

СОНЕТ

УСПОРЕДНИТЕ ТЕКСТОВЕ НА СОНЕТА

Сонетът е една от твърдите стихови форми, която, за разлика от другите, остава продуктивна през вековете. Благодарение на ограниченията, които налага – определен брой стихови редове и спазването на фиксирани правила за строфично и римно свързване на стиховете, сонетът е жив като емблематична форма на европейската поезия. Признаците, по които едно стихотворение се определя и признава за сонет, са от такъв характер, че позволяват едновременно и запазването на традицията и нейното обновяване. Те са предпоставка както за създаването на междутекстови връзки, така и за творческа иновация.

От гледна точка на стиховата организация този парадокс може да бъде представен като възможност за едновременно съществуване на различно вътрешно разделяне на текста. Освен строфичното разделяне на текста функционират и други начини на сегментиране, които влизат в определено и различно за всеки сонет съотношение. Такива начини са:

- а) чрез метриката – разделяне на текста на стихове и на полустиха;
- б) чрез римата – като маркираща края на ритмична единица;
- в) чрез синтактичната граница, която оформя синтактични единици, съвпадащи или не с други единици на членение на текста;
- г) чрез смисловото обособяване на части от текста;
- д) чрез стилистични и реторични похвати.

В някои определения на сонета се подчертава тенденцията към съвпадане на строфичната организация и частите в съдържателен план – първият катрен е тезис, вторият – антитезис, а двете терцети представляват синтеза. Тричастната схема: тезис – антитезис – синтез е толкова абстрактна, че действително може да бъде открита в множество сонети, но също така и в творби, които не са сонети. Ако строфичното и съдържателно деление съвпадна еднозначно, сонетът би се шаблонизирал и би загубил своята продуктивност. Освен това разделянето на смислови цялости трудно се поддава на еднозначна интерпретация. Трябва да добавя и сложната йерархия на синтактичните единици и нейното нееднозначно отношение към изграждането на текста като свързано цяло. В самите правила на каноничния сонет е заложен принципът на несъвпадане на ритмични единици. Сонетът е комбинация от два различни вида строфи – катрен и терцета, което води до разделянето му на две части. Но успоредно с това деление, съществува възможност за обособяване на катрените един от друг чрез римата или, например, терцетите да се обединят и превърнат в обикновено канонично шестстишие. Или ако разгледаме римната схема АВАВ АВАВ CDC DCD, използвана още от Данте, може да се установи, че римата маркира двустихише и схемата, която ще отрази това членение ще бъде: АВ АВ АВ CD CD CD. След преминаването на сонета от италианската поезия във френската, в изграждането му се включва правилото за алтернанса. Според него мъжките или женските стихове, които се намират един до друг, непременно трябва да са свързани с рима. Така правилото на алтернанса налага деление на текста в аспекта на вида клаузула. Римата може да организира терцетите като четиристишие и двустихише – CdCd EE или, както е при Малерб – cc DeDe. Разбира се, има римни схеми, които съвпадат със строфичното деление и следователно го подчертават. Но предпоставка за това, сонетът да бъде продуктивна форма през толкова векове и в литератури с различни традиции, е вътрешното модифициране чрез успоредяване и наслагване на различно сегментиране на текста. Сонетът се изгражда като цялост в резултат

от преплитането и наслагването на различни ритмични единици, чиито граници се определят чрез метрика, строфика, рима, синтаксис и различните стилистични средства за групиране и съотнасяне като паралелизъм, антитеза, анафора, повторение и пр. Към това трябва да се прибави и членението в плана на съдържанието.

Всяко едно разчленяване представлява различно прочитане на сонета, различна негова актуализация. В този смисъл всяко отделно разчленяване създава отделен и различен смисъл и следователно представлява различен и отделен текст. Точно в този аспект бих искала да разгледам българския сонет. Очевидно, така очертана, проблематиката изисква конкретен анализ и интерпретация на конкретен сонет. Но фактът, че се назовават основни типове сонет с имената на поети – Данте, Петрарка, Ронсар, Малерб, Шекспир, това означава, че една от причините сонетът да остава жив в европейската култура е възможността за индивидуална персонификация. Ето защо обект на изследване може да бъде не отделният сонет, а група сонети, имащи близка стихова организация. Многобройните книги от сонети или цикли от сонети в европейската поезия осъществяват една от особеностите на сонета като твърда стихова форма – съпоставянето на сонет със сонет и от тук създаването на ясно очертан контекст.

В тези наблюдения ще се спра главно на цикли и книги от сонети в българската литература. Тъй като темата за българския сонет е недостатъчно разработена, мисля, че като начало е необходимо да се посочат тези форми на сонета, които българските поети са избрали като задължителни за група творби. Необходимо е да се анализира именно изборът, който поетът прави.

Сонетът е въведен в българската поезия в период на стилистичен плурализъм, когато нормативната поетика не е в сила. Ето защо, вместо да се определят кои са категоричните забрани и ограничения, по-скоро би трябвало да се говори за **кодификации на сонета в българската поезия**. Те са неповторими и представляват фиксиране на определена художествена позиция в рамките на една и съща стихова форма. Така опре-

делена, темата не само не се стеснява, а напротив, изисква разглеждането на авторските решения в съпоставка с по-широкия контекст – стиха през дадения период. И тук става ясно заглавието: Наблюдения и първоначално ориентиране с оглед на очертанния по-горе аспект на разглеждане на сонета като **цялост, съдържаща в себе си успоредни и съотнасящи се един с друг текстове**. Защото абстрактните строфични и римни схеми, с които неминуемо си служи едно стиховедско изследване, трябва да бъдат един от етапите, но не и крайната цел на проучването. Идеята, че стиховата форма може да се представи с помощта само на една схема, отговаря на концепцията, че текстът има само едно значение. Едно по-различно разбиране за поетичната творба ще трябва да предизвика **промяна** и в подхода към стиховата организация. В тази връзка ще направя малко отклонение, за да очертая проблемната ситуация, в която се намира съвременното стихознание.

То е включено в контекста на литературознание, което проверява себе си чрез съмнение в изходните понятия и поточно чрез разкриване на скритите предпоставки и аксиоми, които позволяват да съществува такава дейност като литературознание.

Ако стихът се приеме за явление, което може да бъде описано **по аналогия с езика**, то проблемната ситуация ще остане в рамките на стихознанието от 60-те години, ако стихът се разглежда **като реч**, трябва да се вземе предвид очевидността на нейната специфичност на фона на другите типове реч. Аналогично, ако се обърнем към сонета – по същия начин, по който в първата концептуална рамка за първично се приема езика, а речта – за негова конкретизация, която поради случайността си не може да бъде обект на науката, така стиховедът ще се задоволи с извличането на правилата, по които сонетът е бил създаван през даден период и ще изработи представа за един **сонет – инвариант**. Обратно, ако приемем, че съществува само реч и аналогично на литературоведите, които разглеждат творбата като изказване, наблегнем на това, че даден текст става литература, когато бъде прочетен като литература, тогава ще разглеждаме сонета като **конвенция**

или като **литературна институция**. Конвенционалният характер на сонета е очевиден и точно затова трябва да се докаже, че той не е само конвенция. Посочената по-горе методологическа проблемна ситуация, по отношение на сонета ще придобие следния вид: достатъчно ли е да сведем всичко до строфична и римна схема и дали членението, което тя осъществява върху текста, е единственото? Моята теза, която обяснява и заглавието е: **абстрактните строфични схеми, с които по неизбежност се борави, създават опростена представа за текст, който е разделен по определен начин**. В разговор, когато искаме да бъдем разбрани еднозначно, оформяме синтактично и интонационно фразата така, че всяка нейна промяна ще даде нов смисъл на фразата, дори и без промяна на нито една от думите. В стиха такава ситуация на еднозначност просто не е възможна. За мен решението на методологическата проблемна ситуация се намира именно в това – да се покаже как в резултат от стиховата организация се наслагват едно върху друго значения, как се наслагват един върху друг речеви актове или как там, където здравият разум вижда само един текст, като обект на изследване могат да се видят взаимно успоредни текстове.

Според възгледите на ОПОЯЗ-а за поетическия език, ритъмът е „доминантата“, която деформира синтаксиса и семантиката. Изследователите от тази школа търсят да открият формули и повтарящи се съвпадения. Например – изтъква се взаимното покриване на синтактичната и ритмичната единица като се създава понятие за „деформиран синтаксис“.

Позициите на структурализма са други. Според Ян Мукаржовски, творбата е **структура**, в която всички елементи са свързани, но в конкретната творба едни от тях се **актуализират** за сметка на други. В историческото възприемане на творбата актуализациите могат да се сменят. Структуралната поетика си постави за цел да покаже условията, които позволяват пораждање на значения.

Идеята за успоредни текстове набляга върху **процесуалността**, когато всяко предвижване по напечатания текст ще ни кара да се питаме, дали не преминаваме през някоя гра-

ница, с други думи, дали има смисъл да създадем с нашето прочитане една смислова единица, което ще рече – едно значение. А там, където вече има наложена единица, да я осмислим в съпоставка със създаващите се други единици в момента на възприемане. Идеята за успоредните текстове означава откриването на **принципа на анжамбмана** в това, как сонетът работи.

Като първи подстъп към тази проблематика, тук ще се ограничи до изясняването на някои от по-главните кодификации на сонета в българската поезия.

ИВАН ВАЗОВ, цикъл „Сонети“, отпечатан в стихосбирката „Италия“ през 1884 г.

Той съдържа шест сонета: „Италия“, „Неапол“, „Рим“, „Тибър“, „В Помпейския музей“ и „Пред бюста на Данте в Пинчио“. Всички те са в 5-стъпен ямб. По този начин стиховият размер е средство за изграждане на цялостта на цикъла. В стихосбирката е включен и още един сонет извън цикъла – „Римска нощ“, който е в 4-стъпен амфибрахий с цезура, тоест, дълъг, симетрично организиран стих с постоянен брой метрични ударения. В творчеството на Ив. Вазов с издаването на стихосбирката „Италия“ най-ясно проличава оформилата се нова тенденция към доминиране на 5-стъпния ямб. Той е стиховият размер, който при смяната на тематиката и при търсенето на нов тип лирически дискурс, идва да измести широко употребявания до тогава 6-стъпен ямб с разширена цезура. Структурата на двата стихови размера е коренно различна. Петостъпният ямб дава възможност да се създаде стих с разнообразно ритмично и интонационно изграждане. Въвеждането на сонета и стабилизирането на 5-стъпния ямб като универсален размер закономерно съвпадат, защото като европейска форма сонетът носи със себе си определен кръг от мотиви, които са нови за българската поезия. Веднага искам да подчертая, че не става дума за теми от европейската поезия, които се обобщават под названието „Петраркизъм“.

Както е известно, поводът за обръщането към сонетната форма е пътуването на Вазов до Италия. Той е заявен в директна форма от самия него:

*В земята на сонетите сме ние:
сонети, музо, нека правим днес.*

В целия цикъл има само един тип римна схема при катрените – всички са построени чрез **кръстосано римуване на женска и мъжка рима** – АВАВ като два от шестте сонета са на мъжка и женска – аВАВ. Всички сонети имат **катрени на две рими**. Следващата закономерност, която се отнася не само до катрените, но обхваща и терцетите е **правилото за алтернанса**, според което ако първата строфа завършва на мъжка клаузула, следващата строфа ще има първи стих с женска рима. Така в този цикъл на Вазов както между катрените, така и между терцетите се наблюдава редуване на клаузулите по вид. Редуването от своя страна изгражда **двустистието като ритмична единица**.

Вазов се отказва от обхватното римуване (АВВА) и избира кръстосаното (АВАВ), което представлява по-опростената конструкция, която дели четиристишието на двустистишия. В какви връзки влиза двустистишието като най-елементарна ритмична единица със синтактичното и семантично изграждане на фразата? Различни са средствата, които Вазов прилага, за да обособи двустистишието. Ще посоча някои от главните, за да мога да характеризирам типа стих, който Вазов разработва в този цикъл.

Четиристишието е изградено от две семантични и синтактични цялости, съвпадащи с двустистишията:

*О, мисъл, твоите вихрени крила
не знаят бездни, висоти, прегради!
Кометата, гръмовната стрела
полетът твой оставя ги назади.*

Примерът илюстрира установеното от Вазов и характерно за 5-стъпния ямб разполагане на фразата в рамките на два стиха. Подобно разгъване се наблюдава и в следното четиристишие от „Тибър“ с тази разлика, че то е оформено синтактично като едно изречение:

*Във твоя шум печални йоще тътне
гръмът на миналите страшни дни,
а твоето име буди във умът ни
рой цезари, триумфи, кръвнини.*

И в двете цитирани четиристишия фразата се разполага или чрез изнасяне на синтагмата на подлога в отделен стих, или в единия стих е предикатната синтагма, а в другия – тази на допълнението.

Стиховият ред в 5-ст. ямб има дължина, позволяваща разгръщането на изречение с обстоятелствено пояснение:

В земята на сонетите сме ние:

Четиристишието може да представлява поредица от подобни изречения:

*Звънлив и як излял го бе грънчарът;
той благовонни миризми е крил,
той сладък дъх е пръскал из олтарът,
палатите е с аромат пълнил.*

Чрез анафора или паралелизъм на граматичните форми стиховете се съотнасят един с друг без да оформят двустистишието като ритмична единица. Трябва да се подчертае, че паралелизмът между стихове в 5-ст. ямб има различен характер в сравнение с този, който наблюдаваме при дългия стих на Вазов с цезура. Например, като при дългия стих в цикъла „Епопея на забравените“. Тъй като паралелизмът е основно средство за изграждане на поетичната реч при Вазов, с изоставянето на дългия цезуриран стих се бележи началото на търсене на нов поетичен дискурс. Това се налага и от втвърдяването на ритмико-синтактични формули, типични за предходния поетичен дискурс. Когато Вазов в анкетата си с Шишманов говори против фразеологията на Юго, той всъщност визира именно тези „свои“ вкостенявания, от които чувства необходимост да се избави.

Анжамбманът може да участва в изграждането на двустишието, както е, например, в тези стихове:

*Хармонии чудни леят се из тие
поля, лазурен свод и миртов лес.*

Разделянето на синтагмата „тие поля“ с междустипна граница не променя съществено силата на ударенията, защото показателното местоимение не се възприема като слаб член на синтагмата. По законите на българския език то може да се реализира като рема. Съвсем друга е ролята на анжамбмана при катрените на сонета „Рим“:

*Кат гледам твоите палати вети,
о, вечний Рим, и твой Ватикан
велик, създание на вековете,
и Колизея – рухнал истукан*

*и силата, де плачат ветровете,
и Тибъра, и твой разкопан
скелет, и славата, и праховете
на старий мир, на тоз изчезнал блян,*

...

Тук поетът нарушава традиционното изграждане на четиристишието от двустишия, както и разколебава границата между двета катрена. Анжамбманите са силни. Те разделят съществително от неговото пояснение: „Ватикан велик“; „истукан на силата“; „разкопан скелет“; „праховете на старий мир“. Последвани са от силна синтактична граница. Възприемат се отчетливо, защото са на места, където се очаква завършване на синтактичната единица. Към това трябва да добавя и **постъпателно-регресивния** ход на възприемане, който се изисква при този анжамбман. Например, когато читателят стигне до края на двустишието: „Кат гледам твоите палати вети, / о, вечний Рим, и твой Ватикан“ той е склонен да приеме, че тук е краят на фразата, защото няма синтактични или семантични признаци, които да подсказват незавършеност на фразата. Но идва следващият стих, който започва не като но-

ва фраза, а напротив – с дума, тясно свързана с края на предходния стих. Осъзнаването на тази връзка, актуализирането на синтагмата „Ватикан велик“ в съзнанието на читателя, означава неминуемо връщане към горния стих и неговото прочитане като незавършена фраза. По същия начин преходът между двете четиристишия се осъществява чрез успоредното съществуване на стиха „и Колизея – рухнал истукан“, прочетен като завършена фраза, и на „и Колизея – рухнал истукан на силата, де плачат ветровете“ – едно прочитане без актуализиране на междустипната граница. При него според нормалното интонационно изграждане на българската фраза последната дума от „рухнал истукан на силата“ ще има най-силно ударение. Третото възможно прочитане е с маркирана граница между двата стиха като думата „истукан“ ще получи силно ударение без да се интерпретира като край на фразата. Тези различни прочитания представляват различни текстове и се съотнасят към други текстове, един от които, например, ще бъде поредица от двустишни единици, маркирани от римата и клаузулата (Ав Ав Ав Ав).

Обичайно средство при изграждането на двустишието е паралелизъмът между два стиха. Например:

*на твойто небе синия светлик,
на твоето море шума любовни.*

Също и анафората, маркираща началото на двустишията в рамките на катрена:

*Поклон, поклон, Неапол! – с този вик
лятах към твой драг предел чаровни,
поклон, ти казвам и в последний миг,
и тръгвам, хубавецо баснословний!*

Така построени, катрените от цикъла „Сонети“ носят белезите на четиристишието на Вазов и се отличават от него най-вече с това, че са изградени на **две рими**. Може да се направи съпоставка с 8-стишието, което Вазов изгражда най-често по най-опростения начин като комбинация от две четиристишия, но с кръстосано римуване на **4 рими**.

От шестте сонета на цикъла два – „Тибър“ и „Пред бюста на Данте в Пинчио“, имат терцети на две рими. Любопитно е да се посочи, че последният има римна схема на терцетите, използвана и от Данте, с тази разлика, че италианският стих е с женска рима, докато в този цикъл Вазов следва неотклонно правилото на алтернанса, което има френски произход.

Терцетите на три рими всъщност са оформени като традиционно 6-стишие, състоящо се от двустишие със съседна рима и четиристишие с кръстосана или обхватна рима. Сложни римни схеми от рода на CDE EDC (Данте) или CDE DCE (Петрарка) Вазов **никога не употребява**. Той се опира на римните схеми, които вече са употребявани в лириката и избягва разстоянието между римуваните думи да бъде по-голямо от два стиха. Изграждането на терцетите като комбинация от съседно римувано двустишие и четиристишие насочва към френската поезия, където типична за Плеядата е римната схема CdC dEE, а за Малерб – ccD eDe. Както посочва Б. Томашевски, именно формата на Малерб се приема в руската поезия за типичната сонетна форма. Споменавам всичко това, за да стане по-ясен изборът, направен от Вазов.

Два от сонетите завършват със съседна женска рима. В „Италия“ последната терцета е синтактично обособена:

*Италио, цъфти и хубавей
със своите мирти, Лаури и песни,
изкуства, гробове, вълни небесни!*

В „Неапол“ текстът също се изгражда чрез изброяване, но и двете терцети представляват един период с анафорично свързани стихове:

*Обичам твойта нега, аромат
и багри; твоите празници безумни
и пусти храмове, и стъгди шумни,
и пълещий из тебе дрипав свят,
и бедност весела, и лазарони,
и ваклите моми, и макарони!*

Фразата се изгражда чрез натрупване и изреждане, а вършекът се постига чрез повторението с помощта на съседната женска рима и паралелизъм. Подобно на „Неапол“ терцетите в „Пред бюста на Данте в Пинчио“ са поредица от въпросителни изречения като в първата терцета конструкцията е с въпросителна дума, а във втората – въпросът е във вид на предположение.

Останалите четири сонета имат синтактично обособени терцети. Римната схема не е в изоморфно отношение със синтактичното оформяне, което с изключение на посочените два сонета е насочено към обособяване на терцетите. Така чрез несъвпадането и успоредяването на строфично, синтактично и римно разчленяване и чрез изграждането на контрасти и антитези се постига специфичността на сонетната форма.

Различна е стиховата форма **на преводите**, които Вазов прави за „Българска христоматия“, публикувана в същата година, когато излиза стихосбирката „Италия“. Той превежда три от „Кримските сонети“ на Мицкевич, но не от полски, а от руски преводи като примери, с които да представи сонетната форма. Други сонети в христоматията няма. Отношението на превода на Вазов към оригинала и към руските преводи, които той е ползвал, тук няма да разглеждам, защото проблемът за превода на сонетни творби в българската литература е отделна и твърде обширна тема. (Кунчева, 1992:89-105) Но бих искала да съпоставя преводите със сонетите на самия Вазов. Първата разлика е употребата на 6-ст. ямб с разширена цезура в два от преводите. Дори и да е воден от руския преводач при избора на 6-ст. ямб, за да предаде полския 13-сричник, разширената цезура е чисто **Вазово решение**, защото такава стихова организация не се среща в руската поезия. Чрез тази цезура се подчертава още по-категорично **симетричността** на цезурирания стих.

*Ветрец игрив подухва, трепти морето гладко,
вълната се повдига, кат' момински гърди;
тъй млада годеница, унесена в мечти,
пробуди се, въздъхне и пак заспива сладко.*

Това е така нареченият, „лек стих“, предизвикал острата критика на Боян Пенев. През този период 6-ст. ямб в българската поезия е само с цезура. Както посочих по-горе, наблюдава се тясна обвързаност между стихова форма, тематика, образност и стилистични особености при 6-ст. ямб с разширена цезура. Маркиран по този начин, той се оказва неудобен за създаване на сонети. В стихосбирката „Италия“ в 6-ст. ямб с разширена цезура **няма нито едно стихотворение**, а в александрин е само „Филаделфия“, хумористична творба с рима само на четните стихове. Вазов търси нови форми и точно в „Италия“ се появяват кратки импресионистични стихотворения. Но той продължава да използва реторични похвати при изграждането на лирическия дискурс. Разликата е, че това се извършва върху обема на 5-ст. ямб. Така се създава първото кодифициране на сонета в **5-ст. ямб** и се очертава една от линиите на българския сонет – Ив. Вазов, К. Величков, П. П. Славейков, К. Христов. Стихът не се изгражда като построен от две симетрични части, а представлява сравнително дълга ритмична единица с разнообразни възможности за синтактично оформяне. Всеки един от изброените поети създава различен 5-ст. ямб, защото изгражда по различен начин своята фраза. Направеното по-горе описание на някои от особеностите на цикъла „Сонети“ показва, че Вазов създава лек, осъществен чрез паралелизъм и изброяване стих с ориентация към опростените и хармонични стихови решения. Профилът на ударността на 5-ст. ямб в цикъла, както показва статистиката на ударенията, свидетелствува, че това е стих с **тенденция към пълноударност**. Най-слабия икт е IV-ят, което отговаря на даденостите на самия език. Свърхсхемните ударения са редки и най-често в началото на стиховия ред. Словоредът е такъв, **че изравнява силата на ударенията** на думите, а инверсията, изброяването и паралелизмът, както и контрастът създават типичния за Вазов „кътящ стих“. Всъщност с възможностите на 5-ст. ямб той създава тип стих, аналогичен на 6-ст. ямб с цезура, но без симетричност. Рецепцията на този стих е интересна. Първоначално Вазов е бил адмириран и стихът

му е оценяван като плавен, хармоничен, мелодичен. По-късно този стих е отхвърлен като „гладък“ стих.

През 1885 г. Вазов печата цикъла „Македонски сонети“, а през 1891 г. – трети цикъл – „Предпролетни сонети“. Ако се направи съпоставка между преводите от Мицкевич и сонетите от трита цикъла може да се очертае по-ясно какъв тип сонет създава Вазов, в каква степен следва чуждия образец. В преводите той не успява да построи катрените на две рими, което е отклонение от оригинала и очевидно е свързано с трудности при превода. Така в „Аюдаг“ женската рима от първия катрен преминава във втория, но мъжката рима не се повтаря. Същото се наблюдава и при „Гробът на Потоцка“, ако за една рима се приемат: ти – мечти; звезди – следи. Вазов прави втора редакция на своите преводи през 1911 г. във връзка с издаването на „Из големите поети“. В новата редакция той не си поставя за цел да изчисти различните рими в катрените.

Вазов създава последния си цикъл сонети с **катрени на четири рими**. Само при първите два цикъла – „Сонети“ и „Македонски сонети“ той се придържа към каноническото изискване за две рими при катрените. В преводите, които пише по същото време, той си позволява по-свободно решение, за да може да изрази по-точно други равнища на оригинала. На фона на преводите изпъква по-ясно решението му всички сонети от първия цикъл да бъдат с **кръстосано римуване**. Римната схема на катрените в цикъла „Сонети“ е един от факторите за постигане на цялостност на цикъла. В следващия цикъл – „Македонски сонети“ наред с кръстосаното римуване се среща и обхватно, а също и комбинация от двата типа римуване. Следователно, тук той не отхвърля нито една от възможностите. Оказва се, че за трита цикъла той избира различни ограничения: „Сонети“ – кръстосано римуване на две рими със спазване правилото за алтернанса; „Македонски сонети“ – също на две рими, но както кръстосано, така и обхватно или комбинация от тях. Правилото за алтернанса тук не е задължително защото има сонети изцяло в женска рима; „Предпролетни сонети“ изгражда катрените не на две, а на четири рими като правилото за алтернанса отново е в сила.

С едно странно изключение – първата терцета на „Полето“ завършва с женска рима, а втората терцета също започва със стих с женска рима: AbAb CdCd EdE GGd. Рима от катрените преминава в терцетите, което нарушава каноническите изисквания на сонета.

Терцетите по правило имат разнообразна римна схема. В преводите Вазов следва оригинала и ги строи в две рими. В същото време, в собствените си сонети той определено предпочита терцети на три рими. Само два сонета от първия цикъл имат терцети на две рими. Целият цикъл „Македонски сонети“ е с три рими в терцетите. Същото се отнася и за последния цикъл. Доказателство за предпочитанието към три рими откриваме и в редактирането на преводите през 1911 г. Така въпреки оригинала той въвежда в „Утихнало море“ трета рима при терцетите, с която маркира заключителните два стиха на сонета. Вазов предпочита да се отклони от оригинала, но да даде силна поанта на стихотворението.

*О, мисъл! В теб живее възпоминанье ядно.
То спи във дни тревожни; но в мирни часове
с зъби си мойта гръд копае и ръве.*

Една голяма част от сонетите на Вазов имат за римна схема на терцетите тази римна схема, която е характерна за обичайното 6-стишие. Съществуват няколко варианта в зависимост от положението на съседната рима и дали четиристишието, което се образува в рамките на 6-стишието има обхватно или кръстосано римуване. Така и при терцетите отново двустишието излиза като ритмична единица, която прозира зад строфичната организация. Отношението между двустишието и терцетата в аспекта на синтактичното и семантичното разчленяване създава това, което наричам „успоредни текстове“ на сонета.

Съществува ли доминираща римна схема на терцетите за отделните цикли? От шестте сонета на първия цикъл един е изграден изцяло от двустишия – „Пред бюста на Данте в Пинчио“ aBaB aBaB cDc DcD; два завършват със съседна рима –

„Италия“ и „Неапол“, два имат съседна рима веднага след катрените – „Рим“ и „В Помпейския музей“, а римната схема на „Тибър“ е Cdd CCd. Съвсем различна е картината в следващия цикъл. Всичките десет сонета на „Македонски сонети“ с изключение само на един имат римна схема със съседна рима веднага след катрените. Това наблюдение дава основание да се направи извода, че в този цикъл Вазов се чувства свободен по отношение на катрените, но стабилизира една единствена форма на терцетите, която е формата на 6-стишието – съседна рима и четиристишие. При това всички терцети са синтактично обособени. Така отново наблюдаваме успоредяване на различни ритмични единици.

Що се отнася до „Предпролетни сонети“ може да се посочи като особеност, че в един от тях разстоянието между римуваните думи е по-голямо от два стиха – „Полето“ – AbAb CdCd EdE GGd, при друг – терцетите са само на съседни рими, а останалите имат схемата на 6-стишието.

Вазов пише и два сонета, които не са включени в нито един от циклите. Въобще различна е характеристиката на сонета, когато служи да създаде група от текстове и друга, когато е избран за стихова организация на отделна творба. Както споменах вече в стихосбирката „Италия“ Вазов включва сонета „Римска нощ“, който е в 4-ст. амфибрахий с цезура и е изцяло в женска рима по схемата: ABAB ABAB CCD EED. Разграничението от цикъла върви главно по посока на стиховия размер. Липсата на правилото за алтернанса е свързана и с избора на амфибрахия.

В последната година от своя живот Вазов създава сонет, който както тематично, така и със стиховата си организация, влиза в съпоставка с цикъла „Предпролетни сонети“. Става дума за отпечатания през 1921 г. в списание „Демократически преглед“ сонет „Март“:

*По дървя усмигнаха се пъпки,
а кокиче бяло прецъфтя;
иде пролет нова с бързи стъпки,
идат птичи песни и цветя!*

*По балкана преспи, кат закръпки
по порфира; скоро ще и тя
цвят зелен сдобий; вред тихи тръпки
от живот; дъх топъл прилетя.*

*Душо, що си тъй печална? Що си
в траур още, кат по мил мъртвец?
Пролетта за теб цветя не носи,*

*нито песни...Зима без конец
ти очакваш...Мислиш и копнееш.
Слънце, сгрей я! – Няма да я сгрееш!*

Пролетта идва, но тя не може да донесе радост и творчество, с каквато вяра са изпълнени сонетите от цикъла „Предпролетни сонети“. С оглед на междутекстовите връзки интересна е стиховата организация на този сонет. Написана е в **редкия 5-ст. хорей**, който се доближава по дължина на стиховия ред до 5-ст. ямб, но има друг ритъм и друга традиция в българската поезия. Римната схема следва най-обичайните форми – кръстосано римуване на женска и мъжка рима с еднакви рими за катрените и три рими за терцетите, които завършват със съседна женска рима. По отношение на ритъма първият катрен представя познатия „лек“ стих, след който обаче сонетът продължава в накъсан чрез анжамбмани стих, със свръхсхемни ударения в средата на стиховия ред, с натрупване на ударения, като всичко това създава **ефекта на един „тежък“ стих**. Първият икт е слаб, вторият, третият и последният са пълноударени и следователно това не е стих с редуване на силни и слаби иктове, за какъвто тип ритъм 5-ст. хорей дава възможност. Така в последния си сонет Вазов използва нов, **неприсъщ за него ритъм**. Чрез историята на Вазовия сонет, могат да се открият различни етапи в развитието на българския стих.

Бих искала да се спра накратко върху още няколко наблюдения. По отношение на композицията, в сонета на Вазов се наблюдават следните по-главни типа:

– развива темата до нейната кулминация чрез постъпателно натрупване;

– двучастна композиция като най-често границата минава между катрените и терцетите.

Като вариант на първия тип може да се посочи разгъването на повествуване или описание и в последната терцета е изведена като заключение поетичната идея, а при втория тип – всяка от строфите може да бъде обособена като отделен момент.

Вазов допуска поява на стихове с различна дължина в цикъла „Македонски сонети“, което ще рече, че в контекста на 5-ст. ямб се появяват **отделни стихове в 4-ст. ямб**. Такива са „Посещение на „Солунската гимназия“, „Нощна песен“, „След митинга“. Тази по-свободна организация отговаря на динамиката на тези творби, която е **постъпателна**, а не затворена и вътрешно балансирана организация. Там, където повествуването или реториката надделяват като композиционен принцип, остава впечатлението за използване **на сонетна форма към творби, които не са сонети**.

В по-късната редакция на преводите също се наблюдават по-свободни метрични решения. Така три стиха от „Аюдаг“ са в александрин на фона на 6-ст. ямб с разширена цезура. Все пак тяхната поява може да бъде мотивирана:

1. Цезурата разделя дълга поредица от неударени срички:

фърчат и сипят се / кат водопад елмази,

2. Цезурата подкрепя динамичния ефект на дума с ударение на последната сричка:

Кат китове безброй / със шум и рев голям,

3. Чрез промяната в цезурата се създава впечатление за пауза:

*налитат тайни бури / и ядове проклети;
но зе ли арфата / – на скърбите конец:*

Разширената цезура, не подкрепена от синтактична граница и от две симетрични синтагми, при текст, който не се изг-

ражда чрез нанизване на двусъставни синтагми, не е художествено мотивирана и при издаването на тома с преводи тя е подложена на промени. Метричните търсения се проявяват и в съкращаването на последния стих от „Аюдаг“ до едно полустишие.

Стихосбирката „Дисонанси“ (1891-1895), където е публикуван цикълът „Предпролетни сонети“, съдържа два други цикъла – „Какво мълвеше Монблан“ и „Женевското езеро“. Те имат една и съща стихова организация – **александрин в четиристишие с кръстосано римуване на мъжка и женска рима**. Всички те имат един и същ брой стихове, всички се състоят от четири четиристишия. (Изключение прави само едно, което се състои от две части като към първата част, състояща се също от четири строфи, са прибавени като втора част още две.) Интересното е, че в разговор с Д. Шишманов Иван Вазов говори за „швейцарски сонети“ като очевидно има предвид тези два цикъла. Свързването на тези творби със сонета може да се обясни с разгъването на един мотив в определена дължина на стихотворението, с това, че както в сонета така и тук има четири строфи, а също така и с закономерност в композицията като признаци, които създават цялостта на цикъла. В този смисъл тези творби са „**Вазовите сонети**“ без сонетна форма.

КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ, книга – „Царски сонети“, 1889 г.

Тук ще се ограничи само с това да направя някои съпоставки между сонета на Ив. Вазов и сонета на К. Величков. Лично приятелство и общи литературни вкусове ги свързват, поради което разликите в принципите на изграждане на сонета би трябвало да бъдат показателни. Константин Величков създава сонет с **четири рими** в катрените. Този факт ни кара да се усъмним в нормативната сила на чуждия образец още в самото начало на въвеждането на сонета в българската поезия. И италианският и френският сонет имат общи рими за катрените, а тях именно Величков чете и превежда. Другата особеност е, че той не следва правилото за алтернанса и

срещаме при него римна схема като: aBaB CdCd или катрени само в мъжка рима – abab cdcd. Доминиращо е кръстосаното римуване, но като отделни случаи се среща и обхватно или комбинация от тях. Също като единичен случай, но показателен за това, че К. Величков си позволява да прекрачи най-категоричните забрани, може да се посочи преминаване на рима от първия катрен в терцетите. Отличителното и най-същественото за сонета на К. Величков е, че както при катрените, така и при терцетите римната схема и редуването на женска и мъжка клаузула създава **двустипието като ритмична единица**. От 49-те сонета от „Цариградски сонети“ 31 имат при терцетите римна схема EfE fEf. Два други имат същата римна схема, но с редуване на мъжка – женска рима, а при още седем този ред на клаузулите се променя едва при последните два стиха. Тенденцията към оформяне на двустипиия се потвърждава категорично и при катрените, където кръстосаното римуване по начало е най-широко използвано. Както при Вазов, но в **много по-голяма степен** при К. Величков, откриваме как при въвеждането на сонета в българската поезия се разчита преди всичко на вече установените в лириката стихови форми и се тръгва от възможно **най-опростената структура**, от най-малката ритмична единица. Тя се налага като доминираща, а не само като една от възможните организации на разчленяване.

Когато се говори за твърда стихова форма, има се предвид, че принципът на повторыемостта се проявява не вътре в стихотворението, а между стихотворенията. В този смисъл единицата, която се повтаря, е целия сонет. Но ако се разгледа стиховата организация като наслагване и успоредяване на няколко ритмически движения – метрическо, строфическо, римно и ако се установи кои са единиците на повторение при всяко едно от тях, тогава може да се разкрие историческата динамика на сонета – през какви етапи преминава **нарастването на единиците на повторение**, как се съотнасят една с друга и кога те съвпадат с целия сонет. Трябва да се подчертае, че пълно съвпадение е невъзможно и ако в един аспект на стиховата форма целият сонет може да представлява нераз-

късваемо единство, в други аспекти той ще притежава вътрешно разчленяване. Освен това сонетът е съпоставим с друг сонет само по отношение на абстрактно изведени особености на римуването му на фона на постоянните признаци – броя на стиховете и строфиката.

Тенденцията към построяване на сонета на базата на двустихието се потвърждава и от това, че когато използва обхватно римуване при катрените, Величков спазва в болшинството случаи редуването на клаузули и при него не се среща схема от рода на AbbA CddC, а само : AbbA cDDc или aBBA CdCd.

Посочената тенденция обяснява и появата на анжамбмана. В стиха на К. Величков се наблюдава анжамбман **главно в рамките на двустихието** и като следствие от това не са редки случаите на анжамбман между терцетите. Ето един пример:

*В небето чисто ясно грей луната:
как в своята люлка дете мило спи,
така на тихото море в вълната
спят нейните, сребристите зари.*

*О, мили мой, по-ясно от луната
на любовта ми на небето грей
прекрасний образ твой и мен в душата
светливи си зари оттам пилей.*

*Минува облак тъмен под луната,
веднага светлият Й зрак бледней.
Над любовта ми, и от небесата*

*по-ширна, облак да допре не смей.
За теб трепти ми кат вълна душата
и в нея вечно твой лик ще грей.*

Без да се спирам по-подробно на цикъла „Италиански сонети“ ще отбележа, че на фона на доминиращото двустихие се срещат и по-сложни схеми и също появата на три рими

при терцетите. Все пак главната особеност на сонета на К. Величков е, че изгражда катрените на четири рими за разлика от първите два цикъла на Вазов, че терцетите са на две рими, докато при всички сонети на Вазов има три рими при терцетите и почти пълното доминиране на тези схеми, които създават двустихно членение. С тази си организация сонетът не се отличава от принципите, по които К. Величков изгражда четиристихието в своята поезия. Там също определено доминира кръстосаното римуване на женска и мъжка рима. За разлика от обхватното, то по най-прост начин разделя 4-стихието на двустихия, а за разлика от съседното, не е стилистично маркирано. То е обичайно или „прозрачно“ – по термина на Р. Барт. Правилото за редуване на женска и мъжка клаузула е конвенция, изграждаща определено очакване, опираща се на малка ритмична единица и ходът на тази повторемост не се нарушава при прехода от строфа в строфа, а постъпателно обхваща целия сонет. По-късно това правило ще бъде отхвърлено в поезията на символистите Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Д. Бояджиев.

В европейската литература сонетът е свързан с явлението Петраркизъм и има основание да се постави въпроса как то влиза в българската литература. Но, съдейки по творчеството на Иван Вазов и на Константин Величков, може да се направи изводът, че в сонет се разработват теми и мотиви, типични за периода на прякото социално функциониране на поезията. Това означава, че **реториката и дидактиката започват да говорят чрез сонета**. Текстовете със социално функциониране трябва да успеят да увлекат читателя с ритъма на натрупващите се до безкрайност аргументи, изградени най-често по принципа на паралелизма, с ритъма на логическото разделяне на тезата от антитезата, с издигания се ритъм на патоса. Но със сонета нещата са други. Сега всичко трябва да се вмести в рамките на 14 стиха. Не случайно именно в този смисъл Вазов се изказва за сонета: „Бях захванал да пиша сонети още в Пловдив. Бях се влюбил в тая форма и тя ми се отдаваше. Обичам я и сега, защото може една дълбока мисъл да се втисне в един стегнат калъп“. Свободно течащият рето-

ричен и дидактичен дискурс има на разположение дългия стих с цезура, използва охотно съседно римуване, за да подкрепи синтактичния паралелизъм и най-важното – неограничена поредица от четиристишия или огромни строфоиди. В тази връзка се проявява ролята на сонета в изграждането на лирически дискурс през 80-те и 90-те години. Той е област, в която се създават **нови явления**, но също така и област, в която **продължава да се осъществява старият тип дискурс**. Именно чрез двустишието при Вазов и Величков реторичният дискурс намира възможност да се реализира. Показателно е, че през 90-те години Стоян Михайловски във формата на сонет създава медитативна лирика с реторичен и дидактичен характер.

СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ, книга – „Философически и сатирически сонети“, 1885 г.

Тази книга съдържа седемдесет и три сонета – всички те в един и същ стихов размер и с общи особености на римната схема. Стихът е дълъг 7-ст. ямб с цезура след осмата сричка. Сонетите са изцяло в **женска рима**. Катрените са на **четири рими** като само понякога рима от първия катрен преминава във втория. Но тези случаи са редки и са по-скоро следствие от женската рима. Терцетите са в **три рими** само с три изключения. Най-често е съседното римуване – ABAB CDCD EEF FGG. В тази римна схема са 29 сонета. Останалите имат римната схема на 6-стишието като сравнително по-често се срещат конструкциите със съседна рима в края – EFF EGG и EFE FGG. След тях идват тези със съседна рима веднага след катрените – EEF GGF и EEF GFG.

В литературата за Ст. Михайловски многократно е изтъквано, че той се формира главно под влиянието на френската литература. Без да навлизам в тази тема, искам да посоча, че особеностите на неговия стих и поетика, които могат да бъдат определени като резултат от френско влияние, нямат нищо общо с **конвенциите**, чрез които силаботоничен стих като българския създава аналогични форми на френския силабизъм. Френският александрин се предава чрез 6-ст. ямб с цезура или чрез 4-ст. амфибрахий. В този смисъл, ако се възприема стихът

на „Философически и сатирически сонети“ като необичаен за българската традиция, то със същото основание може да се твърди и че той представлява **необичаен начин за пренасяне на особеностите на френския стих в българския силаботоничен стих**. В тази книга Ст. Михайловски създава нов за българската поезия от края на XIX век дискурс, при който тематиката и стиховата организация се срастват.

Стихът на Иван Вазов се определя от неговите съвременници като „лек стих“ с положителните и отрицателните значения на това определение. Те се движат от изтъкването на „мелодията на ритъма, гладкостта на стиха, богатството на римата“ или определения като – „въплъгват едно прекрасно, всеобщо чувство и са проникнати от една лека, обаятелно-хармонична ефирна форма“ до резките обвинения във „фалшиво възхвалявани гладки стихоплетения“ или „прост стихотворен брътвеж“. Наистина, стихът на Стоян Михайловски във „Философически и сатирически сонети“ е пример за тежък, грапав стих. Характеристиката на този стих ще ме отклони от темата за сонета, но ще разгледам няколко отделни стихови редове, за да покажа накратко как се изгражда този стих:

Природата туй иска: твар против твар да ратува!

Ако се използват символите на Морис и Хале за силна и слаба позиция, (Halle & Keyser, 1972: 217-237) горният стих ще бъде описан така:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Природата туй иска: твар против твар да ратува!														
W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W
W	S	W	W	S	S	W	S	W	S	S	W	W	S	W

Стихът представлява завършена фраза, в която има пет силни ударения. 5-та позиция, която е слаба (w), е реализирана чрез едносрична дума („туй“), която носи силно фразово ударение. Следващата сричка, 6-та, е силна позиция (s). Макар и

да има ударение, то е подчинено на ударението върху предходната слаба позиция („ТУЙ иска“). По същия начин, 11-та сричка, която е слаба позиция (w), има силно фразово ударение („твар“), след която следва силна позиция (s) без ударение. Така ямбичният ритъм е много силно нарушен, той почти не се възприема и стихът звучи като несилаботоничен. Но все пак не бих могла да го определя като силабичен.

Цезурата разделя 7-ст. ямб след 4-я икт, а в стиха, който използвах като пример, синтактичната граница не подкрепя разделянето на полустихията:

Природата туй иска: твар / против твар да ратува!

Могат да се посочат стихове с още по-голямо натрупване на **конфронтации между метрика и фраза**, но и този случайно избран стих показва сложността при възприемането на тези текстове в резултат от конфликта между метрична, акцентна и фразова организация. Той се проявява с още по-голяма сила по отношение на цезурата. Ето как звучи сонетът, от който е взет горния стих:

Изконният закон

*Излама, – Истина, – слова!... / Най-вярното до вчера
Е днес лъжовно!... Мненьето / което тържествува
И падналото мнение са / тождествена химера!...
Природата туй иска: твар / против твар да ратува!*

*Борбата, – ето истина / всевечна и едничка!
Войната е неумолим / закон, закон върховен!
Човешко умно съществуване, / ехидна, вълк и птичка,
Същ подвиг вършат, – „бой за пища“, – в лагера световен!*

*Олтари, Знамена, – Природата не припознава!
Любовна страст от страст враждебна тя не отличава!
За нея ропот или химн / са писъци подобни!*

*Идеята, с която се / човек така гордее,
Туй слънце, – срещу слънцето / с еднаква мощ що грее,
Угасва жалко, губи се / в безвестности задгробни!*

В три от стиховете 8-ми, 9-ти и 10-ти, стих многосрична дума не позволява реализацията на цезурата – „пища“, „природата“, „враждебна“. Всички останали притежават словораздел след 8-та сричка, но в много от случаите той трябва да раздели **тясно свързани членове** на синтагма. Освен това вътре в стиха съществуват много по-силни синтактични граници, които не съвпадат с цезурата. Само специализираното стиховедско изследване може да открие наличието на словораздел след 8-та сричка и така да установи неговата метрична функция като цезура. Този извод се извежда от това, че **фразовата организация** налага друго деление в голяма част от стиховете в сонетите. Ако се съпоставят първите редакции на творбите, а почти всички сонети от книгата са били публикувани преди това по един или два пъти, ще се установи, че болшинството от поправките на Стоян Михайловски дават редакция със словораздел след 8-та сричка. Съпоставката между първите публикации и текстовете в книгата категорично показва, че целта на Михайловски е била **създаването на стих с цезура**. В същото време той избягва създаването на симетрична структура. Не случайно избира 7-ст. ямб, при който тя е невъзможна – първото полустихие е по-дълго от второто. В историята на българския стих „Философически и сатирически сонети“ е опит да се създаде **дълъг несиметричен стих**, за да се открие нова форма за нов тип дискурс – този на скептичната мисъл. Стоян Михайловски също като Иван Вазов използва реторични похвати, но неговият тон е друг. Разгъването на аргументите в полемиката не се съобразяват със строфичното оформяне. Откриваме отново познатата ни от Вазов конструкция на **постъпателно и натрупващо** се развитие по темата до нейната кульминация като при Михайловски тя по правило завършва с двустихна сентенция.

По отношение на разпределението на ударенията, 7-ст. ямб позволява безпрепятствено действие на закона за редуване на силен и слаб икт от края на стиха към началото. Една случайна извадка от 182 стиха дава в проценти следните данни за появата на ударение върху иктовите:

I	II	III	IV	V	VI	VII
90,6	54,9	80,2	62,6	87,9	36,3	100

Вижда се, че законът действа по цялото протежение на стиховия ред без да е повлиян по някакъв начин от цезурата. Иктът пред цезурата е IV-я. В сравнение със съседните му той е по-слаб, което влиза в противоречие с изграждането на **полустушието** като самостоятелна ритмична единица. И ако второто полустушиие приема ритмичната организация, присъща на 3-ст. ямб с два силни икта в началото и в края и един слаб в средата и в този смисъл има ритмична обособеност, то първото полустушиие не е обособено ритмично. Цезурата е слаба и ако тя действително се реализира като граница между фрази, много от стиховете биха получили друго звучене. Например, ако 4-ят икт е запълнен от служебна дума, тя ще получи емфатично ударение, за да се реализира цезурата. Но това е тема за друго изследване.

Фактът, че цезурата функционира само, като метричен фактор и не се включва в ритмичното изграждане на стиховия ред на две части, означава, че свободното синтактично изграждане е по-силно и е показателно в този смисъл, че сонетите, които Стоян Михайловски преработва и публикува в покъсни свои издания, имат **още по-свободна стихова организация**. Например, преработва сонет в басня с характерния за този жанр ямб с различна дължина на стиховия ред. Историата около редакциите на сонетите от книгата „Философически и сатирически сонети“ свидетелства за намерението да се създаде дълъг цезуриран, но не симетричен стих в рамките на полемичния и дидактичен дискурс. Колкото и уникален да е този опит, той се явява отговор на една ситуация, за чието решение Ив. Вазов избира 6-ст. ямб с разширена цезура и 5-ст. пълноударен ямб. Ст. Михайловски създава един вътрешно взривен от фразата стих, който естествено ще премине в свободната форма на разностъпния ямб.

Освен сонетите в „Философически и сатирически сонети“ Ст. Михайловски е написал много други сонети и е изпробвал различни стихови решения за тях. Със сонета „Лама са-

бахтани!“, един от най-хубавите сонети в българската поезия, създава класически образец: смислово и синтактично в този смисъл обособяване на строфите; 5-ст. ямб като най-употребяемият и неутрален размер; кръстосаното римуване на катрените на четири рими; най-опростената римна схема на терчетите, позната ни от 6-стишието; изповеден тон и вътрешна композиция на сонета:

*Тежи ми, боже, кръстът на живота...
Духа ми скръб обсажда, гина веч...
И виждам те – на твоята Голгота –
и шепна твоята предсмъртна реч...*

*Живях в тълпите сам, – не ме разбраха.
В мен всичко светло, всичко в мен добро,
раздадох го... Душата ми обраха, –
оставиха ми черното тегло...*

*Посях любов, – поженах срам, вражди!
Напущам веч световните стъгди,
и в теб подирям, Господи, подслона!*

*Тъй ястреб, от ловеца повален,
издъхва в някой кът усамотен,
с очи обърнати към небосклона!*

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ, цикъл в антологията „На Острова на блаженните“, 1910.

През 90-те години Пенчо Славейков публикува в литературната периодика сонети и е имал намерение да издаде стихосбирка „Балкански сонети“, както свидетелстват ръкописи от архива му. Този проект остава неосъществен. При подготовката на антологията „На острова на блаженните“ той обединява някои от публикуваните през 90-те години сонети с нови и така създава групата творби, които приписва на Велко Меруда, визирайки с този образ Иван Вазов и Константин Величков. Всички стихотворения на Велко Меруда са сонети, а коментарът към тях е следният: „Може би и сонетите на Меруда да не са оригинални — поне въпрос не е ставало за

тяхната неоригиналност — но, мисля, като хубави, струва си трудът за превода им.“ Макар иронични и подценяващи, тези думи са признание за въвеждането на сонета от Вазов и Величков в българската литература. Както и при другите фиктивни образи от антологията, отношението и тук е многозначно. П. П. Славейков признава връзката си с тях, сам очертава контекста, в който иска да бъдат възприемани неговите сонети, но едновременно с това се дистанцира от тях. Така Славейков не включва между сонетите на Велко Меруда „То George Kennan“, творба, която може да бъде определена като сонет-ода и носи характерни за Вазов интонации:

*Да, само ти, незнаен чужденец,
един разбра душата му велика*

Тези стихове звучат като 5-ст. ямб на „Български език“, а точно патетиката е обект на отрицание в характеристиката на Велко Меруда. „Дори и за муха да говори, Меруда се възхищава. На Острова на блаженните възхищението се счита често за ум...“ Също така не включва сонет, публикуван в „Денница“ през 1890 г. имащ тематика, традиционно закрепена още от Д. Велексин и продължена от Вазов, и която може да бъде определена като „фриволна дидактика“. Точно в тази линия са сонетите на Вазов от „Майска китка“. Също не включва „Сепване“, писано през 1891 г. и публикувано в сп. „Мисъл“, творба, изградена върху познатия мотив „поет и тълпата“. Изборът, който Пенчо Славейков прави при съставянето на „На Острова на блаженните“, е показателен, както за новите теми, които той въвежда, така и за формата на сонета. Той създава **своя кодификация** на сонета, която може да бъде открита в поезията, например, на Мара Белчева.

Първото, което прави впечатление, е категоричният избор на **обхватното римуване** на катрените:

*О Господи, към мен ръка простири
и укроти духът ми безпокоен;
за Тебе искам аз да съм достоен.
Служителя си, Господи, прикри.*

Тази римна схема влиза в опозиция с изграждането на четиристишието при лирическите творби от „Сън за щастие“. Там доминиращата форма е кръстосано римуване само на четните стихове:

*Ни лъх не дъхва над полени,
ни трепва лист по дървеса,
огледва ведър лик небото
в море от бисерна роса.*

От гледна точка на **римата като средство за разделяне на текста**, типът римуване в „Сън за щастие“ всъщност се превръща в съседно римуване на дълга стихова поредица. При него еднакво често се среща мъжка и женска рима, което говори, че вида клаузула за маркиране на края на ритмичната единица няма значение. Но определено непродуктивна е схемата – аХаХ, защото не просто редуването на римуван и неримуван стих е целта на Пенчо Славейков, а **оформянето на двустишия, чийто край е маркиран с рима**. Също широкото застъпване на съседното римуване в лирическите творби, второ след кръстосаното, в „Сън за щастие“, осъществява и подчертава посочената тенденция. Следователно обхватното римуване на катрените е средство за обособяване на творбите, написани в сонетна форма. Тук трябва да се посочи, че П. П. Славейков **не включва сонети** в книгата си с лирически творби. Възниква въпросът за отношението на обхватното римуване към най-разпространеното синтактично оформяне на четиристишието, а именно на две двустишия. Ще илюстрирам с катрен от сонета „Ай-Гидик“ този тип четиристишие:

*Залезе слънце, бързо мрак покри
и върхове и тихнали долини.
На Ай-Гидик, там в небесата сини,
челото още в блясък все гори.*

П. П. Славейков използва и други модели като синтактично отделя един от стиховете, както например в по-горе цитирания катрен от сонета „Молитва“. Друг начин да излезе от шаблона на четиристишието, съставено от двусти-

шения, е когато **не оформя** строфата като семантико-синтактична единица:

*Ханджара си то дига върху мен,
като разбойник над избрана жъртва,
и стон се из душата ми изжъртва.
Но во борба и за борба кален,*

*отбивах смел разбойнику удара,
и браних се и сам налитах аз...
"Не се поддавай! Имай в себе вяра!
в борбата чувах да ми шепне глас...
Но, както ехо, мигом велегласно
друг екваше: „Безумецо, напразно!“*

При обхватно римуване и катрени на четири рими правилото за алтернанса не може да действа, защото стиховете в края на първия катрен и в началото на втория имат една и съща клаузула, но не са свързани с рима. При сонета „Ай-Гидик“ катрените са на две рими и правилото се реализира между катрените, но не и между терцетите — аВВа аВВа CdC EdE. За сонета на Славейков е характерно, че няма редуване на клаузули между катрените. Той не допуска схеми като: аВВа CddC. Но тази забрана не се отнася за прехода между катрени и терцети. Като търсене на нови схеми може да бъде посочено изграждането на последната терцета изцяло само в мъжка рима, както и избягването на традиционната схема на б-стишието.

„Селски църковен двор“ – АввА CddC EEf fGG, е интересен с това, че е в редкия 5-ст. хорей и с установяването на битовата картина-описание като тема за българския сонет. Всички останали сонети от „На Острова на блаженните“ са в 5-ст. ямб. Между другите сонети, които П. П. Славейков е писал се срещат и в 4-ст. ямб, и в 3-ст. амфибрахий. Това означава, че поетът изгражда сонета в **среден по дължина силаботоничен стих**, най-често състоящ се от три думи. Профилът на ударност на сонетите от „На Острова на блаженните“ показва следните данни:

5-ст.ямб	I	II	III	IV	V
Молитва	13	6	14	5	14
Съмнение	12	7	11	8	14
Ай-Гидик	13	9	12	8	14
Скръб	14	9	11	6	14
Осанна!	11	9	13	3	14

Както и при Вазов, IV-ят икт е най-слаб, но за разлика от тенденцията към пълноударност, която се наблюдава при него, в стиха на П. П. Славейков има тенденция на **обособяване на III-я икт**. Този ритъм – на три силни икта – се носи от характерни за Славейков стихове като:

в минутното за вечното родена

...

на миналото щастие зарите

...

потиря на безумството до края

...

и себе си, през другите, познах

...

Темата за българския сонет е тясно свързана с въпроса за промяната във фразовата организация на стиха, и в частност, на 5-ст. ямб, защото традицията да се пишат сонети в този размер би била мъртва условност, ако 5-ст. ямб не звучеше по съвсем различен начин при отделните поети в зависимост от синтактичното изграждане на фразата. Паралелизмът – основно средство за разгъването на поетичния текст при Вазов, създава ритмико-синтактични формули, най-втвърдени при 6-ст. ямб с разширена цезура, от които както самият Вазов, така и Ст. Михайловски, П. П. Славейков и К. Христов трябва да се разграничат. Славейков усложнява синтаксиса. Словоредът и особените граматични форми създават стих, при който обичайното изграждане на синтагмата от слаб и силен член е преодолян. Посоченият по-горе профил на ударност не е белег за създаването на симетричен или „лек“ стих в про-

тивовес на един пълноударен. Стихът е труден и разчита на двупосочно възприемане.

*Понякога во пламът на очите
така горят, все непрегрели оц,
на миналото щастие зарите.*

Тази терцета трябва да бъде прочетена до края, за да може читателят да свърже частите в едно цяло. По-късно тези уроци на Славейков ще бъдат творчески възприети от Д. Дебелянов. Подобно изграждане може да бъде открито също в сонетите на К. Христов. Необходимо е да се подчертае, че с въвеждането на нови синтактични ходове, изключващи възможността за паралелизъм, с усложняването на словоредата в 5-ст. ямб, П. П. Славейков създава нови средства за оформяне на строфата като смислово и синтактично цяло. Римната схема също може да бъде обяснена с ролята, която играе за обособяване на строфите. Пенчо Славейков търси нови средства за разчленяване на поетичния текст след като реторичният дискурс е отхвърлен за да се създаде нов тип поетичен дискурс, обърнат към самия себе си. Оттук идва като следствие вътрешно балансираната и статична композиция.

Сонетът на Славейков най-често се дели на две части с граница между катрените и терцетите и с обособяване на последното двустишие. Вътрешното композиционно и смислово разчленяване не съвпада задължително със строфичното разделяне и на тази основа се осъществява едновременно съществуване на успоредни текстове на сонета. Необходимо е да се добави и постигането на автономност на поетичния дискурс по отношение на емоционално-патетичния и речево-характеристичния на Вазов.

Една година след излизането на антологията „На Острова на блаженните“ К. Христов публикува своите „Царски сонети“.

КИРИЛ ХРИСТОВ — „Царски сонети“ и „Каменният блян на Прага“.

Цикълът „Царски сонети“ обхваща 28 сонета. С изключение на два, всички те са в 5-ст. ямб. Катрените са на две ри-

ми, терцетите и на три, и на две рими. 12 сонета имат кръстосано римуване. Точно половината от тях имат традиционно редуване на клаузули, обхващащо и двата катрена, и базиращо се на двустишието като ритмична единица. Най-често се среща римна схема с мъжка рима на четните стихове AbAb AbAb. Само един сонет в тази римна схема е с женска рима на четните стихове. Останалите шест сонета също имат кръстосано римуване, но правилото за редуването на клаузулите не действа на границата между двата катрена. При обичайното четиристишие с мъжка рима на четните стихове съществува очакване, че при втория катрен първият стих ще бъде с женска рима. Вместо това К. Христов започва втория катрен отново с мъжка рима. Така краят на първия катрен и началото на втория имат една и съща рима и всъщност се образува съседна рима, свързваща двата катрена: AbAb bAbA. По-често се среща римна схема с женска рима между катрените – aVaV VaVa. Получава се своеобразно огледално разполагане на римите, което представя двата катрена като една цялост, форма, в която кръстосаното римуване преминава в съседно. Този тип римуване е особеност на „Царски сонети“ и начин да се разчупят стереотипите, за да се създаде нова форма в рамките на каноничното изискване за две рими при катрените. Кирил Христов използва всички възможни варианти, които му предоставя комбинаториката на двата вида клаузули. Включването на вида клаузула като средство за отклоняване на нови форми се потвърждава като тенденция и от факта, че Кирил Христов категорично избягва сонет само на една клаузула. Очевидна е тенденцията към изграждане на една ритмична единица от двата катрена и тя се подсилва от сравнително често срещаната комбинация на кръстосано и обхватно римуване. С такава римна схема са девет сонета. Тук отново са възможни различни варианти в зависимост от това дали действа правилото за редуване на клаузули, или не. Най-честа е римната схема AbbA AbAb, което отново показва предпочитание към срещане на две женски рими между катрените, което наблюдавахме като особеност на сонета на К. Христов при кръстосаното римуване. Няма случаи на римна

схема – aBbA BaBa. К. Христов не показва предпочитание към това дали кръстосано или обхватно ще бъде първото четиристишие. С кръстосано първо четиристишие той е написал четири сонета като в два от тях действа правилото за редуване на клаузула AbAb AbbA, а в други два не действа – AbAb bAAb. Не употребява катрен от вида aBaB в комбинация с обхватно римуван катрен. Тоест, избягва – aBaB aBbA и aBaB Baab.

Сонетите, които са само с обхватно римуване в катрените са шест, тоест, от възможните три типа – с кръстосано, с комбинация от кръстосано и обхватно, и само с обхватно, последният тип се среща сравнително рядко. По този начин Кирил Христов се разграничава от Пенчо Славейков. Но и при обхватното римуване откриваме различни варианти. Най-често е симетричното повторение на двата катрена – AbbA AbbA, но в другите три сонета е въведено редуване на клаузули между катрените: AbbA bAAb и aBbA AbbA. Не се среща римна схема aBbA aBbA. Също не се наблюдава преминаване на рима от катрените в терцетите.

Болшинството от терцетите са на три рими. Седем сонета от всичките двадесет и осем имат терцети на две рими. Между тях най-често се употребяват схеми, маркиращи двустишието – cDc DcD и CdC dCd. Сравнително по-рядко се среща съседно римуване и кръстосано. Отново се появяват съседните рими при терцетите, които бяха широко използвани от Стоян Михайловски. При него обаче те бяха мотивирани от дължината на стиха и от дидактичността на текста. При Кирил Христов вече римата сама по себе си се налага. Ще цитирам сонета „Аз“, за да покажа характерното за Кирил Христов натрупване на стихове с една и съща рима:

*Източник, който първи път говори;
Крило, що трепна в сведени листа;
Цветец безимен, който се отвори
И свети – аз съм! В мене е света!*

*Със мене е родена пролетта
В долините и ледниците горе.*

*Във мене са небесните простори,
Слънцата им, денят им и нощта.*

*Чрез мене неизменно и превратно
В живот и смърт! Напред или обратно
повърня – всичко в миг преодолел!*

*Аз цялост съм! Богатство без предел!
Аз – прахолинка светлина, без цел
Залутана, и слънце необятно!*

Новото при Кирил Христов е синтактичното нахъсване на фразата и динамизирането на границите на синтагмата вътре в стиха. Силните синтактични граници вътре в стиха се противопоставят на междустигшните граници и създават едно свое разчленяване на текста. Често стилистично средство е елипсата. Освен този тип фразово изграждане в сонетите му се наблюдава синтаксис, който разчита на усложнените връзки, на далечната инверсия и неочакван словоред. Така се създава един труден ритъм, подобен на този на Пенчо Славейков:

*Тъй без благоговение и свян
огражда на зяпаците тълпата
опърпан властелин на чудесата.*

Тази терцета е от „Старата черква“, сонет от цикъла „Каменният блян на Прага“, с който ще приключа тези наблюденията върху неговия сонет. Писан през 30-те години, след като Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Е. Багряна – всеки по свой начин модифицира сонетната традиция и създаде свои форми, този цикъл изпъква със строгостта на ограниченията, които К. Христов налага върху четирдесетте сонета, обединени от темата за динамиката на архитектурните стилове на Прага. Всички сонети, подчертавам, всички сонети имат обхватно римуване на катрените на две рими и терцети на две рими. Отново стихът е 5-ст. ямб, решение, което изпъква още по-ясно като се съпостави с 6-ст. ямб с цезура в сонета на Д.

Дебелянов или с акцентния стих в цикъла „Бретан“ на Елисавета Багряна. При катрените от „Каменният блян на Прага“ не действа правилото за редуване на клаузулите, което даде възможност за толкова разнообразни варианти при „Царски сонети“. Само един единствен сонет прави изключение от двете римни схеми, върху които е построен целия цикъл – аВВа аВВа – двадесет и шест сонета и AbbA AbbA – тринадесет. Както се вижда тук в още по-голяма степен е осъществена тенденцията към съседно римуване, постигнато чрез обхватна римна схема и свързването на двата катрена в една цялост в противовес на еднозначното разделяне на двустишия. Тенденцията към съседно римуване се проявява ясно и при терцетите. Тя създава ритмични единици, които не съвпадат със строфичните. Най-често употребяваните от К. Христов римни схеми при терцетите са две: CdCCdd и cDccDD. Сонетът завършва със съседна рима и двете терцети също са свързани със съседна рима. Не се среща терцета само на една рима, но два сонета имат римна схема при терцетите: cDD Dcc. Сравнително много рядко се употребява римната схема, която най-директно маркира двустишието: CdC dCd.

Смисълът на направените дотук наблюдения върху българския сонет е да се осъществи първо приближаване към тази голяма тема. Много проблеми въобще не бяха поставени, други са само очертани, а за разглеждането на трети бяха събрани само подготвителни данни. Изводът, който бих си позволила да направя на този етап от работата, е че историята на българския сонет е история на непрестанното отхвърляне на втвърдяващи се ритмико-синтактични модели на 5-ст. ямб. В стихознанието се говори за напрежение между метрична схема и нейната реализация. По този начин се представя проблема за анжамбмана – когато границите не съвпадат. Обикновено за сонета се говори като за съвпадане на строфични и смислови единици, привлича се и абстрактната схема на диалектичния ход. Целта на тези първоначални наблюдения бе да покаже, че за разглеждането на сонета по-продуктивно е търсенето на несъвпадението на границите.

ПРОТОТИП ИЛИ ИНВАРИАНТ

Сонетът е понятие с ясно очертани граници. Като фиксирана форма той се описва с определен брой признаци: строфа – два катрена и две терцети, рима – две рими в катрените и две или три в терцетите, определен кръг римни схеми, разнообразни за терцетите, алтернация на мъжка и женска рима; римата е точна, стиховият размер – среден по дължина и най-употребяван за дадената стихова култура. Строфите са синтактично обособени.

Изброявам тези признаци, не защото съществува някакво колебание относно тях, напротив, за разлика от други категории, особено в областта на естетиката и критиката, където преобладават категории с мъгляви граници, сонетът, именно като твърда форма, е категория с ясно очертани граници.

Тук няма да разглеждам характерните за модернизма случаи на жестове на автора, които чрез назоваване дават статут на дадена естетическа категория на обект, който не притежава нейните признаци – предмет от бита, поставен в изложбена зала, или когато А. Рембо назовава с понятието „сонет“ прозаичен текст от „Озарения“.

Поразителна е дългата традиция и плътното присъствие на сонета в европейската култура. Тя не би била възможна, ако като структура той не позволяваше разнообразна реализация. Освен това във всяка национална традиция се използват различни модификации, някои от тях закрепени с термини – например, „обърнат сонет“, други с имената на големи поети – „сонетът на Петрарка“, „сонетът на Шекспир“.

Морфологията на сонета, представена в диахронен план, е централна тема в литературно-историческите изследвания.

Тук бих искала да предложа една гледна точка, която ми дава **теорията за прототиповете**. (Lakoff, 1987) Надявам се тя да хвърли светлина върху това как мислим за сонета. Ще се опитам да изясня интуицията за това, че сонетът, тези 14 стиха, разчленени по определен начин, съдържат и осъществяват модели на мисленето. Понякога въпросната интуиция използва речника на диалектичната философия – „теза, антитеза, синтез“, друг път на самата структура се дават определения като „драматизъм“. Като същностна особеност на сонета се посочва **пречупването, обръщането, въвеждането на контрапункта, появата на неочаквана идея** и разнообразието на сонета се търси именно в променящото се място на това обръщане в стиховата организация.

Така или иначе, сонетът не е само абстрактната римна схема. Но изкушението тя да се представи като маркираща границите на протяжности или конфигурации от ментален характер, изразени чрез езика, неотстъпно присъства. Обвързването на стихова единица с концептуална единица води до това, че отношенията между стиховите единици се представят в речника, описващ когнитивни модели и схеми-образи, които участват в нашето мислене.

От Аристотел насам категоризирането, тоест представянето на клас от неща, се е мислело именно като посочване на необходимите и достатъчни признаци, които са общи за тези неща. Това разбиране, наречено „класическо“, предполага, че всички неща, включени в категорията, са еднакво представителни за нея, че съществуват само две възможности – **или в категорията или извън нея**. Класическото виждане е обективистично, защото борови с **наличието или отсъствието на дадени признаци**.

Между различните категории, с които си служим в литературоведското мислене, като че ли сонетът представя в най-чист вид класически тип категоризиране. Моята теза е, че категорията „сонет“ обхваща явления, някои от които ние приемаме за **по-добри примери** за категорията, от колкото други. Посочените по-горе признаци се отнасят именно до **прототипа** на категорията „сонет“. Дефиницията, с която си служим,

всъщност закрепява в съзнанието ни прототипа на категорията „сонет“; когато мислим за сонет си го представяме именно такъв, което, разбира се, не покрива всичките форми на неговата реализация. Пример: Ст. Михайловски е създал книга със сонети в нетипичен, както за тогавашната стихова култура, така и въобще за българската силаботонична метрика, стих. Тази книга заема определено място в развитието на българската поезия. Но, мислейки за неговото творчество, „Лама сабахтани!“ е сонетът, който изниква в съзнанието ни именно като сонет. Той има признаците на посочения по-горе прототип. Тези признаци са присъщи въобще на европейския сонет. Това, че римната схема на катрените на английския сонет се изгражда не чрез 2 рими, както е при другите литератури, а чрез 4, само привидно е нарушение на канона, защото, както е известно, английският речник на римите има по-ограничен обем. **Прототипът на сонета борови с тези форми на стихова организация, които са най-употребявани в дадената култура**. „Най-употребявани“ е количествена характеристика, подсказваща, че тези форми са се оказали най-функционални, което, разбира се, е във връзка с механизми на нашето съзнание. Ако си представим категорията „строфа“, „рима“ или „метър“ като **скала от лесни към сложни за възприемане явления**, то формите, с които сонетът се идентифицира в нашето съзнание, ще заемат **средишното пространство**. Представянето на категорията във вид на градация е присъщо именно на **теорията на прототиповете** и в тази посока трябва да се осмислят съответните стиховедски категории.

За българския силаботоничен стих най-употребяван метър е ямбът – 4-ст. и 5-ст. В последната четвърт на XIX век и началото на XX век в творчеството на Ив. Вазов, К. Величков, П. П. Славейков и К. Христов се създава и втвърдява сонетът, носещ конотацията „традиционност“. За разлика от сонета на модернизма, именно този традиционен сонет е и една от най-ярките изяви на 5-ст. ямб, който точно в този период измества по разпространение 4-ст. ямб и започва да функционира като универсален. С други думи, за този тип стихотворна култура **5-ст. ямб е прототипа, най-представител-**

ният пример за българския силаботоничен стих. Но ситуацията се променя, през първите десетилетия на века се търсят нови форми извън рамките на силаботониката и размери, които са били в периферията започват да се употребяват активно. В този смисъл стихотворната култура от началото на ХХ-ти век не може да се характеризира чрез наличието и преобладаването на един универсален размер, а валидна за нея е метричната плуралистичност. Ямбът, разбира се, остава да функционира, но категорията „метрика“ вече не е организирана по принципа „център – периферия“.

Аналогично е положението и с римата. Точната рима от предходната културна ситуация, която е представителна за прототипа на сонета, продължава да функционира. Дори може да се каже, че в сонетното творчество на даден автор, например Елисавета Багряна, точната рима се среща в по-голяма степен, от колкото в другите творби. Но наред с нея през периода на модернизма навлиза и **неточната рима** във всичките ѝ разновидности.

Що се отнася до строфиката, по отношение на традиционната представа за стихова форма, **катренът** е най-типичната форма. Той заема средишната позиция в скалата – нито е най-опростената форма, тази на двустишието, нито прилага асиметрията като по-сложен когнитивен модел, както е при петостишието. По-особено е мястото на терцетата. С нейната откритост, защото един от стиховете ще търси своя партньор в римата в следващата терцета, тя е своеобразно предизвикателство към самата представа за строфа. Тя има статут на маркирана форма. В самостоятелната ѝ употреба, както и като включена в сонета, тя носи определени литературни асоциации.

Синтактичното оформяне на строфата като **завършена цялост** е признак на прототипа на сонета. Но той е и етап от развитието на стихотворния език. Промяната в художественото съзнание от началото на века се изразява в отхвърлянето на предварително готовите форми и в търсенето на т. н. органични, неповторими и индивидуални начини на стихово изразяване. В този контекст строфата като завършена цялост

бива сериозно оспорена. Макар и графично запазени, строфите са вътрешно взривени чрез синтаксиса.

От тези наблюдения следва, че категориите, които участват в прототипа на сонета – „метричен размер“, „рима“, „строфа“, се разполагат на едно базисно равнище, при което когнитивните процеси се извършват с най-голяма лекота. От друга страна, в първите десетилетия на ХХ век настъпват кардинални промени, свързвани с изместването на тези форми от водещата роля и въобще се стига до премахване на водещата, на централната роля като функция. Състоянието на център – периферия се сменя със състояние на многогласие.

Без да изчерпвам проблематиката на връзката между стихови форми и когнитивни процеси, ще спомена, че е по-лесно да се създаде и да се запомни точната рима, а не нейните съседни на скалата – богатата рима, от едната страна, и асонанса, от друга. На друга ос ще видим съпротива спрямо баналната рима и екзотичната рима, а между тях ще бъде полето на една рима, която ще изпълнява своите метрични и смислови функции. 5-ст. ямб е метрична организация, която за българския език поставя метрични ограничения спрямо избора на акцентни единици само в началото и в края на стиховия ред. Вътрешното пространство се изгражда без специална селекция спрямо различните типове акцентни единици. По отношение на строфиката – конструкцията на четиристишие, съставено от две двустишия със съответните възможности за симетричност и паралелизъм, очевидно е най-лека за възприемане.

За да обобщя, ще си послужи с парадокс. Сонетът, възприет в историята на литературата или като капризна игра, или като строго притискащ калъп, като прототип не се характеризира с крайни и екзотични форми, а си служи с тези стихови средства, които най-лесно се възприемат, които се опират в най-голяма степен на лесно осъществими когнитивни механизми. **Реализацията на модела компенсира неговата строгост.**

Какво е отношението на **сонета на модернизма** спрямо прототипа на сонета, тоест, спрямо тези най-представителни примери за категорията, които най-безвъпросно се асоциират с нея? При поставянето на този въпрос бих искала да отбележа,

че се наблюдават общи за европейското мислене когнитивни модели, което се проявява и в наличието на **общ за европейските литератури прототип на сонета**. В този аспект направеният извод не влиза в противоречие с разграничаването на два национални типа, на Петрарковски и Шекспировски.

Ако един български сонет има римната схема, характерна за Петрарка или за Шекспир, дали наистина става дума за така наречените литературни влияния? Използването на теорията на прототиповете ще ни възпре от даването на положителен отговор, защото не работим със съпоставки на абстрактни схеми, действие, което ще има обективистичен характер. Концептите за Петрарков или Шекспиров сонет, са конструкции, които могат да участват при изследването на сонета в българската литература, без опасността от създаване на псевдопроблеми при изследването на така наречените литературни влияния. Ако си дадем сметка, че в нашите литературоведски изследвания **между абстрактните схеми и конкретните текстове стоят категории с прототипичен ефект**, тогава, мисля, че в интерпретацията на една сонетна творба в дадена литература ще прозвучи по нов начин паметта на формата.

Въпросът за отношението на **сонета на модернизма** към **прототипа на сонета** като категория може да се формулира така: дали прототипът на категорията продължава да бъде прототип в новата ситуация, в новото състояние на стиха? Отговорът би трябвало да бъде по-скоро „не“, в смисъл, че много от признаците, които са били задължителни, сега вече не са. В някои случаи единствена опора за „сонетната идентичност“ се оказва броят на стиховите редове. И точно в този пункт класическият тип изграждане на категорията показва цялата си слабост. Създадени са няколко понятия, които биха могли да бъдат използвани в този и подобни на него случаи — **семейното родство на Витгенщайн, понятие с мъгляви граници, радиално понятие**. Ако за предишния тип култура е приложима категория с център и периферия, то за сонета на модернизма бих предложила един **стереоскопичен радиален модел**, чийто център няма качествата на генератор. В тази свободна от пример-авторитет категория могат да се очертаят различни състоя-

ния. Но не бих ги определила просто като нарушения на сонета, просто като отхвърляне на конвенцията.

В сонета на модернизма всички стихови похвати, участващи в неговото изграждане, сменят своята същност:

Строфата не е предварително дадена и готова организация, синтактично и смислово разчленяваща текста.

Римата не е повторение на звуци, а свързване на думи чрез съзвучие.

Метричният стих не звучи метрично – стиховите редове или са много дълги и съзнанието няма капацитета да ги съизмерва, или дължината им се сменя свободно и непредсказуемо.

Функцията на графиката става подвеждаща, читателят трябва сам да реши дали да признае един ред за стихов или не.

Следователно, сонетът на модернизма се създава с коренно различни средства в сравнение с традиционния сонет. Новата ситуация не се характеризира с наличието на един контингент от форми, от който може да се направи избор, формите се създават ad hoc. Ако за традиционния сонет се строят таксономии, понякога и частични, например, отделеният като подкатегория „метафизичен“ сонет, модерният сонет не създава нови подкатегории и не се поддава на класифициране. Обособяването на текстовете става чрез създаване на цикли, което означава, че ще се използват в по-голяма степен интерпретационни подходи, а не толкова класификационни. От обект на поетиката сонетът става в по-голяма степен обект на интерпретацията. Сонетите, включени в цикъл, проявяват склонност към **по-голямо отдалечаване** от прототипа на сонета, от колкото отделно създадените сонети. Те, лишени от близък контекст, търсят опората на прототипа. Тези процеси са във взаимодействие с новото състояние на поетическия език.

В тезисен вид ще представя наблюденията си върху сонетното творчество на Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Е. Багряна.

Д. Дебелянов е поет в романтичната традиция, разбрана в смисъла на понятието, какъвто му дава Пол де Ман. При разглеждането на неговите сонети съм се ограничила само до следните проблеми:

1. Петрарков или Шекспиров тип е неговият сонет и съответно как се ситуира българският сонет спрямо тези два модела?

Наблюдава се действието и на двата модела. Графично сонетът е от Петрарковски тип, но 13-ти и 14-ти стих смислово оформят двустихише подобно на Шекспировия тип. В обособяването на двустихието в края на сонета участват римата, синтаксисът и значението, но в нито един сонет не се получава пълно съвпадане между тях. Двата катрена на Дебеляновия сонет не са блоково построени, а функционират като една цялост. По принцип вторият конкретизира първия, което е също механизъм с прототипичен ефект. В нито един от сонетите терцетите не са синтактично обособени, което извежда на преден план тяхната същност като несамостоятелни строфи. Единственото изключение от тази обща характеристика е творбата със заглавие „Сонет“, която като тематика, образност и синтактична независимост на строфите носи белезите на Петрарков тип, но и този най-конвенционален сонет на Дебелянов изненадва – докато във всички останали сонети катрените са създадени на две рими, точно тук и единствено тук – на четири, което пък прегражда към Шекспировския тип.

2. Д. Дебелянов утвърждава прототипа без да го повтаря и в неговите творби действат определени когнитивни образисхеми. Например, метафоричният концепт „животът е път“.

Н. Лилиев е символистичен поет. Високата мелодичност и употребата на думите не със значенията, които са най-близки до конкретния свят на човека, води до затруднено функциониране на прототипа, което е предпоставка и за най-сериозното деструктуриране на сонета. Той създава абстрактен сонет.

Е. Багряна пише в периода на постсимволизма. Сонетното ѝ творчество е много разнообразно. В ситуация, когато няма един универсален размер, плуралистичността дава възможност да се създадат конотации, почиващи върху представи на чужди стихови култури.

Тя разработва рима с различен вид клаузула, което поставя в нова ситуация изискването за редуване на клаузулите, а употребата на асонанса води до превръщането на римната схема в поле на интерпретацията. Наративът и картинността в сонета са източник на неговото обновяване.