за измеренията на “цитираното слово”, за да ги коментираме.

РОМАНТИКА. Смайващо е и развитието на този мотив във Вапцаровите “Песни за човека”. Градира от първо до пето стихотворение, изгражда се като мироглед, тезисна поставеност. В шестото, “Двубой”, формира основен компонент от смисъла си и сега, в „Писмо”, се случва невероятното. Мотивът деградира. Ако бяха търсени стилистичните несъответствия, за да покажат другата, старата романтика, наречена “идилии”, “заблуда”, “размекнатото сърце”, “романтика изстинала” в един нов, антидетичен контекст, то сега се търси “новата романтика”, за да противостои. Иначе казано, имаме

ПРЕОБРЪЩАНЕ НА МОДЕЛА. Вместо “новата романтика” да подтиска старата (в развитието на текста), става обратното. “Романтика”, “Завод” и другите творби бяха арена за изява на новото пространство на “новата романтика”, чертаеха нейното съдържание и поетика. “Писмо” пък хвърля поглед към старата романтика, по-

глед отвътре, използва я, за да съгради преобладаващата част от тъканта си и така да поднесе на възприемателя цялостна представа за двете воинстващи романтики, които във взаимната си борба раждаха смисли. Но ги пораждаха едностранчиво, с превес само към едната. С това стихотворение Вапцаров структурира толкова пълноценно дадения мотив, развива го толкова майсторски, контролирайки с подредбата на цикъла максималната му ефективност, че ни кара да зададем реторично въпроса: Дали е възможно по-цялостно разгръщане на подобен смислов елемент? (И по-характерно разгръщане: налице е такава градация, която поставя в крайната си точка базата, от която се отгласква.) И не е само патетична причината да изтървем оценъчната дума “майсторски”, защото – обърнете внимание: “Романтика” беше програмната творба за идеологията на “новата романтика”, “Писмо” е програмната творба на поетиката на старата романтика. (Да не забравяме и епистоларната “клишираност”!) А помежду им стои стихотворение, чието заглавие е... “Двубой”! (Дължни сме да поставим този възклицателен знак, той се отнася и за тържествуващата концептуалност на Вапцаровата циклизационна стратегия – един от най-привличащите и привлекателни обекти на нашето изследване. Но сме длъжни да направим и едно дълго задържано

УТОЧНЕНИЕ. Какво да се разбира под “мотива романтика”. Ние го употребяваме в неговата диалектична същност. Той е и “новата романтика”, и “романтика изстинала”, и взаимното им преплитане и избутване. Водещо значение в мотива има “новата романтика”. Ако забелязахте нашата “некоректност” преди малко, ние противопоставихме “Романтика” и “Писмо” по признаците идеология и поетика, които са непротивопоставими.

Истината е, че “Романтика” е програма и на идеологията, и на поетиката на “новата романтика”, докато “Писмо” борави с поетиката на (както ги самоназовава) “празните химери”, отричайки ги. “Колко мразя празните химери” е изразът, който “идеологически” се припокрива с “една ръка изхвърли на боклука идилиите...” и с подобните му. Обаче има и втори вариант в тълкуването! Според него водещото значение е на старата романтика. “Чуждото пространство”, вклиняващо се в пространството на лирическия Аз и на възгледите му, вклиняващо се със средствата на стилистичния контраст, е смислов контрапункт (и активен фактор), без който не би могъл да бъде открит мотивът “романтика”. Т.е. вярно е, че “новата романтика” се разстила нашироко в творбите освен с форма и съдържание и с модалност на семантичността си (защото повечето стихотворения завършват в бъдеще време, те представят новата романтика като бъдеща, предстояща, “желана” и “нужна” – много силен и важен аргумент!), но открояването ѝ е дело на стилистичния пласт на старата романтика, на контрастната ѝ функция. (Също силен аргумент, но в полза на другата страна.) Впрочем нали “се произнесохме”, че мотивът е с диалектична природа – нека най-сетне се измъкнем от това уточняващо “треса-вище”... За да затворим скобата и достигнем до)

ЗАТВАРЯНЕ НА КРЪГА на смислите в цикъла. Седмото стихотворение резюмира акцентите на всички предходни стихотворения.

Вярата. Тя беше вяра в другия, новия живот, сега е “вярата в доброто и човека”. Тя има екзистенциална проява – “топла вяра”. Има и екзистенциално измерение, характерно за лирическия “аз”: “как вярвам аз и колко днес съм бодър”, покриващо се както с “Вяра”, така и с

“Романтика”. В последното се говореше за “вечната човешка бодрост” и “Писмо” дава заключението: бодростта е черта (резултативна), но и синоним на “вярата”.

Романтиката. (Освен изговореното.) Тя е функция на вярата. “Вярата... в романтиката, празните химери”. Към края – “колко мразя празните химери”. (Напълно в тоналността на чутите вече изявления – “идилии”, “заблуда” и пр.)

Животът. Две лица както в “Двубой”. “Капана на живота” е обобщение на разказания “двубой”. “Една борба, която днес клокочи” е последен акорд в градената колизия между “аз”-а и живота. Но и антитезата, парадоксът в тази борба и в отношенията на лирическият герой към живота (което някак прескача, изтрива борбата), идващи от “Вяра” още (“живота... аз пак ще обичам”) са тук: “Да знаеш ти живота как обичам!” (“И то какъв живот!” – “Двубой”).

Машината. Косвено присъствие на т.нар. от нас “заводско пространство”. Любопитното е диференцирането на синонимията между “мотора” и “машината”. Моторът е от багажа на мотива “романтика”, докато машината (“машините, завода” – “Завод”) принадлежи в употребата си на “завода”. Само че това не е “абсолютно”, а “предимно”. Тъй като “Машината ритмично припява и навява топла вяра.” е откъс, който – съдете сами – преплита няколко мотива. “Топла(та) ВЯРА” на “МАШИНАТА” влиза в антонимия с “РОМАНТИКА изстинала” (от “Романтика”). А машината “ПРИПЯВА” – появява се, значи и подмотив :

Песента. (За нея ще споменем по-надолу.)

Слънцето. “Да, нашто ярко слънце ще просветне”, заявява героят. А в “Завод” беше заявил: “Ще снемем ние

слънцето при нас” (единствено фигуративна е разликата). Ако решим да поддържаме (дори и изкуствено) направения тогава извод, според който слънцето бе част от действието на пролетта в “пролетния вятър”, то можем да отчетем и присъствието на мотива “пролет”.

(Безспорно, става дума за нетипично и спекулативно изведена изява на мотивите “завод” и “пролет”.)

“ФАЛШИВ” ФИНАЛ е това. “Писмо” събира в букет мотивите от цикъла, обобщава ги и след повторното начало (фиктивно, “Романтика”) демонстрира и похвата на подлъгващия (фиктивен) край. Но цикълът не завършва с тази творба. Следващите точки ще обговорят свободните все още нишки.

НОВ МОТИВ! Всъщност той не е нов, но досега бе с произведен статут (на подмотив). Смъртта. Във “Вяра” героят бягаше от нея, в “Спомен” персонажът не я избягваше (“Той другият – умря.”), в “Двубой” лирическият “аз” я умножаваше. Но смъртта там бе следствие от метафоричната борба с живота. В “Писмо” за пръв път смъртта е положена в “героичната” традиция (ботевска и т.н.) – “защото все пак знам, ще се умира”. Дали последното стихотворение ще я развие?

ПЕСЕНТА. Тя стои в същинския финал. “Да умреш, когато... това е песен, да, това е песен!” Пореден реторически финал. Реторическите финали означават и възхищение, ентузиазъм, и увереност, и категоричност, настоятелност. “И то какъв живот!” от “Двубой” включва всички тях, но дава превес сякаш на възхищението, ентузиазма от “бъдещата” визия. “Това е песен” пък (повторено даже) извежда доминантата на чувството за увереност, вяра. Песента влиза в уравнение със смъртта и това е новото. Досега тя бе символ на новата романтика (“мотори-

те, които пеят”, “песен на мотора”). Сега “да умреш” е “песен”. (Ясно проличава ботевската традиция.)

Но като изрекохме два пъти “ботевска традиция” за съдържанието на творбата, нека изречем и друго: Поетиката на “Писмо” пък е в “яворовска традиция”.

С думата “песен” завършва “Писмо”. Как ли ще започне следващото стихотворение?

“ЧОВЕКЪТ” е мотив, който все още очакваме... Как ли ще започне следващото стихотворение?

(РАЗБИРА СЕ, тези въпроси са умишлени. Не можем да избягаме от ретроспективността, колкото и да наблягаме на проспективното четене. Все пак много от изводите, които достигаме, са съзнателно и подсъзнателно предизвикани от факта, че сме чели Вапцаров, че познаваме поезията му. И не е нужно да изпадаме в “езуитство”, да откриваме неща, които не бихме открили без знанията, които подходът ни би трябвало да изключва и пренебрегва. Затова ще изпреварим следващия анализ, за да обърнем внимание на

линията “човек – добро – вяра” (“вярата в доброто и човека”) плюс

“някакви животни в клетка” плюс

“това е песен”.

Тук са фиксирани тема, мотив, доминанта в смисъла и дори синоним на конкретен образ от “Песен за човека” – последното стихотворение в цикъла. (Синонимът е на “като скот в скотобойна”.) Правим това “нежелателно” отклонение с все тази наша идеална цел – да разглобим концептуалността, за да я докажем.)

САНТИМЕНТ И ПАТЕТИКА. Това са две оригинални черти, отличаващи “Писмо”. Възкличания като “А бяхме млади, бяхме толкоз млади”, “...а беше рано, беше много

рано...”, “изстиваха последните надежди”, “тебе чувствам нужда да разкажа” (и др.) със “съзливото” си звучене, наред с “ме възпира да не пробия своя слепоочник”, “бяхме ослепели вече”, “с главите си ще счупим ледовете” (и др.) със своето “гордо” чувство и декларативност (още цитати: “някаква омраза”, “злобата”, “колко мразя”) създават контрастна изходна точка (нарочно завършваме с тази тенденция, която най-слабо впечатлява, но която е поредно доказателство за “майсторската подредба” на цикъла, от която толкова се възхищаваме) за една нова патетика. Патетиката на

„ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА“

Една многопластова и многоетажна творба.

Ниво на жанра и изказа.

Първите строфи ни обхващат със своята многообразност. Началото е строго публицистично, с репортажен нерв, с вид на информативна бележка. “Ние спориме двама със дама на тема: “Човекът във новото време”. (Аллитерация на “м”.) Жанр и изказ на полемика, диспут – “спориме”, обособената “тема”. След това ни заливат глаголи. “Знаете” създава адресат на лирическият говорител, ще има разказ за спор. “Тропа, нервира се, даже проплаква” заедно с причастието “сопната” ни хвърлят в повествователен дискурс, в неговата единица форма – струпаните глаголи. “Залива (ме)” е петият последователен глагол, който отпущва нов изказ – фигуративния. Метафоричните изрази “кални потоци от ропот и град от словесна атака” контрастират както с “нелитературността” на първата формулировка, така и с вербалната натовареност на последвалото. След фигурите – отново изненада. Пряка

реч. “Почакайте – казвам, – почакайте, нека...” Пряка реч, съчетана с поведствотелни ремарки на разказвача, водеща до кратка “пледоария” на единия герой – дамата, и приключваща с вече стъпил здраво в произведението разказ на говорителя, обърнат към адресата (реципиента), но възстановяващ обърнатия към персонажа (дамата) разказ. Схемата е следната: разказ в 1 л., повед в 3 л., разказ в 1 л. На едно място дългата повед се прекъсва от реторично възклицание на разказвача (обърнато към дамата, което е абсурдно спрямо създадената адресатна ориентация; т.е. то би трябвало да е също преразказано, но не е и това го прави чисто реторично): “Как мислите, може би тука се крие един истеричен комплекс?” След приключването на поведта се преминава пак в разказа за спора – огледална процедура. Видно е как доминиращият наратив комбинира букет от жанрови изкази, отчетливи не поради друго, а поради началната си (откриваща новото поле) позиция. Усложняването е функция от взаимозависимостта на това ниво с други две нива.

Ниво на композицията.

Стана ясно, схемата е разказ в разказа. (Повед в разказ за спор, за полемика. Полемиката фиксира сама себе си чрез структурно-съдържателни елементи – тема /“Човекът във новото време.”/, поановка /“Не струва той вашта защита” – дамата. Опонентът ѝ: “...вие грешите, приятелко...”/.) Темпоралната картина доуплътнява формулата – рамката е в сегашно време в началото, завършва с минало време, а вплетеният разказ е в преизказно наклонение. И в такъв случай, щом имаме два самостоятелни по развитие разказа, преплетени, ще имаме и две композиционни развития, също преплетени... Композиция на поведта (тя е компактна, неразкъсана): Завръзка. В село

Могила син убива баща си за пари, властта го осъжда на смърт. Експозиция. В затвора синът се променя, става “човек”, преживява себе си, намира себе си така, че пред бесилото се усмихва “топло, широко и светло” и заявява. Кулминация. Звездите, усмихнати, викват отгоре: “Браво, човек!” (Кулминацията е иносказателна.) Развързка. “Въжето изкусно през шията – после смъртта.” Композиция на рамката: Увод. Това е спорът и темата му. Изложение (на тезите на опонентите). Дамата мрази човека, защото някой убил брат си. Контратезата на лирическия говорител е споменатият разказ, “тя, случката”. (Тук има нещо интересно. Спорът остава по принцип, той не се завързва около общ конкретен момент. Общото е убийството на човек от човек. Но дамата говори за братоубийство, разказвачът – за отцеубийство. И друга разлика. Дамата казва “аз четох”, тя не изхожда от свидетелска позиция. Разказвачът, макар че използва преизказност, е в обратна позиция. Защо е тази парадоксалност – след малко.) Кулминация. Изложението на контратезата, т.е. “случката” се прекъсва само веднъж. Това е моментът, в който говорителят заявява, че дамата греши – кулминацията в спора. (Композиционният смисъл на прекъсването е вторият смисъл след реторичния, който принадлежеше на предното ниво. Ще има още.) “И тука започва развързката, значи.” (Както виждате, текстът не пропуска да подпомогне тълкуването.) Това е развързката. В нея е описан краят на спора. За отбелязване тук е, че тази развързка взема повод от развързката на “случката”: “в сините устни напирала пак песента”. Алогичността на това твърдение е смисловата лампа, която светва, за да ориентира разбирането към себе си. И затова, за да не остане тази лампа сама, говорителят я доосветява с кате-

горичното “развързката, значи”. И забележете! Не бихме могли да извлечем този извод, ако не беше отбелязаното кулминационно прекъсване – иначе кулминацията щеше да се вклини между “песента” и “развързката” (като сте на между две лампи).

Ниво на адресатите.

Боян Ничев: “В “Песен за човека” например се водят два диалога, които се напластяват един върху друг. Това е разговорът на автора с Дамата и диалогът, който авторът води зад гърба на Дамата с читателя.”¹ Нека тръгнем от това твърдение, което по принцип е вярно, но в конкретиката си греши.

В “Песен за човека” се води само един диалог. Има два разговора, но само един диалог – този между (и не на “автора”, а на лирическия му герой – разказвача) говорителя и читателя (“приятелю”). А разговорът е между дамата и героя – той е предаден. Тоест той е част, съставка от диалога с читателя (който по същество също е разговор, затова казахме “два разговора”). Ако имаше два диалога (както е според Боян Ничев, макар че той нарича едното разговор – не просто заради синонимията, предполагаме), то ще има разказ (в жанров аспект), а не диалог. Това означава стихотворението да започне в сегашно време (както и е), да разказва какво в момента се случва (спор с дама) и да завършва спрямо същия сегашен момент. (Аз споря, разказвам, тя започва да крещи.) Но на каква плоскост ще стои тогава читателят? (Не, че не е възможно, но това е съвсем друг композиционен модел.) Вместо това говорителят от началото (което наистина подлъгва с “Ние спориме...” и оставя впечатлението за абсолютна сегаш-

¹ Ничев, Б. *Вапцаров или нашият поетичен диалог със света* (с. 240)

ност) изпуска едно “знаете”, което създава адреса на реципиента (по-късно ще назове реципиента “приятелю” или “читателю”), което пък изгражда диалога. В края диалогът добива темпорална адекватност – диалогът е разказ за минал момент (“бедната дама започна да плаче” и пр. е логичното минало свършено време). Което значи, че сегашното време от началото е сегашно репортажно – т.е. специална форма на разказ за минали действия – така че наистина диалогът е “зад гърба” на дамата, но не в неговия буквален, а фразеологичен смисъл.

Героят разказва на слушател (или на читателя) как е говорил на дамата. (Затова разговорите не се “напластяват един върху друг”, а един в друг.)

Разказът започва рязко и следпоставено. (Предпоставката би звучала така: Ела, приятелю, да ти разкажа какъв спор имах. Вчера (или днес) бях седнал (или седнах) в сладкарницата и става следното. Значи: “Ние спориме двама със дама...” – А не пропускайте да забележите, че първите два стиха правят строфа, която никъде не се повтаря – два съседно римувани стиха. А творбата е изградена от четиристишия с кръстосани рими.)

Големият разказ, “случката”, е в преизказно наклонение. Мигновеният извод е, че разказвачът не е свидетел на случилото се. Но дали това е единственият извод? Формално то се доказва от текста. Дамата: ”като че там сте били” (реакция, която свидетелства за несвидетелската позиция на героя). Но дамата казва и друго: “разказвате, сякаш като че...”. Значи тази потвърдена преизказност е всъщност условна. Тя е производна на начина, по който е разказано, производна на поетичността. (Тя “облича” разказвача в една “дебела дреха” – тази на фикционалния тип всезнаещ разказвач.) Реакцията (в този ѝ вид) не се

отнася за съдържанието на разказа, а за формата на разказа. И точно затова героят пропуска тази забележка (той не се интересува от себе си, а от тезата си, от съкровеността ѝ) и се хваща за възклицанието “Ужасно! Ужасно!”, предлагащо “Разказвате сякаш, като че там сте били!”. “Какъв ти тук ужас?!” – възкликва той на свой ред. (Следите на полемиката...) Същинската оценка – т.е. ядрото на цялата реакция – е думата “ужасно”. Оттам и развитието.

Защо все пак повестта е в преизказно наклонение? Първичният отговор е изречението (героят не е свидетел на историята – той я преразказва). Но ние знаем, че той преразказва освен историята и историята около нея – спор, включващ “случката”. Тогава откъде можем да знаем в какво време (свидетелско или не) е бил разказът за затвора в момента, в който действително е бил разказан на дамата? Точно по тази нейна реплика “като че там сте били” можем да решим и двете възможности – и преразказ (като дадения), и разказ. (Разказ обаче, който включва в себе си като персонажи “затвора”, “мрака” и накрая “звездите”, също води до нереалност на свидетелската позиция! Реакцията би била еквивалентна.) Естествено, въпросът не би могъл да бъде поставен така – “в кое време е бил разказът” и пр. – а и изобщо няма място тук, но целта му е да се “дискредитира” поне малко “безспорният” смисъл на цитираните неколкократно думи на дамата, за да стане понятен нашият извод: Преизказното наклонение е (навярно, логично) следствие на удвоената преизказност в текста (т.е. то няма алтернатива) – самата случка е разказ в преразказа и оттам е неустановимостта на изходния ѝ статут. Проблематичността е предизвикана именно от появата на първия адресат – на читателя (“приятелю”).

ви плоскости. Но обръщенията към тях са еднакви: ”как мислите...” към дамата и ”как мислиш...” към читателя. Лирическият герой освен еднакъв в изказния си набор е единен и в демонстрирането на отношение – ”приятелко” към дамата и ”приятелю” към реципиента. Това влиза в противоречие с втората разлика между двата адресата. Те са противопоставени. Дамата е активен опонент, читателят е съмишленик (”знаете”, му казва, доверявайки се, вярвайки в общото им светоусещане разказвачът още в началото). Дамата е ”вие”, читателят е ”ти”. Противоречието се обяснява с търсения от автора образ на разказвача. А на едно място само, във финала, двата адресата може да се приемат за обединени. ”Това е прекрасно нали?” може да се съотнесе както към дамата, така и към ”читателя” (както ”смята” пунктуацията на текста), така и към нас, Вапцаровите читатели. (Длъжни сме да освободим диапазона на адресатите на тази реплика. Защото това е край на текста, а след него идваме ние, метатекстът.)

Ниво на мотивите.

Два са основните мотиви и те тръгват от заглавието – а са и смислово подчинени така, както и синтактично в словосъчетанието ”песен за човека”. Но ”човекът” е изведен като основна тема – ”Човекът във новото време” – и затова ще започнем с него.

Дамата заявява: ”Аз мразя човека.” Тя употребява ”човек” в принципното му значение, човекът като абстракция. Кратката ѝ ”пледоария”, започваща с горните думи, заменя обаче непосредствено след това ”човека” с (неопределително местоимение) ”някой” – ”...някой насякъл с секира...”. Т.е. подменя общото с конкретно. И за да го потвърди, създава опозиция: ”...някой насякъл...

брат си, човека...”. Тя прави принципно изявление, после свежда човека до конкретен обект (субект) и се връща, за да го оразличи, отново към абстрактността. Но остава при конкретното в края на речта си (описание на действията на убицеца, на този “някой”).

Същия двупластов модел използва и разказвачът. Но той се движи обратно. Започва с конкретния човек: ”синът”, “злодея”. И стига дотам, да демонстрира неосъзнатата опозиция, която е създала дамата – нарича онзи “някой... насякъл... брат си” с юридическия термин “субект”. “Затворили този субект. Но във затвора... станал ч о в е к.” (Вапцарова разредка – б.моя.) Това е тя, опозицията: “субект – човек” (подсилена структурно – те са рими). Лирическият герой приема разделението конкретен-абстрактен човек и нещо повече – извежда го до скелетен елемент от своята теза. Върху това ще се гради смисълът на творбата – разликата между, преминаването от... във, взаимоотношението “субект – човек”. (Дамата, съзнателно или не, се движи във възгледа си от “човек” към “субект”. Опонентът ѝ е длъжен, а то съвпада и с неговите пък възгледи, длъжен е да направи субекта човек. Което е и по-трудното, явно. Контратезата (т.е. разказът) му е двайсет и един пъти по-голяма от тезата на дамата.)

След като веднъж е градирали конкретния човек в “човека”, лирическият герой в разказа си един-единствен път се връща към “субекта”. В момента, в който осъденият на смърт ще бъде изведен от килията, за да се изпълни присъдата. Разказвачът казва “онзи”. Да разчертаем:

субект: “синът”, “злодея”, “субект”, “онзи”

човек: “човек”, “той” (лично местоимение, а субектът се замества от неопределително и показателно местоимение!), “човека”, “той”, “човека”, “човека” и (в края)

“човека”.

Схемата е пределно изясняваща кое е доминантата в тезата на разказвача. Да се върнем сега към “онзи” момент. Той е доказателство, че разказвачът не търси просто разлика в номинацията, той се стреми да я посочи в действията и прозренията на персонажа. След като става “човек”, персонажът сам разказва себе си – проумява какво го е направило и го прави “субект”: “не стига ти хлеба... гледаш така като скот в скотобойна”. В епизода с повеждането на смърт “синът” реагира аналогично: “гледал с див поглед на бик. Но лека-полека човека се сетил...”. В този кризисен момент (желание да ти отнемат живота) не е случайно импулсивното връщане към първичността, но разказвачът бърза да каже “човека” и ние разбираме, че това е било последното връщане на персонажа към субекта, последното препятствие на пътя му “субект – човек”. Остава само едно – “смъртта”, но тя не е препятствие, а преграда, свършек. “...страхът е без полза, ще мре. – Да тръгнем ли? – казал. – Добре.” Край на схемата:

субект: “като скот в скотобойна”, “див поглед на бик”
човек: “заспивал усмихнат”, “– Добре.”

Може би в епизода съгласното и послушно “–Добре.” звучи като примирение? “Мислете тъй както си щете, но вие грешите.” Защо не е примирение, ще разкаже отговорът на въпроса защо човекът “заспивал усмихнат”.

Песента.

Тя определя разграничаването “субект – човек”.

Първо. Песента идва от хората. Тя се появява след факта, че “в затвора попаднал на хора”. (Не на затворници, субекти, злодеи и пр., а хора.)

Второ. Песента е прозрение. Чрез нея “участ”-та на

персонажа става “от книга по-ясна”. Тя е смислов ориентир (“от мъка... стъпиш в погрешност”) и екзистенциален катализатор (“лошо светът е устроен... по-иначе може”, “мислел за своята тежка, човешка, жестока, безока съдба”).

Трето. Песента е откровение, алтернатива, съзнание за другото, различно и нужно: “Пред него живота изплащвал чудесен.”, “Живота ще дойде по-хубав от песен, по-хубав от пролетен ден...”.

Песента прави субекта човек.

Но и песента не е последното стъпало. “По-хубав” от нея “ще дойде” “живота”. Т.е. в йерархията на ценностите тя не е на върха. Тя не е висшата ценност. Какво е тогава? Търсим го в “споменал за песен и нещо се сетил”, идващо непосредствено след сравнението с живота. Какво е това “нещо”?

Песента също е двупластова.

Едната страна е съдържанието ѝ. Съдържанието като сплав от съкровени мисли и помисли на човека – неговите възгледи и вяра. То включва вяра (макар и не назовавана) в “живота чудесен”, който “ще дойде”. (В цикъла “Песни за човека” мотивът “песен”, бе употребяван точно в този му аспект – но досега той бе “песен на моторите”.) Тази вяра, дошла с “някаква песен”, идва от онези “хора”, на които попада персонажът.

Другата страна на песента е в нейната семантика на съществуваща като такава. Тя е (и това е новото и оригиналното в трактовката ѝ за цикъла), песента е ПАРАЛЕЛНО БИТИЕ. Тя трансформира съзнанието на персонажа. Контрастира със ситуацията, която го обгражда. Нейното поле на действие и въздействие е “душата”. След песента човекът: “заспивал усмихнат”, “в душата му станало

светло” (а “Мрак се в ъглите таи.” – фоновата атмосфера), “в очите му пламък цъфтял” и “усмихнал се топло, широко и светло” (а “те... чувствали някакъв хлад”). Субектът спира да се страхува, защото човекът “запял”. “Запял” означава заживял паралелен на действителността живот.

Нещо като ейдосите на Платон, идва ни наум първото сравнение. И друго едно сравнение, вече литературно. В “На прощаване” Ботев ползва песента също като паралелен живот (“...ти излез, майко, послушай... моята песен юнашка – защо и как съм загинал и какви думи издумал...”), но не на психологическата арена на случващото се “тук и сега”, а на платформата на родовата памет. Там песента не е психичен атрибут, а поетичен.

Песента като утопия, опиум. Когато пред бесилото човекът се усмихва “топло, широко и светло”, отдръпва се и запява,

В подземиято, където е разстрелян поетът и другарите му, се случва нещо подобно... Впрочем българските поети винаги (и има защо) са били “обвинявани” в “самопророчество” (оттам и разбирането на поезията като пророчество според някои): “На прощаване” и смъртта на Ботев, “Един убит” и Димчо Дебелянов, “Септември ще бъде май” (Гео Милев е убит май месец по повод на поемата “Септември” – не си спомняме източника на това “наблюдение”) и сега - “Песен за човека”.

след тази усмивка разказвачът прави прословутото прекъсване „Как мислите, може би тука се крие един истеричен комплекс?”. Ето и поредния ъгъл в разтълкуването: Разказвачът съзнава абсурдността на усмивката според сетивата на дамата. Според логиката ѝ това е

патология, “истеричен комплекс” (за втори път лирическият герой използва термин – сега медицински – за да формулира мисълта на дамата, да покаже, че знае конвенцията). Целта му е да отрече антитезата, за да подчертае единствеността на тезата. Но той не изказва тезата. (Изказваме я ние: усмивката е външен израз на вътрешна преориентация, израз на душата, а не на нервната система, не “истеричен комплекс”; душата е абстракция за разлика от нервната система – тогава какъв корелат да употреби разказвачът?) Всъщност чрез тази реплика на “бедната” дама разказвачът влиза в спор и с елементарността, с “бедната” вариативност в психологическите наблюдения въобще.

“Човека спокойно, тъй – дума след сума, и твърдо реди песента.” Това следва след прекъсването и то също има “патологичен” адресат – възможна ли е такава изява на “един истеричен комплекс”? Но и друга функция има това припомняне. Контрастът. Между “човека” и другите. Защото сега вече другите са “онези” (мн.ч. на все същата форма на показателното местоимение) и те “го гледали с поглед безумен” (човекът, когато бе “онзи”, гледаше “с див поглед на бик”), “онези го гледали с страх” (човекът си казва: “страхът е без полза, ще мре”).

Човекът се извисява, оттласква се от това, което е бил. Това е еманацията на символа “човек”. Човекът като “феномен на вселената”. Такава е семантиката на олицетворяването в “Дори и затвора треперел позорно и мрака ударил на бег.” (Отново срещаме онова виртуозно умение на Вапцаров да се движи по бръснача на иносказателната фигура!) Вселенската общност: “Усмихнати (като човека – б. моя) чули звездите отгоре и викнали: “Браво, човек!” – кулминация в мотива за човека. “Човека“ е част от, той

преминава в друг свят.

Този нов свят олицетворява песента. Защото песента не остава затворена само в човека, в битийното. “След смъртта... напирала пак песента”, е казано. Какво има след смъртта, в небитието, както я наричат – е въпросът, на който Вапцаровата творба отговаря:

– Песен.

А песента е постижима само от човека (не от субекта). Това е диалектиката на двата мотива.

Така че подчинеността в заглавието на човека от песента логично във финала е свалена. Отрича се приоритетът. Мотивите се уравнивяват: “Пеел човека.” (Синтактично равнопоставени – подлог и сказуемо. Анализът ни, смятаме, показва тяхната взаимопреплетеност и невъзможността да се разглежда единият без другия. А една подчиненост прави зависимия елемент евентуално заменяем.)

“И тука започва развързката, значи.”

Другите мотиви:

“Ще мре” кореспондира с “ще се умира” от “Романтика” на дискурсивно ниво. Мотивът за смъртта в “Песен за човека” е третият по степен разгърнат мотив. Резюмиран, той звучи така: осъден на смърт среща смъртта с “вътрешен подвиг”. Пълна дегероизация спрямо традицията.

Ср. “На прощаване” и др. под.

Смъртта не е следствие от търсене на идеал (свобода и пр.), следствие е на престъпление. Поведението на героя не е върховно, епично, гороломно, а е вътрешно преглътнато. Смъртта идва не въпреки усилията на героя, героичните му деяния, извършения подвиг, а негероично и лаконично: “въжето изкусно през шията, после – смър-

тта”. И за героя никой не запява песен на възпоменание и преклонение и възторг от смъртта му. Героят сам запява песен. И точно тук е общото: неговата песен също остава след смъртта му (т.е. прави смъртта му героична, възпоменателна)... Това е “новата патетика” в “Песен за човека” на трактовката за смъртта на героя – вътрешният подвиг.

“Живота изплавал чудесен”, “живота ще бъде по-хубав от песен” кореспондира с “утре ще бъде живота по-хубав, живота по-мъдър” от “Вяра”. Традиционна за цикъла употреба. Дори персонажът тук е типологично сходен с героя на “Вяра” – при усещането (мисълта) за бъдеща загуба на живота те реагират съответно: “гледал с див поглед на бик” и “Свалете! Свалете! По-скоро свалете въжето, злодеи!” (Любопитна интертекстуалност. “Въжето” присъства и в двете творби – в едната като условност, в другата – като реалност. “Злодеи” също. “Злодеи” са условните убийци от “Вяра”, “злодей” е персонажът в “Песен за човека”, който е убиец, но от субект става човек – преминава в другата категория, в опозиция, превръща “съдът” в злодеи.) И в двете творби бъдещата загуба на живота се преодолява чрез алтернатива на “вярата” и на “песента” (която в съдържателен аспект включва вярата – в “живота по-хубав”). Типът герой от “Вяра” тук (под формата на персонаж) получава своята еманципация.

“Живота ще дойде... по-хубав от пролетен ден” фиксира мотива за пролетта. В символното му значение на идеал, целенасоченост: ”До другата пролет” – молеше персонажът от “Спомен”. За осъдения на смърт обаче “другата пролет” е невъзможна, затова “пролетен ден” и тук е анаграма. Анаграма на пролетните визии, които спохождаха някои стихотворения от цикъла.

Да скицираме набързо и образограмата на творбата. Образът на разказвача е основният. Той си го гради сам. Споменахме реторичната му роля, която прави поестта в крайна сметка негова теза, верую, мироглед. Именно той е този, на когото можем да припишем “вярата в доброто и човека” от “Писмо”. (Така разбираме, че освен че подготвя съдържанието на “Песен за човека”, “Писмо” го и тълкува, изрича това, което самото стихотворение няма да изрече, а ще подсказва косвено.) Добронамереността е демаркационната черта в образа на разказвача. Цитирахме вече еднаквото му отношение към двата му адресата, общото “приятел/ко/ю”.

Относно втория адресат, запознавайки се с историята на текста, се натъкнахме на “мина”... Поезията на Никола Вапцаров има над 40 издания. В повечето от тях четем “приятелю” в “Как мислиш, приятелю, ти?”. Но в “Моторни песни”, сборка, нагледжана от самия поет, четем “Как мислиш, читателю, ти?” (“Приятелю” е възстановено по ръкописите му.) Е, въпроси: ”Приятелю” или “Читателю”? Какъв тип контакт е искал да осъществи авторът между героите си? Как се променя образът на разказвача, ако се обърне към читателя? Изменя ли се предназначението на текста (в публицистичен план)? И ако лирическият говорител в “Песен за човека” е художествен продукт със свой образ и подобие, обръщението “читателю” не измества ли статуквото му в посока на отчуждаване, “отстранение”, игра с фикцията – в посока на институцията на автора? (Отговорът го дават съставителите на над 40-те издания на Вапцаровата поезия след “Моторни песни”.)

В напрежението между добронамереността в реторичността си и категоричността в разказа си откриваме

другите черти на разказвача. Чувствителност, съпреживяване – “смутено потръпнах и стана ми тежко”. Деликатност – “аз понакуцвам в теория и рекох да пробвам”. Иронична наивност в края: “Това е прекрасно, нали?” – и категоричност в “грешите... днес”. Лирическият герой избира да говори “без злоба, човешки” освен поради иманентната си нагласа и поради контраста в предавания спор. Защото дамата е “сопната... тропя, нервира се, даже проплаква, залива... с... ропот и... словесна атака”. Дамата е еднослоен и еднолинеен тип персонаж и психология. Тя е клише. Клише на истеричния, несвободно мислещ и наготово говорещ човек – сиреч лабилния. Тя няма чувство за фикция. (С “като че там сте били” възкликва за разказ, в който затвор трепери, мрак бяга, звезди говорят от “свода небесен”!) Тя реагира еднакво, няма развитие. В началото е “град от словесна атака”, в края започва “в транс да крещи”. Парадоксално, но в транс не закрепва осъденият на смърт, а дамата. (Този “транс” е иронично-добронамерено намигване–реплика към темата за “истеричния комплекс” – ето къде, значи, трябва да го търсим.) Тя е неадекватна. Тя е гротеска. Плаче и против човека (“проплаква”), плаче и за човека. Всъщност, тя плаче около човека. Изявата ѝ в сюжета на творбата бихме определили като фарсова игра на марионетка. Не за друго, а защото така поражда още един контраст. Този със: “сина”, “злодея”, “субекта” и “човека”. “Човекът” е образ, теза и мотив едновременно. Образното е в описанието на поведението му, в напластяването на черти, тръгващи от “село Могилата” и стигащи до “звездите”. Тезисното е в трансформацията му от “субект” в “човек”. А мотивът включва и двете. А освен това, както посочихме, човекът е превърнат и във вселенски символ. (Не се

простираме по-широко, понеже бихме повторили вече казаното.)

“Ако сте обърнали внимание (е казал Вапцаров на приятели, с които обсъждал стихотворението, по свидетелство на жена му – б. моя), в стихотворението има още един герой – войникът. Макар и нескромно, но с неговия образ може да ме поздравите. Само с два-три стиха съм изобразил живия, честен младеж.”²

Ще се задоволим само да допълним за образа на войника кои са тези “два-три стиха”, които го създават. Стиховете са всъщност пет. “Някой полека вратата отворил”, “Някой от групата, плахо и глухо казал му: “Хайде стани!”. Дотук образ няма, има “някой”, който подхожда “полека”, “плахо и глухо”, с подкана “хайде”, а не с грубост или заповед. “Някой” явно съчувства и съпреживява (“ж и в и я младеж”) участта на човека. Другите два стиха (през три строфи, т.е. след като онзи “някой” е натрупал още впечатления, вече преки) са: “Войника си казал: “Веднъж да се свърши... Загазил си здравата, брат.” Не конкретизирането “войника” създава образа му и не просто думите му, а фактът, че те са вътрешна реч. Те не са предизвикани от атмосферата, ситуацията и не могат да се причислят към нея, защото са вътрешни – незнайни за никого освен за “всезнаещия” разказвач. Съпреживяването като главна черта в характера на войника е доказано – той нарича човека “брат”... А относно фоновите персонажи, активни или пасивни, можем да открием в тяхната поява също своеобразно движение като в проблема “субект – човек”. На три вълни. Започва се с “властта”, “съдът”, за да се достигне до “хора в затвора”. Втората вълна е “часовой”, “групата”, “онези”, която градира във “вой-

² Вапцарова, Б. Когато милионите възкръсват (с. 221-222)

ника”. Третата вълна е метафизична: “затвора” и “мрака” треперят и бягат, но “звездите” остават (след мрака – следователно алегорично), за да възкликнат... (Защо точно звездите? – Защото пред смъртта си “човекът погледнал зората, в която се къпела с блясък звезда”...)

“Ужасно! Ужасно! Разказвате,

секаш

като че там сте били!” ...

Какъв ти тук ужас?! –

Той пеел човека.

Това е прекрасно, нали?”

Знаменитият финал на стихотворението. За него в хода на анализа казахме повечето неща: защо с “ужасно” реагира дамата, защо с “като че там сте били”, защо разказвачът се “закачва” за “ужасно”, а не за другото, защо “той пеел човека”, към кого е последният въпрос и може би още някое “защо”. Не го квалифицирахме обаче финала.

Отново реторичен финал. (При това най-въздействен от трите, защото не съдържа само жест, но и теза!)

При това – парадоксален. (Ала подобаващ за край на полемика.) Единият твърди: “Ужасно!”, другият: “прекрасно”. Какво е това?

Това е т.нар. “несъответствие в кода на съобщението”. Абсолютно разминаване между идеята (“субект – човек”) на лирическия герой и предизвестената неадекватност на дамата. И щом разказвачът “вижда”, че дамата не е разбрала неговата идея, диалогът с нея приключва. Последните два стиха са обърнати към читателя/“приятелю” (които са адекватни) – стиховете не са цитат от спора (не са в кавички, каквато бе пунктуационната практика). И “ужасното” става “прекрасно”, защото “той пеел човека”

(в превод: преодолел себе си, повярвал в “живота по-хубав” и пр., и пр.).

Qui pro quo.

Единият си е говорил за нещо, без другия изобщо да разбере това. А иначе говорят. Даже спорят.

Комедиен похват, използван в трагедиен контекст. Може би заради това чуваме някакъв абсурдно-ироничен тон във финалната интонация...

Петър Велчев за момент от поетиката на “Песен за човека”: “Епитетите, градиращи възходящо, образуват четиричленна семантична верига (1+1+1+1). Същевременно обаче те образуват и звукова верига (2+2). Ефектът от всичко това е, че абстрактната идея добива сякаш вещественно-звукови характеристики. И ние получаваме едно много по-богато и по-нюансирано впечатление за човеишкото отчаяние, отколкото ако просто ни се съобщава за него.”³ Прекрасно наблюдение (става въпрос за “тежка, човешка, жестока, безока съдба”), само че то не е изолирано явление, а е частен случай – макар и върхов – на една характерна черта от поетиката на Вапцаровата поезия.

Характерна черта за Вапцаровата поетика е струпването на римни съчетания извън стандартните две за класическото четиристишие. Под най-разнообразна форма. Отчетохме тази тенденция като по-засилена във “Вяра”, “Пролет в завода”, “Романтика”, а тя присъства и в другите разгледани творби, при това – да не забравяме – съчетана и с разнообразни нестандартни стихови модели (освен класическия) – т.е. и като структурен определител. Събирателно на тази тенденция е стихотворението “Пе-

³ Велчев, П. Никола Вапцаров - диалектика и поетика // Никола Вапцаров. Нови изследвания, 1995 (с. 35)

сен за човека”. Тук се сблъскваме с тази черта в нейния “нормативен” вариант – не толкова с произволна и случайна изява както досега.

Строфата на творбата е в два вида: 12 – 9 – 12 – 9 и 12 – 8 – 12 – 8 (с нарушения) – причината е в смяната на женската с мъжка рима. Звуковото явление (от споменатата тенденция) се появява или поне изхожда само от 12–сричните стихове. То представлява римни синтагми – или извън римната схема на стиха, или със съвпадащ първи или втори елемент (или трети) с краестишната рима. Ето ги:

“двама със дама”

“сопната... тропа”

“някой насякъл... човека” (Вапцаров идва от “екавите” говори, по негово време се е пишело общо ђ – така че това са рими.)

“злосторен, затворили... в затвора... на хора”

“запявал... бавно... изплавал”

“в коридора... говорят... отворил. Хора”

“лека-полека човека”

“на двора, а горе”

“зората, в която”

“тежка, човешка, жестока, безока” (Това е кулминацията. Тя не се появява на празно място, нали?)

“мислете тъй както си щете”

“затвора... позорно”

А в “Песен за човека” срещаме още една засилена употреба. На етимологичната фигура. Вярно, че не е малко по обем стихотворението, но не са малко и тези тропи. Те са четири на брой. Ето ги:

“злодея злосторен”

“закваса заквасен”

“скот в скотобойна”

“гледали с поглед” (два пъти)

Нека не я смятаме за тенденция, както не е тенденция и още една засилена употреба. На неопределителните местоимения. Те са само в “случката”, в повестта. “Някой”, “някаква”, “някак” и т.н. Освен функция на нежеланието за определеност в историята, в комбинация с преизказното наклонение те дават модалност. Модалност на новото, новото значение, маркират го. (Напр. “някаква песен” – сиреч това не е очакваната, а друга, нова по значение песен.)

Стига толкова.

Кръговратът е осъществен. Кръговата композиция на цикъла “Песни за човека” е затворена с едноименното стихотворение, но в единствено число. А и по-малкият кръговрат – в самата творба – е затворен и промислен: “песен за човека” – “пеел човека”. Какво ни остава?

Остава ни това, да изоставим най-сетне разума си с неговата безпощадна (из)следователска аналитичност, да се вмъкнем в душата си и да изровим оттам възкликанието, че

“Песен за човека” е най-великото стихотворение на Никола Йонков Вапцаров.

ОБОБЩИТЕЛНИ ДУМИ

За да не се превърнат те в “отегчителни”, ще ги конспектираме.

Започваме ефектно. С разгромяващи най-свидната ни “рожба” (подредбата и въобще концептуалната обвързаност на творбите в цикъла) контрааргументи. Защото:

- историята с преминаването на “Моторни песни”

през цензурата (Г. Караславов, парче по парче получават печат)

- има стихотворения, които не минават през цензурата (т.е. те са потенциална част от книгата)

Значи: не е безспорна и уникална концептуалността, след като би могла да бъде интервенирана! Не всичко, а наличното я създава. Значи не е и пълна(оценна).

Н О (контрааргументи на контрааргументите):

- освен по цензурни съображения отпадат и стихотворения по авторови съображения. Защо ли?
- в крайна сметка историята започва така: книгата “Моторни песни” като цяло не би минала през цензурата. Защо ли?

Заради тържеството на концептуалността! По отделно – да, събрано – не!

Точно така. После – връщаме се на цикъла с едно наше лично откровение (признание):

- за неподвижданата (случайна) поява на Кратката интермедия, която обаче разделя много сполучливо стихотворенията в цикъла.
- 5 + 3.
- разделянето е по реторичност на финалите (“какъв живот”, “това е песен”, “Това е прекрасно, нали?”).

И пак за подредбата. Мястото на “Писмо”:

- обобщава (разплита)
- подготвя (заплита)
- новоразделя (7 + 1)
- тълкува (пророчества, предсказва)
- то е КОНТРАПУНКТЪТ!!! в цикъла.

И още за цикъла. Тук освен доуточняване ще използваме и метода на утвърждаване на казаното (трика с под-

веждането на авторитетни цитати).

Първо, изброяване на мотивите:

- проспективно: вяра, пролет, завод, романтика, живот (и двубой), човека, песента и смъртта
- ретроспективно (според смислотежестта им в цялото):

<i>Романтика</i>		<i>Песента</i>
<i>Вяра</i>	и	<i>Човека</i>
<i>Завод</i>		<i>Двубоя с живота</i>
<i>Пролет</i>		<i>Смъртта</i>

Двата мотивни кръга са спорни.

Второ, според нас:

- водещ (в смисъл разпознаващ, разконспириращ, отличаващ, белег, оригинален маркер и знак на Вапцаровата поетика и оттам - поезия) е мотивът “романтика”. Защото:
- той е многозначен мотив
- и тълкуването му е многозначно
- 7 + 1 важи и за него – той липсва само в “Песен за човека” (а може и да се открие, при желание!)
- той е развит блестящо!; възхожда постоянно, като последният му пункт (върхът демек) е най-ниската му точка (изходната)!

Цитати по темата.

Никола Георгиев: “... че цялостният стил на Вапцаровата лирика е плод на взаимното сближение и овладения антагонизъм между елементи на разговорния и владеещия дотогава лирически стил.” и “В обсега на отрицанието си Вапцаров включва “направеността” на старата поезия, изкуствеността на изкуството в нея, а размахът на отрицанието му естествено го довежда до бунт сре-

щу езиковата “преграда”, която “дели” литературата от действителността.”⁴ (Това последното освен с “Песни за човека” се доказва категорично и безапелационно с Вапцаровата “трилогия” “Кино”, “Рибарски живот”, “Ботев”!)

Това е едната страна на монетата “романтика”. Тя е поетичен елемент. Но ние посочихме и другия, патетичния (без да влагаме в думата ироничен привкус) ѝ смисъл. В него тя включва:

- пролетта като другото, идеала, различното
- завода като корелат на пролетта
- вярата като новата романтичност (“топла вяра” – “романтика изстинала”)

Ето го уникалното. “Романтика” е един мотив, който действа като два. Единият – равностоен на други, другият – включващ ги, включително и себе си! Такава е “формулата” ѝ. (Нали някъде в изложението обещахме да я установим.)

Постоянно говорихме за стиха. Казвахме “нарушения” (имайки предвид излизането извън класическата норма). Посочихме и различни стихови модели. Така че признаваме (самокритика), че сме останали само на емпиричното, разпознаващо ниво. Крачката, която трябваше да направим, е, да речем:

Никола Георгиев : “Вапцаров например запазва стиховия ритъм, но честото редуване на отрязъци с различни ритмови схеми, умело съчетавани и с интонациите на отделните изрази, сближава ритмовата му организираност със звученето на неритмизираната реч.”⁵

⁴ Георгиев, Н. Певец на великия двубой // Никола Вапцаров. Нови изследвания, 1970 (с. 7-18)

⁵ Пак там (с. 21)

Разни:

- така е
- обаче това важи за цялата му поезия (“Един сляп”, “Зора. Събужда се града...”, “Доклад”, “Кино”, “Селска хроника”, “Ботев”, “Горки”, “Пушкин”, “Ще строим завод”, “Не бойте се деца”)
- в “Песни за човека” – само “Спомен”
- впрочем самият поет в някоя от статиите си заявява своите антикласическо-ритмични и пр. позиции
- но самият поет в творческия си метод и съответно в творчеството се опровергава (заравянето в ръкописите на Вапцаров показва тенденция от аритмичност към търсена ритмичност; а, между другото, и ръкописите не са “голямото” доказателство, понеже той е записвал вече оформени и създадени без лист стихове; значи, съдим по оставените творби, смятани за “в процес на обработка”, “недовършени”, като “Един сляп”, “Зора. Събужда се града...” – оттам измъкваме тази обратна тенденция)
- впрочем цитатът от Н. Георгиев е резултативно наблюдение, а не процесуално.

Приключваме този абзац с думи от типа на “и все пак противоречието между резултата и иманентната линия на творческия импулс у поета остава”...

Само че това са Обобщителни думи, следователно трябва да направим някое не просто преразказващо, а свое си обобщение. Обобщение – преамбюл. Обобщение – теорема.

Мильо Петров: “Спорът е за “Човекът във новото вре-

ме” и за “на новото време стихът”⁶.

И ние ще го изведем (също без патос) като обобщение за цикъла, а и за поезията на Вапцаров. Тази фраза “новото време” е прекалено ангажираща и си е направо обобщителна. А щом се появява настоятелно в цикъла, два пъти, то: Вапцаров като “поет на новото време”, като новатор. (Абсолютно неоригинално първо обобщение.)

Второто.

Боян Ничев: “Диалогичността у Вапцаров е полисемантично и многопластово явление. То се явява на различни равнища с различни форми. Откриваме я на текстово и номинационно равнище. Откриваме я и като естетическа стратегия за ангажиране на читателя.”⁷

Никола Георгиев: “...решавам се да твърдя, че никой друг наш поет не е изпъстрил така богато творчеството си с противопоставителните съюзи “но”, “а”, “ала”, “та”⁸.

(Проблемът с цитатите е, че те визират цялата поезия на Вапцаров, а ние обобщаваме уж само цикъла “Песни за човека”! Трябва да се вмъкне нейде тази уговорка.)

Диалогичността е изтъкваната основна черта за Вапцаров и това е хубаво. ОБАЧЕ :

- тя е прекалено отворено понятие (както се вижда в първия цитат)
- не носи информация за качествените аспекти в съдържанието си (за градящите я елементи)
- тя е прекалено формална, а поезията на Н. Вапцаров не оставя “формално” впечатление!
- диалогът се състои от две страни, но щом той може да е еднопосочен (както е в нашия случай:

⁶ Петров, М. В екзистенциално-знаковия свят на Вапцаровата поезия // Никола Вапцаров. Нови изследвания, 1995 (с. 72)

⁷ Цит. съч. (с. 240)

⁸ Цит. съч. (с. 26)

от герой към реципиент), защо ни са тогава двете страни? Значи: диалогът не е сърцето на диалогичността

И кое е сърцето на диалогичността? Кое е ядрото? Кое трябва да се изведе и изтъкне като носещ елемент, сладкото, запомнящото се, скандалното дори, агресивното, поантата в един диалог?

КОНТРАПУНКТЪТ!!!

Н. Георгиев го посочва на емпиричната плоскост, пунктуационно.

Ние ще го посочим на поетичната плоскост, съдържателно.

(Ние също го употребяваме често. Обаче. Контрапунктът значи “обаче”. Контрапунктът = обаче.)

Контрапунктите в цикъла:

“Вяра” – “Напротив! Напротив!”, “Не! Неуместно!”

“Пролет в завода” – “Но тя бе някак страшно упорита”

и т.н.

“Завод” – “А надалече...” и “Напразно ти...”

“Спомен” – “но... кашляше лошо”

“Романтика” – “Романтиката е сега в моторите...”

“Двубой” – “Но ти изчерпваш своите сили...”

“Писмо” – “За мен това е минало – неважно.” и “Това е новото...”

“Песен за човека” – “Но във затвора попаднал на хора и станал ч о в е к.”

Контрапункт има, казахме, и целият цикъл! “Писмо”! (Тържествуващата концептуалност.)

Това е “развързката, значи”. В голяма степен тези контрапункти са в сферата на действие или производни на мотива “романтика”! Ето защо извеждаме романтиката като черта парола, код в тълкуването ни и разбирането

ни на Вапцаровата поезия. Като синоним на основното послание на тази поезия. За нас (поне).

(Казваме смело “тази поезия”. И посочваме само “Кино” (“Стига”), “Рибарски живот” (“Така да описваш е лесно.”) и “Ботев” (“Това ли е Ботев?”), които са очевидно контрапунктно построени и отгоре на това възплащават и олицетворяват мотива “романтика” най-категорично от всички останали Вапцарови творби!)

(Това впрочем трябва да прозвучи като втората, уж по-оригинална част от обобщенията ни.)

Финалът също е добре да бъде ефектен. Толкова собствени финали направихме, сега трябва да употребим и чуждо слово...

Да. Ето го. Ще завършим със следния спомен:

“Другар на поета си спомня, че веднъж работник, след като прочел негови стихове, казал: За харесване, харесаха ми! Но щом аз ги разбирам, значи, не ще да са нещо сериозно.”⁹

(И в този спомен има контрапункт!)

III. Да не забравим “синьото небе” и подобните му.

То присъства във:

“Вяра” – “небето синее”

“Пролет в завода” – “синьото небе”

“Завод” – “синьото небе”

“Романтика” – “небето синьо”

(Сиреч в половината еднакво.)

А във:

“Спомен” – “небето ясно”

“Двубой” – “небето, заредено с взрив”

“Писмо” – “простора пак бе син и необятен” (стихо-

⁹ Коларов, Ст. Живот по-хубав от песен (с. 79)

творението изпълняваше особена “задача” в цикъла, тоест имаме контрапунктен вариант на “небето синьо”.)

“Песен за човека” – “сините устни”

Ще се измъкнем обаче от тълкуване. Понеже “синьото” (като постоянен епитет) на “небето” присъства доста и в другите Вапцарови творби. (Много показателно, например, в “Рибарски живот”.) И присъства нееднозначно – изисква следователно по-голямо и самостоятелно внимание.

Оставяме го обект на бъдещето.

март - 8 юни 2000 г.

Варна

ПОСТ СКРИПТУМ

Понеже се страхуваме някому да не прозвучи нашата “синекдоха” като метонимия, решихме вкратце да изложим предварителните ни намерения, които – обратнопропорционално на пътя в процеса на работа – бяха скъсявани, сиреч изрязвани.

Анализът на цикъла “Песни за човека” трябваше да бъде първа точка от първа част. Втора точка щеше да е анализ на последния цикъл от “Моторни песни” – “Песни за една страна”.

Предвид собственото ни визионерство, подкрепено от съвпадащи с него прочетени откъси като:

“Разглеждани като цикъл, “Песни за една страна” имат интересна структура и вътрешна кинематографична перспектива. (...) За разлика от окрупнения план на първото стихотворение всички останали са ситуирани точно по място и това ги превръща сякаш в сцени от филмов разказ.” (Боян Ничев)¹⁰

“...композицията на цикъла е оригинална и максимално функционална на замисъла. Тя едновременно изгражда и повествувателен сюжет със съответните фабулни преходи, детайли и описания, и драматично напрежение, разкриващо поведението и характерите на различните персонажи, и не на последно място създава лирични образи и обобщения. Художественото сцепление между отделните части е направо поразително.” (Петър Велчев)¹¹

“Бойка Вапцарова намира, че образът на жената от

¹⁰ *Цит. съч. (с. 174)*

¹¹ *Велчев, П. Испанският цикъл на Н. Вапцаров // Литературна мисъл, 1984, бр. 9 (с. 13)*

“Писмо”, Долорес Мария Гойя, е внушен от кадрите на една кинохроника. В нея са били дадени кадри от бягството на испански бежанци към френската граница в дните на поражението. Според съпругата на поета след прожекцията Вапцаров ѝ казал: “В тази върволица от бежанци няма само страдащи очи и отчаяни хора. В този жив поток аз видях и сурови набръчкани лица, и очи, които блестяха от гняв, омраза и надежда, особено силно впечатление ми направи лицето на една млада жена... Тя тикаше детска количка пред себе си със стиснати устни. Върху нейното уморено и почерняло от прах лице се четеше неумолима твърдост. Това лице казваше: ние загубихме сражението, моят любим другар е убит, но вие жестоко се лъжете, ако си мислите, че сте победили...” (Боян Ничев)¹² –

бяхме се настроили за бягство от литературния анализ. Щяхме да направим режисьорски анализ, оплетен с нещо като “филмов разказ”, което да даде не тясно литературен, а тясно психологически резултат. По този начин двете точки на първа част щяха да влязат в “поучителен” контраст – за типове цикли и циклизиране, за типове анализ и анализиране и за типове звучене на художествени хармонии, свирени от един и същ инструмент...

За насочеността на пресмятаната от нас втора част ще цитираме себе си – отрязък от Уговарящия увод: “...да подсказва... за вътрешна необходимост на творбите от съчетаване, от взаимен контакт. Това (и без това звучащо като работна хипотеза) изисква аргументирането си.”

И ето как предвиждахме “аргументирането” (даваме го в автентичен вид):

¹² Цит. съч. (с. 171-172)

„Втора част

1. Интродукция (циклоопределящи фактори – общност между творбите на даден творец по: (лайт)мотиви; тематика; тип герой – било лирически говорител или персонаж; поетика – интонация или характерни похвати, или сюжетостроене; формален белег)

2. Общност по мотиви

2.1. Мотивите за живота, завода и др., а също и типът лирически герой от “Песни за човека” в стихотворения като:

1) Епоха

2) Ще строим завод

3) Не бойте се, деца

2.2. Мотивът “романтика” в :

1) Кино

2) Рибарски живот

3) Ботев (като фрагмент)

3. Обща тематика

3.1. Творецът :

1) Горки

2) Пушкин

3) Ботев

3.2. Пролетта в трите стихотворения със заглавие “Пролет”

4. Обобщението като похват в поетиката на “Майка” и “История”

5. Думата “синьо” в цялата поезия на Вапцаров (смислът на употребите, съчетаемост и пр.)“

В края на този предварителен план (впрочем назован “Цикли и циклоопределящи фактори в поезията на Никола Вапцаров (плетеница от анализи)”) бяхме турили едно “Финален акорд”...

ФИНАЛЕН АКОРД

Както знаем всички, преводът е ампутация. Колкото по-“прозаичен” е текстът, толкова по-малко и по-малки части на тялото се ампутират. При поезията обаче работата не е в торса и крайниците, а в органите. При превод на поезия се сменят дробове, храносмилателни системи, стига се дори до нервната и накрая до кръвоносната система, където хирургическият връх е в подмяната на сърцето. Преводите на поезия много често трансплантират сърцето и това е... нормално. Защото не само не може да се предаде физиологията (езика), но няма как да се отъждестви и духът (душеизразяването). Иначе казано – за да преведеш едно стихотворение, трябва да го нагодиш. И звуково, и смислово.

И се получават от една – две поезии. В това е парадоксалността на поетичното битие.

И, следователно произтичат от едно – две разбирания на поезията. Два резултата от два анализа. Тогава какво става с поета, който единствен остава един?

* * *

Л.-М. Бораджиева разказва как А.С. Ал-Ахмад превежда Вапцаров на арабски. Той превежда, например, “Песни за една страна”, но ги разхвърля из подготвяната стихосбирка, която започва с... “Писмо”. (Последното стихотворение от “испанския” цикъл.)

“Имах среща с преводача и го попитах защо така е постъпил. Той отговори: “Та нали са Вапцарови стихотворения, има ли значение кое след кое е?”

(Този реторичен въпрос е голям удар върху съдържанието на “работната ни хипотеза”!)

Но не успяваме да възкликнем “Какво неразбиране!”, защото преводачът добавил:

“Цикълът “Песни за една страна” е повест в стихове, чието пространство и време сякаш са умалени по мащаб и са сведени до обема и пропорциите, които са познати само на поезията.”

(Тази “добавка” е голяма подкрепа за “концептуалната” ни теза!)

Хм. Излиза, че няма “две разбираня” за “две поезии”, защото и ние в случая мислим така.

Но... да чуем откъс от превода :

*“Уммах,
кутила Фернандес
Фернандес хуна,
тахта-л-арда
Фернандес ля асар
ляху
Фернандес яркуд
фи-л-хукул амама
джудрана Мадрид.”*

Така започва книгата на арабския Вапцаров.

* * *

“Понякога ще идвам във съня ти
като нечакан и неискан гостенин.
Не ме оставяй ти отвън на пътя –
вратите не залоствай.”

Запознайте се с буквалния български превод на арабския превод на горния цитат (преводач Фуал Ал-Хашн) :

*“Ще се появявам понякога във дрямката ти аз,
като неочаквано видение насън,
не ме оставяй ти на прага, над мен се съжали,
не се отнасяй като с неканен гостенин
и не тръшкай вратите ти пред моето лице...”*

Н. Вапцаров: “Това ли е Ботев? (...) ...ти го усукваш. Та тук за усукване нема!”

Ако смените името “Ботев” с “Вапцаров” в тази реплика, дали ще сте съгласни с поета?

* * *

Но да не “издевателстваме” и да погледнем проблема за разбирането от друг ракурс, не така каламбурно.

Какво се разказваше точно в тази творба – “Ботев”? За един работник, който, без да сяда като поета, а прав, на крака, обяснява поету как и какво да напише в поезията. Какво РАЗБИРАНЕ да вложи в нея. “Какво ще го търсиш в усоите, дето и хищника днеска не броди”, пита работникът. Ако приемем “усоите” като метафора на металитературните дирения, логично е да си зададем и ние последния

ВЪПРОС: Какво и как разбираме пък ние от поезията на Вапцаров?

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Никола *Вапцаров*. Стихотворения. С., 1989.
- Никола *Вапцаров*. Избрани стихотворения. С., 1959.
- Никола *Вапцаров*. Ръкописно наследство. С., 1982.
- Боян *Ничев*. Вапцаров или нашият поетичен диалог със света. С., 1989.
- Никола *Георгиев*. Певец на великия двубой // Никола Вапцаров. Нови изследвания. С., 1970.
- Петър *Велчев*. Никола Вапцаров – диалектика и поетика // Никола Вапцаров. Нови изследвания. Благоевград, 1995.
- Петър *Велчев*. Испанският цикъл на Н. Вапцаров // Литературна мисъл, 1984, бр. 9.
- Бойка *Вапцарова*. Когато милионите възкръсват. С., 1961.
- Стефан *Коларов*. Живот по-хубав от песен. С., 1979.
- Мильо *Петров*. В екзистенциално-знаковия свят на Вапцаровата поезия // Никола Вапцаров. Нови изследвания. Благоевград, 1995.
- Лотос-Меглена *Бораджиева*. Вапцаров на арабски // Никола Вапцаров. Нови изследвания. Благоевград, 1995.

Огнян Антов

ВАПЦАРОВ НА БЪЛГАРСКИ

Българска

Второ, електронно издание

Предпечат АНАПЕСТ

Качена в интернет юли 2017

Ан № 8-81-2017-001-001

За контакти o.t.antov@gmail.com