

„НА ПРОЩАВАНЕ“ В ТИПОЛОГИЯТА НА ЛИРИЧЕСКИТЕ ЖАНРОВЕ

Проф. д.ф.н. Александър Панов

Институт за литература при Българската академия на науките

Резюме. Статията анализира стихотворението на Христо Ботев „На прощаване в 1868 г.“, проследявайки различните жанрови парадигми, към които може да се отнесе то. Възприемайки тезата, че типологията на лирическите жанрове се определя основно от перформативния характер на лирическия дискурс, авторът изяснява дискурсивните характеристики на стихотворението. Установява се, че апелативната природа на „посланието“, каквото представлява по форма стихотворението, е само художествена условност. Истинската комуникативна цел на художествения текст не е апелативна, а декларативна и иска да постигне присъединяване на възприемателската общност към ценностната система и ценностната архитектура на света, споделяни от лирическия герой. Този дискурсивен анализ позволява да се определи мястото на стихотворението в типологията на лирическите жанрове.

Ключови думи: жанр; лирика; перформатив; апелатив; декларатив

Адекватният прочит на едно художествено произведение в голяма степен зависи от това през призмата на каква жанрова парадигма ще стане това. Веднага искам да уточня, че в случая не става дума за установените от нормативната поетика жанрови етикети от рода на „ода“, „елегия“, „балада“ и др. под., а за възприемането на жанровата категория като конститутивен белег на художествената комуникация. С други думи, правилното разбиране на един художествен текст е свързано с неговото превръщане в дискурс, т.е. в комуникативно действие, което има своя отправител, обект и възприемател, от една страна, а от друга – своя комуникативна цел, провокираща определено въздействие.

За разлика от речевите жанрове, които характеризират комуникативните събития на практическата реч, художествената комуникация предполага една дупластова структура на комуникативния акт. Както отбелязва М. М. Бахтин, художественото събитие има две съставки – събитието, за което се разказва, от една страна, а от друга – събитието на самото разказване.¹ На практика това означава, че в художествения дискурс трябва да разграничаваме две равни-

ща. Първото е комуникативното действие, осъществявано от фикционалните фигури на разказвача (лирическият герой) и адресата, към когото той насочва своето комуникативно действие. Второто равнище, свързано с акта на разказването (лирическата изповед), предполага съставител на текста и реципиент, т.е. имплицитния и реалния автор, от една страна, а от друга – имплицитния и реалния читател. Комуникативната цел на условното първично изказване (например посланието на героя към неговия адресат) в никакъв случай не може да се приеме за комуникативна (въздействена) цел на художественото комуникативно действие. При художествения дискурс реципиентът е свидетел на условно разиграното пред него комуникативно действие, като смисълът на това условно разиграване произлиза от въздействената цел на художествения комуникативен акт, която най-често не съвпада с комуникативната цел на условното първично изказване.

Припомням всички тези сравнително познати теоретични предпоставки, за да се опитам да очертая мястото на един от най-четените текстове в българската литература – „На прощаване в 1868 г.“ от Христо Ботев. И предприемам този опит, воден най-вече от убеждението, че неговото четене, а следователно и смисълът му, както и художественото му въздействие, често се изкривяват поради възприемането на текста през неадекватна на него жанрова парадигма.

Този проблем е общо място при функционирането на повечето от Ботевите стихотворения, облепвани с различни жанрови етикети. Най-известен, разбира се, е случаят със стихотворението „Хаджи Димитър“, към което трайно е прилепнало определението „балада“, без да се държи сметка за същността на този жанр и пълното му разминаване с особеностите на Ботевата творба.² Не по-рядко е определянето на знаковите стихотворения на Ботев като „оди“, като това определение се базира на незнание откъде появилото се убеждение, че въздействената цел на неговите творби е да се утвърди и възпее образът на т.нар. борец за свобода. Появили се по този начин в тълкувателската книжнина, подобни определения се подемаат от образователната система, която упорито и последователно ги насажда сред подрастващите, изкривявайки цялостното обществено възприятие на Ботевата поезия.

Определянето на жанровата парадигма на „На прощаване в 1868 г.“ не е лесна работа. От една страна, следването на идеята, че Ботевите стихотворения, с изключение на сатирите и елегите му, имат за задача да възпеят „борца за свобода“, води до определянето на творбата като „ода“ и съответно четенето и тълкуването ѝ през въздействените стратегии на този жанр. От друга страна, силно автобиографичният характер на стихотворението, подчертан още в заглавието с посочване на точната година, в която Ботев се е готвел да премине в Българско с четата на дядо Желю, подсилен с упорито насажданото тълкувателско клише за „единство на слово и дело“ при Ботев, дават основание да се оп-

редели този текст като „послание“ – разпространен по онова време лирически жанр на романтическата поезия. Още повече че формата на стихотворението действително прилича на писмо, изпратено от лирическият герой (твърде често идентифициран с реалната биографична фигура на Ботев) към майка му. Интересно е, че въпреки наличието на характерни баладни мотиви в творбата като: *плачът на майката, че синът е станал хайдутин и бунтовник*, т.е. нарушител на установения ред; *„турска черна прокуда“*; *„че може млад да загине“*; *хората говорят „нехрани-майка излезе“*, т.е. отхвърляне от страна на общността заради нарушаване на патриархалната норма; *„но брат им падна, загине, / затуй, че клетник не трая / пред турци глава да скланя, / сюрмашко тегло да тегли!“*; *раздяла с майката и любимата*, както и подчертано фолклорната стилистика на изложението, стихотворението почти не е определяно като „балада“. Вероятно това се дължи на факта, че представата за същността на жанра балада се определя от „Хаджи Димитър“ с неговите вълчици, орлици, соколи и самодиви, които наистина не са характерни за „На прощаване“.

Причината да пиша тези редове, обаче не е свързана с желанието ми да залепя поредния жанров етикет на „На прощаване в 1868 г.“, а с нуждата да се анализира мястото на стихотворението в типологията на лирическите жанрове, за да се намери най-адекватният за него рецептивен подход. Затова се налага най-напред да се очертаят основните характеристики на лирическата жанрова система според последните достижения на жанровата теория.

За разлика от наративите, при които се срещаме с речевата стратегия на *репрезентатива* според терминологията на Остин,³ при която нараторът в качеството си на свидетел и съдник на дадено събитие или поредица от събития ги съобщава на слушателя, лирическият дискурс по своята същност е *перформативен*, т.е. самото слово представлява някакво социално значимо действие от рода на закланането, молитвата, изповедта, възхвалата и др. под. Фактът, че произходът на лирическото слово пряко води до древните магическо-заклинателни практики, е вече общо място в жанровата теория и историческата поезика. На практика, перформативният характер на лирическото слово води до това, че неговата въздействена задача се определя от характера на социалното действие, извършвано с помощта на словото. Според В. И. Тюпа лирическият перформатив може да има принципно три посоки – *апелативен*, *декларативен* и *медитативен*.⁴

Перформативният характер на лирическото слово определя и основната въздействена стратегия на лирическите произведения. Лириката въвлича своя адресат в *актуалното* комуникативно събитие (изповед, разказание, възпяване), докато нарацията *дистанцира* читателя не само от събитието, за което се разказва, но и от самото събитие на разказване. Въпреки че е участник в събитието на разказване, читателят не може да се отъждестви с разказвача, докато с лирическият герой – може и дори настоятелно е призоваван да го стори. Стратегия-

та на отъждествяване води началото си от хоровата природа на лириката. Още А. Н. Веселовски убедително показва раждането на лириката от хоровата песен⁵, а М. М. Бахтин посочи, че в лириката „авторитетът на автора е авторитет на хора. Лирическата сугестия в своята основа е *хорова сугестия*; лириката е жива само благодарение на доверието във възможната хорова поддръжка, без която започва разложение на лириката“.⁶ В акта на четенето читателят възприема не изгражданата от наративните изказвания *картина на света*, а преди всичко референтната на събитието *ценностна система* на говорещия, отъждествявайки се с него. Последното обстоятелство е изключително важно за определяне специфичния начин за въздействие на лирическите текстове, в което ще се убедим, анализирайки „На прощаване в 1868 г.“.

Според В. И. Тюпа перформативността на лирическия дискурс се проявява в следните три инвариантни аспекта:

- *ценностна архитектура* на пространствено-времените конфигурации на лирическото откровение като възглед за света;
- *модус на самоактуализацията*, т.е. типова позиция на лирическия субект;
- *етос на сугестивността*, която в лириката се проявява като естетическа модалност на хоровото единение на рецепиентите.⁷

В резултата на взаимодействието между тези три аспекта на лирическия дискурс се оформят, според Тюпа, три исторически наложени се перформативни опозиции, изграждащи базата на речевата култура на човека, а именно:

- *похвала* – *хула*;
- *заплаха* – *успокоение*;
- *жалба* – *желание*.⁸

Посочените три опозиции дават зародишите на основните лирически жанрове. От перформатива на *похвалата* израства *ода* с всички нейни варианти – дитирамби, похвални слова и др. под., а от перформатива на *хулата* се ражда *сатирата* или лирическата *инвектива*. От перформатива на ритуалното *оплакване* се ражда *елегията*, а от *желанието* – неотбелязаният в нормативните поетики, но достатъчно изявен жанр на *волунтата*, проявяващ се в класическите форми на молитвата, мечтата и утопията. Предизвикването на *тревога* лежи в основата на *баладата*, докато *успокоението* ражда *идилията*.

Както самият Тюпа признава, тези три опозиционни двойки принадлежат основно към *апелативния* модус на речевите перформативи, т.е. насоченост на действието непосредствено към адресата. Според него другите два модуса – *декларативният* и *медитативният* – също образуват жанрови модификации (варианти), но не и базови (инвариантни) жанрови членения. Според мен това ограничение силно редуцира лирическата жанрова система и оставя извън нейните граници такива жанрови парадигми като чисто медитативните стихотворения, израстващи върху *медитативния* модус на лирическия перформатив, както и онези лирически творби, които се изграждат като обективно нарисова-

ни картини, каквито са жанровете от рода на лирическата миниатюра и хайку, от една страна, както и лирическите „видения“ – от друга, базирани върху *декларативния* модус.⁹

И така, към кой от разделите на така описаната типология на лирическите жанрове можем да отнесем „На прощаване в 1868 г.“?

Отговора на този въпрос трябва да търсим в анализа на трите аспекта на перформативното действие, сиреч на *ценностната архитектоника* като специфичен възглед за света, от една страна, на *модуса на самоактуализацията* като типова позиция на лирическия субект – от втора, и *етоса на сугестивността*, проявяваща се като хорово единение на лирическия субект и рецепиентите – от трета. При този анализ не бива да се забравя обстоятелството, че лирическият дискурс е двусъставен. От една страна, имаме изказване на условния лирически субект към неговия също така условен адресат, което изказване се разиграва пред очите на действителния рецепиент в акта на реалната художествена комуникация.

В Ботевото стихотворение този първичен комуникативен акт е ясно и точно определен. Лирическият герой се обръща към майка си – устно или писмено не е много ясно, защото в текста липсва уточнение, но поради пространствената отдалеченост между отправителя и адресата може да приемем условно, че става дума за писмо. Това обстоятелство дава основания стихотворението да се приеме като принадлежащо към жанровата парадигма на *посланието* – един разпространен в романтическата поезия от онова време жанр. И особено в руската романтическа традиция, която Ботев е познавал сравнително най-добре. Както обаче вече отбелязахме, това послание е чиста художествена условност, колкото и на българската критика да ѝ се иска да постави знак за равенство между условната фигура на лирическия герой и реалната биографична личност на Ботев, аргументирайки по този начин прословутото „единство на слово и дело“.¹⁰

Апелативният характер на това комуникативно действие е извън всяко съмнение. Лирическият герой се обръща пряко към своя адресат, майка си, и по този начин иска да извърши едно от най-старите перформативни действия – *ритуално прощаване* с близките преди предприемането на някакво опасно начинание. Това обстоятелство напълно изключва отнасянето на стихотворението към жанра на одата, защото то по никакъв начин не се вмести в перформатива на похвалата. В противен случай би излязло, че лирическият герой иска да хвали самия себе си. Заедно с ритуалното прощаване обаче, комуникативното намерение на лирическия герой включва и още една причина да се обърне към майка си – той иска да *обясни* защо предприема тази съдбовна стъпка, нарушавайки установените норми на патриархалната традиция.

Вече имам възможност да отбележа близостта на стихотворението „На прощаване в 1868 г.“ с един популярен по онова време сред българите устойчив сю-

жет на световната култура – отричане от света на всекидневните добродетели в името на някаква висша цел.¹¹ Този универсален сюжет е бил познат на българите от издаденото през 1833 г. „Житие на св. Алексей, Човекът Божий“, което врачанският учител Константин Огнянович претворява в стихове. Тази книжка е била притежание на почти всеки български дом и нейното съдържание се е познавало дори и от неграмотните. Та в сюжета на житието има един важен детайл – след трийсет и четири години раздяла, седемнайсет години от които в едно килерче под стълбата в дома на бащата, където всяка вечер е слушал жалбите на майка си и жена си, свети Алексей усеща, че краят му приближава. Преди това обаче сяда и в специално послание описва кой е и какви са били мотивите му да постъпи така. Хората, намери тялото, откриват в ръката му свитъка с посланието и така разбират колко свят е бил този човек.

Схемата, по която е построено „На прощаване в 1868 г.“, почти дословно съвпада с тази на житието на свети Алексей, Човека Божий. С няколко съществени разлики. На първо място е характерът на поставената висша цел – вместо безпрекословно служене на Бога, целта на лирическия герой е безусловно служене на народа („и на глас тичам народен“) с цел постигане на свободата. Втората съществена разлика е, че героят не се крие, а се явява на близките си, въпреки че е решен да извърви „страшния, но славен път“ докрай. И разбира се, посланието-обяснение идва не след смъртта на героя, а преди той да предприеме съдбовната стъпка. По-просто казано, текстът на посланието, с което се срещаме в „На прощаване в 1868 г.“, изпълнява функциите на посмъртното писмо на свети Алексей.

Вече на няколко пъти употребих думата „обяснение“. Тя е важна за нас, защото въвежда още един аспект в характеристиката на перформативното действие, с което се срещаме в условното послание на сина към майката. Паралелно с подчертано апелативния му характер, насочен директно към адресата в ритуалното прощаване, речевото действие на героя има и характера на *декларация*. С нея той недвусмислено иска да очертае ценностната архитектура на своя възглед за живота. В латинската дума „декларация“ обаче ясно изпъква нейният етимологичен корен *-clar-*, означаващ „ясен“, „светъл“. В този смисъл думите „обяснение“ и „декларация“ почти напълно съвпадат по значение. Въпросът тук е: какво се постига с този декларативен аспект на лирическия перформатив вече не по отношение на условния адресат в също така условното послание, а по отношение на реалния реципиент на художественото комуникативно действие, каквото представлява стихотворението „На прощаване в 1868 г.“? С други думи, тук питаме каква е социалната въздействиева функция на творбата и по какъв начин се осъществява тя. Само така можем да отговорим на въпроса към каква жанрова парадигма следва да причислим стихотворението, за да може, следвайки я, читателят да има адекватно възприемателско поведение.

Както вече беше казано, за разлика от апелативния аспект на перформативното действие, който е насочен непосредствено към адресата, декларативният аспект е насочен към формирания от изказването комуникативен обект. С други думи, тук акцентът пада върху това, за което се говори. А за какво се говори всъщност в това стихотворение?

На чисто събитийно равнище става дума за това, че един млад човек, който е напуснал родния дом къде под натиск (*„таз черна турска прокуда“*), къде доброволно (*„та сърце, майко, не трае / да гледа турчин че бесней / над бащино ми огнище“*), е решил да предприеме съдбовна стъпка в живота си и да тръгне на бой срещу поробителя. Преди да тръгне обаче, той решава, че е редно да се прости с майка си и да ѝ обясни мотивите за своята постъпка. Защото тази постъпка засяга самите устои на ценностната система, в която живеят не само майката и синът, но и цялата българска общност. В очите на „хората“ синът не просто е избягал в чужбина и не просто е тръгнал на въоръжена борба. Той е нарушил утвърдената патриархална норма (*„нехрани-майка излезе“*). А това в рамките на традиционното общество е изключително тежко престъпление.

Обяснението на сина съдържа както споделяне на причините за напускането на дома, така и оплакване от тежката участ на останалия без подкрепата на близките и своята общност емигрант (*„да ходим, да се скитаме / немилли, клетки, недраги!“*). В тези думи са споменати някои от знаковите елементи, изграждащи универсалния сюжет, разказващ за човека, който се е отказал от света на всекидневните добродетели в името на една висша цел. Тук са и напускането на дома, и преминаването на физическа, но и символна граница (*„ах, утре като премина / през тиха бяла Дунава!“*), и тежките изпитания в чужбина (*„по тази тежка чужбина“*), и привлекателността на напуснатия свят на „нормалните“ добродетели – родното място, бащата, братята, либето. Но най-важно от всичко е определянето на висшата цел, заради която героят е напуснал уютния свят на родното и е поел тежките изпитания на служенето. Като за разлика от прототипа, свети Алексей, Човека Божий, който иска да служи единствено и само на Бога, младият герой от стихотворението има друг Бог – *„и на глас тичам народен“*. И още нещо, изключително важно – в неговата ценностна система висшата цел не противоречи по принцип на света на всекидневните добродетели, както е при свети Алексей. Не, героят е готов да се върне в този свят, след като изпълни своята мисия. Нещо повече – тя органично произтича от „нормалния“ живот (*„Там аз за мило за драго / за теб, за баща, за братя“*). Но „нормалният“ живот е невъзможен в условията на робството и затова героят е решил, че трябва временно да го напусне, за да може, когато се върне сред своите, „нормалните“ ценности да се реализират.

Ето къде се проявява основната характеристика на лирическия перформатив – неговата задача не е да представи една обективна картина на света, както

прави нарацията, а да изгради *ценностната архитектура* на света, в която „тук“ е времето и пространството на робството, а „там“ са висшите ценности на свободата и човешките правдини. По същество, преминаването на границата е аналогично на прехода от „социалната структура“ с нейните йерархии, статуси, ценности на материалното, на труда, на семейството и кръвните връзки към „лиминалната фаза“ с нейния отказ от всичко това, за да се обърне внимание на висшите ценности на битието.¹²

Заедно с изграждане на ценностната архитектура на света се проявява и основният принцип за съхраняване на висшите ценности, в които героят вярва и иска да реализира в живота си. За да не се загубят тези ценности, те трябва да се продължат. Но продължаването може да стане по два начина. Първо, по наследство – братята ще продължат делото на брат си, гарант за което е поемането на неговите регалии – сабята и пушката. И на второ място, по механизма на легендарното имитацио – следване на престижния пример (*„Кажи им, майко, да помнят / да помнят, мене да търсят / бяло ми месо по скали / по скали и по орляци / черни ми кърви в земята / в земята, майко, черната!“*). За разлика от пушката и сабята, които изпълняват функцията на наследствените регалии, обозначаващи поемането на отговорност за наследената мисия, тялото на загиналия има по-скоро функцията на легендарна реликва (също като светите мощи), а помненето на примера изгражда имитативна верига. Така в завещанието на героя се обединяват два фундаментални културни модела за регулиране на обществената ценностна система – сагата и легендата.¹³

Следват двата „сценария“ – допускането, че героят е загинал, преди четата му да стигне до селото, от една страна, а от друга – допускането, че той ще стигне жив и здрав до родното си място. Интересното тук е, че се появява условност от второ равнище. От една страна, целият „разговор“ на сина с майката е една условност, разиграваща се пред очите на реалния реципиент, а от друга страна, условният говорител предлага на също така условния свой адресат условно да проиграят две възможни развития на събитията. Тези два сценария са необходими по две причини. Първата от тях е да се придаде достоверност и плътност на изгражданата ценностна архитектура на света чрез рисуване на познати житейски картини – пеенето на „юнашката“ песен на хорото (всъщност имаме типична баладна ситуация), тъгата на майката и либето, веселото посрещане с цветя и венци, утешаването на близките и т.н. Втората причина за рисуване на тези пространни картини е свързана с нуждата да се въведат някои от знаковите символни образи на сюжета за доброволно напусналия света на всекидневните добродетели в името на висша цел. Всички те са пряко заимствани от житието на св. Алексей, Човека Божий – завръщането у дома, плачът на майката и либето, твърдото решение да се следва избраният път.

Стихотворението завършва с представяне на живота след смъртта на героя. Този процес е подчинен изцяло на легендарната матрица – нетленното тяло, ре-

ликвите, следването на примера, славата на героя. Но най-важното – изграждане на култ към него, въведено със знаковата фраза: „*Но... стига ми тая награда – / да каже нявга народът: / умря, сиромах, за правда, / за правда и за свобода...*“ Същностният въпрос тук е: за същите „хора“ ли става дума, които в началото на стихотворението са обявили напусналия родния си дом за „нехрани-майка“?

В отговора на този въпрос според мен се крие и отговорът на въпроса каква е основната комуникативна цел не на „посланието“ на сина към майката, а на художествения текст „На прощаване в 1868 г.“. Защото, ако отговорът на въпроса дали „хората“ и „народът“ са едни и същи физически лица, е положителен, тогава неизбежно възниква друг въпрос. А как така изведнъж „хората“, държащи за спазването на патриархалната норма, се превърнаха в „народът“, който цени правдата и свободата и е готов да се преклони пред човека, дал живота си за тези висши битийни ценности?

Тук е време да припомним хоровата природа на лирическата сугестия. В процеса на развитие на лирическия перформатив, за разлика от нарацията, не се предава някакъв човешки *опит*, а се постига нещо, приличащо на митологичното *откровение*. И това е възможно, защото за разлика от наратива, при който е невъзможно възприемателят да се идентифицира с разказвача, при лирическия перформатив се случва точно обратното – реципиентът е въвлечен в актуалното комуникативно събитие чрез пълна идентификация с лирическия говорител. По този повод Бахтин казва: „Аз намирам себе си в емоционално-развълнувания чужд глас, vyplъзвам се в чуждия възпяващ глас, намирам в него авторитетен подход към своето собствено вътрешно вълнение.“¹⁴

Най-пълноценно хоровата лирическа сугестия се проявява в акта на *пеенето*, което винаги е от първо лице единствено число. Пеещият произнася думите на песента, дълбоко вярвайки, че те изразяват неговите *собствени* преживявания. Това, че думите ги е намерил готови и най-вероятно са написани от друг, не го интересува, щом те възможно най-пълно изразяват неговата *лична* емоция. Тази емоция обаче е също така дълбоко лична и за всеки *друг*, който произнася думите на същата песен. Така се образува една общност на всички възможни реципиенти, включваща и лирическия герой. Като тази рецептивна общност не се влияе от промените във времето и пространството – където и да се намира конкретният пеещ, когато и да се е осъществил актът на пеенето – преди сто години или днес, общността се запазва. Тази способност на пеенето Петер Хорст Нойман определя като „времезадържащ континуитет“.¹⁵ Тази рецептивна общност до голяма степен прилича на лиминалната *комунитас*, за която говори Виктор Търнър.¹⁶ И точно тук се крие отговорът на въпроса как се е стигнало до превръщането на „хората“ в „народът“. В перформативната идентификация на реалния възприемател на художествения текст „На прощаване в 1868 г.“ с неговия лирически герой естествено се възприема и ценностната архитектура на света, която се изгражда в процеса на комуникативния акт. И насочеността на

този комуникативен акт не е толкова *апелативна*, колкото *декларативна*, изясняваща. Комуникативната цел на художествения текст „На прощаване в 1868 г.“ не е насочена към пряко въздействие върху адресата – както вече обяснихме, това се случва в условната ситуация на посланието на сина към майката. Комуникативната цел на художествения текст е свързана с присъединяване към хоровата *комунитас* на реципиентите. Тогава те, подобно на участниците в ритуалите на прехода, ще излязат от социалната структура с нейните норми и ценности и ще влязат в лимиалната фаза, където важат други ценности. В нашия случай ценностите на свободата и правдата. Така „хората“, вярващи в неотменимостта на патриархалната норма, стават „народът“, вярващ в тези висши ценности и жалещ, а не осъждащ човека, принесъл себе си в жертва за опазването им.

Такава е въздействената цел не само на „На прощаване в 1868 г.“, но и на цялата стихосбирка „Песни и стихотворения от Ботйова и Стамболова“. Тя е замислена да служи като своеобразен требник в ритуалния преход между делничния живот и решението да се премине към въоръжено въстание. За целта е било нужно не само да се набавят оръжие, барут и куршуми, но и да се извърши съответната психологическа подготовка. Като, на първо място, да се промени ценностната система, така че българският народ естествено да пожелае свободата, временно забравяйки делничните грижи за имота, къщата и семейството.¹⁷ Подобна мисъл за въздействената цел на стихотворението (и най-вече на песента) „На прощаване в 1868 г.“ изказва и Инна Пелева. Коментирайки честотата на поява в различни песнопойки на основните Ботеви текстове, тя казва, че преди Освобождението, когато на дневен ред е била готовността на всеки българин да вземе участие в борбата, „На прощаване в 1868 г.“, което дава най-големи възможности за самоидентификация на изпълнителя с лирическия герой, се е ползвало с най-голяма популярност. След Освобождението на дневен ред излиза проблемът за възпяване подвига на героите и именно тогава „Хаджи Димитър“ заема първа позиция.¹⁸

И така, да обобщим. Лирическият перформатив в Ботевото стихотворение „На прощаване в 1868 г.“ използва два комуникативни вектора – *апелативен*, насочен директно към *адресата*, и *декларативен*, целящ преди всичко характеризирането на комуникативния *обект*. В случая за качеството на комуникативен обект не е съдържанието на условното послание на сина към майката – това послание е художествена условност, чийто апелативен характер има функцията на „подсказка“, сугестия.¹⁹ Истинският комуникативен *обект* на художествения текст е проблематизирането на ценностната система и ценностната архитектура на света. Тази ценностна архитектура трябва да бъде „изяснена“ на възприемателя, пеещ или четящ декларацията на лирическия герой. А хоровата сугестия на лирическия перформатив трябва да накара този възприемател, който вече си е „изяснил“ в какви ценности да вярва, да последва лирическия герой не само в неговите убеждения, но и в готовността му практически да служи на

тези ценности. Включително и да пожертва живота си за тях.

Тези изводи ни дават възможност да определим мястото на стихотворението „На прощаване в 1868 г.“ в типологията на лирическите жанрове. То не може да се възприеме като *послание*, защото, както видяхме, директното общуване на сина с майката е само художествена условност. Не може да бъде и *ода*, защото в неговата комуникативна цел не присъства перформативът на *похвалата*. Не може да бъде *елегия*, защото го няма *оплакването*. Не е *сатира*, защото ги няма хулата и *инвективата*. Още повече не може да е *идилия*, защото *успокоението* от хармоничния свят напълно отсъства. Не може да бъде и *балада*, макар че съдържа доста баладни мотиви, защото липсва *тревогата* пред неясния и непредсказуем свят, в който Съдбата си играе с живота на хората. Комуникативната цел на „На прощаване в 1868 г.“ стои като че ли най-близо до тази на *волунтата*, изразяваща *желание* и мечта за живот в един по-добър и по-справедлив свят, отхвърляйки ограниченията и неправдите на миналото.

Тук обаче се налага една сериозна уговорка. Перформативът на желанието е преди всичко *апелативен*, което резултира във факта, че най-типичната волунта е *молитвата*, в която рецептивната комунитас се реализира чрез съвместно общуване директно с Бога. В нашия случай имаме не молитва, а ритуално прощаване и *декларация*. Рецептивната комунитас се образува не в колективното изразяване на желание и мечта, а в колективното възприемане на ценностна система, много приличащо на участие в лиминалната фаза на ритуалите на прехода. Ханс Роберт Яус нарича този тип идентификация „асоциативен“, т.е. присъединяващ.²⁰ Затова, струва ми се, най-подходящият жанров етикет, който може да се залепи на „На прощаване в 1868 г.“, е „песен“. Защото само песента е тази, при която възприемателят/певец, без да губи индивидуалността на своето лично преживяване, може да влезе в ритуалната комунитас на всички, които пеят същата песен, и да се присъедини към декларацията на лирическия герой, изясняваща вярата му в определена ценностна система и определяща ценностната архитектура на света.

БЕЛЕЖКИ

1. Бахтин, М. М. *Собр. соч. в 7 т.* Т. 5. Москва, 1996 г. стр. 337.
2. За жанровата същност на „Хаджи Димитър“ вж. Панов, Александър. *Художествена система на Ботевата поезия*. София, изд. „Диоген“, 2012 г.
3. Остин, Дж. „Слово как действие“. В: *Новое в зарубежной лингвистике*, Вып. XVI., Москва, 1985 г.
4. „Перформативният вектор може да е *апелативен* (насоченост на преобразователното речево действие непосредствено към адресата), *декларативен* (насоченост към формирания от изказването комуникативен обект) или *медитативен* (насоченост към самия говорещ субект). Във втория случай

запитано и запитващо, подбуждано и подбуждащо е външното по отношение на субекта на речта битие (не-аз); в третия случай такъв адресат ще се окаже „другият в мене“ (самоопределяне пред лицето на потенциално възможното друго позициониране на „аза“).“ Тюпа, В. И. *Дискурс/Жанр*. Москва, Intrada, 2013 г., стр. 117.

5. Веселовский, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград, 1940 г.
6. Бахтин, М. М. „Проблема речевых жанров“. В: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, „Искусство“, 1979 г., стр. 232.
7. Тюпа, В. И. *Цит. съч.*, стр. 122.
8. Пак там, стр. 122 – 123.
9. Подробна аргументация на тази разширена типология на лирическите жанрове, вж. в статията на Ал. Панов „Към въпроса за перформативността на лирическия дискурс и типологията на лирическите жанрове“.
10. Сравни например възгледите на Тончо Жечев, изразени в неговата статия „Три опита за Христо Ботев“ – В: Жечев, Т. *История и литература*. 1982 г., стр. 55 – 81.
11. Вж. Панов, Александър. „*Песни и стихотворения“ от Христо Ботев – структура, основни сюжети и символични образи*. София, изд. „Диоген“, 2012 г.
12. За същината и функциите на лиминалния преход виж: Търнър, Виктор. *Ритуалният процес*. София, 1999 г.
13. За същността на тези културни модели, както и тяхната роля при изграждане на общностната ценностна система виж: Jolles, Andre. *Einfachen Formen*. Halle (Saale), Max Niemayer Verlag, 1956.
14. Бахтин, М. М. *Собр. соч. в 7 т.* Т. 1. Москва, 1996 г. стр. 231.
15. Neumann, P.-H., „Das Singen als symbolische Handlung“. In: *Merkur* 383 (1980).
16. На приликите между лиминалната комунитас и рецептивната общност на всички, възприемащи един и същи текст, обърна преди години внимание проф. Богдан Богданов. Виж: Богданов, Богдан, „Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата“. В: *Социологически преглед – бюлетин*. Извънреден брой, 1987 г., стр. 40 – 55.
17. Подробна аргументация на структурата и социалната функция на „Песни и Стихотворения от Ботйова и Стамболова“ виж у Панов, Александър. „*Песни и стихотворения“ от Христо Ботев – структура, основни сюжети и символични образи*. София, изд. „Диоген“, 2012 г.
18. Пелева, Инна, „Възрожденският възприемателски стереотип и Ботевата поезия“. В: сп. *Език и литература*. 1990 г., кн. 2 стр. 3 – 15.
19. Думата „сугестия“ произхожда от латинския глагол *suggestire*, означаващ именно „подказвам“.
20. Виж: Jauß, H.-R., *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Muenchen, Fink, 1972.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М. М., 1996. *Собр. соч. в 7 т. Т. 1.* Москва.
- БАХТИН, М. М., 1996. *Собр. соч. в 7 т. Т. 5.* Москва.
- БАХТИН, М. М., 1979. „Проблема речевых жанров“. В: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*, Москва, „Искусство“.
- БОГДАНОВ, Б., 1987. Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата. *Социологически преглед – бюлетин*. Извънреден брой, 1987 г., стр. 40 – 55.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н., 1940. *Историческая поэтика*. Ленинград.
- ЖЕЧЕВ, Т., 1982. Три опита за Христо Ботев. В: *Жечев, Тончо. История и литература*. 1982 г., стр. 55 – 81.
- ОСТИН, Дж., 1985. „Слово как действие“. В: *Новое в зарубежной лингвистике*, Вып. XVI, Москва.
- ПАНОВ, Ал., 2012. *Художествена система на Ботевата поезия*. София: Диоген.
- ПАНОВ, Ал., 2012. „Песни и стихотворения“ от Христо Ботев – структура, основни сюжети и символични образи. София: Диоген.
- ПЕЛЕВА, И., 1990. Възрожденският възприемателски стереотип и Ботевата поезия. *Език и литература*. 1990 г., кн. 2 стр. 3 – 15.
- ТЪРНЪР, В., 1999. *Ритуалният процес*. София.
- ТЮПА, В. И., 2013. *Дискурс/Жанр*. Москва: Intrada.
- JAUSS, H-R., 1978. *Aesthetische Erfahrung und litterarische Hermeneutik*. Muenchen: Fink.
- JOLLES, A., 1956. *Einfachen Formen*. Halle (Saale), Max Niemayer Verlag.
- NEUMANN, P-H., 1980. Das Singen als symbolische Handlung“. In: *Merkur* 383.

REFERENCES

- BAHTIN, M. M., 1996. *Sobr. soch. v 7 t. T. 1.* Moskva.
- BAHTIN, M. M., 1996. *Sobr. soch. v 7 t. T. 5.* Moskva.
- BAHTIN, M. M., 1979. Problema rechevayh zhanrov. V: *Bahtin, M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moskva, „Iskusstvo“.
- BOGDANOV, B., 1987. Cheteneto, pisaneto i literaturniyat tekst kato problemi na kulturata. *Sotsiologicheski pregled – byuletin. Izvanreden broy*, 1987 g., pp. 40 – 55.
- VESELOVSKIY, A. N., 1940. *Istoricheskaya poetika*. Leningrad.
- ZHECHEV, T., 1982. Tri opita za Hristo Botev. V: *Zhechev, Toncho. Istoriya i literatura*. 1982 g., pp. 55 – 81.
- OSTIN, Dzh., 1985. „Slovo kak deystvie“. *Novoe v zarubezhnoy lingvistike*, Vayp. XVI., Moskva.

- PANOV, Al., 2012. *Hudozhestvena sistema na Botevata poezia*. Sofia: Diogen.
- PANOV, Al., 2012. „*Pesni i stihotvoreniya*“ *ot Hristo Botev – struktura, osnovni syuzheti i simbolichni obrazi*. Sofia: Diogen.
- PELEVA, I., 1990. Vazrozhdenskiyat vazpriematelski stereotip i Botevata poezia. *Ezik i literatura*, 1990 g., kn. 2, pp. 3 – 15.
- TARNAR, V., 1999. *Ritualniyat protses*. Sofia.
- TYUPA, V. I., 2013. *Diskurs/Zhanr*. Moskva: Intrada.

„FARWELL IN 1868“ IN THE TYPOLOGY OF LYRICAL GENRES

Abstract. The article analyzes Hristo Botev's poem „Farewell in 1868“, tracking the different genre paradigms to which it can be referred. Adopting the thesis that the typology of lyrical genres is mainly determined by the performative character of lyrical discourse, the author clarifies the discursive characteristics of the poem. It is established that the appellative nature of the „message“, as the poem is in appellative form, is only an artistic convention. The real communicative purpose of the literary text is not appellative, but declarative, and wants to achieve the joining of the perceiving community to the value system and value architectonics of the world shared by the lyrical hero. This discursive analysis allows to determine the place of the poem in the typology of lyrical genres.

Keywords: genre; lyric; performative; appellative; declarative

✉ **Prof. Alexander Panov, DSc.**

ORCID iD: 0000-002-0925-7449

Institute of Literature

Bulgarian Academy of Sciences

Sofia, Bulgaria

E-mail: lapnisharan@hotmail.com