

Поемата „Стоян и Рада“ от Найден Геров – разделението на културните езици

Анна Алексиева

Литературната история ситуира фигурата на Найден Геров сред българските възрожденци от т.нар. *одески кръг*, който, въпреки нееднородността си, се явява първото значително обединение с общокултурно значение, чиито представители (Д. Чинтулов, Ив. Богоров, Н. Касапски, Д. Мутев, Е. Мутева, К. Петкович, Хр. К. Даскалов, митрополит Натанаил, З. Княжески и др.) имат самочувствието на първооснователи и новатори в редица области на културния ни живот – периодичен печат, фолклористика, преводаческа дейност, която не се ограничава единствено с руската литература.¹ Необходимо е да бъдат споменати и многобройните полемики, които одеските възпитаници водят по отношение на езикови и литературни въпроси, както и културно-историческото противопоставяне „млади – стари“ (прословутата полемика между Н. Геров и В. Априлов), чиито начала, както се вижда, са поставени далеч преди културната програма на кръга „Мисъл“.

Най-значителният принос на одеския кръг в областта на литературата са поетическите опити на неговите представители: те създават модела на българската оригинална поезия, въвеждат нови стихотворни жанрове, както и ново стихосложение – силаботоническото. И тъй като споменатите поетически опити са мислени от своите създатели като новаторски, те неминуемо придобиват експериментален характер, защото изпробват границите и възможностите на езика, умението да се борави с поетическите му ресурси.

Първата българска поема „Стоян и Рада“ (1845) има подчертано демонстрационен характер. Тя се опитва да опровергае тезата на Юрий Венелин, че новобългарският език е неспособен да генерира пълноценни поетически текстове, тъй като членните му форми стесняват

¹ За Одеса като културно средище вж. **Леков, Д.** Литература – общество – култура. С., 1982; **Леков, Д.** Български възрожденски литературни и културни средища в чужбина. С., 1999. **Аретов, Н.** Българското възраждане и Европа. С., 1995; **Дамянова, Р.** Руската епистоларна и поетическа традиция и Одеският литературен кръжец. – Литературна мисъл, 1983, № 5.

възможностите на римата.² Така поемата на Н. Геров приема предизвикателството да бъде ако не единственото, то поне първото успешно реализирано доказателство (като се има предвид трогателно нелепият опит на Ст. Изворски), че все пак „стават стихове на български език“. От друга страна, включвайки се в този полемичен дискурс на епохата, текстът на Геров на свой ред предизвиква полемики. В „Мисли за сегашното българско учение“ (1847) В. Априлов, вероятно не съвсем обективно, намира, че стиховете са „мъчни“, „без сякаква сладост“³, а руският славист Срезневски, в един очерк за състоянието на българската книжнина, изтъква, че е по-добре българите да издирват народни песни, отколкото да пишат „крайно изкуствени стихове“ като Н. Геров, „за които с време у българите ще се намерят и даровити поети.“⁴ Значително по-късно някои изследователи на възрожденската литература също ще демонстрират амбивалентно отношение към текста.⁵ Макар да признава, че посвещението към

² Този възглед е изказан от Ю. Венелин в книгата му „О зародыше новой болгарской литературы“ (1838). Според превода на М. Кифалов той звучи така: „Какво ще придобият покровители сега: *ат, та, то* или *о*? Нищо друго, само това, че Болгаре не ща да можат да пишат стихове сос ритми, ако сичкия съществителни имена и всичкий падежи ща имат токо три (!!!) окончания: *ат, та, то*! Ако е дошло време народу да ся фане за наука, ако ся е разцепил неговий язык на няколко речения, ако е потребно да ся избере едно от них за словесност, тогази никой от тиизи покровители нема правнина да натоваря другога сос свое развалено речение.“ Вж. **Венелин, Ю.** Заради възрождение новой болгарской словесности или науки. Прев. *М. Кифалов*. Букурещ, 1842.

³ В книгата си В. Априлов отбелязва: „Другий ученик на Одеския лицей (преди това е говорил за Г. Бусилин – А.А.), г. Н. Геров, возиме желание да подари соучениците си руси с нещо българско и така измисли да преправи една българска песня на български ритми. Ревността му голяма, но опитността му млада. Стиховете му, като неравни, станаха мъчни, без сякаква сладост. За да ги улесни, придума ново произнижение на я-та и ъ-ът. Ако секи стихосложец последува негов пример, прощавайте ся с азбуката.“ Вж. **Априлов, В.** Съчинения. С., 1968, с. 193.

⁴ Цит. по: **Арнаудов, М.** Поети и герои на Българското възраждане. С., 1965, с. 75.

⁵ Според Георги Грудев, например, въпреки „внесените нови елементи“, „Н. Геровото стихотворение не издържа критика. Лиричният характер на народната ни песен тук е заменен с разляна повествователност. Сгъстеността и простотата на израза в народната ни песен са заменени с провлеченост и изобилие от епитети – в цели 210 стиха. Цели десетостишия са перифраза на предишни такива. Всичко хубаво от мотива на народния гений е задушено с изобилие от думи (...) Римата е невъзможна – бедна и изкуствена (...) С това, че Н. Геров е създал оригинал – 10-стишна комбинация на 7, 8 и 9-срични стиха, той не е излязъл с плюс, тъй като те са неестествено създадени и бездушни (...) Н. Геров не е вложил индивидуалност в обработката на народния мотив. Като е запазил външното сходство с него, не му е вдъхнал душа и затова крайт на стихотворението, макар и да е като в народните песни, но докато в тях чувстваме сближение на души, за които желанието да умрат е стихийен стремеж да живеят, от Н. Геровото стихотворение вее християнският морал, че страждущите ще живеят в блаженство на оня свят. Н. Геров като не е смогнал да даде индивидуален отенък на народния мотив, не е успял и да се доближи до хубостите му, като го е разлял в едно безкрайно море от думи, без да даде нужната насока на течението.“ Вж. **Грудев, Г.** Любов и смърт – неразделни (народен мотив в лириката ни) – Национална литература. С., 1918, с. 143.

Значително по-благосклонна е оценката на М. Арнаудов за текста, според когото „изобщо взето, поемата издава доста технически грешки и има много слаби места, който са впрочем добре обясними из предпоставките на литературата ни в това време. Геров не е могъл да се ползва от никакви домашни образци, и комай всичко е негов собствен труд, негово собствено досещане за поетика и стилистика на български език. А това трябва да ни накара да оценим високо заслугата му, щом никой друг не е дръзвал да излезе с такъв обмислен опит.“ Вж. **Арнаудов, М.** Найдено Геров и наченките на българска поезия в XIX в. – Училищен преглед, 1923, № 10.

поемата е „първото оригинално българско стихотворение, което е издържано до известна степен във формално отношение и не е лишено от поетичност“⁶, Б. Пенев намира, че в останалата си част „поетическият текст се разгръща в опасна близост до фолклорния“⁷, което дискредитира претенцията му за еманципираност спрямо народнопесенния мотив за „неразделните влюбени“. Подобен възглед вероятно е инспириран и от изказване на самия Геров пред Ив. Шишманов, че при написването на текста е имал предвид конкретен народнопоетически образец.

Ала поемата „Стоян и Рада“, както ще видим, не е сводима до имитация на фолклорен първоизточник. В структурно отношение тя се състои от две несъответни по обем, относително самостоятелни части, които, освен че заявяват междутекстова активност, пребивават и в ситуация на конфликтно съжителство. Първата, повлияна от модния за времето жанр на посвещението (което, от своя страна, предизвиква асоциации с поемите на Пушкин и Лермонтов), експлицира вписаността си в определена културна матрица, която отправя към галантната изтънченост на салонната атмосфера:

*Не съм увил аз китка цвете
да дам на Твоя хубост дар,
та да Ти вляза у сърдцето
с народен наш обичай стар;*

*а вдохновен с любов аз жива,
в душа си вдигнах Тебе трон,
и на от сърдце, без протива,
теб жална песен за поклон.*

*Метни Ти мене очи ясни,
към мен си сърдце обърни,
та да запеем песни красни
на весели честити дни!*⁸

Цитираният лирически текст започва с демонстративно загърбване на традицията, припозната в „китката цвете“, която трябва да бъде заменена от „жална песен за поклон“. Това означава замяна на обичайната обредност с нова ритуалност, която отправя към сферата на изкуството, схващано по-скоро в изконния му смисъл на *техне*, т.е.

⁶ Пенев, Б. История на новата българска литература. Т. 2. С., 1977, с. 272.

⁷ Радев, Ив. История на българската литература през Възраждането. Велико Търново, 1997, с. 210.

⁸ Геров, Н. Стоян и Рада. Стихотворение на Найдена Геров. Печатано в типографии А. Брауна. Одеса, 1845.

изкусност, майсторство; поетическо умение да се съчиняват истории. Така, вместо традиционната предметност (каквато е цветето, въпреки всички романтични конотации, които го обграждат), галантният любовник, който е субектът на лирическия изказ в тази част на поемата, подарява на възлюбената си нещо толкова нематериално и ефимерно, каквото е стихът, наречен по определени причини „песен“. Става ясно, че разглежданият текст се вписва в ситуация, в която „писането на стихове репрезентира самото себе си“, „попада в списъка на темите на новобългарската поезия.“⁹ Според Н. Георгиев тази ситуация е обичайна за възрожденската литература, която по правило се отличава с метатекстови, самонаблюдателни пластове.¹⁰ В диахронен план процесът вероятно започва с единственото известно засега българско стихотворение от XVII в. – текстът на Стефан Ловешки „Ако Бог помага“ (1655), поместен в препис на „Грамматика славенския правилное синтагма“ (1619) на украинския филолог Мелетий Смотрички. В стихотворението на Ст. Ловешки „творческия акт осъзнато е назован „стихи слагати“¹¹ („Даниил нас *стихи слагати* наказует“¹²) и това терминологично словосъчетание за означаване на неканонични стихотворно организирани текстове е предпочетено пред по-популярните за първата половина на XVII в. названия като „двоестрочие“, „двоестрочние краесогласия“, взаимстваното „вирши“; „гранеса“, „предчинное гранесисловие“, „краегранесие“ и т.н. Може да се допусне, че два века след текста на Ст. Ловешки, използваният от него термин вече е наложен устойчиво в литературното ни пространство, при това с конотациите на новаторство и престижност. Названието *песен*, макар и популярно, а понякога и допълващо термина „стихотворение“ (напр. в книгата на П. Оджакوف „Наука за песнотворство и стихотворство“ – 1871; или в сбирката „Песни и стихотворения от Ботйова и Стамболова“ – 1875), все повече се мисли като традиционно понятие, отпращащо към фолклорната култура.

Въпросът, който следва да бъде зададен, е защо в това посвещение Н. Геров е предпочел традиционното „песен“ („жална песен за поклон“), след като амбициозната програма на текста включва демонстрация на стихотворни умения, съчиняването на стихове, при това силаботонически (за това свидетелства и заглавието на творбата: „Стоян и Рада. *Стихотворение* (к.м.-А.А.) на Найдена Геров“). Отговорът на въпроса отпраща към статута на говоренето на лирическия субект. Изглежда

⁹ Станева, К. Гласове на Възраждането. С., 27.

¹⁰ Вж. по този въпрос Георгиев, Н. От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“ – Сто и двадесет литературни години. С., 1992. Както и: Георгиев, Н. Тезиси по историята на новата българска литература – Литературна история, 1987, кн. 16.

¹¹ Милчаков, Я. Римата в българската възрожденска поезия. Развой и типология. (Дисертация, 1988).

¹² Вж. публикацията на стихотворението на Ст. Ловешки в: Дилевски, Н. Неизвестно стихотворение на църковнославянски език в български ръкопис от 1666 г. – Изв. на Института за български език, 1962, кн. 8.

езиковото му поведение се определя от особен културен код (който ще нарека *куртоазно-ритуален*¹³, при все че някои изследователи предпочитат определението *сантиментален*), включващ употребата на думи и словосъчетания като: „вдохновен с любов“, „трон“, „поклон“ и т.н. Може да се предположи, че лексемата „песен“ попада в същия семантичен ред на галантно-извисените думи, които започват да се схващат като *поетизми* на времето.¹⁴ Езиковото поведение на куртоазния любовник насочва към идеята за оформянето на един константен стилев пласт, който десетилетия наред ще бъде използван за изразяване на любовната ситуация. Този стилев регистър включва лексика, мислена като

¹³ Въвеждайки това понятие, характеризиращо определен тип културно поведение в западното средновековно общество, нямам за цел да обвързвам българското литературно развитие с чужди за неговата специфика модели. Ясно е, че българската социокултурна ситуация не познава нито рицарско-изисканата маниерност на дворецовото общество, нито може да бъде приобщена към идеологията на това чуждо, и като топичност, и като хронология, културно явление. Употребата на понятието „куртоазен“ в случая е метафорична и означава определен поведенчески стандарт, отправящ към изтънченото обожание на любимата, към стратегиите на флирта и специфичната ритуалност на любовната комуникация. Обикновено се смята, че този поведенчески модел е инспириран от сантименталния тип рефлексия, предполагаща култ към чувствата и чувствителността, към сетивните усещания на Аза. В по-широк план обаче поведението на галантния любовник може да бъде обвързано и с актуалните за възрожденската културна среда престижни модели на социална активност, намерили израз в разпространените през периода текстове, съдържащи регистър от правила и съвети на т.нар. *bon ton*, на изисканото и деликатно поведение в обществото (популярното съчинение „Христоития“ на А. Визандиос, към което се насочват Р. Попович, К. Фотинов и Хр. Павлович; или текста „Първоначална наука за длъжностите на човека“ от Фр. Соаве, части от което са преведени от Н. Бозвели и Ем. Васкидович, от С. Радулов, Т. Шишков, П. Р. Славейков и др.) Ръководствата по практическа етика, разпространени не само в България, но и в останалите балкански страни, въздействат върху формирането на нови стереотипи и вкус към маниерното, изпълнено с ритуални условности общуване, което налага отпечатък и върху част от любовните текстове от периода. В диахронен план, с малко повече смелост, бихме могли да предположим, че една съществена особеност в поведението на куртоазния влюбен – обожанието и измолването на милост от любимата – сякаш знае и „помни“ отдалечени във времето, архетипни текстове, които, без да са любовни, задават модела на платоничната копнежност. Става дума за определени марианистки тенденции, които в православната традиция, с известна условност, биха могли да бъдат открити в произведението на Д. Кантакузин „Молитва към Богородица“, а по-късно, в католическия културен модел, и в лирическите песни на българските павликяни. (Вж. по въпроса: **Станчев, Кр.** Поезията на българските павликяни. – Литературна мисъл, 1975, кн. 1.

¹⁴ Тук е мястото да се припомни, че възвишеният ореол около думата „песен“ се запазва и в следващите десетилетия. За жанровото съзнание на кръга „Мисъл“ с понятието се визират не само лирически стихотворения, но и прозаически и драматургически текстове, явно, за да се оценностят по-високо в литературната йерархия. Според тази логика д-р Кръстев нарича „До Чикаго и назад“ „песен, която с първите акорди завладява читателя и го държи докрай във властта на своите омаи и не му дава да поеме дъх“ (**Кръстев, Кр.** Съчинения. Т. 1, С., 1996, с. 82.); За П. П. Славейков драмата на П. Ю. Тодоров „Гюрга Самодива“ е „песен на вътрешната свобода“, която „се създава само веднъж, и то на младост“ (**Славейков, П.** Събрани съчинения в осем тома. С., 1958–1959, Т.V, с. 204.); За Яворов „Самодива е *песента* на всички досегашни Тодорови песни“ (**Яворов, П. К.** Събрани съчинения в пет тома. С., 1977–1979, Т. IV, с. 25.)

Вж. повече за „свръщенностното“ жанрово название „песен“ в: **Тиханов, Г.** Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. Към културната биография на българския модернизъм. С., 1998, с. 126–143.

„висока“, *отдалечена от битовото говорене*, която обикновено означава реалии, традиционно възприемани като „поетични“:

лунна нощ, звезди:

...Каква красна месечинка, | какви нощи любовни¹⁵; ...Като изгря месечинка | с либето си дваминка |...влязохме на забава | в една малка дъбрава¹⁶; ... А из клепачи лъцят гледачи | как нощ звезди | и ми сърцето как слънце в лето | горят с зари¹⁷; ...Изгряя нощната ламбада | сребри дълбоките долчини светлина¹⁸; ... На запад прихожда златната луна, | вече ослабела, с бледна светлина¹⁹...

птици, славей, песен:

...От ясно небе как зорница, | ти мен лъсна и мя огря.| И аз, любезна хубавице, | теб песен от любов излях²⁰; ...Стоян свири Пенка пее. | Славей ведно с нейний глас | от гнездото им приглася²¹;...Пей, птице любезна! | На мойта душица | пресладкият твой глас много ѝ е мил. | С твойта мелодия пълни таз' горица, | гдето си се в нея, милий, въдворил²²

пролет, рози, май:

...В една цветна, в една росна, | в една хладничка градинка, | един ден на мая месец | наидох си една дружинка²³; ...Светла пролет възсия, | всичко весел вид прия²⁴; ...Роза, мила хубавице, | уплети и мен венец! | ...украси и мойте стъпки, | удостой ме за певец, | отбери ми рози с пъпки | и обвий с ален кончец²⁵ ... и т.н.

¹⁵ Пишурка, Кр. Песен. – Цариградски вестник, 1849, 15 окт., бр. 69.

¹⁶ Зафиров, С. Една вечер прохладна. – Българска гъсла. Цариград, 1857.

¹⁷ Катранов, Н. Из твои очи сълза ся точи. – Цариградски вестник, 1853, 30 май, бр. 123.

¹⁸ Славейков, П. Р. Стара планина. – Смесна китка, Букурещ, 1852.

¹⁹ Лазаров, М. Зора. – Разна любовна песнопевка, Белград, 1858.

²⁰ Груев, Й. Уверявание. – Гуслица или нови песни. Белград, 1858.

²¹ Славейков, П. Р. Елегия. – Цариградски вестник, 1849, 06 авг., бр.59. Публикувано и в „Разна любовна песнопевка“ на М. Лазаров (1858).

²² Лазаров, М. Славей и пътник. – Разна любовна песнопевка, Белград, 1858.

²³ Зафиров, С. В една цветна...- Българска гъсла. Цариград, 1857.

²⁴ Лазаров, М. Пролет. – Разна любовна песнопевка, Белград, 1858.

²⁵ Дряновец, Я. Роза. – Пак там.

В разглежданите текстове се вижда, че любовната лирика от периода вече е конструирала свой собствен език, способен да означи реални, които се отграничават от всекидневното и дори от *национално-означаващото говорене* (доколкото думи като „трон“, „поклон“, адресирани до любимата, някак трудно се вписват в патриархалната българска менталност). Нещо повече, тези реални често пъти сигнализират своята фикционалност и условност, което е немислимо за голяма част от възрожденската поетическа текстост, особено за т.нар. даскалска поезия, която е „поезия по повод“, насочена към реални социално значими събития.

В лирическото въстъпление на „Стоян и Рада“ говорещият субект недвусмислено заявява фикционалността на последвалия текст, неговата литературна направа, дарявайки на възлюбената си „жална песен“, която с нищо не сигнализира, че е достоверно съобщение за реално случили се събития. Всъщност, събитията, представени във втората част на поемата, изглеждат възможни, но само за една максимално отдалечена от времето на субекта ситуация, която е патриархална и репресивна, и в този смисъл чужда на куртоазно-рафинирания му вкус. Тази ситуация отпраща към миналото, към фолклорно-патриархалната култура, представена чрез *обредни и ритуални действия* (вземане на китката, подготовка на годещи дарове, сватба, погребално шествие и т.н.), чрез *сюжетната структура* на текста, изграден посредством подбор на народни мотиви²⁶ (среща на влюбените при чешмата, нежелано оженване, баладичен завършек „неразделни след смъртта“), а също така чрез характерни за фолклора *стилистични конструкти* и епитети („девойка гиздава и млада“, „стара майка“, „бели менци“, „бисер бел“, „тънка шия“, „черни очи“, „черна земя“ и т.н.). Представата за традиционното патриархално живеене е внушена и чрез експликацията на определен културно-поведенчески модел, фиксиран върху следването и неотклонението от приетите норми и етически стандарти, върху зачитането на родителския авторитет (в случая – волята на майката) и потискането на субективните потребности и желания. *Може да се допусне, че поведението на героите* (Стоян и Рада) *от втората част на текста е конструирано като антиетичен модел на поведенческата стратегия, изповядвана от говорещия субект в първата част*, който, отдаден на словесен флирт и галантни жестове, изглежда малко заинтересован от обществените санкции и традиционни авторитети. Поемата на Геров, следователно, представя два типа субектност, две разновидности на любовно поведение – куртоазно-ритуално и традиционно-патриархално. Първият поведенчески модел, изповядван от субекта в посвещението, също е обусловен от норми и императиви, но те са от друг, *светски порядък*, акцентиращ върху разкрепостеността, комуникативната гъвкавост и изисканите мание-

²⁶ За въздействието на фолклорните мотиви върху текста на Геров вж. **Николова, Ю.** Народното поетическо творчество и новобългарската поезия. – Възрожденски уроци. Пловдив, 1993, с. 57–58.

Както и: **Николова, Ю.** Творчеството на Найдено Геров и началото на модерната литература. – Литература и Възраждане. Пловдив, 1994, с. 239–243.

ри. В тази част на текста субектът демонстрира своята активна позиция, изразяваща се в недвусмислеността на опита му да завладее любимата, в удоволственото изричане на копнежи и желания, които са обгърнати с еротична жестовост. Той мечтае за духовна и телесна близост, за споделяне на „весели, честити дни“, които *не е* задължително да бъдат изживяни в брачна обвързаност. Вторият тип поведение, чийто носители са Стоян и Рада, се характеризира с чувствителност спрямо обществените санкции и трансцендентния авторитет. Ето защо любовниците от втората част на текста вярват в светостта на брака и мечтаят на легитимират любовта си пред хората и пред Бога:

*...Едно и двамата от мали
и до големи са желали:
да дойде тоя час по-скоро
за ръка да ся поведат,
пред Бога в църква и пред хора
стопане да ся нарекат*

Прави впечатление, че трагичната неосъществимост на това желание не инспирира активност от страна на героите. Пасивно-примиренческата позиция, която определя следвания от тях поведенчески модел, бива изоставена едва в края на текста, когато Стоян, „забравил срам, прилика“, за първи път се противопоставя на родителската воля, за първи път проговаря открито, но говоренето му отново експлицира рязко отказана активност, защото героят пожелава не друго, а смъртта; той проговаря, колкото да заяви желанието си за умиране²⁷:

*Стоян забравил срам, прилика,
извадил пръстен от ръка,
фърлил го майци и извика:
– Да ти е булката драга,
теб да венчаят с нея, мале,
че ти сама си я избрала,
та Рада, мойта пръвнина
зарови в черната земя.
Убий и мен, ега двамина
на оня свят щем оживя (...),
че мен без Рада е тук тесно,
а с нея е и в гроб добре (...)*

²⁷ Там, където аз съзирам пасивност и проливане на сълзи, М. Кръстева, обратно, разчита „категорично заявен бунт“ от страна на героя; „нов сюжетен детайл в „Стоян и Рада“, детайл, отсъстващ изцяло във фолклорните балади“, маркиран от „непокорството на сина“. Вж. **Кръстева, М.** От разпятието до мрака. Към сюжета на българските възрожденски идентичности. Пловдив, 2001, с. 123.

*С тез думи той паднал на Рада,
Със сълзи горки я облял;
от нея без да ся отвади,
той на носилото умрял.*

Ако любовникът от първата част на поемата заявява еротичното си желание без излишни предрасъдъци и жестове на прикритост, във втората част на текста любовта на героите е асексуализирана и сякаш освободена от нюанса на физическото влечение, защото е съобразена с патриархалния етичен регистър, който пейоративно изолира сексуалността от останалите преживявания като „сфера на циничното, на физиологически непристойното.“²⁸ Забелязва се дори тенденция към известно *спиритуализиране на телесното*, към доброволна аскеза в името на любовта,²⁹ която акумулира *мотива за гаснещото, самопогубващо се тяло*. Този мотив е заявен в натрапчивото предчувствие за смърт, което изпитва Стоян („и щат да го заровят млад“, „сърдце му ся пукна“, „защо му е веч да живее“, „да съхна в тоз лъжовен свят“), както и в болезненото заляняване на Рада:

*Осмяна Рада нечестита,
молила ся ноця, дене
да ѝ ся скъсат скоро дните,
да я покрие черната земя,
да не дочака либе мило
да иде с друга под венчило.
Изсъхнало ѝ лице бяло,
загубила си хубостта,
очи ѝ черни потъмняли,
замрели сладки ѝ уста*

Тенденцията към трансцендиране на телесното достига своята кульминация в баладичния завършек на текста, в който телата на героите претърпяват метаморфоза и биват вписани в една неантропоморфна, но за това пък природна обектност, каквато са дърветата:

*...на оня свят Стоян и Рада
един на друг били отрада;
на тоз свят ним из гробовете
изникнали от Бога две
високи кичести дръвета
и си ся сплели върхове*

²⁸ Проданов, В. Сексуално поведение и социални норми. – Философска мисъл, 1981, № 2, 3.

²⁹ Според Р. Барт аскетичното поведение е типично за влюбения субект в опита му да впечатли, да инспирира усещане за вина, да накаже другия за незаинтересоваността му. В този смисъл аскезата, представянето на собственото телесно изляняване, е вид шантаж спрямо обичаното същество. Вж. Барт, Р. Фрагменти на любовния дискурс. С., 1997.

Мотивът за превръщането на хората в дървета внушава идеята за противопоставеност между *природата* (като пространство на случилата се любов, на естествените контакти) и *културата* (която бива провидяна като неуютна, репресивна спрямо човешкото, сфера на непостигнатата любов). Онова, което патриархалната култура предхохранява, санкционира и, в крайна сметка, погубва, бива постигнато в природната идиличност на сплитащите клоните си дървета. От друга страна, метаморфозните промени, на които са подложени героите, отключват идеята за натурфилософска близост между живота и смъртта, за повторното раждане чрез смъртта, характерно за *митологичния дискурс*³⁰. Актуализацията на определени митологични структури още веднъж подчертава антитетичната моделност на двете части на текста. Противопоставянето е открито и в темпорален план – ако любовникът от първата част на поемата пребивава в една съвременна за него ситуация, която претендира за правдоподобност, за представяне на реално случващи се събития (опита на субекта да постигне любовно единение с възлюбената), то в разказаната от него история (втората част на текста) е моделирана митологичната визия за едно циклично време, в което смъртта е компенсирана от повторното раждане под някаква нова (и не задължително човешка) форма.

Ако се следва логиката на Ю. Лотман, може да се допусне, че втората част на поемата има характера на *текст в текста*³¹, доколкото в нея се задейства игровото противопоставяне между фикция и реалност. Ако лирическото встъпление е творение на автора, то *втората част на текста е създадена от лирическия субект като дар към неговата любима*. Повишената условност, нереалността на тази част, е подчертана и от обстоятелството, че я предхожда метатекстова заявка как да бъде представена (като „жална песен“ в чест на обичаната жена). Следователно, антитетичната структура на поемата, изградена посредством опозициите: активност – пасивност (на субектната позиция), модерност – патриархалност (спрямо типа менталност), еротизирана жестовост – асексуалност (според типа морална нормативност), съвременност – митологично време (по отношение на темпоралната положеност); може да бъде допълнена от опозицията *фикция – реалност*, която моделира специфичната риторична конструкция „текст в текста“, използвана за първи път в поезията ни именно в разглежданата поема.

Преплитането на двата текста в творбата не предполага обаче единствено антитетично разглеждане. Споменатият вече стилистичен пласт, включващ изисканата лексика на салонния канон (сърце, трон, поклон,

³⁰ В античния му вариант обаче (срв. например мита за Аполон и Дафна – Овидий, *Метаморфози*. С., 1974, с. 33–36.) превръщението, предхождано от любовна несподеленост, се оказва единствена възможност за спасение, за недосегаемост от натрапените чувства. В „Стоян и Рада“, обратно, то „случва“ любовта, блокирания по-рано контакт между влюбените.

³¹ По въпроса за тази риторична конструкция вж. Лотман, Ю. *Култура и информация*. С., 1992, с. 189–206; както и Лотман, Ю. *Култура и взрив*. С., 1998, с. 77–90.

сълзи, песен, любов....) обединява и споява текстовите структури. И тъй като втората част на поемата функционира като *слово, разказано от лирическия субект*, тя неминуемо носи белезите на неговото прециозно, възвишено говорене. Може да се каже, че езиковото поведение на лирическия субект е ръководено от принципа за редуциране на фолклорната образност и стилистика, от идеята за един *критичен, преобръщащ прочит* на патриархалната традиция, спрямо която субектът е дистанциран и остранен. Неговото слово се вмъква във фолклорната тъкан на текста и в резултат на това вмешателство тя бива лишена от собствената си знаковост и ритуалност, но затова пък снабдена с *модерно, общочовешко звучене* (което активизира европоцентристки пориви) и с *психологическа уплътненост* на образите (което компенсира лековатата едноплановост и пределна яснота на фолклорния мотив). В резултат на тези процедури фолклорният език зазвучава като *чуждо слово*, като елемент от декора, но не и като същностна характеристика на текста.

Разбира се, не бива да се очаква, че дискурсивната намеса на субекта във фолклорната матрица протича гладко и безпрепятствено. Епизодът с тръгването на Рада към чешмата свидетелства за сложното и конфликтно съжителство на модерни и фолклорно маркирани езици. В началото на епизода акцентът е поставен върху вътрешните противоречия, върху страданието, което героинята изпитва при вестта за годежа на любимия ѝ, след което, гледната точка се отмества от полето на субектността и индивидуалното преживяване, за да се впише в архетипната, фолклорна представа за отиването на девойка на извор (чешма):

*Със плач е чула Рада мила,
че той за друга е годен,
и много сълзи изронила;
а надвечер в той лютий ден
стегнала ся и ся наела,
та кам чешма със менци бели
тръгнала весела, засмяна,
ега Стояна срещне там,
та китката си от Стояна
да земе, да не я е срам*

Независимо от сложното сговаряне на двата типа езиковост обаче, в поемата на Н. Геров фолклорното слово за първи път е лишено от своето доминантно присъствие и е поставено в чужда и неуютна за неговата специфика дискурсивна среда. Или, казано с думите на Г. Гачев, като произведение на индивидуалното творчество, поемата „Стоян и Рада“ „всмуква фолклорната традиция и я превъзможва отвътре.“³²

³² Гачев, Г. Ускорено развитие на културата. С., 1979, с. 329.

Става ясно, че поемата на Н. Геров е амбициозно написан текст, чиято програма включва преобръщането на определени устойчиви културни редове (патриархалната традиция), чрез вплитането на нови, синхронни на европейското, образци и езици. Експликация на тази тенденция е втората част на текста, където фолклорната тъкан е подложена на съществени трансформации и подмени, за да бъде съзвучна с новия, модерен тип ритуалност, заложен в първата част на поемата, чийто носител в най-голяма степен е лирическият субект, идентифициращ се с ролята на куртоазния любовник-прелъстител, който с поетическото си майсторство се опитва да впечатли любимата. Въпросът, който следва да бъде зададен, е защо той разказва именно *тази история* и какво общо има тя със ситуацията на ухаждане. Вероятно самият поетичен наратив съдържа податки за очакваната реакция на адресата (изисканата дама, за която е предназначена историята) и осъзнава възможността си за контрол на възприемателското поведение.³³ Разказаната история е представена като „дар“ към любимата, а този перформатив, както знаем, съвсем не е безкористен и невинен жест, той е „социална стратегия, амбивалентна, както всяко междучовешко отношение“³⁴. Освен форма на солидарност, дарът означава обвързване, задълженост към дарувания. С акта на даруването лирическият субект поема ролята на съблазнител, който вплита една стара и тъжна история (поетическият разказ за Стоян и Рада) в иначе непринудения дискурс на салонното общуване и очаква да постигне любовно единение чрез наративния ѝ потенциал (интересът, който провокира *самата история*), както и чрез *начина*, по който е тя представена. Същностна характеристика на тази история е найната трагичност. Тя разказва за разбити сърца, за жестоко пречупени лични съдби и, въпреки митологичните податки за пре-раждането на героите в някакви отвъдчовешки форми, тази история е тъжна, защото завършва със смърт. Ако приемем тезата на Ив. Дичев, че в „основата на човешкото лежи необходимостта от идентификация с другия – било в удоволствието(...), било в страданието“³⁵, можем да предположим, че трагичността на разказа би следвало да отключи реактивността на съчувствие у възприемателя (светската дама, която слуша историята), на съпричастност към нелепата съдба на влюбените герои. Според класификацията на Х. Р. Яус състраданието и съчувствието са основните рецептивни нагласи, които провокира у възприемателя всеки текст, пред-

³³ Според В. Изер, за да бъде успешна комуникацията между текста и читателя / възприемателя, дейността на последния трябва да бъде контролирана и от текста. Вж. Iser, W. Interaction between Text and Reader – The Reader in the Text, Princeton University Press, 1980, p. 110.

³⁴ Дичев, Ив. Дарът в епохата на неговата техническа възпроизводимост. С., 1999, с. 12. Вж. също така теоретическата концепция за дара на Мос, М. Дарът (форма и основание за обmena в архаичните общества). С., 2001.

³⁵ Дичев, Ив. Пак там, с. 11.

ставящ перипетиите, през които минават делничните, несвършени герои, каквито всъщност са Стоян и Рада.³⁶ Въздействието на този модел на възприемателска нагласа е подсилено от езиковото поведение на субекта-съблазнител, в чиято стратегия трансформирането на патриархалния културен код в нов тип изискана, куртоазна стилистика спомога за *приближаването* на текста към ситуацията и потребите на неговия адресат. Разказващият субект в поемата на Геров е наясно, че няма нищо по-сплотяващо, нищо по-провокиращо близост от една въздействена, тъжно-сентиментална история, активизираща идентификационни и състрадателни пориви. В неговото изискано, галантно говорене е заложена утопичната представа за ненакърнимостта и всесилието на словото, способно да моделира всякакви нагласи, ситуации и чувства, включително и любов.

Идея, съзвучна с разбиранията и на самия Геров, в чиято творба вярата във възможностите на поетическия език, удоволствието от артефактната му значимост надделява над усъмнеността в способността му да означаи света. Усъмненост, която започва да се прокрадва в някои покъсни възрожденски текстове („Не пей ми се“ на П. Р. Славейков, някои стихотворения на Хар. Ангелов), за да се превърне в основен мотив за поезията на модернизма, в която разривът между думите и нещата се осъзнава като неизбежен.³⁷

³⁶ Jauss, H. R. Levels of identification of Hero and Audience – *New Literary History* 5, 1974, 283–317.

³⁷ Вж. Фуко, М. Думите и нещата. С., 1992. Както и Steiner, G. *Language and Silence. Essays on Language, Literature and Inhuman*. New York, 1967.