DOI: 10.69085/linc20262337

Александър ПАНОВ
(Институт за литература
при Българската академия на науките – София)

ЕМБЛЕМАТА КАТО ПРИНЦИП ЗА СЛОВЕСНА ОРГАНИЗАЦИЯ В „СЕПТЕМВРИ“ ОТ ГЕО МИЛЕВ

Резюме. *„Септември“ на Гео Милев е едно от емблематичните произведения на българската литература, което и до днес оказва изключително въздействие върху своите читатели. В статията се прави опит да се намери обяснение за това силно въздействие. Работната хипотеза е, че начинът за словесна организация на творбата израства върху принципа на емблемата, смесен визуално-словесен жанр, чиято основна идея е да внуши една строго определена и ценностно стабилна идея. Преоценена е и жанровата определеност на произведението, което до днес устойчиво се възприема като „поема“. В светлината на съвременната жанрова теория обаче творбата проявява всички характерни признаци на класическа волунта. Този лирически жанр, негативно оценяващ миналото и възлагащ всички очаквания на бъдещето, има за цел да предизвика една колективна сугестия на надеждата и мечтата за земен рай. Най-подходящият начин за реализиране на тази художествена задача е принципът на емблемата – визуален или словесен образ, изразяващ един устойчив смисъл в един ценностно устойчив свят. Еднозначната и равноправна обвързаност на визия и слово в жанра на емблемата позволява тази функция да се реализира не само от изградени с думи визуални образи, но и от устойчиви изрази, лозунги, девизи, характерни звукоподражания, както и от символно натоварени лични имена. Все неща, които устойчиво присъстват в словесната тъкан на „Септември“.*

Ключови думи: *„Септември“; Гео Милев; емблема; волунта; вербален и иконичен знак*

Alexander PANOV
(Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)

THE EMBLEM AS A PRINCIPLE OF VERBAL ORGANIZATION IN “SEPTEMBER” BY GEO MILEV

Abstract. *“September” by Geo Milev is one of the emblematic works of Bulgarian literature, which continues to have, to this day has an extraordinary*

impact on its readers. The article attempts to find an explanation for this strong impact. The working hypothesis is that the way of verbal organization of the work grows on the principle of the emblem, a mixed visual-verbal genre, whose main idea is to instill a strictly defined and value-stable idea. The genre specificity of the work, which has consistently been perceived as a "poem", has also been reevaluated. In the light of contemporary genre theory, however, the work exhibits all the characteristic signs of a classical volunta. This lyrical genre, negatively evaluating the past and assigning all expectations to the future, aims to evoke a collective suggestion of hope and the dream of an earthly paradise. The most appropriate way to realise this artistic task is the principle of the emblem – a visual or verbal image expressing a sustainable meaning in a value-based sustainable world. The unambiguous and equal connection between vision and word in the emblem genre allows this function to be realized not only by visual images constructed with words, but also by stable expressions, slogans, mottos, characteristic types of onomatopoeias, as well as by symbolically charged personal names. All things that are consistently present in the verbal fabric of "September".

Keywords: *"September"; Geo Milev; emblem; volunta; verbal and iconic sign*

Строго погледнато, от семиотична гледна точка противопоставянето „текст и изображение“ не е много коректно, доколкото изображението също е текст, само че изграден с помощта не на вербални, а на визуални знаци. В този смисъл си мисля, че би било по-добре, ако разсъждаваме върху проблема за взаимодействието между слово и изображение в различните видове текст – чисто вербални, чисто визуални и смесени. За мен като литератор особен интерес представлява въпросът за присъствието на изображението в чисто вербалните текстове, т.е. за това каква функция изпълняват визуалните образи, създавани единствено и само с помощта на думите.

Така например, основната цел на нарацията е да накара възприемателя да „види“ с виртуалното си зрение случката, която му се разказва. От времето на Жерар Женет дори имаме и специален термин, указващ на това през чии очи се предава това, което нараторът разказва, а възприемателят „вижда“ – фокализация. Субект на фокализацията може да бъде не само нараторът, но и всеки от персонажите. А смяната на фокализаторите може да се осъществи дори и в рамките само на едно изречение.

Нещо подобно имаме и в лириката. Нейната задача, разбира се, не е да разказва, т.е. да предава събитиен опит, а да доведе до откровение с помощта на различни видове перформативи. Нерядко обаче това откровение се постига именно с помощта на визуални образи. А дори съществуват и специфични лирически жанрове, като видение, хайку, ли-

рическа миниатюра и др., които изграждат своето послание единствено с помощта на визуалния образ, изграден по чисто вербален начин.

За да отговорим на въпроса каква е функцията на визуалното изображение, изграждано с вербални средства, ще трябва да се върнем към класификацията на основните видове знаци, предложена от родоначалника на семиотиката Чарлз С. Пърс. Преди това обаче ще трябва да припомним още една азбучна истина – тази за разграничаването на понятията „значение“ и „смисъл“. Значението на един знак е свързано с *денотата*, който знакът назовава, т.е. значението има подчертано обективна (референтна) природа и не зависи от възприемащото съзнание. Смисълът от своя страна се изгражда на базата на *концепта*, върху който възниква знакът, и се осъществява в интерсубективното взаимодействие на креативното и рецептивното съзнание. По тази причина смисълът има отношение към ценностите – към истината, към красотата и други подобни, и изисква *ответно* разбиране. Според Бахтин смисълът не може да се разбере отстрани. Самото разбиране влиза като диалогичен момент в смисъла на изказването. Това разграничение е важно, защото функцията на знаците във вербалния текст е свързана не толкова с тяхното значение, колкото със смисъла, който се реализира в диалогичното взаимодействие на креативното и рецептивното съзнание.

Но да се върнем към изходните положения на Пърс, разграничаващи функционалните типове знаци. Според него тези функционални типове са три – индекси, икони и символи.

Според Пърс „индекс“ е знак, който веднага би загубил своето характерно свойство, превръщащо го в знак, ако се отстрани неговият обект (Пърс / Pirs 2000: 218). С други думи, индексалният (указателният) знак предполага първичност на значението и синкретична срасналост на това значение със смисъла. На практика това означава, че ако се премахнат установените значения на трите цвята на светофара – „Спри!“, „Внимание!“ и „Премини!“, червеното, жълтото и зеленото веднага биха загубили знаковия си характер и биха се превърнали в най-обикновени цветове, равнозначни на всички останали цветове в природата. Що се отнася до това има ли знаци индекси, изграждани с думи, най-простият пример са собствените имена. В същото време обаче не бива да се забравя и фактът, че личното име може да има и символични функции, както ще видим след малко в анализа на произведението, залегнало в темата на моя текст.

„Икон“ (изобразителен знак) Пърс нарича знак, който би имал свои характерни свойства, които го правят значим даже и ако неговият обект не съществува. Например кентаврите никога не са съществували,

но те присъстват в културата, защото този празен денотат има своето означаващо. С други думи, иконичният знак представлява семиотичен феномен за първичността на сигнала (означаващото), получаващ свое значение само във възприемащото съзнание.

Като „символ“ Пърс определя онзи знак, който би загубил характерното си свойство, превръщащо го в знак, ако не съществуваха „интерпретанти“, т.е. съответстващият на знака концепт. Става дума за първичността на смисъла (а не на значението, както е при индексите), на които „конвенционалният знак“ служи като предварително уговорен сигнал. За Пърс всички думи са символи. Въпреки това обаче той посочва два различни начина, по които символите функционират – „индексален“ и „иконичен“. По този начин можем да разграничаваме – наред с думите в индексална или иконична функция – още и индексални символи („затворени“, моновалентни) и иконични символи („отворени“, поливалентни).

Първия начин е целесъобразно да наречем ***емблематичен***. В това слово, както пише Бахтин (Бахтин / Bahtin 1996: 337), се усеща една завършена и ограничена система от смисли; това слово се стреми към еднозначност, в него се осъществява праволинейна оценка, в него звучи един глас. То живее в готов, стабилно диференциран и оценен свят. Логосът на вербализация, който определяме като емблематичен, се състои в използването на езиковите знаци като знаци с готов смисъл (концепт), които могат да се прилагат към различни денотати. Емблематичното слово се стреми към прозрачна за мисленето едносмисловост. В този случай имаме работа с една съвършено условна, „плакатна“ визуалност. Нагледността на емблемата е лишена от свойствата на иконичния (изобразителния) знак. При такава вербализация на видимото целият зрителен образ, цялата негова нагледност се мислят изключително в сферата на словото, а не на предметната даденост, като основен обект на изображение. Ще се върнем отново на този въпрос, когато анализираме особеностите на изображението в „Септември“.

От своя страна иконичният логос на вербализация се състои в извличане от средствата на езика на изобразителни ефекти – ефекти на впечатлението, произвеждано у адресата. Иконичното слово е обърнато към сътворческото въображение на читателя, то провокира произвеждането на неготови, оказионални значения, които не произлизат от друго съзнание, а самопроизволно се възбуждат в менталната сфера на реципиента. Трябва обаче да се подчертае, че цялата тази изобразителност на словото не е символична. Детайлното и пъстро описание на обекта (екфразис) е богато на оказионални значения, но в контекста на художественото цяло не носи определен смисъл.

Такъв може да се постигне само при съчетаването на двата предходни начина за вербализация на визуалното. Този начин за вербализация можем да наречем ***метаболичен***. Под „метабола“ трябва да разбираме пренос не по близост (метонимия), не по сходство (метафора), а по смисъл. Чест и най-очевиден пример за такъв пренос имаме при алюзията. В този случай езикът създава система от сложно организирани знаци, където смисълът не се задоволява с указването на предмета, а едновременно с това указва и на друг смисъл, способен да се разкрие само вътре и чрез посредничеството на първия смисъл. Този втори смисъл не се появява инертно „готов“, той не може да се разшифрова еднозначно – може само да се инспирира в едно солидарно възприемащо съзнание. Метаболичното слово е обърнато към интерпретация (подобно на това как иконичният знак е обърнат към въображението), той изисква активно търсене на най-адекватния концепт.

За да докажем заявената още в заглавието на настоящия текст теза, че основен принцип за словесна организация в „Септември“ на Гео Милев е именно емблематичният логос, ще трябва да направим още две уточнения.

Най-напред е добре да проследим как принципът на емблемата функционира в историята на човешката култура.

Емблемата (гр. *emblema* – „релефно украшение, инкрустация“) възниква в епохата на елинизма като централно изображение в мозайката, придаващо смисъл на цялостната картина. По късно, в епохата на класицизма и барока, античните емблеми започват да се възприемат като алегорично-символни изображения, нуждаещи се от тълкуване. Така постепенно възниква смесеният (вербално-изобразителен) жанр на бароковата емблема, пресъздаващ огромен кръг от нравоучителни теми – митология, етика, средновековна алегория и нравоучителност, рицарските кодекси на честта и свързаните с тях девизи, нравоучения, произхождащи от басни и пословици. Отличителен белег на всички тези поучителни изображения е тяхното *еднозначно* тълкуване. Именно на негова основа възниква и тричастната структура на бароковата емблема. Тя се открива с „надпис“ или девиз (inscriptio, titulus, motto, lema) – кратка фраза, обикновено на латински. Следва изображението (pictura), а под него – „подпис“ (subscriptio, declaratio, epigramma). Както можем да усетим, в корена на латинската дума *declaratio* (*clar* – „ясен, светъл“) се крие понятието за об*ясн*ение, из*ясн*яване, т.е. онзи еднозначен смисъл, който изображението иска да внуши. Тази еднозначна и равноправна обвързаност на слово и изображение е най-характерната особеност на емблемата. На практика това означава, че в качеството на емб-

леми могат да се използват не само характерни визуални образи на също така устойчиви изрази, девизи, лозунги, звукоподражания, както и популярни лични имена, придобили в общественото съзнание някакъв устойчив символичен смисъл.

В литературата на седемнадесети и осемнадесети век емблематиката става източник на образи и метафори, които продължават своя литературен живот и след разпада на бароковата емблема като жанр. Така например в знаменитата сцена от „Хамлет“ на Шекспир се разкрива дълбокото влияние на емблематиката, свързана с изображението на черепа. В тази сцена смисълът се формира в резултат на емблематичното значение на черепа в книгата на Ано „Живописна поезия“, където черепът, придружен от надписа *Ex maximo minimum* („От най-голямото към най-малкото“), указва на един точно определен смисъл (Green 1870: 337). Залезът на бароковата емблематика води до размиване на границите на понятието „емблема“, под което вече започва да се възприема всяко изображение, имащо обобщено-символичен смисъл. А процесът завършва с естетическата революция на романтиците и реалистите, в чието творчество създаваните по вербален път визуални образи вече изпълняват не индексална, а подчертано иконична роля.

Най-неочаквано емблематичният принцип възкръсва в естетиката на символизма, който отново започва да търси скритата зад сетивността на визуалния образ абстрактната символична Идея. В известния „Манифест на символизма“ на Жан Мореас четем: „*Враг на поученията, на декламациите, на фалшивите чувства, на обективното описание, символичната поезия се стреми да даде на Идеята осезаема форма, която обаче сама по себе си не е нейна цел, и в служенето си на израза на Идеята тя ù остава подгласна*“ (Мореас / Moreas 1979: 253). Вярно е, че в символистичната естетика връзката между изображение и смисъл не е толкова еднозначна – заедно с индексалната функция на символа започва да се появява и метаболичната, разчитаща основно на алюзията. В своя манифестен текст „Фрагментът“ Гео Милев, повтаряйки почти дословно тезата на Мореас за визуалния образ като изразител на Идеята, все пак посочва като главна особеност на модерната поезия нейната способност да създава алюзии: „*Фрагмент значи да не кажеш всичко. Да не свържеш всички отделни части с логични мостчета. Логиката е анализ. Изкуството е синтез, фрагмент. Едно художествено произведение е построено не върху ясни логични елементи, а върху далечни психологически асоциации. […] Психологическата основа на фрагмента е асоциацията […] Една лирическа поема е създадена от отделни – независими помежду си – образи, които асоциацията свърз-*

ва в едно цяло – една идея; целта тук не са образите, а идеята – образите са само символи на идеята“ (Милев / Milev 1976: 146 – 148). Възглед и практика, към които поетът се придържа в цялостното си творчество.

Второто съществено уточнение, което трябва да направим, е свързано с жанра на „Септември“. Защо се налага това? До този момент говорихме основно за различните типове знаци и техните функции във вербалния текст. Художественото произведение обаче не е само текст, понятие, което според сполучливото определение на Щирле означава „кохерентна структура от знаци, която обаче е лишена от идентичност“. Идентичност текстът добива само при влизането си в социалното пространство, с други думи – в процеса на комуникация, чиято основна единица вече не е текстът сам по себе си, а *дискурсът* (Stierle 1979: 508). Именно дискурсът е онова активно взаимодействие между креативното и рецептивното съзнание, което позволява проявата на различните смислови функции на отделните видове вербални символи – индексална или иконична. А според съвременната жанрова теория литературният жанр представлява исторически утвърдена норма за организация на художествените дискурси, а оттам – и на начина, по който протичат възприятието и въздействието.

В българското литературно съзнание „Септември“ на Гео Милев устойчиво се възприема като „поема“, макар и лирическа (Коларов / Kolarov 1976: 78). Според тогавашното разбиране за същността на жанровата категория, опиращо се основно на чисто структурни белези на текста, поемата е лиро-епически жанр, характеризиращ се, от една страна, с наличие на повествование (епическа съставка), но разработващ сюжета с подчертано емоционално-образни изразни средства (лирическа съставка).

Жанровата теория отдавна подлага на критика този принцип на жанрово определение, доколкото при прилагането му броят на изключенията значително надвишава броя на „чистите“ случаи. Съвременната теория на жанра, изхождаща от предпоставката, че жанрът е необходимост, произтичаща от *комуникативния* характер на художествения акт, приема, че принципът на жанрова систематизация трябва да се търси в начина, по който са организирани различните дискурсивни практики. В края на краищата се стига до извода, че художествените дискурси и съответно жанровете, които организират тяхното протичане, могат да се разделят на три основни групи – *наративи*, *перформативи* и *репрезентативи* (вж. повече при Панов / Panov 2024). Наративите са средство за споделяне на натрупания събитиен опит на човечес-

твото, свидетелствайки за него от позицията на свидетел и съдия, определящ смисловата значимост на разказаното в наративния дискурс *събитие*. За разлика от тях перформативите не предават опит, а представляват сами по себе си социални действия, целящи по някакъв начин да се постигне по пътя на *откровението* (а не на репрезентацията) истината за света. И двете дискурсивни практики – наративите и перформативите – се пораждат от базови човешки потребности, предизвикали появата на краен брой протолитературни наративи или перформативи. Протолитературните наративи може да се разделят на пет опозиционни двойки: *сказание/сага*; *приказка/загадка*; *притча/екземплум*; *анекдот/казус* и *жизнеописание/легенда*. От своя страна протолитературните перформативи, залегнали в основата на съвременната лирика, произхождат от магическите ритуали и основната тяхна дискурсивна практика, *заклинанието*, могат да се разделят на *апелативни*, *медитативни* и *декларативни* (обяснителни). А те от своя страна се разделят на три опозиции: *похвала/хула*; *успокоение/тревога* и *оплакване/желание* – за апелативите, *самоопределяне* – за медитативите, и *откровения* – за декларативите.

Ако отнесем този принцип към жанровата характеристика на „Септември“, ще получим следното. Да се определи творбата като наратив, е практически невъзможно, защото основната нейна цел не е да *разкаже* за дадено събитие. Вярно, в нея съществуват наративни моменти, най-характерният от които е епизодът с екзекуцията на поп Андрей, но тези наративни елементи играят подчинена роля в структурата на цялото. Ако се вгледаме внимателно в това, което творбата реализира, то е *ценностното определяне на времето* – в *миналото* съществува един несправедлив ред, манипулативно налаган като божествен и следователно ненарушим, несполучливият опит този несправедлив ред да бъде отменен със сила, и неговото жестоко потушаване, което само засилва впечатлението за несправедливост, води до това, че цялата надежда се възлага на *бъдещето*, когато този ред най-сетне ще бъде разрушен и на негово място ще се изгради един нов, справедлив и светъл свят. В този смисъл „Септември“ може да се определи като класическа *волунта*, реализираща протоперформатива на *желанието*.

Жанрът на волунтата не е отбелязан от традиционните поетики, защото възниква сравнително късно, в епохата на романтизма, но корените му отвеждат към най-старата дискурсивна практика – тази на *заклинанието*. Наименованието „волунта“ (от лат. *voluntas* – „желание“, „мечта“) е въведено от В. И. Тюпа (Тюпа / Tyupa 2013). Появата на жанра е естествено следствие от развитието на протоперформатива на

желанието, произтичащ от заклинанието, но получил своята най-силна реализация в *молитвата*. Най-характерната особеност на жанра произтича от неговата хорова природа, при която индивидуалният и колективният глас се явяват в нерушимо единство и по този начин възприемателят е въвлечен в една солидарна сугестия между лирическия герой и читателя – сугестията на очакването и надеждата (вж. повече при Панов / Panov 2022 и Панов / Panov 2024).

Ако се върнем към основната си задача – да докажем, че емблемата е основният принцип на словесна организация в „Септември“ въз основа на направените уточнения, ще трябва да анализираме как емблематичният логос на вербализация реализира основния ход на лирическия перформатив: категоричното определяне на съществуващия ред като несправедлив, трагичния опит този ред да бъде разрушен, както и жестокото му потушаване, което само засилва впечатлението за несправедливост, доказването, че обективният ход на историята води до неговото разрушаване, до отхвърляне на неизменността на стария ред чрез разобличаване на увереността в неговата божественост и накрая – в изразяване на категорична убеденост, че светът все пак ще бъде устроен поновому. Всички етапи от тази ценностна определеност на времето са представени с помощта на трите основни начина за реализация на емблематичния принцип – визуални образи, изградени с вербални средства; устойчиви изрази, девизи, лозунги и звукоподражания с еднозначен смислов потенциал; както и установени в колективното съзнание символични смисли на популярни имена от митологията, литературата и историята.

Преди близо петдесет години Радосвет Коларов определи идейно-художествения свят на „Септември“ като съставен от два съвършено различни начина на художествено изображение. Единият се насочва към събитието в неговата конкретна реалност в документалната му достоверност, а другият се оттласква от него по посока на един универсален, митологизиран, неограничен във време-пространството образ (Коларов / Kolarov 1976: 76). Авторът аргументира тезата си за документалност на изображението с факта, че образът на въстанието е изграден с помощта на конкретни, единични факти и явления, описващи случващото се с етнографски, темпорални и пр. конкретизации, „заземяващи“ явлението в неговите национално-исторически измерения (Коларов / Kolarov 1976: 77). Възможността от тези единични образи да се изгради впечатление за епична цялост на изображението, е видяна в количествените натрупвания на едни гигантски изреждания, водещи до хиперболизация. От своя страна наличието на обобщителен пласт в

изображението е доказано чрез използването на познати от митологията и културата символи и мотиви – нощта, слънчогледите, светкавицата, Бог, Ханаан, Троя и пр. Според автора тази парадоксална раздвоеност на изображението е преодоляна в епизода с екзекуцията на поп Андрей – героят е изобразен едновременно и като реален, исторически достоверен персонаж, и като символно-обобщителен митологичен образ, слят с цялостния континуум на природния свят, подобно на героя от „Хаджи Димитър“ на Ботев.

Всичко това би било коректно, ако приемем, че „Септември“ *разказва* историята на Септемврийското въстание. Проблемът е, че в рамките на текста такава история няма. Текстът се чете от позицията на един възприемател, в чието съзнание вече съществува разказът за тази история, която той налага върху текста на произведението. Но в съвременната наратология е възприет принципът на *фракталността* – в смисловия състав на повествованието влиза само това, което изрично е споменато в текста, а не онова, което може да си представи възприемателят. Което е изходно свойство на всяка наративност. В този смисъл да се говори за документалност и репортажност на разказаната история на въстанието, е меко казано некоректно. Изобразеното в „Септември“ не е *разказ* за едно конкретно историческо събитие, макар то да се използва като фактическа основа, а символично изображение на един несправедлив световен ред, както и на неуспешния опит за неговото разрушаване и последвалия погром, затвърждаващ усещането за несправедливост. В този смисъл безкрайните изреждания на конкретни реалии от „земната“ действителност изпълняват също обобщително-универсализираща функция, подобно на митологичните образи и мотиви. Но нека започнем отначало.

Картината в откриващите стихове, въвеждащи мотивите за нощта, мрака и гнева, чиято митологично-обобщителна природа е несъмнена, постепенно преминава в дълго и предълго изреждане на конкретни природни и човешки творения, из които изскачат характеризираните със също така безкрайни поредици от определения хора, носещи най-различни негодни оръжия. Тези изреждания обаче в никакъв случай не изпълняват ролята на документално повествование, а имат подчертано емблематичен характер. Нека припомним казаното в началото на нашия текст за природата на емблематичните знаци – те изразяват един готов смисъл (концепт), който може да се приложи към *различни* денотати. И така, тук имаме няколко емблематични смисъла, изразени чрез дълги поредици от различни по своето конкретно *значение* (денотат) реалии. Изреждането на балкани, дебри, паланки, села, фабрики и пр., и пр. (от „Из тъмни долини…“ до „блата“) има за задача да внуши един *общ*

смисъл – цялото мироздание. А съчетанието с откриващите стихове за раждащата вековния гняв на робите мъртва утроба на нощта определя това мироздание като доминирано от мрака и смъртта, т.е. точно противоположното на света, в който хората искат да живеят.

Тук е мястото да припомним един от най-древните митологични мотиви, произхождащ от ценностното осмисляне на слънчевия цикъл – слънцето залязва и навлиза в царството на преизподнята, където героят среща безброй противници, с които се бори, докато не извоюва победа, която позволява на слънцето отново да се роди (вж. повече при Бройтман / Broitman 2004). Всички тези мотиви присъстват в текста на „Септември“ – нощта, изгревът („преди да се съмне“), слънцето, слънчогледите. Но да караме подред.

След емблематичната дълга поредица от реалии, чийто общ смисъл е да внуши идеята за мирозданието, идва поредицата от характеристики на участниците в бунта – от „изпокъсани“, „кални“, „гладни“ до „гневни“ и „бесни“. Общият смисъл тук е внушаването на идеята за жертвите на несправедливо устроения свят – един от устойчивите мотиви в литературата на XIX век (да напомним само заглавието на Виктор Юго „Клетниците“ или придобилите символна обобщителност образи от „Спартак“ на Рафаело Джованьоли).

Следва един любопитен пасаж: *„без рози / и песни / без музика и барабани / без кларинети, тимпани, латерни / флигорни, тромбони, тръби*“. За активно участващия в немския художествен живот Гео Милев никак не е странно заимстването на един почти пряк цитат от „Легенда за мъртвия войник“ на Бертолт Брехт. Поредният готов смисъл – фалшивата тържественост на манипулаторите, които изпращат с музика обикновения човек на смърт, противопоставена на автентичния народен гняв, който няма нужда от музики и тържествени ритуали, които да го вдъхновяват.

Следващото изреждане е изключително интересно от гледна точка на взаимодействието между „документално“ и „митологично“. Последната дума от поредицата негодни оръжия, с които са въоръжени бунтовниците, е „слънчогледи“. Дори и най-развинтеното въображение трудно би си представило как слънчогледът може да бъде използван като оръжие наред с вилите, брадвите, топорите и косите. Второто недоумение се предизвиква от прекъсването на поредицата определения за бунтовниците, когато в скоби се въвежда уточнението „*зад тях – на нощта вкаменения свод*“. Единственото логично обяснение тук е, че думата „свод“ е била необходима, за да се изгради римова двойка с „НАРОД!“, но иначе уточнението няма никаква смислова връзка с ос-

таналите думи в изреждането. Нещата обаче си идват на мястото в началото на следващата част, когато изведнъж слънчогледите от делнично название на негодно оръжие изведнъж преминават в символен образ:

„Слънчогледите погледнаха слънцето".

Веднага след това идва „*Зората от сън се пробуди*", с което се установява пряка смислово-символна връзка (да си припомним алюзията) с вкаменения свод на нощта. Как става така, че реалии, принадлежащи към делничното, „документалното", изведнъж започват да изграждат символни обобщения и метаболни алюзивни връзки с думи, принадлежащи на определения като символно-митологичен пласт от образа на бунта? Единственият извод, който можем да направим, е, че това разделение на „документално" и „митологично" е чисто техническо, а образите, изграждани с помощта на двата така далечни по произход стилови пластове от думи, всъщност изпълняват *една и съща* функция – да изразят една готова, ценностно ярко маркирана идея. С други думи – да реализират емблематичния принцип на словесна организация.

Дотук проявата на емблематичния принцип се ограничаваше основно до създаването на визуални образи, изграждани с думи. Следващата трета част въвежда и втората възможност – изразяване на някаква символно обобщителна идея с помощта на устойчиви изрази, мотиви, девизи, лозунги и характерни звукоподражания: „*Глас народен: глас божи*"; „*там цъфти Ханаан от Правдата обетован*" и т.н., за да се стигне до „*хиляди черни ръце – в червения кръг на простора, издигнали с устрем нагоре червени знамена развени високо високо*" – образ, който дори и Радосвет Коларов определя като картина плакат, символ обобщение. Той също стига до извода, че тези визуални символи обобщения имат своите материални съответствия на равнището на предметния свят. С други думи – отново стигаме до извода, че разграничението *материално/символно* е чисто техническо, докато основната функция на изградените с думи плакатни визуални образи е да внушат една вече готова и ценностно строго определена идея, т.е. те представляват своеобразни емблеми.

В това отношение много интересно е изреждането противопоставяне на представителите на двете групи от обществото. Едната група е съставена от *гении*, *таланти*, *протестанти*, но и *черносотници*, докато другата група е населявана от *неграмотни*, *профани*, *хулигани*, *глигани*, *скот като скот*. На практика това са определения, които цитират начина, по който другата група нарича своите противници. Неграмотните профани наричат своите опоненти педанти и черносотници, а гениите и талантите възприемат „низините" като груби простаци и скотове. Каква

е функцията на това кръстосано цитиране на чуждото слово? Единствената възможност според мен е, че по този начин противопоставянето на двете изреждания внушава идеята за непоправимото разделение, настъпило в българското общество. В по-нататъшното развитие на текста този мотив ще се връща все по-настойчиво с поставянето под съмнение именно на символите, които по определение трябва да обединяват нацията: „*Прекрасно: но – що е отечество?*“; „*Шуми Марица… Окървавена*“. Свещените за предишните поколения думи на националния химн и понятието за отечеството изведнъж се оказват поставени под въпрос, непоправимо разделени и на практика отречени.

Основният резултат от това разделение е изграденият с много детайли образ на отменения правов ред. Дори и в несправедливо устроения свят, доминиран от силните и властимащите, все пак е съществувал някакъв ред. В мътните дни на погрома обаче изчезват и най-малките остатъци от него. И това отново е внушено с образи емблеми, като например характерния звук, придружаващ зареждането на пушките: „Ку Клъкс Клян“. Не е нужно голямо въображение, за да се асоциира това звукоподражание с името на печално известната организация „Ку-клукс-клан“, раздаваща „правосъдие“ посредством съда на Линч. Подобно е внушението и на епизода, разказващ за гибелта на поп Андрей.

В този епизод – единствения, който може да се определи като наратив, идеята за преобръщането на всички ценности и установен ред е внушена вече не с единични визуални плакатни образи, а с кратки наративни епизоди, които обаче също изграждат определена картина на света, която възприемателят трябва да „види“ с виртуалното си зрение. Тази картина обаче също има подчертано плакатно внушение. Първият подобен епизод е изстрелването на последната граната в божия храм, където цял живот попът е пял литургии, ектении. Именно божият служител посяга към божия храм. Тук за пръв път се появява мотивът за богоборството, развит в края на текста с настояването всички богове да отговарят за създадения от тях несправедлив ред и с възгласа „*ДОЛУ БОГ!*“. Следва командата на Капитана „*Да се обеси червения поп! Без кръст – без гроб!*“, въвеждаща идеята за беззаконието, развита чрез споменаването на „Ку-клукс-клан“. А внушенията на описанието на мрачния пейзаж, величествената осанка на попа, смъртта, без да погледне небето, и др. са пределно ясни и са описани много добре от Радосвет Коларов. Иска ми се обаче да обърна вниманието на първата поява на мотива за бъдещето: „*и с поглед в балканите впит – далеко сякаш в грядущето…*“. Споменахме вече, че основната цел на волунтата като лирически жанр е да създаде сугестията на очакването и надеж-

дата, възлагайки всичко на бъдещето. Тук все още плахо, сякаш между другото е въведен този мотив, който постепенно ще се развие с образа на пророчицата Касандра, която вещае, че *всичко се сбъдва*, а след това – и с финалната картина на изградения земен рай.

Споменавайки името на Касандра, всъщност навлизаме в територията на третия начин, по който се изграждат емблематичните внушения – личните имена. Казахме вече, че личните имена имат подчертано индексална функция, която обаче може да обрасне и със символни обобщения. До началото на дванайсетата част в „Септември“ изграждана картина на света е сякаш анонимна – и двете части на безвъзвратно разделената нация са сякаш безименни. Изключение прави само името на поп Андрей. Само него творбата изважда от анонимност и по този начин прави нещо изключително важно – превръща обикновеното собствено име на един обикновен човек в символ обобщение. Каквито са всички останали имена, споменати в заключителната дванайсета част.

Тази заключителна част има важната функция да мотивира идеята за неминуемата и *закономерна* гибел на несправедливо устроения свят и също така закономерното изграждане на новия. Ето защо тази част е съставена основно от мотиви, присъстващи в световната митология, култура и литература. Цялостната картина на света, изградена до момента, използваше малко или повече универсални символи – нощта, зората, слънцето, слънчогледите, кървавата пот на земята, кървав курбан за боговете и т.н. Заключителната част обаче изоставя тези универсални символи и се концентрира върху това, което Елизабет Френцел нарече *Stoffe der Weltliteratur*. Понятието *Stoff* е трудно преводимо в това му значение, защото означава не просто *материал*, който природата предоставя на поезията, а „една съставена от събитийни компоненти фабула, вече налична в извънхудожественото пространство, един сюжет, който е предоставен на поета от митологията и религията като изживяване, визия, знание, постижение, размишление и осъзнаване на човешкия живот, въплътен в един ограничен набор от художествени образи“ (Frenzel 1999: 5). Функцията на тези емблематични имена и сюжети е повече от очевидна – те трябва да превърнат абстрактните идейни внушения в препратка към реалната световна история, за да се докаже, че идеята за неизбежния упадък на стария, на зле устроения свят и съграждането на новия земен рай не е някаква абстрактна утопия, а доказана историческа реалност. Така се започва една сложна поредица от цитати, някои от които са дори двойни, както например изразът „*Какво е за него Хекуба?*“, която поредица отпраща едновременно и към Омир, и към „Хамлет“ в превода на самия Гео Милев.

Всички тези сюжети изразяват една и съща идея – носителите на злото и насилието *неминуемо* ще загинат под гняв и проклятия. Ахил, Агамемнон, Клитемнестра, Орест и Електра… Всички те са обречени на неизбежна смърт, защото самите те са убийци. В резултат е изведено и основното внушение на волунтата – „с и ч к о с е с б ъ д в а“. Възмездието е неизбежно заради пролятата кръв. А този несправедлив свят е създаден от боговете, които трябва да отговарят – всички земни богове на всички световни религии. Оттук и логичният извод – човечеството не се нуждае от Бог, а от задружните усилия на хората, които със собствените си ръце да изградят земния рай.

Задачата на моя текст не е да преценява доколко вярата в неминуемия земен рай е реална или утопична. Развитието на българската литература, в която тази вяра получи своето върхово изражение в поезията на Вапцаров и последващото ѝ възприемане в светлината на нашия опит, на опита на преживелите строителството на рая, поставя тази идея под въпрос. Важното в случая беше да установим кой е основният принцип за словесна организация в „Септември“. Визуалните образи, устойчивите изрази и символните имена, от които е изградено това произведение, имат една основна цел – да внушат стабилна и ценностно ясно определена идея. Картината на света, създадена от думите, няма за цел да предизвика въображението на читателя, чието виртуално зрение да „види“ случилото се, каквато е функцията на символите с иконична функция. Не, в словото, изграждащо „Септември“, се усеща една завършена и ограничена система от смисли; това слово се стреми към еднозначност, в него се осъществява праволинейна оценка, в него звучи един глас. То живее в готов, стабилно диференциран и оценен свят. Такава е функцията на образите емблеми. Тяхната плакатна еднозначност обаче е изключително силно въздействаща, нещо, което всеки читател на „Септември“ неминуемо усеща. Независимо дали се поддава на колективната сугестия на изразените в творбата очаквания и надежди, или – напротив – яростно се съпротивлява срещу богоборческия патос. Място за интерпретации и среден път тук няма. Както няма и възможност за разнопосочни разчитания на емблемите.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1996: Бахтин, М. М. *Собр. соч. Т. 7*. Москва: Языки славянской культуры, 1996. ISBN 5-89216-010-6. [Bahtin, M. M. Sobr. soch. T. 7. Moskva: Yazyki slavyanskoy kul'tury.]

Бройтман 2004: Бройтман, С. Н. *Историческая поэтика*. Москва: Академия, 2004. ISBN 5-7281-0400-2. [Broytman, S. N. Istoricheskaya poetika. Moskva: Akademiya.]

Коларов 1976: Коларов, Р. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември". – *Литературна мисъл*. 5 (1976), 99 – 113. ISSN 0324-0495. [Kolarov 1976: Kolarov, R. Struktura na ideyno-hudozhestveniya svyat v poemata na Geo Milev „Septemvri". – Literaturna misal. 5 (1976), 99 – 113.]

Милев 1976: Милев, Гео. Фрагментът. В: *Съчинения в три тома. Т. 2.* София: Български писател: 1976. [Milev 1976: Milev, G. Fragmentat. V: Sachineniya v tri toma. T. 2. Sofia: Balgarski pisatel.]

Мореас 1979: Мореас, Ж. Манифест на символизма. – В: Илиев, С. (съст.). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство, 100 – 102 [Moreas, Zh. Manifest na simvolizma. Iliev, S. (sast.). Iz estetikata na evropeyskiya simvilizam. Sofia: Nauka i izkustvo, 100 – 102.]

Панов 2022: Панов, А. Волунтата в поезията на Никола Вапцаров. – Панов, А. *Текстът като социално действие*. София: Боян Пенев. ISBN 978-619-7372-53-3. [Panov, A. Voluntata v poeziyata na Nikola Vaptsarov – Panov, A. Tekstat kato sotsialno deystvie. Sofia: Boyan Penev.]

Панов 2024: Панов, А. *Жанровете на словесното изкуство*. София: Диоген. ISBN 978-619-7414-16-5. [Panov, A. Zhanrovete na slovesnoto izkustvo. Sofia: Diogen.]

Пирс 2000: Пирс, Ч. С. *Избранные философские произведения*. Москва: Логос. ISBN 5-8163-0014-8. [Pirs, C. S. Izbrannye filosofskie proizvedeniya. Moskva: Logos.]

Тюпа 2013: Тюпа, В. И. *Дискурс/жанр*. Москва: Intrada. ISBN 78-5-8125-1843-1. [Tyupa, V. I. Dikurs/zhanr. Moskva: Intrada.]

Green 1870: Green, H. *Shakespeare and the emblem writers*. London: Trübner & Co., 60 Paternoster Row.

Frenzel 1999: Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Köner Verlag. ISBN 978-3520300102.

Stierle 1979: Stierle, K. H. Identitaet des Gedihts. Hoelderlin als Paradigma. – Marquard, O. und Stierle, K. H. (Hrsg.) *Identitaet. Poetik und Hermeneutik VIII*. Muenchen, Fink., S. 505 – 525. ISBN-10:3770515803.

Alexander Panov Prof. DSc.
Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences
Sofia, Bulgaria
e-mail: ls.diogenesbg@gmail.com