

ДЕБЮТИ

ПЕСЕН В ПОЛЕТО.

ОПИТ ЗА КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ НА РАЗКАЗА „ПЕСЕНТА НА КОЛЕЛЕТАТА“

Венцеслав Шолице

Текстът разглежда разказа на Йордан Йовков „Песента на колелетата“ като компонент от идеологическите и естетическите контексти в периода на 20-те години на XX в. Прави се опит за отграничаване на основни естетически и онтологически компоненти от състава на разказа, посредством което да се потърси неговото вписване в полифонията от концепции около идентичността и функционирането на изкуството.

Ключови думи: Йордан Йовков, песен, „Песента на колелетата“, повторение, изключение, контекстуализация, героично, междувоенна епоха, изкуство

The following text interprets Yordan Yovkov's short story "The Song of the Wheels" as a component of the ideological and aesthetic contexts of the 1920s. The paper tries to specify some of the main aesthetic and ontological components of the short story's content so that it would be possible to put forward a thesis about the ways in which "The Song of the Wheels" makes part of the conceptual polyphony regarding the overall identity and functioning of the art.

Key words: Yordan Yovkov, song, "The Song of the Wheels", repetition, exception, contextualization, heroic, interwar period, art

1.

Настоящият текст прави опит да се впише в една рецептивна нагласа спрямо Йовковото творчество, взимаща за отправна точка идеята за контекстуалната му значимост. Милена Кирова утвърждава възможностите на митическата структура на Йовковия текст да произведе социокултурно интегриран разказ, който обговаря по „обходен път“ общностнозначима проблематика, реконструирайки и преосмисляйки съобразно целите си ресурсите на някаква традиция (Кирова 2001: 287–309). Без да противоречи на приведената постановка, в това отношение разказът „Песента на колелетата“ представлява специфичен случай¹,

¹ При прочита на разказа ще се изходи, от една страна, от разбирането за нуждата от отчитане на единичността и потенциалността на литературния текст (по този въпрос вж. Тенев 2012), които всякога подлежат на оформяне и преначертаване в тълкувателния процес на контекстуализиране, предполагащ установяването на текста като известна кохерентност в относителен план. Като имаме предвид тази уговорка, ще се опитаме да предложим *още една*, далеч не окончателна, а само

предоставящ нови възможности за частното си контекстуализиране като диалогично разположен в конкретните структурно-концептуални измерения както на българския литературен интертекст, така и на полифоничната естетическа динамика на междувоенния период, когато основните понятия на българската култура претърпяват остра проблематизация. Междувоенната криза на ценностите засяга и схващанията за идентичността на изкуството, за неговото конструиране, разпространяване и употребяване. Йовковият разказ придобива контекстуална напрегнатост, доколкото разглежда актуалната, с оглед на междувоенните естетически дискурси, тематика около отношенията между бита и изкуството, която закономерно отвежда към цялостното концепиране на начините, по които изкуството навлиза и бива функционализирано в „живота“: дискурсивен процес, в чийто развой всеки път неминуемо се извършва, или поне бива предпоставяно, конституирането на смисловите параметри на понятията за действително и фикционално-художествено.

През 80-те години на XX в. Михаил Неделчев откроява диалогичния залог в Йовковото творчество с лансирането на обобщителна интерпретация, организирана около идеята за т.нар. „диалог на Балкана и равнината“ като дълбока структура на това творчество, своеобразно изоморфна както на авторовата биография, така и на социалноисторическия развой на българската народност. Фигурата на този диалог, изработена през ориентацията високо–ниско, разписва национална културна структура, която се движи от диалектичното сцепление на два мирогледа, обвързани респективно с планинския и равнинния хронотоп (Неделчев 1987: 182). Подчертана е нееднородността на „текста-Йовков“ (Милена Кирова) като своеобразна смислотворна динамика, и то в перспективата на по-обхватния национален културен развой (Неделчев 1987: 182, 197 и пр.). Изхождайки от интертекстуалната продуктивност на тази теория², ще се опитаме да открием следите на подобно „диалогизиране“, но за разлика от Неделчев не изцяло в „социалностилите“ явления на извънлитературното битуване, синтетично отлети в Йовковата текстовост, а в знаковата конструкция на разказа, където се откриват белезите на моделиране на фикционалния свят в напрегнато

възможна интерпретация на „Песента на козелетата“, която ще се опита да го контекстуализира не в отношение към инстанцията на Името на Автора като регулираща смислообразуването рамка, а *въпреки* тази инстанция – като *възможен глас* от естетическия дебат на епохата. Основанията за този подход ще се разяснят в хода на изложението. При все това приложението на такава тълкувателска стратегия в никакъв случай не изключва и не цели да компрометира каквито и да било други методологически подстъпи към „текста-Йовков“ или въобще към литературния текст.

² За разлика от постановки, търсещи еднородната монолитност на българската литература като последица от определена мирогледна система, напр. Гачев 2006.

разграничаване спрямо дадени компоненти от междувоенната културна структура, където поетологията на идеологическото говорене, емблематизирано от „Балкана“, е само съставна част от многогласен контекст.

Всяко контекстуализиращо тълкуване предполага очертаването на разбирания за обема и характеристиките на тези компоненти от незавършимостта на контекста, които постановката е избрала да употреби.

Лесна е констатацията, че разказът функционализира множество символи, които в течение на литературния процес биват натоварени с високи националнокултурни и естетически залози: песента, пътя, дома, труда и пр. Към 1924 г., когато е обнародван разказът, със споделени усилия държавният институционален апарат и известна част от литературната публичност са кодифицирали една определена зона от българската литература, която да семантизира горните символи, и тази зона е структурирана около имената на Ботев и Вазов. Очертаването и кодифицирането на този текстов участък протичат успоредно и всъщност се предпоставят от дедуктивното националистическо интерпретиране на литературата като създ и откровение на националната колективна идентичност. Инна Пелева описва тази литературна линия на националната идеология като поетика на екстремалното и подвига на батално-революционната мобилизираност. Героичното време се учредява чрез противопоставяне, предпоставяйки като свой корелат някакво време на застиналата, неразломена правилност („нормалност“): „мирните и „аисторични“ години всъщност „не се броят“, те се тълкуват като спряло и празно време, като паузи в големия български епопеен сюжет. Плътта му се прави от въстания и войни“ (Пелева 1994: 204). Същата авторка отбелязва, че времето на случването на героичния подвиг *всеки път* представлява също така и изключение спрямо предхождащия го първообраз: „националния исторически път като постоянно повтарящ и постоянно надскачащ собствените си, създадени от българи, „образци“ (пак там: 49), или като „нарастване-умножаване на великото и славното в колективната героическа съдба“ (пак там: 50). *Героичният модел на кодифицираната поетика се основава на диалектиката на едно повтаряне на образци, което трансцендира отвъд своя образец и в качеството си на изключение го пренаписва, създава ново правило. Повтарянето на правилото е и изключение от него.* Героичното време е съставено от прагове, събития, които не само представляват изключения, бидейки трансцендиране, изключване от структурата на „спрялото и празно време“, а и доколкото всеки „подвиг“ преобразува правилото и мярката на самия героичен модус. В този смисъл героичното време би могло да се определи и като прогресивно време,

доколкото прогресистките теории предпоставят иновативната изменяемост като закономерност на прогреса, пресичаща възможността за цикличното възпроизвеждане на правилностите на някаква статика, на *същото*.

От друга страна, в контекста на междувоенната епоха естетическите стойности на изключителността претърпяват сериозна преоценка. Статията „Банално изкуство“ на експериментатора Чавдар Мутафов ще бъде припозната като симптоматичен авангардно-радикален опит в тази посока. Текстът назовава „изключителното“ като главен белег на българското изкуство и сякаш атакува самото ядрото на гореописания модел, макар и далеч не само него: „... нашата действителност отчаяно търси изключителното... Има, наистина, някаква хумористична безизходност в тази жажда за значителност, за необикновеност, за търсене на нови и непознати пътища“ (Мутафов 1993: 337). Текстът конструира многозначно понятие за изключителност. Изключителното е трансценденция, излаз от някаква установеност. Но още изключителното бива, от една страна, онтологична разлика между отсамното на „живота“ и трансцендентността на „изкуството“, т.е. изключителността е изключеност на изкуството от реалността. От друга страна, изключителното обозначава и копнежа по система от различия, неравнопоставености, които да структурират „живота“ като йерархия³. Мутафов концепира естетическата алтернатива на „баналното“, изведено като същностно съдържание на самия „живот“, посредством предикатите на *повторителното и хомогенността, като едно правило без изключения, тенденция без трансценденция*. Баналното е непроменливостта и изравнеността на неизбежната закономерност: „онова, което става всеки ден“, „обикновените разговори“, „случките с всекиго, който може да бъде всеки друг“, „[и]зкуството, което изравнява всички, за да ги направи само хора, развенчавайки всяка изключителност“, „нормално изкуство... което всеки би намерил в себе си“, „изкуство, което унифицира“. Това „банално изкуство“ изказва „неща... които са всякога около нас, в нас, неизбежни и вечни като живота и еднакви с ужаса на неговата баналност“ (Мутафов 1993: 337–339). Мутафов препоръчва самото изкуство да отхвърли илюзорното различие на трансцендентността си, своята „изкуственост“ и извънредност, които пречат то да бъде „истинско“, сливайки се с живота и възприемайки неговата хомогенност и безизключителност както като свое съдържание, така и като свой прагматичен статус: „изкуство, което унифицира, което накрая само се превръща в живот; банално като него, безразлично като случая“ (пак там: 338). То „би

³ „Изкуство, което изравнява всички, за да ги направи само *хора*, развенчавайки всяка изключителност“.

премахнало въображаемата граница между личността на художника и безличието на публиката“ (Мутафов 1993: 338). Баналното е унифицираност и тъждество, чиста повтораемост и повторителност на хомогенното, пълна липса на различия, включително и на различието между „изкуството“ и „живота“, между създател и възприемател, между художественост и действителност.⁴ Надграждайки Мутафов, тълкуването на „Песента на колелетата“ няма да тръгне от предположението, че разказът се вписва в Мутафовото понятие за алтернативно „банално изкуство“. Ще се потърси как в процеса на диалогично оттласкване както спрямо „литературата на изключителното“, така и спрямо авангардната концепция за баналното като естетическа и онтологическа категория, текстът извършва реконфигурация на проблематизираните отношения между обикновеното и изключителното и между бита и художествените стойности. По този начин разказът се обръща към напрегнатите полемични точки на обсебеното от естетически и политически „бесове“ междувоенно време.⁵

2.

Литературната система на „изключителното“ проектира хронотопа вертикално като компонент от метафориката на онтологично-ценностна йерархия, оразмерена от понятията за „възвишеност“, за трансцендиране отвъд всекидневното под формата на възкачване „там, на Балкана“ и отдалечаване от пространствата на усреднеността на трудовия цикъл и материалното препитание, дето „жътва е сега“, и прозвучава песента на примирението и монотонността. Изключителността предпоставя полагането и престъпването на *граница*, изключването си от повторителната ритмика и предсказуемостта на някаква правилност. Дисонансът на героичния подвиг се схваща като излаз от регламентациите на дома и семейството, изключване от правилностите на обичайния житейски цикъл. „До голяма степен той [Балканът] принадлежи на Външното, там са изпитанията, опасностите, противостоящи на дома“ (Стефанов 1993: 103). Времето на подвига е прекъсване на

⁴ В това отношение някои дялове от есеистиката на Мутафов сякаш се доближават до разцъфтяващите в този период теории, подриващи формите на направеност („изкуственост“, вторичност) на изкуството, към които могат да се причислят както автоматичното писане на сюрреализма, така и радикалната антиестетика на дадаистите.

⁵ Интересна особеност на Мутафовата статия представлява едно известно разминаване. Вътретекстовото теоретизиране конструира модел на изкуството като възплъщение на „нормалното“, „баналното“, хомогенното и без-изключителното. От друга страна обаче, прагматичният прицел на статията е да революционализира, да породи изключения от... правилата на естетиката на изключителното.

повторителното всекидневно време⁶, лишено от вместимост за трансгресивното възхождане по вертикала – бил той фигуративно-образен, или единствено нагледно-аксиологичен. Йовков сам разписва подобен концептуален порядък (например в части от военната си проза и „Старопланински легенди“), но не и що се касае до разказа „Песента на колелетата“. Тук текстът опитва да сработи и оценности правилностите на всекидневието с трансцендентните стойности на етико-естетическата изключителност. Преодоляването на обикновеността се осъществява, за разлика от гореописания вертикален модел, не във вида на от-писване или изключване от определен *модус* и трансгресиране на *границата* към *други модуци*, а обратно – като в-писване на изключителността, в-насяне на стойностите на трансцендентното в повторителната механичност на системата от прагматични стойности, при което повторимото и неповторимото не се синтезират, а запазват идентичността си. Едно особено трансцендиране не откъд, а обратно, което разказът употребява целесъобразно аксиологическите си стратегии.

„Песента на колелетата“ моделира по твърде особен начин времепространствените си параметри в сравнение с героичния хронотоп. Още от началото текстът заработва с митологично-утопичната логика на героичното: Сали-Яшаровото майсторство няма аналог дори в „града... който беше в средата на безкрайна равнина“, ковачът „беше се издигнал над всички по божа дарба“. Подобно окачествяване решително блокира генерализираните постановки за Йовков като певец на надареността на „простия народ“ – Сали Яшар е идентифициран чрез йерархично полагане, той прави *изключение*, което се е уталожило в правилото на битовия порядък. Хиперболичната хоризонталност – „безкрайната равнина“ – задава пространство с поливалентен потенциал, което би могло да открие различието, както и да предостави простор за ставането на едно-и-същото. Наред с пряката експресия и посредством употребите на глаголният имперфект⁷, текстът полага представата за трайността и повторителността в оразмеряването на времето, което се разпростира в своята привичност като корелат на неограничения хоризонтал, като възпроизвеждане на затвърдял порядък. Сюжетът на разказа ще се концентрира именно в разиграването на прекъсване в това хомогенно време под формата на гибелната воля за „истинско безкористно благодеяние, което да

⁶ Дори когато изключението/изключването поражда един същностно нов порядък, белязан от своеобразна повторителност, както е в парадигмалния случай на надвременното трансцендиране на увековечения неумиращ Хаджи Димитър в едноименната балада.

⁷ Напр. „ковеше“, „правеше“, „прекратаваше“, „загваряше“, „измивах“, „намяташе“, „тръгваше“, „досещаше“, „отидеше“ и пр., отбелязани още от Симеон Султанов: „От тези повторения идва и изобилието от многократни глаголи, показващи трайни, непрекъснати действия“ (Султанов 1968: 93).

засегне повече хора, да надживее много поколения“, успоредено с „разболяването“ на Сали Яшар, което от своя страна го изправя пред окончателното и тотално изключение на смъртта. По-интересното в случая е естеството на последователно дисквалифицираните варианти на себапа, притежаващи голям контекстуален залог: чешма, кладенец, мост, хан.⁸

Предвид избраната от настоящия текст проблематика качествено сходство на вариантите може да се изведе от следните три признака. Първо, те представляват изключение от обичайното производство на майстора, те са *нещо друго* и съответно – излаз от определеността на собствения занаят, ставане друг, отклоняване от установеното – себапът е извън-редно, *изключително* благодаяние, на този етап от текста той се конституира като такава именно защото не съвпада с всекидневната работа на ковача. Второ, това са обекти на културата, които текстыт планомерно представя в плана на култивирането на пустошта, символното пристъпване в пустинята и нейното облагородяване. Мотивът за овладяването на стихииите⁹ се корени в архаичните героично-космогонични наративи, но отправя и към просвещенско-рационалистките алегоремии на модерната цивилизаторска идея за подчиняване на естеството. От своя страна самата цивилизаторска идея често подлежи на отработване във фигурите на революция в знанието и техниката, които непрестанно пренаписват релациите между природа и култура, доколкото цялостно преобразуват установените парадигми. Себапът като подвиг на културния героизъм.

И трето, не без връзка с предните два пункта, четирите себапа биват елементарни форми на архитектурна дейност. Както вече се отбеляза, това са продукти на зидарския занаят, качествено различен тип техне от сковаването на каруци. Качествената разлика между каруците и предполагаемия себап се усложнява и от особената концептуална нагласа, която ги предпоставя. Фридрих Ницше вижда в архитектурата „въплъщение на най-великия акт на волята... която премества планини“: „В строежа трябва да бъде въплътена гордостта, победата, триумфът над тежестта, волята за власт, архитектурата е едно красноречие на силата, изразена във форми“ (Ницше 2004: 106). Без да се извежда като код

⁸ Заслужава да се отбележи, че самата мотивация на отхвърлянето – „всичко това му се виждаше или недостатъчно, или не твърде почтено“ – може да се изтълкува като противоречие. Дали алтернативността, изведена от двойния съюз, не забулва семантичната разлика между моралното табу („не твърде почтено“), което в крайна сметка предугажда етическото послание на текста, и максималистичното търсене на мащабност, недоизпълнеността на някаква мяра („недостатъчно“)?

⁹ „Отключването“ на водите и победата над безводието, свързването на два бряга, изграждането на подслон. Ханът, отхвърлен като благодаяние тук, по-късно ще бъде автотекстуално преграден като място с потенциала да установи утопична нравствена сплотеност.

на прочита, формулировката на Ницше би могла да кондензира понятието за себапа като отклонение, като из-ключение от хомогенно-повторителното време на безкрайната хоризонталност, като „триумф над тежестта“ в изграждането на вертикалност, извеждащо отвъд цикличността на привичното – към другото, отвъд дома – към побеждаването на природните сили с „красноречието на силата“. Възжеланият себап, оказва се, очертава траекторията на един *героичен проект*, имплициращ наравно богопочитането и себепочитането, или с думите на разказа: „... в душата на всекиго е благодарност към бога и хвала към онзи, който беше направил тая чешма и чието име сякаш вечно шепнеха струите на трите чучура“. Себапът е „победата“ на човешката воля, която увековечава „името“ и произвежда безсмъртие в паметта – на този етап „диалогът между Балкана и равнината“ достига точка на сговор.

Как текстът отхвърля тези форми на волята за благодеяние и осъществява преосмислянето ѝ? Както ще се опитам да докажа, конструирането на това дидактично отрицание се основава на имплицитна естетическа концепция относно връзката и границите на живота и изкуството и в частност – на всекидневно-битовото и трансцендентно-художественото, на повторителността и изключителността.

Оказва се, че *себапът винаги е бил наличен*, че не зависи и никога не е зависел от волевото усилие, доколкото го е предхождал. Координатите на благодеянието се разчертават наново, като така преосмислят и концептуално уплътняват статуквото на хоризонтално-повторителния хронотоп, „съхранен“ от трансгресивната вертикална ориентация на „триумфа над тежестта“ и завладяването на естествените пространства, които се изтласкват в сферата на слепотата и глупостта¹⁰. Текстът диалектически изработва „завръщането“ към повторителността на улегналия ред¹¹ във вид на „преоткриване“ на същото и проглеждане за ценността на познатото чрез актуализация в предикатите на каруците и тяхната песен: стойността на себапа се проектира в естетическото въздействие на тази песен. Ключов момент от вклиняването на разказа в контекста на междувоенната полифония бележи сюжетното изработване на ритуализирана рецептивна

¹⁰ „Аллах! – пошепна той и се улови за челото. – Аз съм бил сляп, аз съм бил глупав! Каква чешма и какви мостове искам да правя? Себап! Има ли по-голям себап от тоя, който правя? Каруци трябва да правя аз, каруци!“.

¹¹ „Сали Яшар продължи да работи своите каруци. Те пееха сега много по-хубаво, отколкото по-рано и Сали Яшар ги правеше тъй не само да задоволи мющерииите си, но защото беше вече убеден, че наедно с това той върши онова голямо благодеяние, за което толкоз много беше мислил“.

ситуация, около която се структурира понятието за „пеещите“ каруци и техния естетически компонент.

В пределите на разговора между Джапар и Сали Яшар, излъчил парадигматичното положение „каруците, дето ги правиш, себап са“, текстът изгражда представа за безпогрешната различимост на *всяка една* каруца, от една страна, като следствие от нейната песен („всяка си има свой глас, всяка си пее на свой макам“), и от друга, като условие за възстановяването на хармонията в патриархалния космос¹². „Разговорът между Сали Яшар и Джапар за завръщането на Ибрям Чауш е може би смисловият център на творбата“ (Стефанов 2003: 166). „Пеещите“ каруци са двусъставни, доколкото са носители както на потребителната си стойност, така и на естетическа стойност – на песен. Именно последната произвежда *неповторимостта* на всяка каруца, осигурявайки ѝ разпознаваемост¹³. Всяка каруца пее различно, заради което е и различима.¹⁴ Другият важен компонент от постановената естетическа рецептивна ситуация е *завръщането на странствалия патриарх*. Изкуството и етосът се съчленяват, естетическата стойност прераства в етическа стойност, когато известява завръщането на патриарха в неговия дом и овъзможнява семейния колектив да премине от незначещото очакване към *предвкушване* на завръщането. Узнаването на завръщането преди самото него отключва ритуалите на посрещането като препотвърждение на патриархалния порядък посредством реактуализацията на ценностните му основания:

Сали уста – каза той [Джапар], – каруците, дето ги правиш, себап са. Все е хубаво, като се връщаш, да те познаят вкъщи и да излязат да те посрещнат!

Разпознаваемостта на „песента“ отваря зева между узнаването и самото завръщане, когато се осъществява ритуалната *централизацията на дома около патриаршеската фигура*. Логическият възел на каруците-като-себап може

¹² И нататък: „И седя аз, слушам ги и си казвам: ей тази е на Мурада, таз на Халиолу Еш-реф, таз на Карани... Та да си дода на думата, снощи, като чух каруцата, слушах, слушах, па тозчас си рекох: „Туй е каруцата на Чауша, *не може да бъде да е друга!*“ [к. м., В. Ш.]. И наистина, подир малко загупкаха боси крака, гледам, чернее се фередже, върви жена и около нея деца скимучат като прасенца, плачат. Познах я – жената на Чауша. „Татко ви си иде, мама.“ – дума им. И каруцата дрънчи, дрънчи, иде... Право да ти кажа, Сали уста – каза Джапар и въздъхна, – дожаля ми и си поплаках. Ах, голяма радост, голяма дунанма беше снощи в къщата на Чауша!“

¹³ „Как ги правеше Сали Яшар, един господ знаеше, но неговите каруци *не дрънчаха, не хлопаха като другите коля*, а пееха по пътищата [к. м., В. Ш.]“.

¹⁴ Сравни: „Голямото откритие на Сали Яшар е откритието за цената на доброто с конкретен адресат – доброто, предназначено за ближния“ (Василев 2003: 189). Макар и точни, наблюденията на това изследване разгръщат по-обстойно понятието за „адресата“ на доброто деяние.

да се обобщи като *естетическа неповторимост, блокираща заменяемостта и позволяваща разпознаването на своя*. Всеки един дом провежда своя изключителен ритуал, защото всяка отделна каруца има собствен изключителен „глас“, който „не може да бъде друг“. Ритуалите по посрещането, които презареждат аксиологическите основания на всеки един патриархален дом, са следствие от неизравнеността, нееднаквостта на естетическото съдържание на всяка една от каруците¹⁵. Стойностите на себапа се влагат в осъществяването на за-връщането и пре-потвърждаването на структурите на Занаята и Дома, а не на трансгресирането и преподреждането им. И това става чрез отстояването на ясна граница на несъвпадение между художественото и извънхудожественото (битово-практическото и социално-родовото) въпреки неразривността им.

Сали Яшар битува в *повторителността* на занаятчийското всекидневно време, но произвежда *изключения – всяка каруца е изключение*. „Красотата на повторението“, за която разсъждава Симеон Султанов, се открива, доколкото бива положено взаимопроникването на повторението и изключението, на бит и трансценденция. Изключителността, която прави всяка каруца единичност без правило, пронизва и поддържа хомогенността на имперфекта, овъзможносттавайки укрепването на правилността в самия живот. *Повторителността на изключителното е себап, защото чрез него изключителното овъзможностява повторителността*.

3.

Разказът „Песента на колелетата“ представлява морализаторска притча за етическите функции на изкуството, при изпълнението на които то запазва собствената си идентичност. Осмисляйки естетическото в етически ключ, разказът по необходимост изгражда и понятията на налагания етос. В плана на етическото Йовковият текст инсценира разпадането на едно понятие за благодееянето и съграждането на друго, произвеждайки отрицание, което подрежда ценностна йерархия на човешките дела и дни. Неговата специфика определя възможността за декодирането му като поместване в напрегнатите зони на социокултурно диалогизиране от 20-те години с тяхната радикализирана и диверсифицирана преобразователска реч, обзета от идеята за своята перформативност. Междувоенната епоха настойчиво търси конструирането на представи за граничност, апокалип-

¹⁵ Текстът обвързва неповторимостта на всяка каруца със собственото име и неговата чиста, *изключваща* денотация: „... [В]сяка си има свой глас, всяка си пее на свой макам. И седя аз, слушам ги и си казвам: ей тази е на Мурада, таз на Халиолу Ешреф, таз на Карани...“.

тично провижда изключване от разграфеността на досегашния свят и този апокалиптизъм е еднакво характерен за реакционните и революционните дискурси. Това все пак не отменя изригването на идеологическа и естетическа словесност, тематизираща трансгресията на границите към коренно нов порядък, произвеждането на изключителности, пожелаващи да се превърнат в правило. Време на манифестите, разиграващи утопията на от-писването от всичко предшествашо в качеството си на изключения с надежда за генериране на иновации и ценностно преразглеждане. Обгледаната по-горе статия на Чавдар Мутафов се числеше към авангардистката концепция за сливане на изкуството и не-изкуството, за размиване на идентичността на художественото произведение, в чиито предели са се снели йерархичните полагания и различаващите съпологания: „Изкуство, което изравнява всички, за да ги направи само *хора*, развенчавайки всяка изключителност, като и своята собствена“. Осмислянето на парадигматични понятия на европейската концептуална система – труда, прогреса, изкуството и техните взаимни връзки, – както се видя, заляга и в структурата на „Песента на колелетата“ през концентрирането върху понятието за благодаяние. Разказът разиграва по особен начин актуалните в междувоенния контекст категории на повторителното и изключителното (корелативни на метафизичната опозиция на всекидневното и трансцендентното), през които промисля отношенията между художественото и нехудожественото. В динамиката на тези отношения изкуството трябва да запази ясната си идентичност, трансцендентността си спрямо социално-битовото, за да изпълнява успешно етико-аксиологическите си функции при утвърждаването на основната му форма – „любовта между хората“, – която обаче текстът експлицира през богатия на идеологически импликации алгоритъм на препотвърждаващия се патриархален космос: „С тая каруца щеше да се връща Джапар и Шакире щеше да го чака. Тя трябва да пее!“.

Във „философската митология“ (Фр. Ницше) на езика на разказа повторителното и изключителното се оказват сплетени във взаимозависимост, която сменя опозицията им в нейния досегашен вид, без да преобразува диалектически компонентите ѝ в синтеза на нещо трето. По този начин отново се разкрива митическият потенциал на текста-Йовков „да опосредява антиномичните отношения в синкретични модели“ (Кирова 2001: 305). Разгърнатото естетическо съдържание на разказа обаче е в пряка връзка с етико-онтологичната му проблематика, организирана около персонажа на колебаещия се майстор на каруци и неговата воля за благодаяние. Чрез житейската преоценка, която Сали Яшар извършва, бива отречено понятието за благодаяние, което се установява като та-

кова в качеството си на изключение от обикновената всекидневна работа на майстора, като своеобразен героизъм, доколкото то би представлявало необикновено отклонение от уталожените правилности. Текстът функционализира символния репертоар на привилегирания каноничен интертекст, за да произведе контекстуално натегнатото послание за нестаналия преход към архитектурата в качеството ѝ на трансгресивен акт и по този начин да отхвърли идеята за тъждество на трансгресивното и трансцендентното, без да концепира последното като разтваряне във всекидневното *без-различие*, а като възможност за *оразличаване*. Неуловимо-разпръскващата и разпростиращата се звуковост на песента се оценностява за сметка на конкретно-материалната, „волева“ съзидателност на архитектурата, която осъществява вертикалността си като „триумф над тежестта“ и „красноречие на силата“.

Песента е вероятно един от най-употребяваните символи в българската литература, уталожил в себе си интертекстуалната памет на литературата на „изключителното“, обитаваща естетическите регистри на героиката и възвишеното (sublime: достигащото предел, екстремното, радикалното, предизвикващото границите). Влиятелна употреба на песента в подобен ключ представлява Ботевата поезия, където песента става знак в моделирането на съблими героизирани фигури на романтично-революционната екстатика и тяхната трансцендентна надвременност. Поезията на Вазов след това затвърждава песента като модус на словесността, който със своята изключителност постига отразяване на метафизичната дълбочина на Родината и Историята. У символистите понятието за песента се превръща в ключов елемент от мистичния разрыв между отсамното и отвъдното в двумирието, в модус, където езикът трансцендира обичайната си практическа необходимост и достига непознаваемата дълбочина на същностното и световната тайна. Във всички случаи съобразно различните мирогледни системи песента, естетическата сплав на език и музика, работи като трансценденция към изключителното. *Песента е изключение (изключване) от времето и пространството и достигане до духовни същности*. Песента е компонент от парадигмата на героичния персонаж, на изключителния. В такъв смисъл употребата на песента като знак задейства диалогичните полета, пораждани от паметта за предишните ѝ естетически скланяния. Чрез понятието за песента в „Песента на колелетата“ се пораждат контекстуализирания както по отношение на авангардното проблематизиране на функциите, идентичността и целта на изкуството, така и по отношение на крайно разнородния комплекс от търсения на изключителното. Трансцендентният персонаж на Героя постига своята изключителност спрямо

обикновеното чрез подвига, т.е. чрез извънредната демонстрация на сила, чрез сломяването на съпротива или чрез собствената си съпротивителност. „Песента на колелетата“ отказва да разиграе схемата на героичния подвиг, отстоявайки както различна концепция за изкуството, така и различна, дегероизираща концепция относно начините за осмисляне на човешкия живот. Смъртта, окончателното изключение, което фигурира залозите на граничното и представлява конститутивна част от аксиологическото произвеждане на сублимно-героичната образност, остава вложен, но неотигран топос от сюжета. Песента не огласява отпътуването и смъртния облог, а кодира телеологията на завръщането и утопията на дома. „[Н]ай-важната цел на необичайното случване се оказва способността му да бъде знак на „обичайния“ смисъл“ (Кирова 2001: 29). Диалогът на „Балкана и равнината“ се преустановява, доколкото те губят своята извънпоставеност. „Песента на колелетата“ остава мнимо полемичен художествен опит, чиято специфична структура и контекстуализация правят *изключение* в Йовковото творчество. Нещо повече, той остава, макар и неоткъснат, своеобразно единичен елемент в своя сборник, що се отнася до осмислянето на функциите и характеристиките на естетическото. В останалата част от сборника то остава по особени начини характеризирано като идеално-неосъществимото, чуждото, отминалото, недостижимото или възмечтаното, като носител на необикновеност и възможност за ескапизъм, който е несъвместим с формите на действителността. Естетическото остава изключително и изключено. Вероятно една от причините (далеч не задължително преднамерено-обмислена от някаква съзнателна субективност) при преиздаването на книгата през 1933 г. тя да получи заглавието си от разказа „Песента на колелетата“, а не както по-рано от „Последна радост“, се корени именно в усложнената, но хармонична съгласуваност между изключителното и всекидневната повторителност, чието проблематично и често трагично противопоставяне занимава усилено литературата от 30-те години.

Библиография

- Василев 2003*: Василев, С. Облажаване на съзвучията. – В: Йовков: Съвременни интерпретации. В. Търново: Слово, 2003.
- Гачев 2006*: Гачев, Г. Българският Камино-Психо-Логос: По Христо Ботев. София: ИК „Захарий Стоянов“, 2006.
- Кирова 2001*: Кирова, М. Йордан Йовков. Митове и митология. София: Полис, 2001.

- Мутафов 1993*: Мутафов, Ч. Банално изкуство. – В: Мутафов, Ч. Избрано. София: Гал-Ико, 1993.
- Неделчев 1987*: Неделчев, М. Социални стилове и критически сюжети. София: Български писател, 1987.
- Ницше 2004*: Ницше, Ф. Залезът на кумирите. – В: Ницше, Ф. Събрани съчинения. Т. 6. София: ИК „Захарий Стоянов“, 2004.
- Пелева 1994*: Пелева, И. Идеологът на нацията. Пловдив: Университетско издателство, 1994.
- Стефанов 1993*: Стефанов, В. Лабиринтите на смисъла. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993.
- Стефанов 2003*: Стефанов, В. Лунната болест на майстора. – В: Йовков: Съвременни интерпретации. В. Търново: Слово, 2003.
- Султанов 1968*: Султанов, С. Йовков и неговият свят. София: Български писател, 1968.
- Тенев 2012*: Тенев, Д. Фикция и образ. Модели. Пловдив: Жанет 45, 2012.