

Елена Налбантова

ИЛИЯ-БЛЪСКОВИЯТ МОДЕЛ НА СВЕТА И ПОВЕСТТА “ИЗГУБЕНА СТАНКА”

Изходна точка на действието в повестта на Илия Блъсков “Изгубена Станка” е семейството. Сюжетът започва да се разгръща от къщата на дядо Иван и се движи от усилията на героите, насочени към възстановяване целостта на семейството, нарушена не от протичащите вътре в него процеси, а от идващи отвън враждебни сили.

На неопределеното пространство, откъдето се появяват носещите разруха татари, е противопоставен концентрично ограничаваният свят на героите. Той притежава присъщия на усвоеното пространство измерим и ограничен хоризонт – хоризонта на Добруджа. От “пространните добруджански равнини”, нарисувани в началото на повестта, погледът на разказвача постепенно се фокусира, планът става по-едър, пространството в своето развитие се свива и затваря в центъра си – “всред равна Добруджа” – дядо Иван и неговия дом. В началото на втора глава авторът като митичен демиург подрежда света и го изпълва с вещи, за да отреди в неговия център мястото на дома.

След представянето на подреденото и запълнено с географски ориентири пространство, в центъра на което е разположен дядо-Ивановият дом, Ил. Блъсков насочва вниманието си към семейството, което го обитава. В глава трета, въпреки непрекъснато натрапваното предчувствие на героите за приближаващата промяна в техния живот, авторът подчертава тези

елементи в поведението им, които свидетелстват за следването на един установен ред. Членовете на семейството извършват обичайните за този час на деня дейности в зависимост от мястото си в семейната йерархия. Цялата картина чертае повтораемост и неизменност.

Моментът, когато семейството се събира около трапезата за вечеря, е обособен във фраза, повтаряща в началото и в края си лексемата “всички”. Това е ключовата дума за разбиране модела на семейство, който Ил. Блъсков създава тук. За автора е важна плътността на семейното обкръжение като знак за социален порядък. Всички герои в този фрагмент са представени именно чрез мястото им в семейната йерархия¹. Тревогата на стареца се подсилва от отсъствието на един от членовете на семейството — това отсъствие е своеобразен “процеп” в семейната плътност, през който злото би могло да се вмъкне.

Във втората част на тази глава се изяснява причината за безпокойството на стареца — то произтича от заплахата за семейната цялост, носена от приближаващите се татари. Следва описание на реакциите на героите. В противовес на началото, където се представя синхронът в техните действия, тук изпъкват различията. Освен това, докато в началото на главата движенията са устремени към центъра на сцената — трапезата и огнището — след разказа на стареца за татарите героите се отдръпват от този център, всеки остава със своите тревоги. Семантичен център в първата част е събирането на всички около трапезата. В края погледът е прикован от угасващото огнище. Главата обаче завършва с картина, рисуваща спокойно спящото момченце и наведения над главата му баща. Като имаме предвид моделиращата роля на началото и края на текста и ако приемем, че както в структурата на стиха и в прозата “клаузулната” позиция осигурява смисловото ударение, тази последна сцена, разположена в контекста на предходните, обещава съхраняването на семейството.

На обвързаността на героите със семейни отношения, показана в модела на дядо-Ивановото домородство, е противопоставена липсата на семейство при татарите. На първо ниво опозицията е статика/динамика. Докато дядо-Ивановият дом

се намира на точно установено място в пространството, татарите нямат дом — за дом им служат коли. Техният дом е изнесен на пътя, той се движи по пътя, при това “из кривите гористи пътища”. Противопоставянето дом—път получава мирогледен смисъл.

Това, че татарите не само носят опустошение и смърт, но и се родеят с “нечистата сила”, внушава колоритът, с който са нарисувани и те, и техният керван. Цветът е само един — черният. Татарчето е черно, чергилата на колите са черни, чергите са черни, дори вместо с пъстрошитите дрехи и червените кърпи Станка и булката са “покрити нацяло с черно платно”².

На отмереността в движенията на дядо Иван и неговите близки е противопоставено трескавото бързане на татарите. Освен това в кervана цари непрекъснато хаотично движение, предизвикано от бягащите напред-назад деца. Тук не само за семейна плътност, но и за семейството изобщо не може да става дума. Мъжете, жените и децата вървят в отделни групи. Докато дядо Иван сяда около трапезата със своето семейство, татарите “всички вкупом, заедно с дечурлигата си насядаха около тържиците”. Безпорядъкът е татарския керван се засилва и от дивашките викове на децата.

При рисуването на дома на дядо Иван и на татарския керван открито са прокарани опозициите свой—чужд и тук—отвъд не само чрез обособяването на пространството на вътрешно (в двора, в дома, около огнището) и на външно (по пътя, в гората, вкл. и по вертикала — татарите винаги спират или се движат в ниското, в дола), но и чрез противопоставянето селски — див (“селско жилище”—“дива радост”). За разгръщането на тези опозиции от значение е и наличието или липсата на огън, на огнище. При конструирането на дядо-Ивановия дом Ил. Блъсков спазва принципа, според който “структурата на дома повтаря структурата на света и в този смисъл, че той самият има свой център, периферия и т. н.”³ Този център са трапезата и огнището, около които се събира семейството.

Липсата на огън в кervана дори когато татарите спират, за да се хранят, получава висок семиотичен статус, като знаем, че огнището “е един от най-значимите елементи на жилището,

наличието или отсъствието на който определя статуса на постройката (дом без печка е необитаем дом)” (Байбурин).

Ил. Блъсков отдава много голямо значение на този елемент. Това се вижда от мястото, което отделя на огъня в аналогична ситуация в другата негова повест – “Злочеста Кръстинка”. Дори когато семейството на Лулчо е на път, подобно на татарите, при установяването на кервана за почивка Лулчовият баща пали и поддържа огъня, около който се събира цялото семейство⁴.

Героите в “Изгубена Станка” са противопоставени и на етична основа. Когато във втората глава Ил. Блъсков създава физическия и нравствен портрет на дядо Иван, като обобщаващо всички други черти качество той изтъква неговата честност. Татарите са представени като напълно лишени от нравствени добродетели. Те са убийци, подпалвачи, грабители и крадци. Покъщнината им е “повече от обир”, “крадени” са воловете и биволите им, “откраднати” са Станка и Неда.

Като използва при характеристиката на своите герои възможностите, които му дава домът като “един от ключовите символи на културата”, Ил. Блъсков много умело успява да разкрие пред читателя си етиката и психиката на своите герои, доколкото тя също зависи от модела на света⁵. Петър, главният герой на повестта, на пръв поглед сякаш получава възможност да напусне рамките на строго определения от връзките вътре в семейството свят, като осъществява едно пътешествие из пределите на Добруджа. Всъщност той носи своя модел на света със себе си по време на цялото пътуване. Неговите усилия са насочени към възстановяване на разрушеното семейство и повестта завършва не с освобождението, а със сватбата на Петър и Станка. Функционален за сюжета е не актът на освобождаване, а на съединяване, на създаване на ново семейство, на установяването му в нов дом. Затова, независимо че Петър осъществява едно дълго пътуване, сюжетен стожер е не преминаването на героя през различни битови и социални среди, а пребиваването му в различни локуси, които, подобно на местата, в които протича действието в епоса, са натоварени със ситуативна конкретност⁶. Така гората е мястото, в което Петър среща своя противник. При това, както

вече беше посочено, Ил. Блъсков разполага татарите винаги в мястото (срв. гл. VII и гл. XIV) и по този начин в рамките на пространствения определител гора се надгражда опозицията горе — долу.

Гората, която е традиционните модели на света е аналог на чуждото, неусвоено пространство, в българските хайдушки песни, които пазят спомена за своите архаични предходници, се е превърнала и в място на осъществяването на героичния подвиг. Така върху физиономията на древния посветителен обред, който “се е провеждал винаги именно в гората” (В. Пропп), са се вписали чертици от новото, притежаващо историческа памет. Тази усложнена представа за гората едновременно като място, където се осъществява възмездието, и като външно пространство в повестта отвежда и към противопоставянето и на дома.

В аспекта, от който се интересуваме тук — като свързан с конкретна ситуация локус — домът в “Изгубена Станка” е мястото, при попадането в което героите намират помощници. Петър започва да си търси другар още веднага след нещастиято. Най-напред той се обръща към чичо Йовчо. Срещата им става не в къщата, която е изгорена, а там, където е “всичко разорено и порутено; всичко обърнато в купища прах и пепел!” Петър не среща съчувствие. Чичо Йовчо отказва да му помогне. На това “порутено” и с “прегорели плетища”, т. е. с аморфна структура (“прах и пепел”) и без ясни граници мястото е противопоставено пространството, в което Петър и Васил намират своите помощници. То не е просто физически затворено, но в своето развитие се свива все повече: “... оттеглиха се в една къща. Тук в една затънтена стая се затвориха...”. Моделът е дублиран и чрез къщата на дядо Димо, нарисувана в гл. XII на I издание, която е отпаднала при следващите преиздания.

Като дава израз на друг актуален за 60-те години конфликт, Ил. Блъсков обвързва в “Изгубена Станка” ситуативно и митрополията. Тя е мястото, в което героите се срещат с човешкото лицемерие. Попадането в български храм създава у тях противоположното усещане — че са попаднали “на добро място” (срв. гл. XII и гл. XVI). Изпъква близостта между

дома и храма като обекти, “на които се приписват същностни свойства на света и преди всичко способността да обозначават неговия център” (Байбурин). В тяхна опозиция са представени гората и митрополията като места, изпълнени с враждебност и опасности.

При проследяването на фабулата се наблюдава една пулсация на пространството — от широтата на “пространните добруджански равнини” то се свива до физически затворения хоризонт на селото — двора — къщата — до максимално тесния предел на подземие. Когато грабителите нападат селото, дядо Иван повежда “домашните си през тесните врата на подземие” и това се оказва не само преместване в друга част на къщата, а тръгване в път. Започва “пътят” на героите, който е път от светло към тъмно, от горе към долу, от дома към подземие. — “преизподня”. Само чрез преминаването през изпитанията на този път е възможно попадането отново в затворено пространство на съградения наново дом-център. Преминаването през тези изпитания освен това дава ново качество на активния герой — от “бежанец” и “сгоденик” в началото Петър се превръща в “юнак” и “храбрий момък” в края на повестта.

Достигнало пределна плътност, пространството започва да се разширява заедно с разрушаването на семейството: от димното подземие през “зимничния прозорец” на двора; след посичането на майката и отвличането на двете жени — на пътя, до околностите на селото; а по вертикала — от “дъното на подземната дупка” до “синьото небе”. Оттук нататък функционалност получава линейната насоченост, материализирана в образа на пътя: “С наведена глава надолу сега бързо върви Петър; той... улови една посока и се изгуби из дългите добруджански пътища.”

Съгласно изискванията на сюжета Петър изминава един дълъг и изпълнен с прекеждия път. Въпреки това той не изгубва в този път присъщия на Блъсковия положителен герой модел на структуриране на пространството и във финала го материализира чрез създаването на нов дом и ново семейство. Своя модел на пространство запазват и другите членове на семейството, макар и принудени да напуснат дома си и да излязат на пътя.

В главата “Дели-орман” авторът, който до този момент е следил усилията да бъдат спасени двете жени, насочва повествованието към стареца и малкия му син. Когато в началото на повестта Ил. Блъсков за първи път въвежда дядо Иван, той го разполага “сред равна Добруджа”, в едно изпълнено с ориентири, подредено и усвоено, обитавано пространство. В главата “Дели-орман” мястото, сред което се е намерил старецът, след като е тръгнал на път, е “гъста гора” с “гъсти шумаци” и “гъсто листе”. Тази пренаситеност на пространството предизвиква безпокойство и страх, пречи на движенията и на ориентацията на героя – “в тази проклета гора той съвсем обърка и път, и всичко”. Дори и в тези “грозни места” обаче дядо Иван не променя своя модел на поведение. Въпреки екстремността на ситуацията, той не забравя, че “днес е света неделя” и като “всеки християнин” извършва обичайния религиозен обред през импровизирания върху едно дърво олтар. Тези действия, повтарящи въпреки всичко установения от традицията ред, са залогът за по-нататъшна сполука. Ил. Блъсков внушава това и чрез символиката на пътя.

В повестта е прокарано последователно противопоставяне между “кривия” и “правия” път. Това е илюстрирано от твърде много ключови за сюжета моменти. Винаги, когато героите са в затруднение, пътищата им са “криви-тесни”. “Криви” са и пътищата на татарите. “Размесени” са пътищата в турския военен лагер край Силистра. Преди ритуала дядо Иван е объркан, останал без посока: “упъти се, но за къде, и той самси не знаеше”. След богослужението се променя и характерът на пътя: “Пътят, по който те се упътиха, водеше ги право... право в Шумен.”

Настъпила е промяна и в оценката за положението на героите. Докато в началото авторът уточнява, че дядо Иван е взел със себе си само “някои си полуизгорели покъщнини” и от този израз вее разруха и безпорядък (внушени дори чрез избора на множественото число), то в края по пътя се движи едно, макар и бедно, но типично българско домакинство. И тук отново граматическото число – този път единствено – усилва това внушение.

Като повтаря структурата на пътя, позната още на митологическата традиция и постоянно актуализирана в творчеството на писатели от всички етапи, Ил. Блъсков свързва началото на пътя на своите герои “с този локус, който се смята естествен за субекта на пътя”⁷, в случая — с техния дом⁸. Така е с дядо-Ивановото семейство, така е и с Петър. Той е въведен в действието като “бежанец” от своя имот, който е загубил заедно с близките си.

Краят на пътя като цел на движението “образува главното силово поле на пространството, без преодоляването на което центърът е недостъпен (В. Н. Топоров). И наистина в “Изгубена Станка” виждаме как след битката с татарите, по време на която се достига “целта на движението” — освобождението на двете жени — релевантен признак на пространството отново става неговата затвореност, концентричното движение към все по-ограничен хоризонт, за да успеят героите за попаднат отново в “центъра” на своя свят — дома. Боят става на високо и открито място, като при описанието му Ил. Блъсков непрекъснато подчертава, че то е предел, преодоляването на който гарантира успеха на татарите. Така при цялата обширност на добруджанските простори, в повестта е изградена една подчертано затворена конструкция, подчинена на опозицията “свое” (за Петър и неговите близки) — “чуждо” (за татарите). Пространните добруджански равнини, нарисувани в експозиционната глава, не са само място на действието. Добруджа — това е пространството, в което се извършва престъплението и се осъществява възмездието. Добруджа — това е пределът, който не могат да преодолеят татарите, вследствие на извършени от тях антихуманен акт. Татарите са обречени на това пространство, въпреки стремежа им да го преодолеят.

Носителите на идеята за възстановяване на реда са свободни в своето движение. Въпреки необичайните условия (война, обсада) те се придвижват в пространството на Добруджа, без да срещат непреодолими препятствия, изминават огромни разстояния подобно на героите в приказките, където “съпротивлението на средата почти отсъства” (Д. Лихачов). Така в повестта се утвърждава идеята за обречеността на нарушила хармонията и за наказуемостта на злото.

След освобождаването на двете жени пространството последователно започва да се свива, като едновременно се извършва и движение отгоре надолу, от гористите баири към равнината. Етапите са: от гората — през селото на Жельовите роднини — през реката Камчия, чието преодоляване е подчертано като граница (след като чакат известно време “някой с кон или с кола”, освободители и освободени “преминаха на отвъдната страна”). Между това преминаване “на отвъдната страна”, което е обособено и темпорално чрез чакането, и епизода, в който дядо Иван повежда “домашните си през тесните врата на подземieto”, се създава сложно отношение на еквивалентност благодарение на способността на текста да надстроява нова семантика при съпоставянето на различните елементи по синтагматичната му ос. Преминаването “на отвъдната страна” добива смисъл на край на пътуването, започнало със слизането в подземieto. Ил. Блъсков бърза да потвърди това. Последните думи на тази глава са: “Свободата е изпълнена. Тежкият път се свърши”.

Следващите етапи на свиване на хоризонта са град Шумен и дворът на Жельовата къща, където Жельо обособява едно максимално малко, различно по субстанция пространство, което при това е ориентирано като център — “сред двора”. Авторът извежда в едър план устройването му чрез последователно запълване с вещи. То е сходно по структура с разположеното в началото на повестта и представено като усвоено пространство, обитавано от семейството на дядо Иван и също ориентирано като център — “сред равна Добруджа”. Сред двора на Жельо се извършва събирането на останалите живи членове на семейството. Така действието започва от дома, представен като структуриращ пространството център, и завършва в друг, но устроен по същите принципи, център. При свиването на пространството цялото семейство се събира около стареца (“Скупчи ги и ги прегърна всичките”) и това действие се успоредява с началото на техния път-изпитание, когато героите са също така “скупчени” в прегръдка.

В края на повестта хоризонтът отново е отворен, както и в началото, до пределите на равнината — до Хаджиоглу Пазарджишка околия, където се заселва възстановеното семейство.

Ритъмът на пулсация на пространството е свързан с подчертаването на основната идея на текста. Дори когато е максимално отворено, то се простира в определен предел и този предел е североизточната българска покрайнина, очертата на север от “тихия бял Дунав”, “надолу къде Балкана” и на изток – от “варненските високи стени”. Чрез своето пътуване по “добруджанските дълги пътища” героите сякаш извършват ритуално обхождане на своето усвоено пространство. Така Ил. Блъсков създава за българската литература “образа на Добруджа”, като се включва в процеса на осмисляне на етно-културната територия и на обвързването между топонимия и национална съдба, което от Възраждането насам се осъществява чрез личното творчество.

В повестта “Изгубена Станка” Ил. Блъсков не влиза в противоречие с отразения в българския фолклор модел на етническо усвояване на пространството. Ако се съгласим с твърдението на В. В. Иванов и В. Н. Топоров, че е възможно някои черти в творчеството на писатели от различни епохи да се разберат като подсъзнателно обръщане към изначалния набор от основни семантични опозиции, определящи модела на света, можем да видим в последователността на преместването на Петър в пространството – от Варна (гл. VIII) към Силистра (гл. IX), т. е. от Черно море към “тихия бял Дунав” едно такова подсъзнателно обръщане към тази основна пространствена опозиция, която в българския фолклор изразява движението от първоначалния хаос към организирания космос¹⁰. На сюжетно равнище в “Изгубена Станка” това движение е дублирано с преход от отчаяние към надежда. Във Варна Петър се сблъсква с лукавство и студенина. Там умира “всичка надежда, що имаше бедния момък”. Като остава верен на модела, който вече е изградил, авторът рисува града с “криви-тесни улици”, изпълнен с безредно въртящо се “множество народ”¹¹.

На този объркан свят е противопоставена картината на природата, нарисувана непосредствено след него – в началото на следващата IX глава. Тя започва с уточнение на мястото на действие (“край тихия бял Дунав”), а във втората част на тази глава Петър най-сетне намира Васил (“си намери верен

другар”). Именно момента на миене и пиене на вода от Дунава Ил. Блъсков обособява като повратен в усилията на героя да си намери побратим-помощник и така тези жестове добиват ритуален характер.

В предговора си към “Изгубена Станка” (1937, с. XI) Г. Константинов уточнява, че пейзажите на Ил. Блъсков “винаги са в отношение към съдбата на някой от героите”. Описанието на бойното поле край Силистра, разположено в началото на IX гл., не само доказва това, но дава възможност да се открият внушения, несвързани пряко със сюжета, но имащи важно значение за общия дух на произведението. Както Каравеловото лирическо отстъпление в “Българи от старо време” не случайно е разположено именно в главата, въвеждаща в повествованието дядо Либен, като така читателят е предварително подготвен за срещата си с този герой и красотите на Отечеството имплицитно се вписват в неговата характеристика, така и обширното описание на бойното поле край Силистра има своите основания в логиката на текста.

Това бойно поле е строго разделено на две контрастни половини. В едната е разположен руският, в другата — турският лагер. В текста е прокарана точна граница между тях. Тя минава вътре в рамките на един абзац, като разсича него и целия фрагмент на две противоположни по настроение и смисъл части. В тези кротко лежащи едно до друго изречения всъщност се сблъскват вълните на симпатията и антипатията на автора и като използва възможностите на всички равнища на текста, чрез привидно единната природна картина, Ил. Блъсков разкрива на читателя си своите политически пристрастия.

Авторът на “Изгубена Станка” и природата, и битието на своите герои като арена на постоянен сблъсък между хармонията и хаоса и симпатиите на Ил. Блъсков са на страната на порядъка. Този модел е повторен и в описанието на бойното поле. То започва с картина, рисуваща красотата на българската земя. Хармонията в природата предизвиква из-

блик на патриотични чувства у автора. Ил. Блъсков се обръща към своята родна страна и с цялата топлина на сърцето си възхвалява нейните прелести. Чрез това лирическо отклонение авторът напуска рамките на художественото време, в което протича действието, и така надхвърля ограничените внушения за смисъла на човешката съдба, които произтичат от него. В светогледа на героите на повестта все още не се е родил проблемът за любовта към родината, към родния край. Те пътуват от място на място, напускат едно селище, за да се заселят в друго и носят своето ахронно пространство със себе си. За тях не са валидни дори думите “той обичаше своето отечество, но не цялото, а само Копривщица”.

Като използва възможностите, които му дава напускането на фабулния хронотоп, Ил. Блъсков надстроява над модела на света на героите своите разбирания и за структурата на пространството, и за характера на времето. Внушенията, които произтичат от лиричната възхвала на родината и от репликите на руските войници, градят една различна програма за поведение на личността и на колектива. За нейното обособяване спомага и предаването на репликите на войниците на руски език. Така “странност” в плана на фразеологията позволява по-категорично да се открие смяната в гледната точка. В репликите, предадени на руски, не само се оценяват красотите и богатата, с които е надарена българската земя. В тях се споменава за похода на “великия наш княз Светослав”, който “е искал столицата си от матушка Русия в този край да премести”. На възрожденския писател този момент от историята на българо-руските срещи е познат, той е един от постоянно актуализираните епизоди от нашата история. Името на първия руски княз, повел войската си на юг от Дунава, влиза в “диалог” с творби, известни на читателя, и така, попаднало в силовото поле на междутекстовите връзки, то повлича след себе си асоциации и внушения, преодолява “линейно-екстензивния характер” (Ю. Левин) на словесното изображение и надстроява нова семантика, различна от тази, която произтича от сюжета.

На същите цели служи и описанието на двата враждебни бойни лагера. Тук Ил. Блъсков повтаря модела, по който строи

природната картина в първа глава и по който противопоставя дома на дядо Иван на татарския керван. Налице са всички елементи, които авторът използва при контрастната характеристика на реда и безпорядъка. Когато рисува руския лагер, Ил. Блъсков използва богата цветова гама. На нейния светъл колорит противостои само един цвят в турския лагер — черният. Арап-табия се чернее (не му е стигнало черното в името, та го е дублирал и в глагола), лозята също се чернеят изпотъпкани.

Опозицията светъл — черен се съотнася с противопоставянията свой — чужд, живот — смърт, щастие — нещастие. В цялата повест Ил. Блъсков последователно се ползва от тази цветова символика. Епитетът черен преминава през целия текст и е една от ключовите думи, които, като доминират над останалите лексеми, допринасят за сцеплението на разнородните елементи в творбата. Ще посоча само три примера, макар че в повестта те са много повече. Черен е облакът, който предизвиква бурята в първа глава. Черно е татарчето, което открадва Станка — то няма друго име¹². Черното е и цветът на турския лагер.

Противопоставянето на двата лагера е осъществено и чрез опозицията умереност — максималност на звука, тишина — шум, хармонирани — безразборни звуци. В руския лагер се чуват “умилни” гласове, спокойни разговори и “руски хор”. Войниците “пеят и се веселят”. В турския лагер: “Насам кола скърцат, нататък хора крещят, ранени плачат, коне цвилят, говеда реват.” Контрастно е и настроението на хората. Руският войник намира утеха в красотата, тя го кара да пее и да се весели. В лагера на противника селяните са “издрани, изпокъсани, посърнали от глад и страх”. Цялата картина внушава безнадежност и безпорядък. Ил. Блъсков е показал и ранените, карани с коли по болниците, и угрижените мекереджии, и посталите им добичета. Пътищата са “размесени”, покрити с “върволик от множество войскари¹³ и различни други хора”. Изпква стожерната за тази част на текста дума “разни” в смисъл неопределени. Краят на описанието обобщава представата за аморфност и безпорядък: “... и всичко това става и се движи непрекъснато под един гъст облак от прах.” Докато в руския

лагер царува ред и спокойствие. Красотата на природата, нейната хармония като че ли не е докосната, въпреки наличието на толкова много войници. А там, където се е намесила ръката на руския войник, то е за да съгражда това, което природата е пропуснала: “Тия... островчета, ако и природата да ги е разделила, но сега човешкият ум чудно ги е съединил”. Вместо “размесените” пътища в турския лагер, тук “широк, дълъг мост, опнат и скопчен със сушата от железни вериги, съединява тия малки островчета един с друг”.

Като използва създадената вече на сюжетно равнище семантика на опозицията хармония – дисхармония, авторът, чрез картината на двата враждебни лагера индиректно внушава своите симпатии.

При очертаването на границата между двата лагера Ил. Блъсков се е възползвал и от възможностите, които му дава узаконената в българския фолклор символика, свързана с Дунава. В нашите народни песни Дунавът е бял. Това е неговата постоянна характеристика на обект, чрез който се организира пространството и който противостои на първоначалния хаос, представен от контрастното по цвят Черно море (А. Калоянов).

Тази част на гл. “Силистра (бойното поле), в която е нарисуван руският лагер, е рамкирана от две изречения, представящи Дунава като тих и бял. Второто от тези рамкиращи фрагмента изречения, е обединено в един абзац с фраза, рисуваща Дунава с противоположни качества. Контрастът е подчертан и с противопоставителен съюз: “Около тия средореци... Дунавът тече и заминува тихо и весело, като цапка ласкаво височките брегове. Но сега той навремени – размътен, минува грозно, носящич кървави човешки трупове, паднали в боя.” Точно тук минава прокарваната в текста граница в описанието на двата лагера. Чрез дублирания темпорален определител (“сега” и “навремени”) се подчертава преходността на качеството.

Българският фолклор познава песни, в които “бял Дунав” тече мътен, т. е. не-бял, но постоянната му характеристика се променя само временно. “Мътният Дунав... показва преходно състояние, резултат от двубоя между силите на поря-

дъка и силите на хаоса... "бял Дунав" се оказва път за света на мъртвите" (А. Калоянов). Съвпадението на фолклорния пространствен модел и модела, създаден в разглеждания фрагмент, е поразително. Извадена от своя митологически контекст и свързана с конкретно историческо събитие, символиката на Дунава помага на автора да защити своята идея.

Така, без да говори открито за това, чрез майсторското владееие на изразните средства, свойствени на различните равнища на текста, Ил. Блъсков възпитава у читателите си любов към родината и симпатия към руския народ.

Чрез различните структурни нива в повестта "Изгубена Станка" е подсказано едно разбиране на обратимостта на времето. То се съдържа още в моделиращото сюжета описание на природата в глава I "Добруджа". То се потвърждава и от обратата в съдбата на героите. Във финала те не само се събират отново заедно, не само възстановяват разрушеното семейство, но авторът подсказва едно подновяване на начина на живот, чийто модел е създал в началните глави на повестта. Функцията, с която е натоварена тази темпорална цикличност, е да утвърди чрез ритмичната повторителност на повестта. Функцията, с която е натоварена тази темпорална цикличност, е да утвърди чрез ритмичната повторителност на възстановяващото се благополучие Ил.-Блъсковата увереност в щастливото бъдеще на своя народ. За разлика от "Нещастна фамилия", с финала си "Изгубена Станка" утвърждава победата на доброто над злото, рисувайки възстановения патриархален модел на света.

Повестта на Ил. Блъсков е първата творба на възрожденската литература, която фиксира смяната в отношението на българските писатели към проблемите на динамиката на културното ни развитие. От началото на XIX в. литературата утвърждава идеята, че просперитетът и шансът на българина са в откъсването от статуквото и във възприемането на един динамичен модел на живот — идея, отразена чрез опозициите дом — път, неизменност — изменчивост още в мемоарно-био-

графичните творби на Софроний Врачански и Неофит Бозвели. Към средата на 60-те и особено в началото на 70-те години се появяват представителни текстове във всички жанрове (повестите на Ил. Блъсков, поемата “Изворът на Белоногата”, комедията, “Криворазбраната цивилизация” и др.), които преобръщат тези опозиции. Пред заплахата от изгубване на националната идентичност възрожденските автори откриват именно в съхраняването на традиционната култура гаранция за бъдещото самостоятелно развитие на нацията. По стечение на обстоятелствата, най-същественото от които според нас е израстването на Ил. Блъсков в селска среда, именно той е първият български писател, който и чрез “Изгубена Станка”, и чрез “Злочеста Кръстинка” (и в това вероятно се крие отговорът на един друг въпрос — дали първата повест е написана от бащата, или от сина Блъсков) проповядва, че щастието както на отделната личност, така и на колектива е във верността към традицията. В перспективата на събитията от втората половина на 70-те години този консерватизъм се оказва да голяма степен отречен и неговата съдба може би е първият знак, който историята ни дава, за обречеността на цялата ни нова история периодично да “започва отначало”.

БЕЛЕЖКИ

¹ Номинацията е осъществена чрез типични формули на патриархата от типа “баба Рада, дядо Ивановата стопанка”. В “Злочеста Кръстинка” тези формули са изоставени и героите носят “модерни” имена — Георги Недялков, Стоянка Лулчева и пр.

² Опозицията светъл — тъмен и конкретизацията ѝ бял — черен, червен — черен са от най-често срещаните в българския фолклор. Те се съотнасят с щастие — нещастие, живот — смърт, култура — природа. Ил. Блъсков наследява тази семантика и я ползва активно в своята първа повест, написана в паралел с “Песента на изгубена Станка”. Както ще имаме възможност да се убедим при по-нататъшния анализ на творбата, връзките ѝ с фолклора фактически пронизват всички равнища на текста.

³ А. К. Байбурин. Жилище в обрядях и представлениях восточных славян. Л., 1983, с. 11.

⁴ Срв. **Е. Налбантова**. Мястото на “Злочеста Кръстинка” в еволюцията на Илия Блъсков като белетрист. — Литературна мисъл, 1990, кн. 1.

⁵ Тази връзка доказва напр. **А. Гуревич** в книгата си Категории средневековой культуры, М., 1972.

⁶ Вж. **С. Неклюдов**. К вопросу о связи пространственно-временных отношении с сюжетной структурой в русской былине. Тезисы..., Тарту, 1966, с. 42.

⁷ **В. Н. Топоров**. Пространство и текст. — В: Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 259.

⁸ Началото на пътя на Лулчо в “Злочеста Кръстинка” е свързано не с дома, а с учението. Началото на пътя на х. Вълко и Пенчо в “Пиян баща” е свързано с кръчмата, която те отварят.

⁹ **В. В. Иванов., В. Н. Топоров**. Славянские языковые моделирующие... системы. М., 1965, с. 238.

¹⁰ **А. Калоянов**. Етническо усвояване на пространството, отразено в българския фолклор. (Черно море и бял Дунав). — Тр. ВТУ, т. XXII, кн. I. Филол. ф-т, 1986/1987. С., 1987.

¹¹ Още тук се появява характерната за по-късното Ил.-Блъсково творчество опозиция град — село, като авторът рисува градския свят като антисвят.

¹² Този случай на номинация отвежда и към познатото на архаичните култури неназоваване на представители на “чуждия”, мислен като нечовешки свят, със свои, т. е. човешки имена.

¹³ Отношението на разказвача се проявява и чрез дублета войници — войскари, използван съответно за руските и турските бойци.