ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ. 150 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization

Изданието е финансирано от
Националната комисия на
Република България за ЮНЕСКО



Пенчо Славейков.
150 години от рождението му

Съставителство и редакция Александра Антонова,
Елка Трайкова, Миряна Янакиева, Пенка Ватова

София, 2017

© Александра Антонова, Елка Трайкова, Миряна Янакиева, Пенка Ватова, съставители, 2016
© Жеко Алексиев, дизайн на корицата, 2017
© Институт за литература – Издателски център „Боян Пенев“, 2017

ISBN 978-619-7372-02-1

На корицата – „Портрет на Пенчо Славейков“ от Никола Петров, 1910 г.

Съдържание

Михаил Неделчев
ПЕНЧО-СЛАВЕЙКОВИЯТ МОНУМЕНТАЛИЗЪМ 13

Цветанка Атанасова
РАННИТЕ МАНИФЕСТИ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ 30

Камен Михайлов
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ НА СЦЕНА 45

Николай Чернокожев
КРАЕВЕКОВНИТЕ „ЕПИЧЕСКИ ПЕСНИ“ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ 67

Благовест Златанов
СКОРОСТ, КРАЖБИ И ФОЛКЛОР: ОТНОСНО ВЪЗНИКВАНЕТО НА СТУДИЯТА „БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН“ (1904) 75

Пламен Антов
ПЕНЧО П. СЛАВЕЙКОВ КАТО ФИЛОСОФСКИ ПОЕТ. „СПИ ЕЗЕРОТО“ И ПОРАЖДАНЕТО НА СИМВОЛИСТИЧНИЯ ЕЗИК 103

Николай Димитров
ЕМОТИВЕН МОДЕЛ НА ЦЕЛОСТТА В „СЪН ЗА ЩАСТИЕ“ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ 119

Милена Цанева
В ОБРАЗНИЯ СВЯТ НА „СЪН ЗА ЩАСТИЕ“ 137

Бисера Дакова
ФИГУРАТА НА ПРЕВОДАЧА В АНТОЛОГИЯТА „НЕМСКИ ПОЕТИ“ (1911; 1917) 148

Биляна Курташева
ПОДИР „СЯНКАТА НА БАЛКАНА“ (НОВИ РАЗКРИТИЯ ОКОЛО НЕМСКАТА ВРЪЗКА В АНГЛИЙСКАТА АНТОЛОГИЯ НА СЛАВЕЙКОВ) 158

Яня Йерков
ПИСАНЕТО КАТО ПАРАДОКС. ОЩЕ ВЪРХУ АНТОЛОГИЯТА „НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ“.....165

Хенрике Шмит
„ПАПА ХАМЛЕТ“ (1889): МИСТИФИКАЦИОННИЯТ ПРОЕКТ НА АРНО ХОЛЦ И ЙОХАНЕС ШЛАФ КАТО ВЪЗМОЖЕН ИЗТОЧНИК ЗА „НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ“.....173

Мая Горчева
„МОДЕРНО“ И „БЕЗСМЪРТИЕ“ В АНТОЛОГИЯТА МИСТИФИКАЦИЯ „НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ“, ИЛИ ДРУГИЯТ БРЯГ НА БЪДЕЩЕТО.....191

Сирма Данова
„КЪРВАВА ПЕСЕН“: ПАМЕТ И ПОМИРЕНИЕ 209

Сава Сивриев
ОТ „АВТОБИОГРАФИЯ“ ДО „ОЛАФ ВАН ГЕЛДЕРН“ (ЗА ОБРАЗИТЕ НА ПОЕТА В „ЕПИЧЕСКИ ПЕСНИ“, 1896/1898 – 1907).....221

Светлана Казакова
ЛАТЕНТНИ НАРАТИВИ, ПАТЕНТНИ СЦЕНИ.....230

Евелина Джевиецка
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И РЕЛИГИЯТА.....244

Мария Огойска
МЪЛЧАНИЯ И МОЛИТВИ ИЗ ДЕБРИТЕ НА ДЕБРА.....259

Миряна Янакиева
ТАМ, КЪДЕТО ДУМИТЕ СА ОСКЪРБЛЕНИЕ… (МУЗИКАТА В СВЕТА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ).....278

Петър Велчев
СТИХЪТ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ 292

София Ангелова
ЖЕНАТА В ЛЮБОВНАТА ЛИРИКА НА ПЕЙО ЯВОРОВ И ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ 309

Милена Кирова
МАРА БЕЛЧЕВА В НЕЙНИТЕ КЪСНИ СРЕЩИ С ЛЮБОВТА 318

Людмила Хр. Малинова
НЕИЗВЕСТНА СТИХОСБИРКА НА МАРА БЕЛЧЕВА („ВЕНЕЦА НА ДНИТЕ“).....330

Катя Зографова
НОВОРАЗЧЕТЕНИ ПОЩЕНСКИ КАРТИЧКИ НА МАРА БЕЛЧЕВА И РОЛЯТА Ѝ НА ВДЪХНОВИТЕЛКА НА СЛАВЕЙКОВАТА „КЪРВАВА ПЕСЕН“ 345

Виолета Дечева
РАЗБИРАНЕТО НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ ЗА НАЦИОНАЛНА КУЛТУРА И ЗА НАЦИОНАЛЕН ТЕАТЪР 356

Мирослава Кортенска
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ В РАЗВИТИЕТО НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР (1908–1909) 367

Йоана Спасова-Дикова
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – МОДЕРНИЗАТОР НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР (1866–1912) 389

Марцел Черни
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ЧЕХИЯ (ЩРИХИ КЪМ РЕЦЕПЦИЯТА МУ ПРЕЗ ПЕРИОДА 1897–1929 Г.) 404

Александър Шурбанов
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – ХЕНРИ БЪРНАРД: ЕДИН ПРЕВОДАЧЕСКИ ТАНДЕМ 421

Емил Димитров
„ИЗГНАНИЕТО“ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ: ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА ЕДНА ЛИТЕРАТУРНА ЛЕГЕНДА 431

Флавио Кого
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ИТАЛИЯ: ПОСМЪРТНОТО ОТКРИВАНЕ НА ЕДИН БЪЛГАРСКИ ПОЕТ 440

Ани Бурова
СТОЛЕТИЕ ПО-КЪСНО: ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ЛИТЕРАТУРАТА ОТ 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК 462

Вихрен Чернокожев
ПОХОДЪТ НА СОЦРЕАЛИЗМА СРЕЩУ КУЛТУРНИЯ МЕСИАНИЗЪМ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ 474

Дора Колева
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – ПОЕТИЧЕСКОТО РОДОСЛОВИЕ НА БЛАГА ДИМИТРОВА 480

Даниела Асенова
МИТОВЕ И ФАКТИ: СЛАВЕЙКОВАТА НОБЕЛОВА ОДИСЕЯ 488

Елена Азманова-Рударска
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ, ИВАН ВАЗОВ, ИВАН ГРОЗЕВ И НОБЕЛОВИТЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ОТ БЪЛГАРИЯ 503

Румен Шивачев
НОБЕЛОВАТА НАГРАДА ЗА ЛИТЕРАТУРА И СМЪРТТА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ 527

БЕЛЕЖКИ ЗА АВТОРИТЕ 534

Contents

Mihail Nedelchev
PENCHO SLAVEYKOV'S MONUMENTALISM 13

Tzvetanka Atanassova
THE EARLY MANIFESTOS OF PENCHO SLAVEYKOV 30

Kamen Mihailov
PENCHO SLAVEYKOV ON STAGE 45

Nikolay Chernokozhev
THE END-OF-THE-CENTURY EPIC SONGS BY PENCHO SLAVEYKOV 67

Blagovest Zlatanov
SPEED, BURGLARIES AND FOLKLORE: ON THE ORIGINS OF THE ESSAY "THE FOLK-SONGS OF THE BULGARS" (1904) 75

Plamen Antov
PENCHO P. SLAVEYKOV AS A PHILOSOPHICAL POET. "THE LAKE IS SLEEPING" AND THE BIRTH OF SYMBOLIC LANGUAGE 103

Nikolay Dimitrov
THE EMOTIVE MODEL OF COMPLETENESS IN PENCHO SLAVEYKOV'S A DREAM OF HAPPINESS 119

Milena Tsaneva
IN THE POETIC WORLD OF *A DREAM OF HAPPINESS* 137

Bisera Dakova
THE FIGURE OF THE TRANSLATOR IN THE ANTHOLOGY *GERMAN POETS* (1911; 1017) 148

Bilyana Kurtasheva
CHASING *THE SHADE OF THE BALKANS* (NEW DISCOVERIES ABOUT THE GERMAN CONNECTION IN P.P. SLAVEYKOV'S ENGLISH ANTHOLOGY) 158

Janja Jerkov
WRITING AS PARADOX. MORE ON THE ANTHOLOGY *ON THE ISLE OF THE BLESSED* **165**

Dr. Henrike Schmidt
***PAPA HAMLET* (1889): THE MYSTIFICIATION PROJECT BY ARNO HOLZ AND JOHANNES SCHLAF AS A POSSIBLE SOURCE FOR THE FICTITIOUS ANTHOLOGY *ON THE ISLE OF THE BLESSED* BY PENCHO SLAVEYKOV** **173**

Maya Gorcheva
THE 'MODERN' AND 'IMMORTALITY' IN THE MYSTIFICATION ANTHOLOGY *ON THE ISLE OF THE BLESSED*, OR THE OTHER SHORE OF THE FUTURE **191**

Sirma Danova
***THE BLOODY SONG*: MEMORY AND RECONCILIATION** **209**

Sava Sivriev
FROM „AUTHOBIOGRAPHY" TO „OLAF VAN GELDERN" ON THE IMAGE OF THE POET IN EPIC SONGS (1896/1898–1907) **221**

Svetlana Kazakova
LATENT NARRATIVES, PATENT SCENES **230**

Ewelina Drzewiecka
PENCHO SLAVEYKOV AND RELIGION **244**

Mariya Ogoyska
SILENCE AND PRAYER IN THE DEPTHS OF DEBRA **259**

Miryana Yanakieva
WHERE WORDS ARE AN INSULT… (THE MUSIC IN THE WORLD OF PENCHO SLAVEYKOV) **278**

Petar Velchev
PENCHO SLAVEYKOV'S VERSE **292**

Sofiya Angelova
THE WOMAN IN PENCHO SLAVEYKOV'S AND PEYO YAVOROV'S LYRIC POETRY **309**

Milena Kirova
MARA BELCHEVA IN HER BELATED ENCOUNTERS WITH LOVE **318**

Liudmila Hr. Malinova
MARA BELCHEVA'S UNKNOWN BOOK OF POETRY *THE WREATH OF DAYS*.....330

Katia Zografova
NEWLY READ POSTCARDS OF MARA BELCHEVA AND HER ROLE AS AN INSPIRATION FOR SLAVEYKOV'S *THE BLOODY SONG*.....345

Violeta Detcheva
PENCHO SLAVEYKOV'S NOTIONS OF NATIONAL CULTURE AND NATIONAL THEATRE 356

Miroslava Kortenska
PENCHO SLAVEYKOV AND THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL THEATRE (1908–1909) 367

Yoana Spasova-Dikova
PENCHO SLAVEYKOV – MODERNIZER OF BULGARIAN THEATRE (1866–1912).....389

Marcel Cherny
PENCHO SLAVEYKOV AND THE CZECH LANDS (OUTLINES OF THE RECEPTION OF HIS WORK BETWEEN 1897 AND 1929) 404

Alexander Shurbanov
PENCHO SLAVEYKOV – HENRY BERNARD: A TRANSLATIONAL TANDEM.....421

Emil Dimitrov
THE "EXILE" OF PENCHO SLAVEYKOV: RETHINKING A LITERARY LEGEND 431

Flavio Cogo
PENCHO SLAVEYKOV IN ITALY: THE POSTHUMOUS DISCOVERY OF A BULGARIAN POET.....440

Ani Burova
A CENTURY LATER: PENCHO SLAVEYKOV AND THE LITERATURE OF THE 1990S.....462

Vihren Chernokozhev
THE SOCIALIST REALISM'S CAMPAIGN AGAINST PENCHO SLAVEYKOV'S CULTURAL MESSIANISM 474

Dora Koleva
PENCHO SLAVEYKOV – THE POETIC GENEALOGY OF BLAGA DIMITROVA 480

Daniela Assenova
MYTHS AND FACTS: SLAVEYKOV'S NOBEL ODYSSEY 488

Elena Azmanova-Rudarska
PENCHO SLAVEYKOV, IVAN VAZOV, IVAN GROZEV AND THE BULGARIAN NOBEL PRIZE NOMINATIONS 503

Rumen Shivachev
THE NOBEL PRIZE IN LITERATURE AND THE DEATH OF PENCHO SLAVEYKOV 527

ПЕНЧО-СЛАВЕЙКОВИЯТ МОНУМЕНТАЛИЗЪМ

Пленарен доклад за Международната научна конференция, посветена на 150-годишнината от рождението на Пенчо Славейков, 16 май 2016 г., БАН

Михаил Неделчев
Нов български университет

PENCHO SLAVEYKOV'S MONUMENTALISM

Mihail Nedelchev, New Bulgarian University

The following text was first presented as a plenary lecture at the international conference dedicated to Pencho Slaveykov's 150th anniversary. It argues that Slaveykov's powerful fulfillment as a writer, realized in the last five years of his life, was prolonged and thoroughly prepared. This fulfillment is seen as the reason for ascribing such literary greatness to the ideologue of the Misal Circle. The careful compilation and subsequent publication of the final version of *Epic Songs* and the lyric miniatures in *A Dream of Happiness*, the genius presentation of the mystification anthology *On the Isle of the Blessed* and the unfolding of epic vigor in *The Bloody Song* remain unmatched as regards the completeness of a writer's life work, beyond the limited context of Bulgarian literature. All this was done with an extremely high degree of literary self-consciousness, strengthening the conception of Slaveykov's literary greatness for more than a century.

Keywords: monumentalism, synchrony, conceptualism, exile, creative reworking, epic song, lyric miniatures, mystification anthology, national epic, literary self-consciousness, genre variety

1.

Да говорим за **монументалния Пенчо Славейков,** означава да се представя една завършена, готова, някак отведнъж дадена ни за историята литературна личност, да се осъзнае още веднъж свръхзначимостта на един поет, който продължава да ни респектира и да ни държи някак на

почетна дистанция от себе си. Затова предпочитам да говоря за **Пенчо-Славейковия монументализъм** и съм убеден, че този нюанс в словоформата съвсем не е маловажен. За разлика от понятието монументален, монументализъм съдържа в себе си едно знание за процесуалност, за упорито, последователно и продължително изграждане на един величествен писателски облик, на създаване на ясно обособена културна фигура. И най-вече за едно финално, завършващо няколкогодишно наистина титаническо усилие, при което всичко в този процес добива стройност, системност, цялостност.

Един паралел с осъществяването на мисията на Патриарха на българската литература ще открои по-добре спецификата на Пенчо-Славейковата литературна личност. Иван Вазов добива и затвърждава своя уникален неформален титул в продължение на десетилетия; своето многообразие, жанровата си пълнота, грандиозното си тематично богатство неговото творчество добива някак диахронно, сякаш естествено в една последователност, която съвсем близко следва ходовете на всички исторически сюжети от половинвековното всекидневно-съвременно битие на българската нация и държава; екскурсите му в далечно българско минало много често се правят за целенасочени внушения на някаква политическа актуалност. Но неговите повести, романи, разкази, очерци, пътеписи, драски и шарки, неговите драми, стотиците му стихотворения и поеми се трупат сякаш безредно, някак размесено, без оглед на търсенето на някаква жанрова съотносимост. При това Вазов почти не преработва своите по-ранни творби (като изключим несполучливите съкращения в гениалните „Чичовци“); той не мисли как ще изглежда в ретроспекция неговото творчество и как ще стоят един до друг „Под игото“ и „Утро в Банки“ или „Грамада“ и „Нова земя“. Той знае за всеобхватността на българските светове, обхванати в това творчество, в тези песни, които *все още се четат*, вярва в изчерпателността на своите описания – събитие по събитие, пейзаж по пейзаж от пространствата на България, личност по личност от близката ни история. Именно като писател, който е преназовал след придобитата национална свобода, дал е отново име на всичко българско в най-детайлните му подробности, е неговото величие.

Писателското себеосъществяване на Пенчо Славейков е от съвсем друг тип. При него се търси и се постига синхронията, могъщият удар на масираното въздействие върху просветен читател и литературна общност (за годините 1907-а – 1911-а), когато излизат окончателните

варианти на най-важните му концептуално направени книги. Преди това върху всички тях упорито и трудно се работи, те се прекомпозират в различни издания, правят се множество варианти и на отделните текстове, и на сборниците като цяло, всяка книга предварително се оглежда до време с мисъл за неокончателност, експериментира се, като се правят дори съвсем малотиражни издания (например в куриозен брой екземпляри), за да се види как всичко стои „отстрани", през очите на най-близки литературни съратници. Така през последните пет финални години се достига до наистина монументалното представяне на едно завършено и хармонично построено творчество, където дяловете (епика, лирика, драматически поеми, мистификационна антология, тотално представяща цяла държава, нация, култура, история и литература и национален епос), взаимно и равностойно се подкрепят, оформят едно цяло. Това творчество не се подрежда, а именно се строи, за да стане цялото, като всеки един от дяловете (епическите песни, лирическите „Сън за щастие", епосът „Кървава песен" и „На Острова на блажените") са също едно завършено цяло.

Така, ако при Вазов всичко е направено някак с лекота, в непрестанно съзвучие с ритмите и дори синкопите на историческото развитие, то при Пенчо Славейков (по формулата на Яворов от знаменитата парижка картичка по повод излизането на „На Острова на блажените") имаме „*нещо постигнато въпреки времето и мястото*".

Да, поетите най-добре са почувствали и тогава, и по-късно целия културностроителен смисъл на тези титанични усилия... Те знаят как е въплътена тук, в това дело, могъщата и многопосочна воля за творчество.

Веднага след смъртта му в Брунате (Италия) на 28 май 1912 г. се явява висока вълна от стихотворни посвещения. На траурната литературна утрин за Пенчо Славейков на 3 юни с.г. Димчо Дебелянов чете прочутото си стихотворение, където стои толкова често възпроизвежданата по различни поводи формула „жрец и воин на живота". Да чуем отново първия и последния куплет на тази изключително мощна, концептуализираща героиката на един жизнен път кратка творба:

На робска нощ под свода черен,
за участ царствена роден,
кат слънце тръгна ти – уверен,
към подвига на своя ден .

И:

Но, жрец и воин на живота,
ту благ, ту огненожесток,
ти горд възлезе на Голгота
и не отрече своя Бог.

Наистина удивително представяне на монументализиращата се писателска личност, *хвърлила зрак* „в предел безплоден“...

Финият, със спиритуална нагласа поет Вен. Тин. (Стефан Тинтеров) публикува също веднага в „Демократически преглед“ стихотворение в памет и дава своя версия за величие и жреческо служение: „Един от малкото, които своя дял / от скръб понесоха на моя свят с величье / той бе самотен жрец на своя идеал...“.

„Иманяр“ бе названието на стихотворната творба, която Теодор Траянов посвети на паметта на Пенчо Славейков в своя „Пантеон“. И тук внушение за богоизбраност, за величествена мисия на този въплътил националната съдба Гуслар („Ти в образа вечен на бляна народен / завета разчете, бурлив и слънчат“), намек за епическата мощ на „Кървава песен“:

От Бога ти знаеш, че облаци сбират
горчивите сълзи на твоя народ,
че те на Балкана отново извират
и тайни разплитат – на минал живот?

А през 1986 г. големият Николай Кънчев публикува в сбирката си „Редом с всички мигове“ стихотворението „Пенчо Славейков“, обобщаващо нашето вече натрупано знание за това величие и монументалност, но и за самия път на постигането му:

През хиляда и една нощ сън за щастие сме будни.

Той остави извън времето часа на своята победа
и се движи по безкрайната звездна крива, под която

прав между полегнали жита народът упоено слуша
от бастуна на поета работата как ще спре да куца...

Нека сърпа на луната да пожъне всички лаври!

(Мотивът за този приказен пенчославейковски сън е изразен и в названието на едно стихотворение в предсмъртната сбирка на Н. Кънчев „Вятърът прелиства календар от дати“, 2007 г.: „Всеки своя сън за щастие сънува“. Впрочем този мотив има богат живот и в цялата българска поезия от последните три десетилетия.)

Навсякъде в тези, а и в още много други стихотворни или есеистични текстове експлицитно е изразена идеята за предопределения път, за величието на националната културностроителна мисия, за процесуалността при съграждането на монументалния облик. Сякаш самият доминиращ биографически конструкт **баща ми в мен** предполага, предлага, дава тласък на такова разгръщане на творчеството и на формите на опубличностяването на литературната личност. Рождението на 27 април 1866 г. във възрожденската Трявна – селище с ритуални страни на своето битие, трайно означено на българската културна карта със знаците на творчеството и хармонията на бита, така грижовно съхранено от историята ни в една от гънките на Балкана, скитанията от селище на селище при учителстването на прославения му баща и отрано съпричастието към книжовните му занимания, още юношеското ангажирано присъствие и участие в политическия, културен и литературен живот на Пловдив – тази българска Атина през румелийския период, близостта вече в София с най-видните български фамилии (между тях и Каравелови), класиката с годините на учение – неговият завършен Bildungsroman – в означения с паметта за толкова важни немски и общоевропейски дейци Лайпциг, поемането именно на мисията *баща ми в мен* още с първите стъпки в литературата – включително и с обработването на народни песни и съставянето на останалата в ръкопис първа антология на българската поезия, братското общение с идеалната личност на Щастливеца, с Алеко Константинов, създаването – заедно със съратника д-р Кръстев – на сакрализираната впоследствие най-значима българска литературна общност, кръга „Мисъл“, любовният роман с вярната спътница Мара Белчева и т.н., и т.н. вече в сюжетите на следващите му лични творчески осъществявания и на културностроителните му и политико-обществени мисии (най-вече бойкота срещу имперски доминирания от Русия т.нар. Славянски събор 1910 г. в София), доброволното му изгнаничество и смърт в Италия – всичко това подготвя превръщането му през 1911 г. в централна фигура за българската литературна култура в очите на елитарни групи и прослойки на обществото. И знанието за тази значимост ще се разпространява и в други среди през десетилетия-

та, но ще присъства и като нещо нерационализирано, неосъзнато докрай, като непознаваем в целия му обем мит и в общобългарската публичност. А инак литературният канон ще работи твърде избирателно по отношение на Пенчо-Славейковото творчество. Държавните институции сякаш ще осигуряват утвърждаването на паметта за автора на „Кървава песен“, но ще го правят понякога колебливо и двусмислено, особено през известния с духовната стагнация период от втората половина на XX век. Така ние днес нямаме истинско критично, съвременно пълно издание на събраните му съчинения, все още ползваме осемтомника от 1958–1959 г. (тук изключвам представящите само *епиката* и *лириката* два тома, отлично подготвени от майка и син Стоянка и Камен Михайлови).

Така процесът на монументализиране на литературната личност и на творческото дело на Пенчо Славейков очевидно трябва да продължи да се разгръща и с участието на всички нас, на днешните поколения.

2.

Ще се вгледаме за пореден път, но с мисъл за цялото – и в рамките на съответната книга, и на общото Пенчо-Славейково творчество, в заглавията емблеми на тези негови дялове – в „Епически песни“, в „Сън за щастие“, в „На Острова на блажените“ и в „Кървава песен“...

Всички тези книги имат дълга предистория на преработки, варианти, издаване на очевидно неокончателно подбрани, подредени и редактирани корпуси от текстове. Това е добре известно; описано е сравнително добре най-вече в коментарите към отделните събрани и избрани съчинения. (Макар да има и още много какво да се направи в това отношение.) Но някак не е осмислено в самите основни литературоведски съчинения, монографии, студии, цялостни литературни истории. Не е превърната в общо литературоведско място представата, че всички тези предистории на отделните книги се сливат наистина синхронно в гигантското творческо усилие за почти едновременното им издаване и че точно това дава могъщ тласък за случилото се през 1911 г. монументализиране на Пенчо-Славейковата литературна личност. Настоявам на това и го повтарям. (Много силно изключение от тази литературоведска слепота са встъпителните страници на прекрасната монография на доц. Миряна Янакиева „От родния кът до гроба“, посветена на сбирката „Сън за щастие“.)

Да си представим за момент, че Пенчо Славейков би ни оставил като завършен свой труд само сбирката „Сън за щастие“ например. И само с нея той би бил един от големите български поети, би се вписал отлично

в редицата на тези образцови poeta minore: Дебелянов, Лилиев, Вен. Тин., Димитър Бояджиев. Но неговата творческа свръхзадача е съвсем друга, тя е наистина титанична. Противопоставяйки възможните оценки на отделни негови книги на осмислянето на цялото, Боян Пенев пише в едни свои бележки на редактора (за съжаление, той не успява да реализира намерението си да направи един цял том с бележки, със систематизиране на всички варианти към Хемусовите събрани съчинения): „Пенчо Славейков не е най-високата точка, до която може да се възмогне българската поезия, за нас той не е идеалното съвършенство – сами ние бихме изтъкнали не един крупен недостатък в творенията му, но ще преувеличим ли, ако кажем, че днес в нашата поезия не е създадено нищо по-ценно и по-значително." Очевидно това литературноисторическо обобщение може да се направи само ако мислим за цялото във взаимоподкрепящите се съставки. И ако потърсим някакво съответствие в днешната българска култура, такъв ефект имат в своята последователност монументалните тематично и жанрово центрирани изложби на големия художник проф. Николай Майсторов.

И така, започваме вглеждането – с **„Епически песни"**.

Както вече стана дума, окончателното осъществено приживе издание е от 1907 г. Но с това съвсем не се прекратява работата върху тази представителна сбирка с *епиката* на Пенчо Славейков – както се случва с всички книги, той продължава да нанася своите преработки и върху самия авторски екземпляр на тома. И през 1917 година д-р Кръстев прави своето критическо издание точно по този екземпляр. Но това в никакъв случай не внася колебание в преценката за особеното въздействие върху литературната общност на масирано издадените книги от 1907 до 1911 г.

Сбирки, съдържащи название „Епически песни", Пенчо Славейков издава през 1896 (книга първа), 1898 („Блянове. Епически песни. Книга втора") и 1902 г. С отпадането на десетки и десетки произведения с епически и лироепически сюжети (а добавените нови са значително по-малко, но затова пък се превръщат в централни текстове) са орязани цели тематични полоси – античната проблематика в голямата си част и по-битово звучащите произведения с възточни мотиви. Така в централни се превръщат творби като „Микеланджело" и „Cis mol", „Сърце на сърцата" и „Успокоения" – за световни титани на културата, философските „Симфония на безнадеждността" и „Сянката на свръхчовека". Но и българските „На Балкана", „Ралица", „След Старозагорския бой" и още толкова други. А

поставеният в началото очерк „Олаф ван Гелдерн“ и затварящата книгата поема „Пред Острова на блажените“ подготвят явяването на „На Острова на блажените“, като между двете книги съществуват и още много други идейни и текстови връзки. С финала на очерка за Олаф ван Гелдерн мощно се налага мотивът за съня, за съня на нашия живот, за живот в смъртта – мотив, който ще се разгърне в „Сън за щастие“.

Именно *епическите песни* в своите най-различни издателски конфигурации дават множеството тласъци за процеса на монументализиране. Литературната личност на тази поезия очевидно пряко се идентифицира с тези централни културни герои – Микеланджело и Бетовен, Шели и Ленау, приобщава се към тях чрез волята си за творчество. Пенчо-Славейковият хуманизъм (дори и в ренесансовия смисъл на думата – немско издание на книгата на Яков Буркхард „Култура и изкуство на Ренесанса в Италия“ е запазено в библиотеката на поета и очевидно е добре четено) е в стремежа да направиш себе си, в героиката на себеизграждането – въпреки средата, въпреки обстоятелствата. Фернан Бродел обобщава така пасажа си в „Граматика на цивилизациите“ за ренесансовия хуманист: „Най-съществено остава усилието на индивида да развива в себе си посредством строга и методична дисциплина всички човешки мощности, да не изгуби нищо от това, което увеличава човешкото и го прославя“. И цитира Стендал, който насърчава така Йожен Делакроа: „Не пренебрегвайте нищо, което може да Ви направи велик“. Можем да си представим колко дразнещо е било за живеещите само по законите на битовия делник това поведение на Пенчо Славейков, как е одумвано неговото желание за величие като маниакалност и грандоманщина, като претенциозност и липса на самопреценка. Но точно тези най-високи думи – титанизъм, монументалност и симфонизъм на звученето на някои негови творби – са уместни да се употребяват за личността и делото му. Едно речниково определение на понятието „трансценденция“ е следното: „Преход отвъд дадена естествена или социална реалност“. В този смисъл извършеното (според формулата на Яворов) от Пенчо Славейков е една трансценденция спрямо социокултурната среда.

„Сън за щастие“ е сбирката на поета с най-добра критическа участ. Тя е била някак разбираема и за тези, които са наблюдавали с изумление Пенчо-Славейковите усилия да твори епически. Но чувството за възможен интимитет е било измамно. Защото тези лирически късове са твърде далеч като стилова конвенция от доминиращия през епохата тип

„изповедна“ меланхолно-елегична лирика, макар на пръв поглед да са им родствени.

И тази представителна книга от 1907 г. има своята дълга предистория – тя се подготвя още от дебютната стихосбирка „Момини сълзи“ (1888), запазени са няколко ръкописни сбирки, където наред с „Момини сълзи“ срещаме названия като „Блян“, „Тихи песни“, „Незабравки“ и пр. И тук огромен корпус от лирически миниатюри остава извън окончателния вариант. Но и след издаването на „Сън за щастие“ няколко стихотворения са отпаднали – с това се е съобразил д-р Кръстев, когато подготвя през 1916 г. своето второ критическо издание.

Още при излизането си тази книга не е била мислена като обикновена, поредна книга на един плодовит поет. Своята рецензия от сп. „Демократически преглед“ Петко Росен започва така: „Моментът, в който се появи тая дългоочаквана сбирка, около която се бе създала вече легенда, е рядко благоприятен за нейния автор. А тази легенда е сякаш вариант от оная мистификация, в която се самоочарова авторът.“ И отново Яворов: „Само Бог страда *тъй светло*“.

Най-добрите съвременни изследователи на тази книга и на отделните стихотворения в нея посочват принципната ѝ отлика с налагащата се символистична лирика. В лирическите миниатюри очевидно има някаква вътрешна противоречивост: те са едновременно крехки и прозрачни, но и някак мраморно силни и ненакърними. В своя класически вече анализ на миниатюрата № 36 „Спи езерото“ проф. Никола Георгиев представя така смисъла на тази противоречивост: „художествено убедително утвърждаване на копнежа по тишина и слияние и на невъзможността тя да бъде осъществена докрай; утвърждаване на красотата и самоценността на природата и на невъзможността тя да остане самостоятелна и самоценна в допира си с човека“. А ето и твърдението на доц. Камен Михайлов пак по повод на тази противоречивост: „Вниматeлното вглеждане в текстовете ще покаже намерената удивителна хармония между безрадостна равносметка, предусещане и възприемане на смъртта и жизнеутвърждаващото звучене“. А едно от стотиците фини анализационни наблюдения в монографията на доц. Миряна Янакиева, направено за също прочутата миниатюра „Ни лъх не дъхва над поле-ни“, е следното: „това, за което стихотворението говори, заприличва повече на неизпълним идеал“.

Със сигурност тази необичайна лирическа сбирка на Пенчо Славейков също го вади от редиците на редовите писатели, също дава своя принос в толкова разисканата в този текст насока.

В най-ново време един самотен поет, Ивайло Иванов, направи мъдър литературноисторически римейк на Пенчо-Славейковата книга под заглавие „Нов сън за щастие". Ето неговата миниатюра № 33:

Природата е винаги неточна
в безкрая си от намеци и от значения.
Зърната във пръста са многоточия
на някакво посято изречение.

Напразно търсим смисъла – подлъгани
от пролетната пищност на стъблата –
в разтворените длани на листата им,
във ада на годишните им кръгове.

В **„На Острова на блажените"** в синтетичен вид е изразен стремежът на Пенчо Славейков създаденото от него да бъде една цяла национална литература, цяла литература във всичките възможни посоки на поетическото. И този замисъл има своята дълга история на варианти, на отхвърлени и преработвани текстове, на модифицирана дори цялостна концепция. За да се достигне до тази гениална литературна игра, където писателското въображение непрекъснато преобръща културни и исторически пластове, смесва и разбива току-що застиващото. Книгата е и конгениална среща на поета с художника Никола Петров.

Още в студията ми „Завръщане на Острова на блажените", която придружаваше нашето фототипно издание от 1986 г. и е публикувана в неин разгърнат вариант в сборника ми „Социални стилове, критически сюжети", твърдя, че тази книга от 1910 г. е най-крайният израз на българския литературен персонализъм от завършващото десетилетие. Писателският аз е разпластен в множество литературни персони, сякаш за да ни бъде казано: ето, аз мога всичко това, което иначе би направила цяла общност от знайни и незнайни, от гениални и талантливи до лековати драскачи. Но мистификационната антология много често е четена несъответно: не се разбира, че неравноценността на стихотворенията е художествен прийом. Та нали част от стихотворенията са на скрито изповядващ се автор съставител, а други са приписани на поети от

Острова с биографии с амбивалентен смисъл, на автори, които са по-скоро стихотворци, а не истински поети. Така единството на книгата предоставят по-скоро удивителните биографически очерци, отколкото стихотворните масиви.

Това знание бе разгърнато в извършилата цялостна реконструкция на творческия сюжет и даваща нови силни интерпретации монография „Под сянката на кипарисите. Книга за книгата *На Острова на блажените*“ (2013 г.) на колегата от Великотърновския университет проф. Николай Димитров и в изследването на българското антологийно мислене на д-р Биляна Курташева. С нетърпение очаквам новите приноси, които, вярвам, ще ни даде специалният панел от нашата конференция, посветен на „На Острова на блажените“, и други отделни доклади.

„Кървава песен“ е въплътената в най-висша степен индивидуална *воля за епос*. Въпросът е, че и до днес българската публика продължава да стои някак стъписана пред тази колосална творба. Тоест тя работи за монументализирането, но някак неразчленено, предизвиква респект, но не и истинско дълбинно вникване. А това е книга, която би трябвало да се изучава на всички нива в нарочни семинари, продължително, защото стои в сърцевината на българското художествено мислене.

В студията ми „Ботевата поезия и историческият живот на мотивите в лириката (Из битието на националния митопоетически текст)“ (1989) и в други мои изследвания определям „Кървава песен“ като гигантска трансформация на отложилия се в края на XVIII – началото на XIX век в колективното съзнание на българите национален митопоетически текст, който добива чрез Ботевата балада „Хаджи Димитър“ своя кристалически съвършен израз и това предопределя зависимостта на докосващите се до тази проблематика по-сетнешни произведения от самата тъкан на баладата. И наистина Пенчо Славейков я вгражда в епическото си повествование, връща се към нея отново и отново, сюжетира нейни мотиви и така ни демонстрира, че (както подобава на един истински епос) „Кървава песен“ е синтез на националното историческо и културно битие, на родово и бащино предание, на легендарните истории на прибалканските възрожденски селищни републики, на цялата хайдушка и националреволюционна епика. Ето, за вплитането на „Хаджи Димитър“:

...И горд, и дивен химн това сърце ранено
омайва, милува – и властно то се рве,

при снежнобелите шеметни върхове,
що греят на възбог в тържественост върховна...
Това е песен на промяната световна,
която отпредвек Балкана тъмен пей. –
Ей пада ведра нощ, вълшебно месец грей
и плаха гмеж звезди обсипват свод небесен, –
като че тъмний текст на тая дивна песен
пред моя смаян взор се открои завчас –
и явствени слова зачух тогава аз.
А в пролетната нощ, горите и полята
ослушваха се в тях, като в легенда свята.

Не трябва да имаме никакви колебания: очевидно това наистина е нашият национален епос. Неговата трагическа незавършеност само допълнително драматизира и самия епос на създаването и даряването. Защото този биографично-творчески сюжет е една изключително важна легенда от високата българска култура.

Трябва да повярваме на д-р Кръстьо Кръстев, който в своята книга – реквием за кръга „Мисъл“ от 1917 г. (в главата „Ботйовите завети у Пенча Славейкова“), пише:

> Ботйов ни дава ту изтръгнати от самото сърце на Балкана интимни лирически тонове, ту нахвърлени с няколко щриха само необозримо широки картини. Славейков чертае с културно-исторически поглед великите съдбини, чиято арена е бил той; разкрива ни го като извор на ония дивни поетически легенди, в които народът е спотаил най-заветните си блянове, и най-сетне прониква във великата рол, която е играл през тъмното робство: поддържал свободния дух, давал защита и подслон на смели юнаци, подемал духа и калявал волята.
>
> Ако разбираме докрай художническата тайна на тая концепция на Балкана – по-дълбокия смисъл на персонификацията, проблеснала и у Ботйова, е тоя: дълбоко в душата на тегловния народ живее образът на Балкана като страж на негова живот, като залог за свободата му, като мъдър и всесилен цар, който милува и наказва своя народ.

И това ако не е основополагащият сюжет на един национален епос? Защото именно благодарение на доминиращия в поемата „Кървава песен“ образ на Балкана (а текстове с неговия образ ни подготвяха още в сбирката „Епически песни“) самите героически български събития, най-вече

Априлското въстание, получават съвсем друг размах и мащаб. Балканът не е фон, той е грандиозен съучастник в събитията.

Трябва да повярваме и на проф. Боян Пенев, който в траурното си слово „В родната земя“ при посрещането на тленните останки на поета казва: „Образите на външното, родното, стават отражение на неговия вътрешен свят, превръщат се в одухотворена действителност – в нея поетът и неговият народ се сливат във върховно единство, помежду им изчезва всяка граница и ние не знаем де започва и де завършва творчеството на другия.“

Предстои ни голямото интелектуално и духовно приключение за истински цялостното възприемане на нашия дарен ни национален епос...

Пенчо-Славейковият финален монументализъм се случва и с издаването или създаването и на други творчески цялости в същия период. През 1911 г. е отпечатана антологията „Немски поети“, също обхващаща концептивно цяла национална литература. Тук единството отново осигурява авторското присъствие на преводача съставител чрез кратките, но синтетични и играещи между апологетичното и демитологизиращото есета с биографични данни. А в една непредставена досега книга могат да бъдат събрани и коментирани жлъчните по отношение на бит и официализирани форми на култура, самоиронични и същевременно възхваляващи гениите на руската литература писма на Пенчо Славейков от Москва, Санкт-Петербург, Киев до Мара Белчева от 1909 г., от паметното пътуване за големите тържества за юбилея на Николай Гогол. Този единен епистоларен роман трябва да бъде илюстриран със самите пощенски картички, които толкова често се обговарят остроумно. Такова издание ще ни покаже как се подготвя крайно критичното отношение на Пенчо Славейков към така наречения Славянски събор в София от следващата година – замислен като гигантска официозна проруско-имперска акция (акт на хибридна война), но до голяма степен провален от съвместните публични действия на писателите от „Мисъл“ и на сдружилия се с тях голям интелектуалец, социалиста политик д-р Кръстьо Раковски. Такова издание би звучало пределно актуално при днешните геополитически напрежения не само в България.

3.

Големи са рисковете пред един такъв тип гигантско творческо осъществяване, при което се търси равноценност и взаимна подкрепа на различните дялове, на различните типове художественолитературно

мислене. Защото дори и един от тези дялове да е с проблематична значимост и стабилност, това би означавало рухване на цялостната постройка. И второ, такъв тип многопосочно и разножанрово творчество трябва да има за своя могъща и задължителна подкрепа високото литературно самосъзнание. То също би трябвало да държи тези толкова разнородни дялове заедно. Това литературно самосъзнание може да бъде изразено съвсем пряко – чрез важни критически и културноисторически текстове, но и имплицитно – в нивото на самосъзнание на самите творби, в техните вплетени в общото повествование размисли за изкуството, в образите на творческите фигури, в демонстриращите съвършенството на авторското отнасяне към потенциите на езика стилови игри, във виртуозното владеене на жанровите форми като „втвърдено съдържание“ (по Бахтин).

Очевидно литературното самосъзнание при Пенчо Славейков е изключително силно развито и особено в епохата добре е подготвяло възприемането на тази творческа многопосочност и многообразие. Има обаче една проблематична зона (след като показахме, че с лириката и епиката, както и със своеобразната мистификационна игра за обхващане на цели културни светове, но разбира се, и с националния епос, всичко е превъзходно дадено), която застрашава с недостатъчната си развитост хармонията на цялото. Това безспорно е *драматическото, драматургическото...*

Наистина в „Епически песни“, наред с доминиращите повествователни епически и лироепически стихотворения и поеми са включени и вече споменатите драматически поеми. Това са най-вече неговите „Коледари“ от окончателния вариант на сбирката от 1907 г. (от нея са изпаднали цяла поредица от творби с така наричаните през епохата „възточни“ мотиви, които имат подобна жанрова характеристика, както и още порано изоставената, също диалогично построена битова поема с баладичен момент „Етър назад се повръща“, също така „Епиталамии“ – отново с битов български сюжет, и особено звучащите в старинния храм „Св. Георги“ в София „Химни за смъртта на човека“, разбира се). Всички тези творби, както и множество останали в ръкопис наброски и завършени фрагменти, свидетелстват, че Пенчо Славейков е работил последователно и за разгръщането на един такъв дял от творчеството си, но това е останало някак незавършено или поне непредставено в отделна книга. Можем да твърдим обаче, че непълноценността на този авторски дял се компенсира от работата върху преводите на редица пиеси от ви-

соката класика (между тях и Шекспирови), както и чрез усъвършенстването на диалозите и монолозите в създавания всъщност в близко сътрудничество превод на Мара Белчева на Ницшевата „Тъй рече Заратустра“.

А за плана на изразеното в стихотворните текстове литературно самосъзнание, който именно внушава идеята за цялостното творческо осъществяване, поддържа връзките между различните дялове, дори е излишно да припомняме подробно – той е толкова очевиден и подробно обговарян през десетилетията. Достатъчно е тук да се каже, че в „Епически песни“ е развит целият богат диапазон от творчески същности, представена е галерия от разнотипни творци – от величествено титаничните и монументални Микеланджело и Бетовен, през романтическия носител на факела на истината и свободата Шели, укрития в трагиката на националната история безвестен горд Поет-въстаник, до затворения в своите блянове и драми на индивидуалното съзнание Ленау. Навсякъде в тези и в още десетки творби се промишлява за изкуство, творчество, за мисия, за *онзи мир*, към който на Поета „през живота / бе погледът му вдъхновен обърнат“ („Сърце на сърцата“).

Навсякъде в стихотворенията и поемите ще бъдем изкушени да откриваме и елементи на автобиографизъм, но и тях трябва да възприемаме твърде обобщено, без каквото и да е буквализиране и конкретизиране. Защото дори и в целия раздел за Иво Доля (най-автобиографично близкия образ според всички свидетелства и факти в самата биография на този островен поет) трябва да четем текстовете, запазвайки многозначността, символната общовалидност, да възвисяваме самата личност на Пенчо Славейков точно към тези световни фигури на културата и изкуството, да не пречим на възвеличаващото монументализиране.

В раздела на Иво Доля са и трите централни стихотворения с проблематиката за мисията на Поета: „Жрец на живота“ („Обикна ме живота – и ме сам / на волята си първожрец направи, / и възвиси ме той и ме постави / пред мраморний олтар на своя храм.“), „Баща ми в мен“ („Че живия му дух и мисълта му жива – живеят в мене те, в мен, неговия син.“), „Псалом на поета“ („към своя хубав край се вече приближава / на земния живот мъжовната поема.“). А в самия героизиращ и тъжен същевременно очерк за Иво Доля намираме такива редове: „Величието твори непроумяно и мре забравено. То е самотен пътник в нощта и ония, които рано си лягат, уморени от грижите на денят, няма да чуят самотната му песен, нито ще познаят къде са насочени стъпките на самотника.“ И още: „Той беше носител на нашето съзнание и негов засега най-добър

изразител. И великолепният епос на негова живот завърши с една тиха елегия.“ Четени са тези, а и други думи (най-вече от „Псалом на поета“) като самопророчество или завет. Но дори и тях не трябва да възприемаме в духа на един буквализиращ автобиографизъм. Защото и чрез творчеството си, и чрез житейските си сюжети Пенчо Славейков не само монументализира образа си, но и строи за българската публичност гигантска персоналистическа фигура, която далеч надхвърля границите на една отделна конкретна личност. При нея наистина имаме сливане на национална общност, национална съдба, национално пространство с героиката на този, който е съумял да обхване всичко това и да го индивидуализира, да го психологизира, да му придаде видимостта на жреческото служение. (Специална тема е доколко и как най-значителните и отлично познаващи творчеството на Пенчо Славейков критици и културисторици – д-р Кръстьо Кръстев, проф. Боян Пенев, проф. Спиридон Казанджиев, Малчо Николов, Владимир Василев, професорите Стоян Каролев, Атанас Натев, Светлозар Игов в ново време – са открили и представили тази съотнесеност на дяловете и осъществяването на целостта на творчеството му.)

С идеите за величавата национална и общочовешка мисия на Поета са пронизани и статиите на Пенчо Славейков за ред чужди и български писатели и няколкото по-големи проблемни и обзорни студии. Някои пасажи в тях са и същински синтетично дадени лични авторови творчески програми...

Така в очерка за Адам Мицкевич очевидно написаното патетично и обобщаващо за националния епос, твърдението, че „Пан Тадеуш“ и „Война и мир“ на Толстой са единствените истински национални епоси на XIX век, е и изпълненото по-сетне обещание за създаването на българския национален епос „Кървава песен“. Прибавен като трето към тези две велики произведения.

Също така е очевидно, че в очерка за Хайнрих Хайне разказът как немският и еврейски поет преработва отново и отново своите стихотворения, включително и след сякаш окончателното им отпечатване, има идентификационен елемент. Защото точно така прави и Пенчо Славейков. Който е държал в ръка негов подготвян за печат ръкопис знае, че първо: тук е проявена някаква свръхгрижовност за хартия, формат, поместване на текста в листа, и второ: дори и върху така грижливо направения машинопис се нанасят множество преработки.

В статията „Поети“ стои едно предупреждение за противоречащата на мисията му евентуална прекомерна вдаденост на твореца в делника на бита и на политическото: „Поетът е страж, и той да си стои на своя пост, жрец – и да си гледа храма“...

В широко известната и цитирана студия за българската народна песен пък със силния пасаж за „интимната връзка на Балкана с историческия живот“ се подготвя тази основна тема в „Кървава песен“.

В толкова спорната с предложенията си за преработки на Ботевата балада статия за „Хаджи Димитър“, преди финала за трите поети пророци (Лермонтов, Петьофи и Ботев) виждаме едно обобщение, откъдето тръгват толкова разработки в българската критика и есеистика: „Тя не е само ода за възхвала на Хаджи Димитра, а и пророческо проникване на поета в своята собствена чест, прозрение с вещ поглед в тъмните предопределения на съдбата.“

Текстовете на литературното самосъзнание наистина мощно работят за осигуряване на единството на творческото дело на Пенчо Славейков, за взаимната подкрепа на дяловете му, за монументализирането на литературната му личност.

Този Пенчо-Славейков монументализъм се вижда и съзнава в целия си блясък и величие само когато творчеството му се чете, възприема, интерпретира в цялата си завършеност, когато гигантското усилие от последните години се оценява като напълно осъществено – така, както е замислено и направено, за да се четат взаимно епика, лирика, драматургично, национален епос, мистификационна, въображаема култура, визии за други европейски литературни и общокултурни светове, гледища за общоевропейското, за да бъдат те **цяла,** цялата литература. Симфонизмът на това творчество ще бъде усетен в пълната му мощ само ако го чуем чрез всичките му съзвучия.

15 май 2016 г., София

РАННИТЕ МАНИФЕСТИ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Цветанка Атанасова
Институт за литература – БАН

THE EARLY MANIFESTOS OF PENCHO SLAVEYKOV

Tzvetanka Atanassova, Institute for Literature – BAS

The present article focuses on the early manifestos of Pencho Slaveykov published in the *Misal* journal in the 1890s. They are analyzed within the European context and in view of Nietzsche's ideas and the German psychological aesthetics reception. The article discusses poems like "Mikel Angelo", "Frina", "Cis moll" as well as the programmatic essay "The Soul of the Artist" and the article "Zmaj Jovan".

Keywords: romanticism, modernism, Nietzschean ideas, neo-Kantian aesthetics, psychological aesthetics

Възловото място на Пенчо Славейков в историята на българската култура се определя не само от богатото му и многостранно творчество, от художествените му достижения, но може би на първо място от ролята му на вдъхновител и идеолог на нова естетика – естетиката на модернизма. Редом с д-р Кръстев, Пенчо Славейков поставя основите на ново, модерно отношение към естетическото. П. П. Славейков и д-р Кръстев са идеолозите на бележития кръг „Мисъл", формирал се в самото начало на XX век около Кръстевото сп. „Мисъл" (1892–1907), който с културната си стратегия отваря нова страница в историята на българската духовност. Славейков и Кръстев са идеолозите на ранния, елитарния български модернизъм, определян още като *индивидуализъм* или *естетически индивидуализъм*.

Списание „Мисъл" и създалият се около него кръг отразяват сложни социопсихологически промени в духовния климат у нас към края на XIX и началото на XX век, когато патриархално-възрожденският колекти-

визъм бързо отстъпва на един къснобуржоазен индивидуализъм, в който има както декадентски, така и контрадекадентски (в духа на Ницше) прояви. В този контекст българската литература започва да се самоосъзнава като автономна духовна сфера. По силата на един парадокс, продиктуван от българските социокултурни реалии, ранният български модернизъм е едновременно и елитарен, и просветителски. Като цяло той е рецептивен. Не блести с оригинални естетически идеи и открития. Но същевременно има своята национална специфика, в основата на която е неразривната връзка на естетическото с етическото. Въплътил основните характеристики на модернизма като европейско и общокултурно движение – антимиметизъм, антиреализъм, антитрадиционализъм, българският модернизъм в първия му, „индивидуалистичен" етап се отличава с култ към етичното. Амбициите за отстояване самостойността на естетическото и за непрестанното му обновление успяват да разграничат българската художествена литература от редица сфери на социалното, но не и от етичния императив. Кредото на д-р Кръстев „Живот за нравствен идеал" става основополагащо за българския модернизъм. В България битката за освобождаване на естетическото е насочена предимно срещу обвързването му със социални и политически идеи и е прицелена в категоричното разграничаване на художественото творчество от публицистиката и документалистиката. Елитаризмът в познатите му от Бодлер и Уайлд форми остава общо взето чужд на мисленето на българския писател и интелектуалец, който запазва в значителна степен патриархално-възрожденските си нагласи и възгледи.

Като пръв манифест на неангажираното изкуство в България с известни уговорки може да се приеме статията „Осветление на българската поезия", публикувана във Вазовото сп. „Зора" през 1885 г. и подписана: „От Г-З-ча". Относно мистериозните инициали и авторството на тази статия се появиха доста публикации и различни хипотези, но Росен Тахов намери неоспорими доказателства в полза на предположението още в началото на XX век от Алберт Гечев Вазово авторство (Тахов 1989).[1] На тази статия се спирам по-подробно другаде (Атанасова 2014: 47–56), като я отнасям към един *предмодернистичен* етап в българската литература, а нейния анонимен, прикриващ се автор, определям като *самотен предте-*

[1] През 1905 г. Алберт Гечев публикува „Библиография на историята на новата българска литература в българския печат до 1900 г.", в която на с. 431 дешифрира инициалите: З-ча, Г. (= Ив. Вазов). Осветление на българската поезия. Сп. Зора, г. I, 1885, № 3, с. 131–133 (Гечев 1905).

ча на българския модернизъм. Категоричните, целенасочени и открити апели на новото естетическо съзнание са свързани несъмнено с имената на Пенчо Славейков и д-р Кръстев и с консолидирането на кръга „Мисъл“.

Когато говорим за манифестите на Пенчо Славейков, трябва да имаме предвид, че те са не само в критико-есеистична, а и в поетическа форма. Първата манифестация на идеята за автономно изкуство и олимпийска извисеност на демиурга над тълпата и площадните страсти предшества обединяването на четиримата от „Мисъл“ и е поетическа. Това е Славейковата поема „Микеланджело“, чийто пръв вариант е публикуван в сп. „Мисъл“ през 1895 г. (кн. 1). Впоследствие модернистката идея за свободно, независимо изкуство е прокламирана в редица критически текстове, като Славейковия предговор към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ (1904) и неговата студия „Българската поезия“ (1906), Кръстевата студия „За тенденцията и тенденциозната литература“ (1903) и предговора към програмната му книга „Млади и стари“ (1907).

Като програмни творби могат да бъдат прочетени редица от т.нар. „философски поеми“ на П. П. Славейков, като „Фрина“ (1892), „Cis moll“ (1892) и „Сърце на сърцата“ (1892), в които са афиширани релевантни на романтизма и модернизма нравствено-философски идеи. Още по-близо до философско-естетическата платформа на модернизма са Славейковите поеми „Сянката на свръхчовека“ (1897) и „Симфония на безнадеждността“ (1898).

В студията „Българската поезия“ (1906) се съдържа следната авторефлексия върху поемата „Микеланджело“:

> В стихотворението Микел Анжело аз съм се опитал да изобразя борбата и прозрението на художника – някогашен обществен борец – и неговото отречение от преките борби на деня. Не че той ще служи от сега на звездите – борбата пак е негов идеал, само че служенето на моя идеал той разбира не както по-напред. Животът е такова бойно поле, гдето трябват не само един вид борци, не само един вид оръжие. Поставени на разни позиции, в различни условия, борците имат не еднакви цели. В стихотворението си аз показвам, как Микел Анжело се премества от една на друга позиция, не гдето се вардалят обикновените войници, а там, дето командирите, имайки поглед над цялото бойно поле, ръководят и дават заповеди. Някога си и той е бил изпълнител на чужди заповеди. Някогаж. Сега той има своя воля, служител е на свой разум и воля, а те му шепнат, че художникът, както и мислителят, няма защо да се бърка в ония борби на живота, които не са по натурата и призванието му. Не той е материал за тия борби, а те, самите борби, са материал за него. […] Класиците на художественото слово – едновремешни и по-нови – те са ни оставили

своите творения с моя завет. Учил и подйел това от тях, моят гален блян е да изобразявам ония борби в живота, на които значението не е във временното, но които, макар и с печата на временност, открояват извънвременното, типичното в живота. (Славейков 2009: 95–96)

В „Блянове“ (1898) поемата „Микеланджело“ е придружена с бележка, в която авторът посочва източниците на идеята и на мотива – „Aesthetische Zeitfragen“ (1895) на Volkelt и „биографията на Микел Анжело, написана от H. Grimm“, като същевременно прави уговорката: „Нито идеята, нито мотива обаче останаха при обработката на моята песен…“

Както върху повечето свои творби, и върху „Микеланджело“ Славейков работи продължително и оставя множество варианти. В случая съществени с оглед избистрянето на идеята са различията във финала на първия печатан вариант („Мисъл“, V, 1895, кн. 1) и варианта, който носи датировката „19 дек. 1896“ и който влиза в „Блянове“ (1898) и в последното, разширено издание на „Епически песни“ от 1907 г. Бележитата предпоследна строфа:

– Лъжовни са, о гений тъмен, твойте
примамливи слова! Ах, незавиден
живот живее онзи, който знай,
че на света се в временното само
живот живей. Възмогнати над него
живеят други – временната бренност
отфърлят те, и в туй що е под нея –
в идеята проникват. На света
един я в слово пламенно изказва,
друг в бой за нея лее си кръвта,
с длето на мрамор трети я изрязва
и я от днес изпраща в вечността! (Славейков 1958: 283)

– която съдържа квинтесенцията на поемата и която Славейков цитира и в студията си „Българската поезия“ (1906), липсва в първоначалната, поместена в „Мисъл“ редакция.

Разширена, пластично обогатена и натоварена с нови смислови акценти и характерни за Славейковия дискурс ключови думи като *блян, мора, душа, просветна мисъл*, е строфата „Ядовно скочи майстора…“ – предпоследна в „Мисъл“ и трета отзад напред във варианта от 1896 г.

В „Мисъл“:

Ядовно скочи майсторът, – но миг –
И сенките изчезнаха. Един
Мойсей стоеше горд пред него там,
Брада си вчепкал в жилестите пръсти
Готов да скокне и с гърма на слово
Безсловните на подвиг да събуди…

В редакцията от 19 дек. 1896 г.:

Ядовно скочи майстора…. но миг –
и сенките изчезнаха. Един
Мойсей стоеше тамо горд пред него,
брада си счепкал с жилестите пръсти,
с навъсено чело, унесъл поглед
бог знае де далеко… Във замая
пред него тъй застанал, неусетно
се майстора отново в своя блян
унесе, блян през дълъг ред години
като мора душата му притиснал
и в ясен поглед дирил въплощенье.
И на просветна мисъл огнен шепот
пак затрептя на неговите устни:

Особено съществени са семантичните промени в поантата на творбата.

В „Мисъл“ последната строфа гласи:

Изправи се и метна поглед горд
Наоколо си майсторът: „Немейте,
О, има и за вас кой да говори…“
И той замахна с своя млат и тресна
В коляното Мойсея, като викна:
„В борба роден, води ги на борба –
Мойсее, говори!“

В редакцията от 19 декември 1896:

И той, изправен, хвърли поглед горд
наоколо си; своя тежък млат
изви, замахна – и в несвяс удари
в коляното Мойсея, като викна:
„Идеята на времето пренес
Ти в вечността... Мойсее, говори!“

Съпоставката между двата поетически варианта категорично потвърждава бързата еволюция на въплътената в творбата идея за автономност на изкуството.

Поемите „Фрина“ (1892), „Cis moll“ (1892) и „Сърце на сърцата“ (1892), чиито първи публикации в „Мисъл“ предшестват обнародването на „Микеланджело“, са не по-малко „тенденциозни“, макар че авторът им неколкократно се обявява против тенденциите. Те въплъщават, при това съвсем не неволно, а целенасочено, определени идеи. Художествените в тях идеи обаче са по-скоро в нравствено-философски, а не толкова в естетически план и клонят повече към един просвещенско-романтичен модел от гьотевски тип, като в същото време имат допирни точки и с ницшеанския новоромантично-героичен модел на гордата, независима, самоосъзнала се, духовно извисена личност. От елинистичния култ към физическата красота и към свободната, превъзмогнала морала воля („Фрина“), през възхвалата на себенадмогването, себенамирането и себеосъществяването чрез демиургичното начало („Cis moll“), до възпява на „гордий, властен жад за идеал“ („Сърце на сърцата“), който пронизва творчеството на Пенчо Славейков от край до край – всичко това е манифестация на идеи, които се вписват както в романтичната, така и в новоромантичната парадигма. Бидейки в несъмнена връзка с индивидуализма и витализма на Ницше, с патоса на немския философ срещу морала и религиозната догматика, тези художествени идеи залягат във философската основа на българския модернизъм, разбиран не толкова в тясно естетически план, колкото като по-общо духовно движение.

Като идеи, образи и мотиви най-непосредствено в лоното на Ницше е Пенчо-Славейковата поема „Сянката на свръхчовека“, публикувана за пръв път в сп. „Мисъл“ през 1897 г. (г. VII, № 5–6, с. 460–465). Тя представлява пряк отзвук на „Тъй рече Заратустра“. Подобно на другите „философски поеми“ на Славейков, „Сянката на свръхчовека“ възпроиз-

вежда дълбок катаклизъм в душата на главния герой – Заратустра по трънливия път на самоосъзнаването, себепреодоляването и „избора на себе си“. В бележка към поемата, поместена в „Блянове“ (1898), която впоследствие Славейков зачертава в наръчния си екземпляр, той казва: „От цялата книга на Ницше „Also sprach Zarathustra“ аз съм подзел най-вече мотиви из главите: Das Nachtlied [Нощна песен], Der Nothschrei und Der Schatten [Викът за помощ и Сянката]. Имал съм пред очи да изобразя ein Schaffender an seinen siebenten Tag [един творящ в седмия му ден], както сам Ницше-Заратустра се изразява.“ (Славейков 1958: 320)

В раздиращия порив по „блянове високи за щастие световно“, в родилните мъки за съизмерване с божественото, разкръстен между любовта и презрението към „земната сган“, която има своя „земен дял“ – „да бъде скот – да въди скотове“, Славейковият Заратустра избира своята „самотност – самотността, на този, що твори“, на този, който идва от самия себе си и отива в себе си:

Не, моят глас не е зарад онези,
Които чужда воля изпълняват –
А за онез, които имат своя
И нея те на другите налагат…
Ако ги няма – аз ще ги създам —
Със силата на своето ново Слово!
(...)
Запита ли го времето: „От где
Дохождаш ти?“ Един ответ: от себе!
„Къде отиваш?“ – В себе! Моят свят
Е свят и отражене сам на себе;
За Свръхчовека няма други писан
Закон…
Така говори Заратустра [2]

В своя умопомрачителен нощен полет сърцето на Славейковия Заратустра – „за живот и светлина тъй жадно“, е потресено от злокобното видение на своето творение – „подобен на медуза грозен образ“, и от прорицанието на Свръхчовека:

[2] Цитатите са по първата публикация на поемата в сп. „Мисъл“, VII, 1897, № 5–6, с. 460–465.

Във хаоса на твоята душа
Презрението хвърли свой зародиш;
Уречен час дойде – и аз родих се!
Възрадвай се, ти виждаш свойта рожба!...
Но твоя поглед ужас е сковал!? -
Болежът ли на моето рожденье
Тъй изтощи духът ти, че не можеш
Да се възрадваш ти на свойта рожба?
– Тогаз презри и мене, за да бъдеш
Достоен за достоинство творец!“
И стон се глух изтръгна из гърдите
На Заратустра. Като подкосен,
Той повали се възнак в безсъзнанье.

Помрачен душевно, Славейковият герой – Заратустра-Ницше, не е в състояние да съзре и единствения светлик в мрака – спотаените майчини сълзи:

Самонадеян, дързна той в тъмата
На битието своя орлев поглед
Да вбий – но тя заметна своя плащ
И затъми духът му. Вечна нощ
Се възцари в сърцето, за живот
И светлина тъй жадно. И не вижда,
Във тая нощ той нищо, нищо вече:
Не вижда и едничката звездица
Що още грей над него – любовта
На майка си. Тя беззаветно бди
Над свойта рожба и сълзи неволни
Таи – духът му те да не смутят.

В този финал се оглеждат както разтърсващият отзвук от житейската драма на Ницше – неговото умопомрачение, в душата на българския поет, така и известна резервираност спрямо истинността и ортодоксията на „новата вяра“ – Ницшевото учение за Свръхчовека.

Обнародваната за пръв път в „Мисъл“ през 1898 г. (г. VIII, № 3, с. 205–210) поема „Симфония на безнадеждността“, считана за една от най-песимистичните Славейкови творби, е ревностно защитена от ав-

тора в неговата студия „Българската поезия“, където той възразява не само срещу обвиненията в мрачна концепция за живота, но и в чуждопоклонство по отношение на мотивите и образите: „И мислите ли вий, че когато изобразявам душевните борби на Бетховена, Шели, Микел Анжело, Прометея (Симфония на безнадеждността), моята художническа умисъл е да ви представя тях? – а не през тях оная жизнерадост, оная жилава, упорита вяра в себе си, които са кардинални черти в националния ни характер?“ (Славейков 2009: 96)

Освен идеята за нравствения стоицизъм, която е една от основните в неговото многолико творчество и присъства във всичките му философски поеми, в „Симфония на безнадеждността“ е превъплътена и друга кардинална за Ницшевата философия идея – идеята за вечното завръщане, която е един от лайтмотивите в „Тъй рече Заратустра“. За илюстрация:

> Всичко отива, всичко пак се връща: вечно се върти колелото на битието. Всичко умира, всичко разцъфтява отново. Вечно се движи годината на битието.
>
> Всичко рухва, всичко се сглобява отново: вечно се гради все същият дом на битието.
>
> Центърът е навсякъде. Крива е пътеката на вечността.
>
> Защото животните ти, о Заратустра, знаят много добре кой си ти и кой трябва да станеш: виж, ти си учителят на вечния възврат…
>
> Аз се възвръщам – с това слънце, с тая земя, с този орел, с тази змия – но не за някакъв нов живот, или сходен живот:
>
> – аз вечно се възвръщам в самия този един и същ живот, еднакъв както в най-голямото, така и в най-малкото, за да възвестя отново вечния възврат на всички неща,
>
> – за да повтарям словото за великото земно и човешко пладне, за да възвестя на людете отново идването на свръхчовека. (Ницше 1990: 229–233)

Ницшевата концепция за кръговрата, чиято динамика се корени във взаимосвързаността и безконечното взаимопораждане на противоположностите – на Небето и Земята, на безплътното и въплътеното, на непроявеното и явното, на неведомото и знайното, на безкрайното и крайното, на доброто и злото, на живота и смъртта и т.н., не е оригинална. Тя е заемка от религиозно-философските учения на Изтока, за

които е крайъгълен камък. Тя например съставя канавата на повечето от фрагментите в „Книга за Пътя и Постигането“ на Лао-дзъ. Но при немския философ тази концепция е обвързана с лайтмотива за Свръхчовека, като обосновава неговата вековечност.

При Славейков (съгласно първия, печатан в „Мисъл“ вариант) динамиката на вселенския кръговрат е въплътена в образите на „дух човешки“ и на прикования Прометей:

Век века ще сменява, бога – бог;
Двамина само ще останем ний,
В световните промени непроменни –
Аз на скръбта на тежкий кръст разпнат,
Ти прикован на влажните скали,
Отвърженик самси на себе аз,
А ти – на мене и на боговете.

В по-късната, поместена в „Епически песни“ от 1907 г. редакция, която се отличава съществено от тази в „Мисъл“, противоборството на взаимосвързаните първоначала е трансформирано в нравствено-психологически категории: „ведра безнадежност“ и „халосна надежда“:

Век века ще сменява, бога – бог;
двамина само ще останем ний,
в световните промени непроменни –
на тежкий кръст на ведра безнадежност
разпънат аз, – на тъмната скала
на халосна надежда ти привързан;
на себе си ти жъртва, аз на теб.
Един до друг, един на друг за мъка,
ний ще живеем до скончанье века. (Славейков 1958: 337–343)

За рецепцията на Ницше в България и конкретно за ницшеанството на Пенчо Славейков е писано. В по-ново време с този въпрос подробно се занимава Стоян Каролев, който във втория том на „Жрецът воин“ му посвещава отделна глава (Каролев 1976: 84–120), като същевременно го засяга многократно и в други глави от мащабното си изследване. Въпреки добросъвестното отношение на изследователя обаче не липсват идеоло-

гически предубеждения и клишета, които са неизбежни за времето, когато е писана и публикувана монографията.

Едно от актуалните и най-прецизни проучвания, посветено конкретно на преводната рецепция на „Тъй рече Заратустра“ в България, принадлежи на Жана Николова-Гълъбова и е приложено скромно и дори неугледно (с най-дребния възможен шрифт) като „Послеслов“ (Ницше 1990: 354–364) към нейния превод на тази „книга за всички и никого“ – превод, който сам по себе си представлява високо научно достижение.

В случая засягам въпроса за ницшеанството на Пенчо Славейков само отчасти, фрагментарно, с оглед източника на отделни постановки в неговите ранни манифести. Проблемът за влиянието на Ницше върху Пенчо Славейков, върху българския модернизъм, върху модерната българска култура изобщо, остава отворен за едно ново, актуално, максимално освободено от предубеждения изследване. Позволявам си само да добавя, че философията на Ницше, неговият мисловен и поведенчески радикализъм оказват мощно, многопосочно и противоречиво въздействие не само върху „жреца воин“, но и върху други двама от корифеите на българския модернизъм – Димо Кьорчев и Гео Милев.

Една от първите прояви на антимиметичната концепция в българската литература е Пенчо-Славейковото есе „Душата на художника“ (сп. „Мисъл“, 1899, №1). Позовавайки се на Йоханес Фолкелт, Славейков пише, че „художествените произведения, при всичкия им изглед на действителност, не представят нито самата действителност, нито пък са нейно копие. Те са нейна преработка. Художникът преработва действителността и, в своите произведения, създава нов свят“ (цит. по Славейков 2009а: 13–18).

Есето е индуктирано от постановки на немската психологическа естетика, предимно на Вилхелм Вунд, Йоханес Фолкелт и Теодор Липс, които авторът определя най-общо като „модерните психологически изследвания“, и от философията на Фр. Ницше. Славейков се позовава пряко на Шопенхауер, Гьоте, Фолкелт и Липс. Вунд и Ницше не са упоменати сред източниците, но тяхното въздействие е повече от очевидно.

„Душата на художника“ е апология на интровертно-субективното/интуитивното/емоционалното начало като изконно присъщо, като основополагащо и задължително за „художника“, в противовес на екстровертно-интелектуалното/рационалното/логическото начало, характерно за „учения и мислителя“. „Произведенията на художника – казва Славейков – живеят живота на самия художник.“ „Художествените произ-

ведения са преди всичко откровения на индивидуалитета на художника и ний мислим, че в това е именно най-голямата им ценност, значение. Най-голям интерес, може би, представляват за нас художествени произведения, в които ний виждаме отражение на света и живота в душата на художника.“ „Художникът, като чувствително отзивчива натура, възприема от живота и природата впечатления и само впечатления, и никак не се впуща в анализ на самите неща, които са донесли тези впечатления, па даже и на самите впечатления, доколкото те не са му нужни като художествен материал. Той съди за всичко само по чувство, воден от минутни импулси на симпатия или антипатия.“ (Славейков 2009а: 17)

Основните постановки в „Душата на художника“ се опират върху няколко ключови понятия – „душата“, „явленията“, „символи“, „откровение“, „воля“, „фантазия“, „настроение“, „живот“. „За художника имат значение само явленията (Erscheinung), а не скритата зад тях същност на нещата; художникът като такъв, е способен да възприема само онова, което е нагледно, което непосредствено действува на неговите чувства, непосредствено бие в очи.“ „Дали явленията на нещата съвпадат със самата същност на нещата, това не интересува ни най-малко художника; чрез своята творческа мощ той хвърля мъгла над същността на нещата и с това ни унася в нов мир, в тайнственото царство на символите, в които, по хубавото определение на Карлейля, лежи и тайнственост, и откровение същевременно.“ „Тези явления на нещата той предава на читателя или наблюдателя в произведенията си, след като им даде известно единство и ги оживи, както бог е оживил Адама – със своя дух.“ (Славейков 2009а: 16)

Двигателят на всяка „практическа деятелност“, на всички „чисто вътрешни процеси“ според автора е *волята*. Тя е тази „душевна мощ, която създава аперцептивните съединения и всички нови комбинации от представленията, възприети от нашето съзнание и съхранени в паметта. От характера на материалите, които волята съединява и комбинира, зависи дали процесът на това съединяване и комбиниране трябва да се назове фантазия или логическо мислене. При „художника“ „материалите, с които волята оперира“, са „живите, конкретни образи на нещата“, а процесът на комбиниране е *фантазията,* докато при „учения и мислителя“ материалът са „абстрактните техни (на нещата – б.м., Ц. А.) знаци, понятията“, а процесът – *логическо мислене*.“ На въпроса: „коя е обаче оная душевна мощ, която буди фантазията на художника към работа?“, авторът отговаря: „То е настроението, захласът, „божествений бяс“, онова на което естетиците знаят името, но не знаят същността.“ (Сла-

вейков 2009а: 15) Този „божествен бяс“ очевидно е синоним на т.нар. от Ницше „Дионисиево състояние“, на онова екстатично „прасъстояние“, при което се отприщва „цялата система на афектите“ (Ницше 1992: 88–89).

Опозицията емоционално–рационално, съответно символно–понятийно, интуитивно–логическо, е подплатена с едно характерно не само за настоящия текст, а изобщо за Славейковата парадигма оразличаване – между *поглед на живота (Lebens anschauung)* и *мировъзрение (Weltanschauung)*. „Онова, що е необходимо за художника – казва Славейков, като се позовава на един от най-влиятелните немски психолози, с приноси по проблемите на несъзнаваното и на естетическата емпатия – Теодор Липс, – то е знание на живота, разбиране на всичко, що съществува на света и въздействува на човешките чувства…“ „Това е поглед на живота (Lebensanschauung), а не мировъзрение (Weltanschauung), и той стои в пряка връзка с емоционалната, а не интелектуална страна у художника.“ (Славейков 2009а: 18)

Поантата на есето, определено от автора като „кратък етюд“, е изцяло в духа на Ницшевия витализъм: „великата задача на изкуството“ е „да бъде отзив на живота, на ония негови явления, които са от значение за самия живот и ни служат за познаване и съзнаването му“; „всички истински художници принадлежат на една единствена школа – живота. И пред олтара на живота те приносят жертва рожбите на своята душа.“[3]

Пак през 1899 г., в кн. 7 на сп. „Мисъл“ излиза още един критически манифест на Пенчо Славейков, който доскоро беше извън полезрението на литературните ни историци – юбилейната статия „Змай Йован“. Специално внимание върху тази статия обърна Светлозар Игов, който,

[3] Вж. за сравнение Фр. Ницше за *L'art pour l'art*: „Борбата *против* целта на изкуството е била винаги борба против *морализаторската* тенденция в него, против подчинението му на морала. Изкуство за изкуството означава всъщност „по дяволите морала!“. Но дори само тази враждебност издава насилието на предразсъдъка. Ако изключим от изкуството смисъла на морална проповед и подобряване на човечеството, от това далеч не следва, че то е безцелно, безсмислено и безполезно, с една дума „изкуство за себе си“, че е просто един червей, захапал опашката си. „Подобре никакъв смисъл, отколкото морален“ – това ни съветва чувствеността. Напротив, един психолог пита винаги: какво прави изкуството? Не възхвалява ли? Не възвеличава ли? Не подбира ли? Не извежда ли? С всичко това изкуството *усилва* или *отслабва* определени оценки. Нима това е просто между другото? Случайно ли е? Нима е нещо, в което инстинктът на твореца и артиста не взема участие? Дали неговите вътрешни инстинкти са насочени към самото изкуство или много повече към неговия смисъл, към *живота*, към *жаждата за живот*? Изкуството е великият стимул на живота…“ (Ницше 1992: 102–103).

като я постави в южнославянски контекст и като подчерта нейната „международна релевантност, я определи като „един от първите южнославянски модерни литературни манифести“ (Игов 2016: 245–253).

В тази „юбилейна“ статия, която всъщност, както изтъква и Игов, е унищожителен памфлет, насочен не толкова срещу фигурата на юбиляра Змай, а срещу българския му аналог Вазов, са отчетливо изведени други характерни за ранния български модернизъм и конкретно за Славейково-Кръстевия дискурс опозиции: „посредствен стихотворец“ (Змай), „неволници на посредствеността“ (Змай и Вазов) – „художник“, „единствения художник между сръбските певанија'џии“ (Воислав Илич), т.е. профанно – високо изкуство; малокултурна публика („честитата филистерия“, „всенародна несвяст“, „общества млади, прозяващи се още в културна присъница, като сръбското и нашето“) – културна публика („истински културните общества“) – опозиции, които впоследствие достигат апогея си и то с още по-цветист език в предговора към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ (1904), датиран: *Архангеловден, 1903*.

Още през 90-те години на XIX век, малко след встъпването си на литературното поприще Пенчо Славейков започва да се изявява като страстен и пристрастен културен вожд, като гуру с мощно духовно излъчване. Независимо доколко текстовете му с програмен характер – художествени и критически, са въплъщение на оригинални идеи, или по-еклектичен, но творчески начин калкират и трансформират чужди концепции, те функционират в българската културна среда като генератори на нови търсения и трасират нови пътища. Независимо дали ще ги причислим към безспорните наченки на модернизма като естетическо течение у нас или ще ги оставим в неговото преддверие – като първи лястовици, вестители на новото, независимо от етикетите и литературните „теста“, които жрецът воин презираше, те имат несъмнен принос за модернизирането и европеизирането на българската литература и на българската култура изобщо.

БИБЛИОГРАФИЯ

Атанасова 2014: Атанасова, Цветанка. Към въпроса за началото на българския модернизъм. // *Българско* и модерно : Към изучаването на новата българска литература / Състав. Елка Димитрова. – София, 2014, с. 47–56.

Гечев 1905: Гечев, А. Библиография на историята на новата българска литература в българския печат до 1900 г. // *Изв.* на семинара по славянска филология при Университета в София за 1904 и 1905 год. – София, 1905.

Игов 2016: Игов, Светлозар. Един от първите южнославянски модерни манифести : Пенчо Славейков и Йован Йованович – Змай. // *Модернизъм* в българската и македонската литература : Сходства и различия = Модернизам во бугарската и македонската литература : Сличности и разлики / Ред. Милан Гюрчинов, Александър Йорданов. – София; Skonje : Bek 21 – прес., 2016, с. 245–253.

Каролев 1976: Каролев, Стоян. Жрецът воин: Т. 2. – София : Наука и изкуство, 1976.

Ницше 1990: Ницше, Фридрих. Тъй рече Заратустра : Книга за всички и никого / Прев. от нем. и послесл. Жана Николова-Гълъбова. – София : Хр. Ботев, 1990.

Ницше 1992: Ницше, Фридрих. Залезът на боговете, или как се философства с чук в ръка. – София : Хр. Ботев, 1992.

Славейков 1958: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 1. Сън за щастие; Епически песни / Под ред. на Димитър Осинин. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 2009: Славейков, Пенчо. Българската поезия. // *Критическото* наследство на българския модернизъм: Т. 1. / Състав. и ред. Едвин Сугарев и др. – София, 2009, с. 78–111.

Славейков 2009а: Славейков, Пенчо. Душата на художника. // *Критическото* наследство на българския модернизъм: Т. 1. / Състав. и ред. Едвин Сугарев и др. – София, 2009, с. 13–18.

Тахов 1989: Тахов, Росен. Авторът зад един подпис : (Кой е Г. З-ч, или отново за статията „Осветление на българската поезия“). // *Лит.* мисъл, 1989, № 2, с. 118–122.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ НА СЦЕНА

Камен Михайлов
Институт за литература – БАН

PENCHO SLAVEYKOV ON STAGE

Kamen Mihailov, Institute for Literature – BAS

The present article examines the problem of Pencho Slaveykov's conversations in view of their genre identification and classification. The text offers an analysis of Slaveykov's stream of speech in different segments. Thus, the characteristic features of the rhetorical devices he employed are established, showing their literary and cultural themes as well as the possibility to identify them as literary fragments. Finally, a detailed analysis of Pencho Slaveykov's presence as an actor and a rhetor is provided with a focus on body language, speech characteristics and the structure of his discourse.

Keywords: Pencho Slaveykov, rhetoric, poetics, structure, gestures, types of conversations

В рамките на означената тема стоят три неизследвани досега явления, свързани с Пенчо Славейков. Тях безспорно ги обединява думата „сцена", насочваща вниманието към речевите публични прояви. Както лесно може да се предположи, първата очертава случаите, когато той сам встъпва в ролята на „говорещ човек". Случвало се е при представянето на собствените му произведения – разпространените по онова време „авторски прочити" – пред по-голяма или по-ограничена аудитория и дори в тесен приятелски кръг[1]. Най-емблематично в това отношение е четенето, проведено в голямата аудитория № 45 на Софийския университет на ул. „Московска", на което бива обявена неотпечатаната още книга– антология „На Острова на блажените", споменато от редица

[1] Ето какво свидетелства Н. Данчов: „Една вечер бяхме само двама. Вътре в градинката. Пенчо беше в особено добро настроение. И тази вечер аз имах рядкото щастие да чуя сам Пенчо да ми прочете свои стихотворения. Стихотворения, които щяха да влязат в предстоящата книжка на „Мисъл" (Данчов 1963: 63).

съвременници (Михайлов 1981)[2]. Обособявам такива прояви поради характера им на монологичност. На второ място трябва да се посочат всички постановки *на* или *по* произведения на Пенчо Славейков, осъществени като професионални, а също така и като любителски представления. Те се оказват немалко – според новооткритите документи, събрани и показани на юбилейната изложба за Пенчо Славейков през май 2016 г. в градината пред Народния театър (в това число сценарии, афиши за играни представления, участващи актьори и съхранили се проекти за декори). Най-сетне, това са индивидуалните изяви на Пенчо Славейков в частни разговори, свободните диалози, които по своеобразен начин очертават неговата личност, а също така разкриват характеристиките на красноречието му – онази неповторима реторика, чийто принципи подлежат на реконструкция[3]. Тя е и най-трудноловимата, най-изплъзващата се от документална гледна точка проява от трите, същевременно най-заслужаващата си – заради сложността на изследователския предмет, заради емоционалността, съдържаща се в нея, заради съдържателната страна, най-непосредствено отразяваща индивидуалността. Ето защо, ще започна с нея. Толкова повече – разполагаме с множество твърдения, чиито инвариант е: „От всички по-нови български писатели най-интересен като човек безспорно е Пенчо Славейков“ (Маринополски 1963: 51). Макар и мимоходом, ще отбележа някои набиващи се на очи устни жанрове, които са засвидетелствани:

а) беседа: въпроси и отговори по зададена тема;

б) предизвикан коментар;

в) импровизация по зададена тема;

г) закачка с личност – обикновено като встъпване в разговора;

д) наздравица;

е) слово по повод;

ж) формулиране на мнение по определен въпрос;

з) размисли върху картина, скулптура, природен пейзаж;

---

[2] Тук мога да спомена още редица публични ораторства, зафиксирани в спомените на съвременниците: реферат, четен на руски език в Славянското дружество, Лайпциг по темата „Хайне и руската литература“ (Маринополски 1963: 57); сказка за български театър в „Славянска беседа“ и сказка за Ницше в „Славянска беседа“ (Маринополски 1963: 61); две лекции по статията му „Българската поезия. Преди. Сега“ в аудитория № 45 на Софийския университет (Василев 1963: 127); слово по повод смъртта на Лев Толстой – ноем. 1910, аудитория № 45 на Софийския университет (Николов 1963: 240).

[3] Това по-точно трябва да се назове с фразата „Пенчо Славейков пред публика“.

и) разширена библиографска справка;
й) вмъкване на шега в общ разговор;
к) информация по определен въпрос;
л) мечтаене на глас;
м) критическо обсъждане на постъпили в редакцията на „Мисъл“ материали.

За всички тях има достатъчно податки, някои от които подробни. Това е и основата, от която ще се извличат чертите на реторическата поетика.

Както стана дума, и трите прояви са останали встрани от вниманието на изследователите, затова пък податки за тях могат да се открият в описанията на мемоаристите. Тъкмо те ще послужат за основа на извършения тук опит за възстановяване на Пенчо-Славейковата реторика: поведението му в комуникативния акт (ретор)[4], съдържателни елементи на изказваното (изобретение)[5], целенасочеността на изказа (разположение)[6]. Следователно тази статия е посветена на текстовостта на изтъкнатия модернист, като терминът текстовост изцяло е разположен в областта на устността, разкривайки етимологичното значение на думата текст (от лат. textus – свързан, а не в съвременното му разбиране „писан“); преднамерено противопоставяне на писменото/печатаното слово, издигнато от филологическия идеал на XIX в. като единствена форма, заслужаваща да бъде изследвана.

I.

И така – какви са реторическите способности на Пенчо Славейков и поведението му на сцена/пред публика. Проблемът е повече от интересен, тъй като известните ни негови писани текстове трудно могат да бъдат материал за анализ – те отразяват съвършено друга реторическа организация, и както специално подчертава М. Белчева, отговаряйки на

[4] От гледна точка на класическата реторика тук се включват характеристиките на личността: гласови данни, произношение, използване на интонацията, език на тялото (жестикулиране и мимика), умение за логическо и емоционално акцентуване, способност за внушение или според утвърдената антична терминология – elocutio.

[5] Става дума за подбора на речеви единици (inventio) – фразови и лексикални елементи, чрез които говорещият довежда до слушателите си сегменти от мисловния си поток. Тук спада и използваната система от аргументи, подобия, примери, параболи, както и конкретно стилистичните средства.

[6] Разполагането на подбраните речеви единици с цел постигането на най-голяма убедителност, според латинската терминология – dispositio.

въпрос на Т. Боров, те представляват „документ за писателската мъка на Пенчо Славейков, за страшната му борба с езика“ (Белчева 1963: 28). От писаните текстове могат да се привличат единствено интимните му писма, които са моментен изблик на душата, никога не са преработвани и са изградени върху импровизацията, непредизвиканите хрумвания и мислимото диалогично общуване. Какво е представлявала устната реч, в какво се е състояло обаянието на нефиксираните „свободни“ разговори, с други думи – този тип комуникация, която се характеризира с отвореност на ситуационните граници, бърз преход от една тема към друга, замяна на чисто словесната аргументация или съпътстването ѝ с жестова, мимична, парасемантична; най-сетне – с водещо участие на моментната импровизация. Съществен въпрос тук е в каква степен „говоренето“ е подлежало на целенасочено структуриране в съответствие с известните от дълбока древност принципи на управление и организиране на реторическата проява. Проблемът няма как да отмине физиологическите характеристики на Пенчо Славейков.

Неговите съвременници са оставили радикално противоположни свидетелства по отношение на неговото телесно и говорно състояние. В Лайпцигския университет учат около сто български студенти от Освобождението до 1900 г. (Йорданов 1938: 17). В книгата „Прочути студенти – випускници на Лайпцигския университет“ се представят най-известните личности от всички народности, сред които и Пенчо Славейков. Известно е, че през периода, когато българинът следва, в града има Дружество на любителите на културата и изкуствата, Славянско дружество, Театрално дружество, Дружество на любителите на немската литература. Той е член на всяко от тях, на Славянското дружество е председател, и което е особено важно – всички те развиват бурна дейност. Изнасят се периодично сказки, които биват обсъждани и дискутирани; самият Пенчо Славейков изнася редица доклади, за някои от които имаме писмени сведения.

Косвено свидетелство: „Пенчо Славейков е майстор и в прозата: никога досега българската прозаична реч в никого от досегашните писатели не е достигала такава изразителност, такава магия, такава мощ, както у него“ (Младенова 2016: 7)[7]. Както се вижда, изказването е есеистично, единствената релевантна дума е „изразителност“, всички други

[7] В тази своя работа проф. М. Младенова въвежда 13 публикации на В. Йорданов за Пенчо Славейков, останали незабелязани като цялостен корпус от изследователите.

свидетелстват за личното отношение на говорещия, т.нар. „орнаментни фрази“. Привеждам този цитат като становище, че не само сегашни изследователи, но и съвременници на Пенчо Славейков възприемат прозаичната му реторика като силно въздействаща (Йорданов 1904: 99). Важно в това отношение е и твърдението на Т. Г. Влайков (Влайков 1963: 33): „Той излизаше често на публични събрания да чете реферати по различни публични въпроси... Пенчовите реферати правеха много силно впечатление.“ И моля, обърнете внимание как Т. Г. Влайков продължава спомена си (Влайков 1963: 33–34): „В своите беседи за нашия културен живот – изкуство, театър и литература – той беше жесток към всички филистерски, дребнави и еснафски прояви.“ Знаменателна е замяната на фразата „чете реферати“ (писмена проява) в „беседи“ (устна проява). Тя означава една коренно различна ситуация от четенето на предварително написан текст – свободен разговор с аудиторията, отговори на зададени въпроси, размисли по повод. С други думи – интересуващата ни устна комуникация в рамките на реторическия жанр беседа.

Външен облик

а) „Пенчо прояви такова благодушие, тъй непринудено се държа, тъй много и охотно приказва, тъй много и тъй простодушно се смя, щото аз забравих страха си...“ (Маринополски 1963: 52) – *„Любезен и приветлив, какъвто той беше винаги*“ (тук и нататък курсивът е мой – К. М.). Уговорка: въпреки, че е *„значително по-възрастен и с по-друга култура“* (Йорданов 1963: 46–47). Мемоаристът има предвид несравнимо по-високите духовни традиции на семейство Славейкови, ролята на бащата за интересите, формирали се у синовете му. Ние пък може да заключим най-малко за две водещи характеристики у Пенчо Славейков при общуването му с непознати хора: естественост/непосредственост: тук особено важно е да се подчертае отсъствието на показни демонстрации, на изтъкването на каквито и да било различия – по отношение на житейски опит, придобити знания, завоювани позиции на писател творец, както и доброжелателност.

б) *„Мъжка умна физиономия, от която блика сила“* (Йорданов 1963: 46). По-възрастен от своите колеги състуденти, Пенчо Славейков внушава респект не само с преживените години в повече, но и с рационалните си способности, които са генетично и индивидуално обусловени. В случая прави впечатление съчетанието на две качества, които не толкова често се съчетават: мъжественост и ум. Първото от тях вари-

антно се повтаря чрез думата „сила“, която завършва фразата. „Мъжка сила“ – нека си спомним, че тъкмо това съчетание е използвано от Хр. Ботев при изграждане на героичния образ на Хаджи Димитър. Тук не правя никаква алюзия, а просто аргументирам, че образът на героя се разполага в смислови пластове, които стоят извън необходимостта да се въвежда и рационалното като характеристика; обратно – Ботевата балада залага на ирационалното, мистичното. В това се състои и разликата между документално-достоверното описание и баладичното структуриране. Същевременно фактът, че от Пенчо Славейков „блика сила“, може да обясни привличането на околните хора, и особено на дамите. Това неведнъж е заявявано от съвременниците.

в) *„Големите му черни като въглен очи изпитваха, пронизваха, покоряваха и пленяваха“* (Йорданов 1963: 46). Отбелязването е твърде съществено, тъй като означава емоционалното възприемане на личността. Водещо впечатление е прозорливостта на погледа ([очите] „изпитваха, пронизваха, покоряваха“) – три от употребените четири глагола поддържат тази насока. От психологическа гледна точка става дума за внушаване на превъзходство, но превъзходство, което не се основава върху страх или смущение, а върху излъчването на определени сугестивни способности. Те не възбуждат защитна реакция, а успокояват, тъй като са съчетани с добронамереност и предразположение. Безспорно важно, макар и изрично неназовано качество е внушаването на доверие. Именно заради него хората отиват при гадателки и врачки; именно то определя желанието за нова среща. Вярно, доверието във всички случаи е желано и търсено от реципиента, но важното е, че е намерено. Срещата с Пенчо Славейков не е довеждала до разочарование, обратно – тя е надминавала очакванията: „В болното тяло на Славейкова... обитаваше един бодър, жизнерадостен и смел дух, който се издигаше над всякакви човешки дребнавости... и будеше себедоверие“ (Маринополски 1963: 52).

г) *„Обикновената и надута гордост и надменност бяха чужди за него“* (Йорданов 1963: 47). Фразата е конкретизиращо повторение на отбелязаното по-горе – добронамерената и предразположението. Тук непосредствено са назовани два отрицателни елемента при социалното поведение, явно често срещани по онова време. От гледна точка на психологията това е характеристика чрез отрицателното. А ето и характеризиране чрез положителното: „Пенчо не проявяваше упоритост при защитата на своите мнения, често пъти той възприемаше мислите на противниците, доразвиваше ги и им даваше свой отпечатък“ (Марино-

полски 1963: 54). С други думи, в личните си общувания Пенчо Славейков търси приятелския разговор, а не спор, в който да наложи своята позиция. Отбелязванията го обрисуват чужд на всяка авторитарност в поведението, и още по-важно – човек, който умее да изпитва удоволствие от беседите с другите хора, да превръща ежедневно-баналното в естетическо. Един от механизмите за това е импровизираният хумор. Той не само умее да се шегува с другите, но и сам понася дружеските закачки: „…той обичаше да се смее на шегите, които остроумни някои другари си правеха с него“ (Маринополски 1963: 55). Разбира се, за това извънредно много спомагат и обсъжданите теми.

Общото заключение от изложените дотук факти е буквално дадено от В. Йорданов: „Аз намерих в негово лице не само един по-възрастен другар, но и един духовен водач и възпитател, какъвто той собствено бе и за всички български студенти по онова време в Лайпциг“ (Йорданов 1963: 46). Това заявление е действително знаменателно, тъй като поставя и литературните историци, и литературните теоретици в много тежко положение. Защо човек, обладаващ подобни достойнства, играе естествената роля на „духовен водач“ в микрообществата на студентски компании и сдружения и бива така изцяло отхвърлян и дори обругаван в рамките на макрообществото на българското съвремие в началото на XX в.? Нима за това са виновни институциите, които правят разликата между макро- и микрообществата? Министерство на просвещението, Българска православна църква, Народен театър, Народна библиотека – с всички тях Пенчо Славейков има тежки и драматични отношения, довеждали винаги като резултат отстраняването на „проблемния характер“. Дали пък за това не е виновна партийната партизанщина, проявяваща се в Българско винаги с най-отровни действия? Наистина позицията на Пенчо Славейков спрямо Славянския събор от 1910 г. и неговия организатор Ст. С. Бобчев, лично засегнат, включително и с анекдотични подхвърляния, изиграва решаваща роля за изгнаничеството на писателя.

От друга страна обаче, тъкмо Демократическата партия е факторът, осъществил назначенията на Пенчо Славейков – както в Народната библиотека, така и в Народния театър. Макар и демонстриращ своята „аполитичност“, писателят е получавал категорична партийна подкрепа[8]. Вярно, в мемоарите няма нищо казано по въпроса, което

[8] Тук е мястото да посоча, че дори публикуването на статии в органа на Демократическата партия „Прапорец“ е вече заявена политическа пристрастност.

ни затруднява днес да размисляме върху това в каква степен например членът на Демократическата партия К. Величков въздейства върху писателя и естета К. Величков при присъждането на първа награда на книгата „Сън за щастие“, написана от привърженика на Демократическата партия Пенчо Славейков[9]. В каква степен неговата популярност, макар и често скандална, се е съвместявала с „политическото наследство“ на бащата и актуалната роля на по-големия брат Христо в българския политически живот? Да затваряме очи пред такива възможности, е неоправдан подход към личността и делото на Пенчо Славейков. Толкова повече – разполагаме със свидетелството на Мара Белчева (Белчева 1963: 8): „Веднъж повдигнал се от болестта, Пенчо, подпиран о тоягата си, ако и през „задните врата“, нахълтва цял в политиката.“ Вярно, той бързо се разочарова от управленската политика, но кой изследовател не ще потвърди, че писателят винаги се стреми да формира културната политика на нацията, а чрез нея и образователната, научната, литературната? Все пак на едно място откриваме многозначително твърдение: „Когато той, благодарение на конфликта със своята Демократическа партия изпърво, а после с Народната партия, в лицето на нейния министър на народното просвещение Стефан С. Бобчев, беше безмилостно изхвърлен от държавния апарат...“ (Чилингиров 1963: 99), което свидетелства за чисто политическата партизанщина в съдбата на поета. Тя се проявява в достатъчна степен и при осуетения опит на някои млади депутати – прогресисти, съвместно със свои съмишленици културни дейци, да пенсионират Пенчо Славейков (Чилингиров 1963: 101–102).

Положение на тялото (език на тялото)

а) *„Пенчо седеше, както бе обикновено“* (Йорданов 1963: 46). *„Аз малко обръщах внимание на момчето, свряно в къта и заровено в куп книги“* (Белчева 1963: 4). Беше го спомня и Ал. Божинов на художническите сеанси в ателието (Михайлова 2010: 43). Седи Пенчо Славейков и в кабинета си в Народния театър, на знаменитата фотография сред актьорите под колоните на същия този театър, в кафенетата „Цар Освободител“ и „България“, в бирариите „Охрид“, „Дълбок зимник“ и „Ариана“, винаги събиращ на своята маса знаменитости и поклонници. Седенето

[9] Формално К. Величков и П. П. Славейков са поддръжници на старата Либерална партия, разцепила се на Славейковисти, Цанковисти и Стамболовисти. След падането на режима на Ст. Стамболов К. Величков преминава в Прогресивнолибералната партия.

е представено като преимуществената поза за писателя. Словесното уточнение „както бе обикновено“ насочва към всеобщата нагласа за възприемането му от околните именно по този начин – седящ. Освен от няколкото спомена същата поза се потвърждава и от повечето запазени фотографии. Твърде рядко Пенчо Славейков се е снимал прав. Такива са фотографиите с племенниците му (опрян е с ръцете си на пейката), на разходка в градската градина (1893), на пазара в Скопие (1908) и пред църквата „Св. Наум“ (1908), на стълбата на вилата на сем. Горбанови (недатирана), портретът с бастуна (1898); всички останали, в това число най-известните – портретите му, кръгът „Мисъл“, сред актьорите от Народния театър, сред студентите в Лайпциг – са режисирани по начин, който му дава възможност да бъде седнал, а останалите от групата неминуемо се съгласяват с подобна необходимост. Констатацията е твърде съществена, защото лишава Пенчо Славейков от най-естественото преимущество на говорещия човек: изправената поза на тялото, както е известно, съсредоточава вниманието на околните, принуждава ги да следят движенията и жестовете, да гледат от долу нагоре (ако са седнали), подпомага гласът на оратора да се „спуска“ от високо и с това да овладява аудиторията. Това, че Пенчо Славейков в повечето случаи е говорел седнал, недвусмислено свидетелства, че той е можел да разчита единствено на характеристиките на гласа си и на съдържателността на речта си.

Жестове

Жестикулациите са важен елемент в поведението на ретора. Върху тях се спират всички антични автори и последвалите ги школи. Както е добре известно, предписанията за тях са от пълна забрана до препоръчителна употреба. В съвременната социолингвистика жестовете биват обяснявани, класифицирани и дори етимологизирани (Беумл&Беумл 1975). Авторите са ги обособявали в групи, от които най-неприложимите за комуникативния подход са физиологичните разграничения: жестове на лицето, на горните крайници, на тялото и т.н. (Зюптор 1992: 174). Далеч по-продуктивна е класификацията на Л. Тома: миметични, показващи и интонационни. Задълбоченото изследване на жестовете обаче трябва да започне от принципните различия, от разбирането, че съществуват символни (Кирил 2000), идентифициращи (напр. при главните елементи, при някои професии), битови, сексуални, национални, разговорни, поясняващи, изразяващи (деиктични) и т.н.

На второ място, жестовете трябва да се разглеждат като част от езика на тялото, което е предварително условие за речево изразяване и едновременно действа заедно със самото речево изразяване, подчертавайки казаното, уточнявайки го, опровергавайки го, допълвайки го. Жестовете могат да бъдат и самостоятелен парасловесен израз.

И най-сетне, жестовете е наложително да се разглеждат неотделими от гласовите характеристики – модулации, тембър, ритмика, акцентуване. Последното е направено в цитирания речник на жестовете (Беумл&Беумл 1975).

Участието на тялото в разговора е достатъчно интересно и съществено, за да му отделя поне няколко изречения. Това, че Пенчо Славейков предимно седи, вече беше изяснено. Но позата на седене е също значеща – „потънал в креслото", „седнал на крайчеца", „стовари се тежко зад бюрото". Описанията демонстрират дистанцията между говорещите, желанието/нежеланието за разговор, енергичността на диалога, близост или отчуждаване – въпрос, разработен от трите съавтори (Ховланд, Дженис, Кели 1953: 57–68). Част от знаковата система на тялото са докосванията, поддържането за ръката, движението в крак. Макар рядко, мемоаристите са обръщали внимание и са записвали жестовете на своя събеседник. Аз обаче съм принуден да обърна внимание на очите и погледа – най-често споменаваните елементи. В съчетание с гласа те се превръщат в елемент на особена изразителност, на овладяно средство за внушение и въздействие.

Обстановка

а) *„Пенчо седеше в своето меко кресло в задимената от тютюнев пушек стая пред бюрото, препълнено и претрупано с литературни книги и ръкописи, та едва имаше място де да пише"* (Йорданов 1963: 46). Такъв е избраният от самия писател „декор" за налагания пред приятели и непознати собствен образ – „книжен човек", творческа личност, не само намираща се сред, но и живееща в книгите като любим и лично избран свят. Такъв е известният фотопортрет „Пенчо Славейков като директор на Народната библиотека" – едно лице, което едва занича иззад купове книги, проецирано върху две възвишаващи се лавици с множество подредени томове. Документът е единствен, но положението на тялото при комуникация е почти задължително. И както можем да се досетим, настояването на подобен „творчески безпорядък" е емоционалното условие, улесняващо провежданите разговори. Макар да им се е отдавал

с удоволствие, оставяното впечатление у околните е, че писателят „за малко“ се е отделил от творческите си задачи и предстои отново да се върне към тях – един респект, който е фокусирал вниманието върху това, че Пенчо Славейков „откъсва“ от личното си време, жертва планове и замислите си. Казаното се потвърждава от следния цитат: *„Неговата стая бе обикновено мястото, гдето ние се събирахме – тя беше един вид светилище, защото там се създаваше нещо, там се твореше“* (Йорданов 1963: 47).

Говорене. Гласови данни

а) *„Той говореше мъчно, но тоя недостатък се изкупуваше с онова, що казваше, което бе и съдържателно, и увлекателно, и главно задоволяваше“* (Йорданов 1963: 46). *„Някаква мъка пънеше езика му, липсваше тук-там някоя* дума*, някой слог, два-три, неясен звук, произволно засилен тон“* (Белчева 1963: 10–11). „*Както беше спънат той в хода си от своя недъг, тъй беше спънат и в говора си. Говореше полека, мудно, думите му бяха тежки като че ли ги сдъвкваше, едва се чуваше“* (Влайков 1963: 33). „Спънатостта“ в говора му е често отбелязвана, важното е да се разбере в каква степен се е проявявала тази особеност и как точно е звучала. Явно в случая не става дума за заекване, тъй като мемоаристите биха указали именно на него.

Картината, която можем да сглобим, е следната: бавен ритъм на речта, съсредоточено учленяване на звуковете, неравна интонация, нисък баритонов изговор, затихващ говор, произволно изпускане на някои звукове – „сдъвкване“, пропускане на някои думи, ненормативен словоред. Ако изпуснем из очи фонологичните характеристики (т.нар. *elocutio*) на индивидуалния говорен апарат, останалите характеристики очертават едно рядко срещано и поради това интересно речево присъствие. То принуждава слушащия да следи внимателно говоренето, тъй като не е в състояние да предугади следващата дума или фраза. С това аз самият се сблъсках, когато, преписвайки текстовете на Пенчо Славейков, като запомнях наизуст възможно по-дълги фрази, много често грешах и се връщах, тъй като, помнейки добре основното значение, се сблъсквах с факта, че фразата съвсем не се развива така, както моята филологическа глава смяташе, че би трябвало да се развива.

Към вече изброените особености обезателно трябва да добавим богатия речник, ярко изявената хумористична позиция, използването „на място“ на множество български, руски и турски пословици, поговорки

и характерни думи[10]. Най-сетне – ловкото боравене с варваристични и пейоративни изразни средства – описани като „грубовати“ и „цинични“ думи и фрази. Добавката се отнася към реторическите принципи на частите *inventio* и *dispositio*. И още една забележка. Не бива да забравяме, че „трудния говор“ съвременниците са отнасяли не само към Пенчо Славейков, но и към редица още български писатели, например П. К. Яворов: „Яворов, инак малко спънат в говора си, беше особено духовит и плавен сега“ (Чилингиров 1963: 84).

Друга съществена особеност, свързана с говора: Пенчо Славейков умее да се преобразява. Уж „спънат“ в ежедневното общуване, той изведнъж започва да произнася словата без всякакво усилие – гладко и звучно: „Той говореше малко затруднено. Но тази вечер, когато започна да чете своите стихотворения... езикът беше напълно свободен; духът беше подчинил тялото“ (Данчов 1963: 63). Подобни противоречиви свидетелства можем да срещнем не едно и две. При това те засягат не само поведението на поета в разговорите, но и придвижването му. Той му едва ходи с помощта на патерица[11], му демонстрира, че може да не се нуждае от нея. Ту пристъпя едва-едва, подкрепян от двете страни от приятели, ту е начело на дружеските разходки и екскурзии. Такива характеристики съм срещал единствено по отношение на Езоп, който е можел да бъде грозен, гърбав и противен в говора си (произнасял е неразбрано, пръскал е слюнки), ту се е превръщал в строен красавец с блестящи реторически способности. Трудно е да установя доколко тези изключващи се едно друго наблюдения (изказвани от един и същи човек!) са плод на субективно възприятие – например на увлечеността при слушане, и доколко отразяват обективни факти. Като поразен от хроничен недъг, медицинската истина за него е, че проявите му силно зависят от моментното му състояние. Това е, което не са изрично отбелязали познатите му. И както може да се разбере – бликащите емоции често подчиняват нарушените физиологични дадености.

---

[10] Последното е явно наследено, тъй като съвременниците описват по този начин и говоренето на бащата – Петко Славейков.

[11] Пенчо Славейков никога не си е служил с такова приспособление. За неточното именуване на предмети и дори действия, свързани с него, говорят красноречиво срещаните в спомените думи и изрази. Така например неговият бастун е наричан сопа, сопичка, тояга, патерица, бастон (ще подчертая, че бастонът е модерен аксесоар, характерен за младите привърженици на изисканото облекло; бастунът е средство за подпиране).

Когато обсъждаме гласа на индивида, не трябва да забравяме, че освен фактор, въздействащ на слушателите, той е и архетипна форма на човешкото подсъзнание. Така го разкрива тенденцията на Фройд – Юнг и П. Зюмптор продължава насоката, обосновавайки термина „образ на гласа". Той включва в него и съзнателните елементи на личността, търсейки в усложнената парадигма прояви на символиката (Зюмптор 1992: 14–15). Представената от мемоаристите картина действително е съответна на цитирания възглед – гласът на Пенчо Славейков е своеобразен огледален негов двойник. Ако използвам романтическата стилистика – гласът изгражда образа на „неразбираемата привлекателност", случай, когато множеството осъзнавани недостатъци въздействат сугестивно на емоционалността на възприемащия.

Сигурно би било неправилно в процеса на контактуване да изключим подсъзнателното – като вложение от страна на говорещия и като приемане от страна на слушащите. Тук особено активен елемент е „преобразяването", за което всеки участник в разговора си е давал сметка, съпоставяйки характеристиките на гласа преди (обикновено) и след (когато, подтикнат от емоцията, Пенчо Славейков променя говора си). Необикновената личност е намирала своя концентриран израз в гласа и произнасянето.

Доколко подобен романтически образ на изключителната личност действително е съответствал на реалността? Все ми се струва, че тук огромна роля играе предварително избраната позиция на признание, на зачитане на авторитета, която е била основана върху цялото познание за Пенчо Славейков, от чисто човешкото разбиране за трудната борба, която той води с недъга си и достойното му поведение в тази борба. Общият негов образ, в това число и образът на езика, е бил възприеман безспорно чрез парадигмата на героичното, вярно – на специфично героичното, но елементите на неежедневното, баналното, извисеното са подготвяли възприемащото съзнание за съответен начин на реакция.

Като говори в обособена глава „Присъствието на гласа" на своя труд за „употреба на говора", П. Зюмптор се съсредоточава върху елементите тон, тембър, обхват, височини, регистър – което го изпраща при изискванията на певческото изкуство (Зюмптор 1992: 12). Всъщност би следвало да става дума за съвършено други характеристики: модулиране на гласа, интонации, акцентуване, емоционално звучене, отчетливост, ясност/неясност при учленяване. Както се убедихме, всички тези елементи са налице в наблюдаваните разговорни прояви. Това са и елементи-

те на въздействие върху слушателите. Разпознаваме ги като образци на театрално майсторство. Ясно е, че Пенчо Славейков е достигал до тях самостоятелно, тъй като не е имал възможност да ги школува в някаква театрална академия или курс. А това говори за добрата му наблюдателност, способността му за правилен избор, продължителните говорни упражнения насаме.

Съдържателност на разговора

„*Той беше твърде интересен в своите разговори, богат с мисли и чувства, разнообразен с изрази и думи*“ (Йорданов 1963: 46).

Ал. Божинов: „*Пенчо бе неизчерпаем извор на турски, руски и български поговорки и пословици, не липсвали и пиперлии вицове и приказки, които употребяваше твърде често и твърде на място*“ (Михайлова 2010: 43).

С. Минчева: „Велико щастие е дни наред с часове да слушаш Пенчо Славейков – големият поет – *да мечтае гласно* пред тебе!“ (Минчева 1963: 223).

Тази подборка от цитати направих, за да послужи като въвеждане в проблема за типа устни разговори. Най-общото, което следва да се каже, е, че Пенчо Славейков никога не води „празни“ разговори, никога не пустослови. Йордан Маринополски отделя на този факт специален абзац в своите спомени: „Банални, пошли разговори, от които е тъй мъчно да се опази човек през пустинята на сиромашкия наш живот, не си спомням да е водил Пенчо Славейков никога; никога не съм го виждал също да влиза в дребнави разправии“ (Маринополски 1963: 55). И което е още по-важно, той се явява „сдържащ“ авторитет за останалите присъстващи в компанията: „…в присъствието на Пенча и другите отбягваха банални и пошли разговори и дребнави разправии“ (Маринополски 1963: 55).

Но… както се казва – делата са по-силни от думите. Ще напомня какво *прави* Пенчо Славейков с новопристигналите българи студенти в Лайпциг (споменът е отново на Й. Маринополски). Най-напред той ги упътва да се запишат за лекции, придружено от съответните „рекомендации“ за професорите; след това ги завежда при Графа[12] – знаменит градски книжар, от когото могат да се вземат необходимите произведения; трето – посещение в Лайпцигския музей, „където с един необикновен художествен усет ни разкри прелестите на най-хубавите картини и

[12] „Когото всички български студенти от Лайпциг познават и на когото не всички още са се издължили“ (Миранополски 1963: 52–53).

скулптурни изображения“; четвърто – посещение на откритата книжна изложба, „където ние останахме почти равнодушни, а той изпитваше силни емоции, които се стараеше да предаде и на нас“. Където и да се оказва, в каквато и среда да е – родна или чуждестранна, Пенчо Славейков неизменно говори за литература, за изкуство, за писатели и съдби, за произведения, за модерни теории, за философия[13].

Известно е, че той се научава да свири на флейта, навлиза в солфежа, което му дава възможност да усеща по друг начин музиката. Забележителни в тази насока са спомените на Д. Габе за „Бетовеновите вечери“, провеждани периодично в дома на д-р Хр. Стойчев, чиято съпруга Маргарита е сред най-прочувствените интерпретатори на сонатите[14]. Светослава Славейкова е споделяла за своеобразни музикални дуети – Пенчо Славейков със своето „флау“ и Алеко Константинов с цигулката си, на която „все липсваше една струна“.

Всички изследователи знаят какво представлява библиографската справка – точен и според съответни технически изисквания запис на *заглавието* на дадена книга. Работилите в чужди библиотеки са наясно и какво значи специалист-библиограф – човек, който по едно само име или дребна податка намира и ти предоставя безплатно огромна информация за търсен проблем, личност, процес, тенденция. Резултатът на търсенето е продължаващ няколко минути диалог, при който се изясняват и уточняват фактите. В такава роля е встъпвал на практика Пенчо Славейков. Стилиян Чилингиров, бъдещ директор на Народната библиотека, си спомня: „За мене, студент тогава, особено странно беше да виждам мои професори при него и винаги с един и същ въпрос на уста: има ли по моя въпрос излязло някое съчинение на немски, чел ли е отзиви за него и какви са те; смята ли скоро да го изпише за библиотеката, та да го получат от нея, вместо да го изписват сами“ (Чилингиров 1963: 94–95). В казаното по-горе се установяват темите на провежданите от Пенчо Славейков разговори; можем да съдим за обсъждането на различни проблеми, за поведението на говорещия при общуване. У В. Златарски намерих нещо повече – как се трансформира воденият разговор от един жанров тип в друг: „Помня добре, че привечер се любувахме на заник слънце, а Пенчо,

---

[13] „Ние говорихме още за литература и поезия“ – казва Д. Подвързачов, разказвайки за едно авторско четене на Пенчо Славейков в тесен приятелски кръг (Подвързачов 1963: 70).

[14] Една от тези вечери става повод за написването на стихотворението „Скерцо. Григ“.

под влияние на чудната картина, разправяше на събралите се около нас рускини и руси какви и де е виждал подобни картини и постепенно се увличаше в своите спомени за поетическите описания на заник слънце, докато малко по малко разказът му се обърна в цяла научна лекция по немската и руската литература. Слънцето бе отдавна вече залязло и настъпи здрач, който скоро се смени с мрак, обаче слушателките и слушателите на Пенчо така се бяха захласнали в речта му, че бяха готови да го слушат цяла нощ“ (Златарски 1963: 211). Описаното е блестяща илюстрация за рационално нарастване на устния текст, основан върху емоционално преживяване. Механизмът е описан от Г. Пермяков в главата „Синтетические и аналитические клише“ (Пермяков 1970: 75–102). Авторската идея представя как от първични и кратки изказвания се получават чрез добавяне на нови и нови обяснения окрупнени жанрови форми.

Стил

Сред разнообразните похвати, използвани от Пенчо Славейков в неговите разговори, сериозно внимание заслужават особеностите на стила. Разбира се, без да разполагаме със стенографски или поне обикновен запис (от онова време не можем да имаме фонограма), няма смисъл да обсъждаме вида на тропите, стилистичните фигури, да измерваме процентната употреба на глаголи, прилагателни, на типове съществителни. Затова пък можем да реконструираме някои структурни характеристики. Първата от тях беше приведена в началото на предходната част като цитат от Александър Божинов. Става дума за широкото използване на готови речеви клишета под формата на пословици, афоризми, цитати. В своето великолепно есе за българските „притчи, пословици и характерни думи“ Петко Славейков посочва точно тяхната функция – да заместват в разговорната реч описването на дълги и обстоятелствени житейски ситуации. Така например, вместо да констатирам, че някой не е свършил добре работата си, да приведа аргументи за това, да си послужа с конструкции за психологическо убеждение и в края на изказването си да постигна съгласие, достатъчно е да изрека: „Свършил си я като лисицата на лозето“ или „Като котката с опашката“, или просто „През куп за грош“. Излиза че лаконичната и „ударна“ формулировка постига едновременно и убедителност, и дава нетърпящ възражение аргумент. А става това, защото в съзнанието и на говорещия, и на слушащия ситуацията, която „стои“ зад словесната фраза, се знае и тя е достатъчно разгърната. Произнасяйки съответното свързано словосъчетание, ние всъщност

въвеждаме цялото, включително и емоционалното познание за ситуацията. Ето защо хората, запознати с езиковата култура, но незапознати с битийната култура, не могат да реагират на подобни инкорпорации.

На следващо място, използването на клишета – вставки, прави речта картинна, предизвикваща богати асоциации. Това е подчертал също Петко Славейков. Ние имаме всички основания да смятаме, че подобен начин на разговор за модерниста поет е унаследен. Съвременниците си спомнят такъв бащата, такъв се оказва и синът. При това – нещо характерно за края на XIX и началото на XX в. – причудливо, от наша гледна точка, смесване на високо и ниско, на фрази от „високоучените" западни езици и ориенталски изказ, на изискана и грубовата лексика. (Нека си спомним текста на „Бай Ганьо".) И най-межкото за слушащите – непрекъснати подмятания и осмивания по техен адрес. Метафорично можем да определим посоченото като „цветиста" реч. Мемоаристите правят обобщения от типа на „интересен събеседник", „слушах го цял час", „беше във вихъра си", предпочитайки от разговорния изказ да се прехвърлят върху личността.

Всъщност, разсъждавайки върху явлението, смятам, че трябва да формулираме и приемем термина „дълбокоплановост" на речта. Това са всички случаи, когато с една дума или едно словосъчетание извикваме в съзнанието на слушащия цяла една битийна ситуация, която му е известна от културното познание. На практика това внася в контекста на изказа допълнителни текстове, „нанизва" хипотактично множество непроизнесени, но осъзнавани изкази, наподобявайки разказната структура на 1001 нощ. Не на последно място – така става и приобщаването към етносните или общочовешки цивилизационни достижения, което в теорията на реториката се означава като „привеждане на пример". За да възпее величието на опълченците, Ив. Вазов казва: „Как шепа спартанци под сянта на Ксеркса", и това е достатъчно за неговия читател да си представи важността на битката и героизма на защитниците – в съзнанието им изплува извършеното от цар Леонид и малобройната му войска при Термопилите. Е, и със слушащите е подобно.

Как може да бъде коментирано казаното дотук? Ако се обърнем към класическите трудове по реторика, неизбежно ще достигнем до извода, че Пенчо Славейков ползва особена структура, която следва да бъде определена като *анти*реторика. В своите устни прояви той далеч не си поставя за цел да убеди опонента/опонентите си в своята позиция. А това е главното изискване според Аристотел (Аристотел 1959: 21). Още

по-категорично „несъвпадение“ е наблюдението относно използваните средства – че те не трябва да бъдат нито много ниски, нито много високи, а трябва да са най-обикновени и общоупотребителни, за да се възприемат бързо и лесно от слушащите (Аристотел 1959: 21). Всъщност писаното от античните автори е дълбоко философски функционално, тъй като стои в основата на представата за хармонията като вездесъщ космически баланс. Тезата се продължава и в римската реторика, според която трябва да се подражава на ежедневната реч, да се използват най-общоупотребителни думи и изрази (Цицерон 1959: 35), да се разчита изключително на съдържателността на речта. Както ни убеждават описаните от съвременниците Славейкови разговори, те са изцяло дионисиевски, разхвърляни, многотемни и многопланови – пълна противоположност на „усреднената“ подреденост. Тъкмо това им качество, наред с тембъра, произношението, ритмиката и ударенията, заставят слушащите да проявяват усилие (концентрация на вниманието), за да следят мисълта на говорещия.

Неочакваността на речеви обрати, на ниски и грубовати средства, наред със стриктни формулировки и научна фразеология е категорично забранявана изразителност във възгледите на Аристотел, Цицерон, Квинтилиан. Ясно е, че Славейковата реч не е организирана по изискването за кръговост при разкриване на темите – според теорията за периода и хрията (Аристотел 1959: 27–28). Тя е била основа на възрожденската образованост у нас: писмена и устна култура, но след Освобождението бързо губи позициите си.

Най-сетне, всички антични теоретици настояват, че красивата реч се изгражда изцяло върху граматическата правилност – като се започне от точната форма на падежите и глаголите и се стигне до синтактичната подреденост. И тук следва да отбележим минуси, наблюдавайки изказванията на Пенчо Славейков. Той и така е прословут със спазване на собствен правопис и правоговор, а „разваленият“ му словоред и „забъркан слог“ довеждат до недоумение „школските глави“. Може би далеч преди езиковедите един Славейков събрат написва статия, в която развива мисълта, че разговорната реч е съвсем различна от писмената реч, но че именно тя, разговорната, нахлува в нормативната, като я обогатява и развива (Пушкин 1949: 1097).

В крайна сметка от предписанията на цялата учена античност, поскоро бих използвал две. Първото е становището на Цицерон в писмата му до Квинт Цецилий, че всъщност всяко поколение има „своя реторика“

(Цицерон 1959: 34). Второто – че реторическите структури трябва да осигурят удовлетворение от поставената проблематика, естетическо удоволствие и възхищение от личността (Аристотел 1959: 33). Това явно е съответно на организацията на Славейковите слова; фиксирано е в изказванията на множество негови слушатели.

И нещо в защита на античната реторика – тя се занимава със съдебните, съвещателните, апологетичните речи и с беседите; нито един от авторите няма и мисъл да изследва устните разговори. Така че не е чудно, че „класическата“ теория е неприложима към избрания тук предмет на анализ. Затова пък съвременните „реторици“ имат достатъчно продуктивни спрямо устните прояви формулировки. Още от началото на XX в. и сосюрианци, и структуралисти, а след тях бихевиористите, фослерианците, чак до съвременните когнитивисти се занимават с речевите изяви. Вярно – от лингвистична, в това число и от стилистична гледна точка. Това, което винаги е липсвало, е комуникативният подход, който не само определя по друг начин мотивацията, насочеността на водения разговор, характера на информационна размяна, нежели лингвистичната теория. Така например М. Бахтин правилно изтъква, че „речевите жанрове са относително устойчиви типове изказвания, изградени върху своя тематика, подбрани граматически езикови средства и тяхното композиране“ (Бахтин 1986: 250). Пак той за пръв път включва към речевите жанрове „кратките реплики на битовия диалог“, „битовия разказ“, пропускайки, за съжаление, изброените в настоящата статия (Бахтин 1986: 251). Но определено греши, когато класифицира устните прояви на първични и вторични, допускайки идеята, че битовите разговори (първични) при определени условия прерастват в реторически речи (вторични) (Бахтин 1986: 264–265). Всяка от въпросните две групи се обуславя от коренно различна комуникативна ситуация, което изключва напълно взаимозависимостта и трансформацията.

Невъзможно е да си представим как описаното от С. Минчева „мечтаене на глас“ по височините на Земенския манастир би довело до съвещателна реч например. Анализирайки изказванията на равнище изречение, Бахтин твърди, че то има граматична природа, граматични граници, граматична завършеност и единство, елиминирайки съвършено несправедливо философската, логическата и най-вече комуникативната му обусловеност (Бахтин 1986: 267). Известната група „Мю“, използвайки комуникативните структури на Р. Барт, обосновава подробно активното участие в разговора не само на говорещия, но и на слушащите (Мю

1986: 57–71). Оригинална е идеята им да разглеждат устните жанрове като вид литература. При Пенчо Славейков те в много голяма степен са именно такива. Може би пак те ще положат основа за появата на изследвания с наслов „Устната литература“. Разбира се, бъдещите анализатори ще трябва да се задоволят не със самите текстове, а с описанията им. Нещо подобно на „ненаписаните, но публикувани произведения на Пенчо Славейков“.

Пиша тези свои размисли, съзнавайки, че все още липсва целенасочена теория върху типовете човешки разговори в тяхната комплексност и пълнота. Сегментацията на речевото пространство, която се постарах да извърша, остава встрани от изследователските пространства на авторите, занимаващи се с литературна реторика, лингвопсихология, когнитивно езикознание. И въпреки че съм търсил и намирал подкрепата на отделни анализирани детайли, те обикновено са били поставяни в контекста на различни от свободния разговор прояви. Винаги обаче ме е водило желанието да реконструирам индивидуалния дух на една от големите фигури в българската култура, ако не най-обичаната и популярна, то безспорно най-волевата.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аристотел 1959: Аристотель. О стиле ораторской речи. // *Об ораторском* искусстве / Состав. А. Томачев. – 2. изд. – Москва, 1959.

Бахтин 1986: Бахтин, Михаил. Эстетика словесного творчества. – 2. изд. – Москва : Искусство, 1986.

Белчева 1963: Белчева, Мара : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Беумл&Беумл 1975: Bäuml B., F. Bäuml. A Ditionary of Gestures. – Metuchen : Scarecrow press, 1975.

Василев 1963: Василев, Владимир : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Влайков 1963: Влайков, Т. Г. : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Грачева 2005: Грачева, Л. В. Партитура жестов. // Грачева, Л. В. Тренинг внутренней свободы : Актуализацияя творческого потенциала. – С. Петербург, 2005.

Данчов 1963: Данчов, Никола Г. : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Златарски 1963: Златарски, Васил : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Зюмптор 1992: Зюмптор, П. Въведение в устното поетическо творчество. – София : Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1992.

Йорданов 1904: Йорданов, В. Мнението на Пенчо Славейков за Крали Марко. // *Летописи*, 1904, № 5.

Йорданов 1938: Йорданов, В. Лайпциг и българите : [С 27 сн. и портр.]. – София : Хр. Г. Данов, 1938.

Йорданов 1963: Йорданов, Велико : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Кирил 2000: Литургические жесты. // *Православная* энциклопедия / Ред. Кирилл, Патриарх всея Руси : Т. 1. – Москва, 2000.

Маринополски 1963: Маринополски, Йордан : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Минчева 1963: Минчева, Сийка. : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Михайлов 1981: Михайлов, К. Неизвестни материали от „На Острова на блажените“ на Пенчо Славейков. // *Лит.* мисъл, 1981, № 2, с. 125–131.

Михайлова 2010: Михайлова, Ст. Музейни диалози : [Ръконис], 2010.

Младенова 2016: Младенова, М. Пенчо Славейков в паметта на Велико Йорданов. // *Информационен* бюлетин [на] ЦБ на БАН [онлайн]. http://cl.bas.bg/za-centralna-biblioteka–1/byuletin-na-cb-na-ban/byuletin-na-cb-na-ban74_06–18.pdf. [прегледан 27 септ. 2016]

Мю 1986: Дюбуа, Ж., Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкенберг Ф. Мэнгер Ф. Пир, А. Тринон. Общая риторика. – Москва : Прогресс, 1986.

Николов 1963: Николов, Малчо : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Пермяков 1970: Пермяков, Г. Л. Синтетические и аналитические клише. // Пермяков, Г. Л. От поговорки до сказки. – Москва, 1970.

Подвързачов 1963: Подвързачов, Димитър : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

Пушкин 1949: Пушкин, Ал. С. О языке разговорном и письменном. // Пушкин, Ал. С. Полное собрание сочинений в одном томе. – Москва, 1949.

Словарь 1992: Словарь воровского языка : Слова, выражения, жесты, татуировки. – Запорожье : Выдавэць, 1992.

Ховланд, Дженис, Кели 1953: Hovland C, A. Janis, H. Kelley. Communication and persuasion : Studies of opinion change. – London : New Haven, 1953.

Цицерон 1959: Цицерон, Марк Тулий. Виды красноречия. // *Об ораторском* искусстве / Состав. А. Томачев. – 2. изд. – Москва, 1959.

Чилингиров 1963: Чилингиров, Стилиян : [Спомен]. // *Пенчо* Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963.

КРАЕВЕКОВНИТЕ „ЕПИЧЕСКИ ПЕСНИ“ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Николай Чернокожев
СУ „Св. Климент Охридски“

THE END-OF-THE-CENTURY *EPIC SONGS*
BY PENCHO SLAVEYKOV
Nikolay Chernokozhev, Sofia University St. Kliment Ohridski

The article examines *Epic Songs. Book One* (1896) and *Dreams. Epic Songs. Book Two* (1898) in view of the literary context of the last decade of the 19th century in Bulgaria and dwells into the peculiarities of their composition and structure.
Keywords: context, the end of the century, epic, compressing the two books

В настоящето изложение се опитвам да чета първото издание на книгата „Епически песни“, да реконструирам различните му контекстуални рамки и да не поглеждам към бъдещето на книгите, носещи това заглавие, които, както знаем, стават все по-компактни, за да постигнат онази своя окончателност от 1907 г., която четем днес.

От друга страна, самата тази книга може да е била една неокончателна окончателност, тъй като е известен стремежът на Пенчо Славейков към съвършенство – непрестанната неудовлетвореност и постоянното поправяне, за което могат да бъдат приведени две свидетелства:

1. Автографът върху авторския екземпляр на „Епически песни“ от 1896 г. – „Аз поправям всичко – не искам да оставя документ за моето поетическо развитие, а поезия“.

2. Написаното от Мара Белчева в нейните „бегли спомени“, въвеждащи в осъщественото от самата нея издание на съчиненията на Пенчо Славейков:

> Като не биваше да работи, той прелистяше ту „Кървава песен“, ту „Острова на блажените“, която книга го най-много радваше в последно време.

– А „Епически песни“ защо вече не вземаш в ръка? Види се, защото няма вече там какво да поправяш?

– То все има, не съм доволен напр. от „Успокоения“. И то, както и Cis moll, Сърце на сърцата, трябва да влязат при Омира, Сократа, Сатана, Христа, Ницше и др. (Белчева 1923: 18)

Споделеното е по време на Великденските празници в Рим.

Така че ако различните издания на „Епически песни“ могат да бъдат мислени като приближаване към търсен образ, аз ще се вгледам в първоначалния им облик.

Както е известно, книгата се появява в последното десетилетие на XIX век в две части – „Епически песни. Книга първа“ (Славейков 1896) и „Блянове. Епически песни. Книга втора“ (Славейков 1898).

За две години поетът не само сменя издателя си, но и поставя двете части на своята книга в изключително интересно напрежение, което може да се отлива в начините на четене от страна на публиката – тя може да разглежда, да мисли и интерпретира книгите в тяхната осамостойностеност или в тяхната цялост. Иначе казано, има книга „Епически песни“, има и книга „Блянове“, но може да има „Епически песни. Книга първа“ и „Блянове. Епически песни. Книга втора“. Минаването на заглавието на първата книга в позицията на уточняващо подзаглавие на втората може да има разнообразни и разнопосочни ефекти, като в тази рамка втората книга сякаш се освобождава от мощта на епическото и постига самостойност в пространствата на бляна. А **блян** е ключова за идеологическата доктрина (по Н. Георгиев) на кръга „Мисъл“ дума, сложно базисно понятие в системата на светоотнасянето. **Блянове** е понятието, което може да потиска епическото и да въвежда в различни, други, неепични светове, или **Блянове** може да се мисли като онзи коефициент, който да променя монолитността на епическото, да внася корекции, нюанси в боравенето с него.

И още нещо – първата книга е сглобена в Германия, а втората – когато Славейков е вече в София.

Освен това втората половина на последното десетилетие на XIX век, особено в двугодишния отрязък 1896–1898, дава на българската литература книги като: „Песни и въздишки“ и „Трепети“ на Кирил Христов, „Нова земя“ на Иван Вазов, „Българска литература“ на Александър Теодоров-Балан, „Смях и сълзи“ на Антон Страшимиров, „Разкази и повести“, книга 1 на Тодор Влайков, „Книга за българския народ“ на Стоян Михайловски, „Литературни и философски студии“ на д-р Кръстьо Кръстев, книги с

разкази на Иван Андрейчин, Петко Тодоров, стихосбирка на Иван Андрейчин, бележките на Йордан Маринополски върху „българската литература подир Освобождението“ и др.

В този контекст двете книги на Пенчо Славейков имат свой ореол.

Той просиява още в посвещението на първата:

„*Господину Петко Каравелову*
Посвещава настоящата си книга
Авторът“

И в последния текст във втората:

„Коледари
Алеко Константинову“.

Така двете книги са обхванати от Петко Каравелов, който именно през 1896 г. основава Демократическата партия, и Алеко Константинов, който е член на тази партия и към 1898 г. вече е напуснал този свят.

Несъмнено този политико-интелектуален сюжет е интересен, особено в светлината на манифестираната от страна на Пенчо Славейков близост с две от особено значимите фигури на българската публичност в последното десетилетие на XIX век. Но проблемите, свързани с поставянето и отпадането на посвещения, изисква самостоятелно изследване, а при него ще се появят Стоян Михайловски, чието име стои непосредствено под заглавието на поемата „Успокоений“ – Посветено на г. Стоян Михайловский – в публикацията ѝ в „Мисъл“ (1892), но в последващите публикации отпада; или „на една мила чуждинка“ („Приказка“) и „Георги Боневу“ („По жетва“) – единствените посвещения в „Блянове“, и т.н.

В този смисъл нищо не може да разколебае персоналистката ценностна рамка, зададена от имената на Петко Каравелов и Алеко Константинов.

Нов нюанс добавя епиграфът от Гьоте:

Das weit Zerstreute sammelt mein Gemüt,
Und mein Gefühl belebt das Unbelebte.
Goethe, Tasso. [1]

---

[1] В оригинала стиховете са:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
В Славейковата книга и в двата случая местоимението *sein – негов* е заменено с *mein – мой*. Възможно е да не става дума за печатарско недоглеждане, а за съзнателно „редактиране“ на Гьоте.

Той внушава – тъй като е трудно да бъде кодирано в пластичен образ – едно схващане на човека за себе си, изречено с достатъчна мощ и увереност.

В духа на практиката на използване на епиграфа във времето след Освобождението Славейков оставя двустишието непреведено. По-съществено е обаче, че в книгата тези стихове са последвани на съседната страница от стихотворението „Автобиография“, датирано – Leipzig, 1. Ян. 1895 г.

Раждането или завършването на текст в първия ден на новата година е символично, дори леко патетично. Разказът за себе си, наречен „автобиография“, възвестява себенамирането – раждането на поета, но без зловещата тежест на орисващите думи от „Орисия“.

Освен това в двете книги на „Епически песни“ под някои текстове стоят указания за време и място, понякога поотделно, а понякога заедно.

Споделянето на тази информация с читателя, идваща след като е прочел произведението, може да бъде мислено като покана, като въвличане, от една страна, в някакъв личен авторов контекст, който ретроспективно налага отпечатък върху цялостното възприемане и осмисляне на творбата. Въпросът все пак е, че ако от литературноисторическа гледна точка ние днес сме запознати по-добре с тези индивидуални авторови контекстуализационни ориентири, дали, или по-точно за каква част от българските читатели от последното десетилетие на XIX век датите и местата са се превръщали в информация, а не са оставали само сигнали. От друга страна, ако персоналният индивидуален контекст се окаже непродуктивен, може да възникне питането, произтичащо от факта, че с тези обозначения в страниците на една или две книги се събират и организират по специфичен начин текстове от различни години, и тъй като всяка година може да притежава различни образи не само за отделните читатели, но и в съзнанието на публиката, какъв ще е резул-

---

Драмата „Торквато Тасо“ е преведена на български от Л. И. Попов и публикувана като „Отпечатък от сп. „Общ труд“, кн. XV и XVI, год. II (1918). В този превод двата стиха изглеждат така:

Душата му разпръснатото сбира,
а чувството му мъртвото събужда… (с. 5).

Този превод е издаден под номер 770 и в поредицата „Всемирна библиотека“ на издателство Александър Паскалев през 1920 г.

Нов превод на драмата е публикуван в: **Гьоте**, Й. В. Избрани творби. Т. 2. Драми. София : Народна култура, 1980. Преводът на Стоян Бакърджиев е: „разпръснатото той събира с ум/ и мъртвото одушевява с чувство“.

матът от това събиране. Несъмнено едно разрешение на този проблем е просто пренебрегването на предлаганата от създателя на текста информация – нещо като нечетенето на бележките под линия или в края на книгата, какъвто е случаят с „Епически песни“ от 1896–1898 г.

А и бележките в „Епически песни“ задават рамката на друг потенциал за контекстуално полагане на отделни текстове и на книгите като цяло. Както посочва Славейков, след като е подчертал в началото на бележките: „Няколко песни в тая книга съ възпроизвеждание на чужди теми – и аз вярвам, че по моя повод, нашите критици няма да пропуснат да изкажат своето благородно възмущение. Някои даже, и лично и писмено, са ми го изказвали вече“, и преминава към същинските бележки: „Следните бележки са необходими за ясността на самия текст на някои от песните: ...“. Следват петнадесет бележки, а във втората книга на „Епически песни“ те са само пет.

Така че текстовете попадат в окуляра на различни оптики – едни целящи ясност, насочващи читателя в желаната от автора посока посредством авторитетни гласове и изследвания; други – отпращащи читателя към времена и места на създаване, въвеждащи го може би в приватния хронотоп на Пенчо Славейков.

Но нека се върнем към началото на първата книга – към първото стихотворение – предговор, идващо след двустишието на Гьоте.

Автобиография

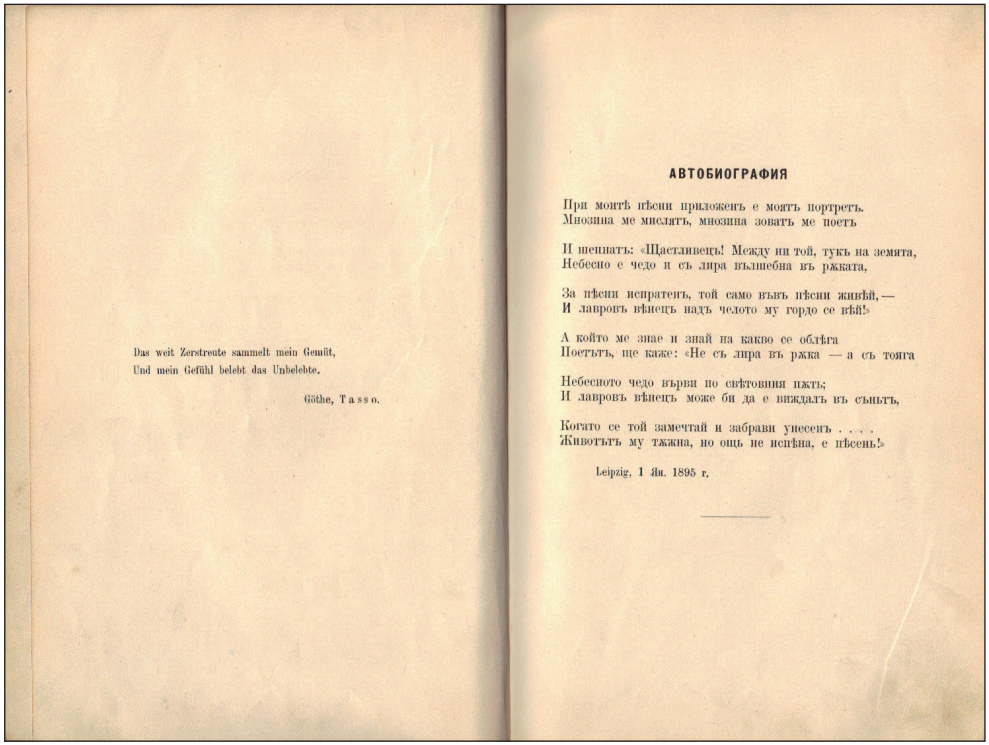
При моите песни приложен е моят портрет.
Мнозина ме мислят, мнозина зоват ме поет

И шепнат: „Щастливец! Между ни той, тук на земята,
Небесно е чедо и с лира вълшебна в ръката.

За песни изпратен, той само във песни живей, –
И лавров венец над челото му гордо се вей!“

А който ме знае и знай на какво се обляга
Поетът, ще каже: „Не с лира в ръка – а с тояга
Небесното чедо върви по световния път;
И лавров венец може би да е виждал в сънят,

Когато се той замечтай и забрави унесен...
Животът му тъжна, но ощ не изпяна, е песен!“[2]



Das weit Zerstreute sammelt mein Gemüt,
Und mein Gefühl belebt das Unbelebte.

Göthe, Tasso.

АВТОБИОГРАФИЯ

При моитѣ пѣсни приложенъ е моятъ портретъ.
Мнозина ме мислятъ, мнозина зовятъ ме поетъ

И шепнатъ: «Щастливецъ! Между ни той, тукъ на земята,
Небесно е чедо и съ лира вълшебна въ ржката,

За пѣсни изпратенъ, той само възъ пѣсни живѣй, —
И лавровъ вѣнецъ надъ челото му гордо се вѣй!»

А който ме знае и знай на какво се облѣга
Поетътъ, ще каже: «Не съ лира въ ржка — а съ тоягa

Небесното чедо върви по свѣтовния пжть;
И лавровъ вѣнецъ може би да е виждалъ въ сънътъ,

Когато се той замечтай и забрави унесенъ . . . .
Животътъ му тжжна, но ощь не испѣна, е пѣсенъ!»

Leipzig, 1 Ян. 1895 г.

Самата стратегия на въплъщаването – конкретизация, на двустишието на Гьоте и/или на отместване от него в стихотворението „Автобиография“ е показателна – творецът събирач и сътворител на светове е видян от другите, които имат два гласа: единият възпроизвежда стереотипа, а другият (максимално близък до гласа на самия поет) приземява портрета, освобождавайки го от задължителните според стереотипа аксесоари, за да го види и най-вече чуе в пеенето на неизпятата още песен – живот. Така преходът поет – певец отваря страницата на песента без думи, чиято мелодия читателят слушател трябва да конструира в съзнанието си чрез „Луд гидия“. А тази творба не само конфронтира всекидневното съзнание с въплъщението на божественото, но и довежда историята до отказ от боравене с думи.

[2] Относително лесно може да бъде проследена и описана трансформацията на тези две страници в очерка – предговор, „Олаф ван Гелдерн“ в „Епически песни“ от 1907.

Смълчаването в двете книги „Епически песни“ на Славейков е последователно проведено. А то спокойно и естествено може да отвежда към и в бляновете. В отделните повествувания – независимо кои и какви са героите, независимо колко словесно разточителен е понякога разказвачът (първоличен или третоличен, описващ или коментиращ) – са особено важни насищанията със смисъл на малко на брой думи или на жестове, на сентенции и/или обрати. Иначе казано, на пауки, които не само могат, но и трябва да се запомнят.

В този смисъл краевековните „Епически песни“ представят и представляват уловените от поета късчета свят в последното десетилетие на XIX век. Така могат да бъдат събрани различни изявявания на поета мъдрец, различни негови разполагания в социума, различни въплъщавания на мотива „неразделни“, различни... множество различности, които сякаш чертаят облика и образа на българския свят чрез щрихи и фигури от източния и от западния.

И ако първата книга на „Епически песни“ е книгата провокация към читателски нагласи и стратегии на критически оценявания – тя неслучайно завършва с „Песен за критиците“, то втората книга – „Блянове“ – отвежда в света на оживяващите в съзнанието на твореца негови рожби (в „Микеланджело“) и до прогласяване на мисията на сътвореното:

Идеята на времето пренес
Ти в вечността ... Мойсее говори!
19. Дек. 1896

За да завърши с „Коледари“.

Така преходът „Епически песни“ – „Блянове“ отвежда до посветения на Алеко Константинов текст, към който е и последната бележка: „Освен съобщените, в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, коледни обичаи, ползувал съм се, и то най-вече, от материал мене известен по устни разказвания. В печатаните до сега сведения за този народен обичай не се споменава за една, види се по-стара, характерна черта: – че заедно с певците коледари са ходили да коледуват и пеят и жени. Сега вече, където този обичай е още спазен, ходят само мъже, от които един или повече се преобличат в женски дрехи.“

В заявеното има няколко интересни от гледна точка на читателското възприятие и оценка пункта: 1. известното на самия Славейков по „устни разказвания“, т.е. мощта на гласовете, на предписмените сили;

2. женското участие в ритуала; 3. подмененото женско присъствие, маскирането на това участие – „само мъже, от които един или повече се преобличат в женски дрехи“, които само посочвам, без да коментирам.

А цитирам бележката, тъй като тя въвежда читателя в извънтекстови сфери, доуплътняващи схващането за универсалистския проектив на традиционната култура и така поставя акцент върху битието на словото в ритуала, върху органическата му принадлежност към културния формат, от който израства разказът за изживяването на Рождеството, за съпричастяването с него.

Така текстовете в двете книги са обрамчени от музиката на „лудия гидия“, срещу чието магическо, пречещо всекидневния живот въздействие се изправя общността и самото празнично битие на тази общност и в този смисъл „Бляновете“ завръщат читателя в предмодерната епичност по начин, различен от литературно овладения и обработен античен митологичен сюжет в „Пред Острова на блажените“ – последният текст в „Епически песни“ от 1907 г.

Краевековните „Епически песни“ на Пенчо Славейков не са само и единствено първо издание, те са просто друга, различна книга в съпоставянето им с появилите се почти десет години по-късно „Епически песни“ и могат да бъдат осмисляни през фигурата на спиралата, представяща онова, което Славейков осъществява в рамките на десет години: от 1896–1898 до 1907 г.

Но това предполага описване на новия отбор на текстове и различната им концептуална организация, което не може да се сведе до тезата за компресирането на двете книги в една. Това е просто друго сюжетно ядро и не е част от настоящите наблюдения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Белчева 1923: Белчева, Мара. Пенчо Славейков : Бегли спомени. // Славейков, Пенчо. Избрани съчинения / Нареди Мара Белчева. – София, 1923.

Славейков 1896: Славейков, Пенчо. Епически песни: Кн. 1. – Пловдив : Д. В. Манчов, 1896.

Славейков 1898: Славейков, Пенчо. Епически песни: Кн. 2. Блянове. – Пловдив: Хр. Г. Данов, 1898.

СКОРОСТ, КРАЖБИ И ФОЛКЛОР: ОТНОСНО ВЪЗНИКВАНЕТО НА СТУДИЯТА „БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН“ (1904)

Благовест Златанов
Университет Хайделберг

SPEED, BURGLARIES AND FOLKLORE: ON THE ORIGINS OF THE ESSAY “THE FOLK-SONGS OF THE BULGARS“ (1904)

Blagovest Zlatanov, Heidelberg University

The article deals with the genesis of one of the most significant essays in the history of Bulgarian literary and folkloristic studies – “The Folk-Songs of the Bulgars” by Pencho Slaveykov. Emphasizing the rather strange circumstances of its creation, the present article argues that Slaveykov’s essay was the result of a dialogue with one single main textual source. In this dialogue crucial positions were being elaborated through different textual and rhetorical techniques of expropriation and repudiation.

Keywords: “The Folk-Songs of the Bulgars”, Pencho Slaveykov, Bulgarian folkloristic studies, rhetoric of text creation

Един ден от лятото на 1903 година. София. За този ден само година по-късно начеващият тогава английски писател, предпочел да се подпише с две от личните си имена – Хенри Бърнард, ще напише следното:

> Dr. Dillon and I had intended to go back to Spain and in the sun-kissed province of Murcia to wallow through the Middle Ages. Then rose the Macedonians and changed our schemes. They called us to Sofia, to the frontier, and while we were in that incongruous, little capital – awaiting hostilities – I sauntered one day into the National Library, made the acquaintance of Pencho Slaveikoff, and in ten minutes had planned this book. (Бърнард, Славейков, Дилън 1904:11)
>
> („Доктор Дилън и аз възнамерявахме да се върнем в Испания и в слънчевата провинция на Мурсия да се потопим в Средновековието. Но тогава въстанаха македонците и промениха нашите планове. Извикаха ни в София, близо до границата, и докато бяхме в тази нелепа

> малка столица – в очакване на военните действия, – един ден се отбих в Народната библиотека, където се запознах с Пенчо Славейков и за десетина минути се оформи идеята за тази книга.“)

Така започва една, смея да твърдя, от най-загадъчните истории в цялото житие-битие на българската литература, българската фолклористика и българското литературознание. История на епохалния жест на откриването на българската (фолклорна) словесност за света, история на (само)възвеличаване и иронично (само)дистанциране, история на пълна аматьорщина и изтънчена професионална преценка, история на мрачна сериозност и лекомислена ирония, история на симулации и мистификации, история на автентично представяне и дръзко измисляне на българския фолклор. В крайна сметка и история на невинен заговор и дълговечна тайна.

Горният цитат е взет от предговора, който 28-годишният тогава писател, а по-късно и плодовит журналист и литературен критик (Who was who/5. 1951–60, 1961: 50) написва към преводния англоезичен сборник с български народни песни, пословици и поговорки под заглавие „The Shade of the Balkans“, публикуван в Лондон през октомври 1904 година. (Бърнард, Славейков, Дилън 1904)

И така, според сведенията на един от възловите участници, Хенри Бърнард, чието пълно име всъщност е Хенри Бърнард Филип Берлайн (1875–1960),[1] поредица от случайни обстоятелства водят до възникването на (идеята за) сборника „The Shade of the Balkans“.

Първата и от чисто фактологическо гледище най-важна случайност е запознанството на Хенри Берлайн със знаменития английски международен кореспондент, филолог, университетски преподавател, преводач и какво ли още не Емил Джоузеф Дилън (1854–1933)[2] (Берлайн 1947) през 1903 година, т.е. малко преди събитията, описани в предговора. Не са известни обстоятелствата, довели до това запознанство. Известно е обаче, че още при първата среща Берлайн е дълбоко и за цял живот поразен от Дилън. До края на дните си Берлайн, който през дългия си живот се е срещал с немалко знаменитости, ще смята Дилън за може би най-забележителната личност, която е познавал (Берлайн 1952: 57). Ефектът

[1] Henry Bernard Phillip Baerlein. В българското литературознание съществуват множество недоразумения около начина, по който трябва да се произнася фамилното име Baerlein. Тук не ми е възможно пространно да се спра на историята на тези недоразумения и причините за тях. Името трябва да се произнася „Берлайн“.

[2] Emile Joseph Dillon (1854–1933).

от запознанството е бил толкова силен, че през 1903 година Берлайн с радост приема щедрата покана на Дилън да го придружи в предстоящите му пътувания.

Второто, пак случайно обстоятелство е избухването на Илинденско-Преображенското въстание (1903), което нарушава плановете на двамата да попътуват из „слънчева Мурсия". Но и тук не всичко е дотам случайно. Още месеци преди това Дилън, който е един от най-свирепите критици, които Турската империя някога е имала в средите на международните и военните кореспонденти, вече дълбоко се е ангажирал със събитията в Македония. След избухването на въстанието той вече няма колебания, че е крайно време да се отправи към България и да замени политическите анализи за положението на българите в Македония, които публикува вече в продължение на месеци, с кореспонденции „от мястото на събитието".

Третото случайно обстоятелство (а може би и то някога ще се окаже не толкова случайно) е попадането на Хенри Берлайн в Народната библиотека малко след пристигането на британците в София и срещата му с поддиректора Пенчо Славейков. През 2011 година в своя статия Галин Тиханов предложи тезата, че срещата не ще да е била случайна и че Хенри Берлайн е бил насочен към Славейков от един от двамата най-изтъкнати по онова време британски слависти, проф. Уилям Морфил (Тиханов 2011). Предположението на Галин Тиханов е доста убедително, все пак неизяснен остава въпросът откъде Берлайн е имал контакт с Морфил и поради каква причина Морфил го е насочил към среща със Славейков. Аз лично не бих изключил друга възможност, повече оставаща в пределите на случайността. Емил Джоузеф Дилън, чийто принос както към създаването на „The Shade of the Balkans", така и към защитата на българската кауза в македонските събития си остава напълно непроучен и като следствие обидно подценяван, още преди 1903 година е бил отлично запознат както с политическите, така и с научните и културните кръгове в България. Удивителният полиглот Дилън е владеел български (за разлика от Джеймс Баучър, както настоява да подчертае години по-късно Берлайн – (Берлайн 1952: 71) и е имал контакти с най-значимите фигури в практически всички кръгове в България. Още от студентските си години в Кеймбридж Берлайн, който иска да се утвърди тъкмо като писател, се стреми към членство в писателски клубове и най-вече към контакти с водещи творци. Пристигайки в София, вероятно е пожелал да се запознае със значими фигури от местната литературна сцена. Ще

кажете: „Защо Пенчо Славейков, защо не Вазов?“. Вазов е бил по-познат в Англия (ако въобще може да се говори за „познатост“), а и повече хора в София, на първо място Иван Шишманов чрез посредничеството на Дилън, биха препоръчали по-скоро среща с „Патриарха“.

Тук идва следващото „случайно обстоятелство“. Хенри Берлайн е човек диглосен, с два майчини (респект. бащини) езика – немския и английския. Всъщност по потекло Берлайн е баварец. Ако е искал да се запознае с водещ тогава български писател, би предпочел да има „гладка“ комуникация на общ за двамата език. С Вазов гладка комуникация не е била възможна на нито един от двата езика. На немски обаче е могъл да се разговори отлично с Пенчо Славейков.

Финалното и най-съдбовно обстоятелство е „спонтанното“, според Берлайн, решение на двамата да се заемат с подбора и превода на сборник с български народни песни и пословици на английски език. Защо от всички теми, за които са могли да си говорят в онези първи десет минути на срещата, са се спрели точно на българските народни песни и защо толкова спонтанно са решили да работят по точно тази тема заедно, едва ли някога ще научим. Това е една от многобройните и в немалка част преднамерено наплетени мистерии около този сборник.

Не просто във възникването на идеята за сборника „The Shade of the Balkans“ има някаква взривна спонтанност. Цялостното му създаване е белязано от едно неимоверно бързане, от една като че съдбовна надпревара с времето.

Срещата между Пенчо Славейков и Хенри Берлайн в Народната библиотека се е състояла не по-рано от **началото/средата на август 1903 г.** в зависимост от това дали по нов, или по стар стил датираме избухването на Илинденско-Преображенското въстание. Точното датиране е възможно както благодарение на споменаването на въстанието като причина за пристигането на Дилън и Берлайн в София, така и благодарение на наличието на обилни данни от журналистическата дейност на Е. Дж. Дилън през месеците **август и септември 1903 г**. в България.

В началото на октомври 1904 година сборникът „The Shade of the Balkans“ излиза от печат в Лондон, Англия. За онова време, предвид на тогавашните срокове за подготовка на едно такова обемно издание за печат, предвид темповете на комуникация и т.н., това е уникално кратък срок. Съставителството на сборника, подборът на песните и пословиците, преводът им на английски език, подготовката на бележките и поясненията, създаването на двете обширни студии от страна на Славейков и

Дилън, преводът на Славейковата студия на английски език, написването на предговора от страна на Берлайн,[3] редактирането на всички текстове, наборът, коректурите, печатът – всичко това за около 12 месеца, като от тях трябва да се приспадне времето за преговори и постигане на договореност с издателя. Все пак годината е 1903-та. Предвид на всичката друга ангажираност на Славейков, Дилън и Берлайн в периода август 1903 – септември 1904 г. това е просто невероятно постижение.

С публикуването на сборника „The Shade of the Balkans" е трябвало изключително да се бърза. Авторите и издателят му са били поставени под невероятен натиск да подготвят и отпечатат книгата в рекордно кратък срок. Напълно изключвам възможността това да е била тяхната лична воля. Външни обстоятелства са ги подтиквали или принудили да се впуснат в тази надпревара с времето. Изследването и осветляването на причините за това бързане е изключително важна изследователска задача, на която не мога да се посветя в настоящото изложение.

Един от авторите на сборника „The Shade of the Balkans" се е справил неимоверно добре с натиска на сроковете и обстоятелствата. Това е Пенчо Славейков. На него са се падали най-тежките и обемни задачи: 1. подборът и съставителството на народните песни и пословици; 2. участие, при това доста странно, в превода им; 3. създаването на обширна въвеждаща студия, която да запознае англоезичната публика с множество въпроси от областта на българската фолклористика, история и литературознание; 4. вероятно и съавторство в подготовката на бележките и поясненията.

С всички тези задачи Славейков се е справил изключително скоростно и ефективно, включително и с текстово най-обемната от тях – написването на въвеждащата студия.

До настоящия момент с оглед на толкова важния за творческата биография на П. П. Славейков сборник „The Shade of the Balkans" (1904) съществуват купчина непроучени въпроси. Сред тях бих искал да се спра

---

[3] Пълното заглавие на антологията гласи: „The Shade of the Balkans: being a collection of Bulgarian folksongs and proverbs, here for the first time rendered into English, together with an essay on Bulgarian popular poetry, and another on the origin of the Bulgars".
(„Сянката на Балкана: представляваща сборник от български народни песни и пословици, тук за първи път преведени на английски заедно с една студия върху българската народна поезия и още една върху произхода на българите")
Дългата формулировка, която носи митологичните характеристики на по-ранни епохи, не споменава единствено предговора на Хенри Берлайн, но за сметка на това дава ясна представа за структурата на книгата.

единствено на част от онези, отнасящи се до въвеждащата студия, която той написва за сборника и озаглавява „Българската народна песен“. Бих искал да се съсредоточа върху фактологическите и текстологичните аспекти на възникването и структурното и съдържателно оформяне на студията.

За тази цел най-напред е необходимо да се изяснят няколко въпроса: 1. Кога, т.е. в какъв времеви период е създадена тя?; 2. По какъв начин е възникнала?; 3. Колко варианта е имала студията?; 4. Кой е участвал в създаването ѝ?; 5. Кои фактори са играели същностна роля при създаването ѝ?; 6. Как тези фактори са се отразили на структурата и съдържанието на студията?

Някои от тези въпроси на пръв поглед са прекалено технически, други може би звучат направо странно. Да, самата фактология около възникването на студията „Българската народна песен“ е повече от необичайна. И въпреки нейната – ще кажа направо – дивност тя досега не е привлякла вниманието на изследователите.

И така, срещата в Народната библиотека между Пенчо Славейков и Хенри Берлайн, дала старта на подготовката на сборника, се е състояла не по-рано от **началото/средата на август 1903 година**. Дори да приемем, че много бързо е било получено съгласието на издателя, като **най-ранна дата** за началото на работата над студията „Българската народна песен“ в най-оптимистичния случай трябва да се приеме **септември 1903 година**.

Студията е завършена **далеч преди края на 1903 година**. Свидетелствата за това са повече от категорични. Тя е публикувана за първи път, и то на български език, в две книжки на сп. „Мисъл“ от началото на 1904 г. (Славейков 1904). Фактът, че първата част на студията е публикувана в януарската книжка на сп. „Мисъл“ за 1904 г., свидетелства еднозначно, че тя е завършена най-късно през ноември, за да има достатъчно време (с оглед на сроковете за подготовка за печат) да бъде набрана, наборно коригирана и отпечатана.

Съществува и друго много убедително и същевременно много интересно свидетелство. В писмо до Мара Белчева **от 13 януари 1904 година** Славейков пише:

„От англичанина получих досега 6 писма (представи си моя мързел – не съм му отговорил на ни едно от тях) и той ми пише, че въведението, което му пратих, е prachtvoll (sic).“ (Славейков 1959в: 25)

Англичанинът, разбира се, е не друг, а Хенри Берлайн. Между изпращането на студията до Берлайн за превод и 13 януари 1904 г. трябва да е изминало доста време, през което П. П. Славейков да може да получи цели 6 писма, и то от различни точки на Европа.[4] Берлайн едва ли е писал всеки ден на Славейков. Между отделните писма е имало промеждутъци, в които Берлайн се е надявал на отговор, преди да пристъпи към следващото писмо. Следователно изпращането на студията трябва да е станало далеч преди писмото на Славейков до Мара Белчева. И това свидетелство ясно говори, че студията е завършена през ноември 1903 година.

С написването на въвеждащата студия Славейков се е заел вероятно не по-рано от **началото на септември 1903,** а далеч преди **края на ноември 1903 г.** тя е била изпратена както на Берлайн, така и на сп. „Мисъл“. Пенчо Славейков е разполагал за написването ѝ с 2 ½, в най-оптимистичния случай – с 3 месеца.

Но това не е всичко. За щастие, е съхранен удивителен разказ за възникването на студията. Едва ли има друг български литературноисторически и фолклористичен текст, който да е попадал под ударите на толкова тежки криминални премеждия.

Те са ни предадени в стилистиката на криминален роман от главният съучастник на Пенчо Славейков – Хенри Берлайн. В един момент в предговора си към „The Shade of the Balkans“ Берлайн рязко сменя жанровата плоскост и безжалостно ни захвърля в свят на престъпления и коварство – Славейковия свят:

> Slaveikoff's introductory essay was in every way more prosaic. It was written by him and removed by a burglar — so diligent is the local pursuit of wisdom; it was written again and passed to three or four people who, as energy served them, transformed it into German, a language of which some of them were not ignorant. One after another their manuscripts were sent to me — for I was no longer in Bulgaria — and if any reader take umbrage in a word or a fact, a scathing comment or contorted views in our essay as it now appears, I beg he will place it to the discredit of that necessary drudge, the translator.“ (Бърнард, Славейков, Дилън 1904: 13–14)
>
> („Въвеждащата студия на Славейков беше във всяко едно отношение по-прозаична. Тя бе написана от него и открадната от взломаджия – толкова неутолима е местната жажда за знание; тя бе написана отново и предадена на трима или четирима човека, от които, когато

[4] След напускането на България Берлайн не се отправя директно към Англия, а посещава други междинни точки. Една от тях е изключително важна за сборника, но за жалост тук няма място да се спра на нея.

> силата беше с тях, тя бе преведена на немски, език, в който някои от тях не бяха начинаещи. Един след друг техните ръкописи ми бяха изпратени – тъй като аз вече не бях в България – и ако някой читател се почувства засегнат от дума или факт, остра забележа или изопачено представяне в есето ни в сегашния му вид, аз моля да го заяви открито с оглед на дискредитирането на незаобиколимия черноработник – преводача.“)

Според този криминално-психологически разказ с елементи на вледеняващ хорър чудната история на сътворението на студията „Българската народна песен“ изглежда вкратце така: тя е написана в първи вариант на български език. След тази бавна, някак плавна, по-скоро прозаично бледа начална експозиционна фаза в разказа следва катастрофичен обрат. Българска организирана престъпна група, очевидно водена и наставлявана от мракобесни писателски фигури, научавайки се за коварната британско-българска издателска инициатива, приведена в действие от литературния враг Пенчо Славейков, решава всячески да я саботира, като за целта наема взломаджия с две полярни професионални характеристики – безогледен закоравял бандит, който с брутална сила може да проникне във всяко помещение, и литературоведски високообразован проучвател, който може да различи фолклористична студия (при това намираща се в ръкопис) сред всички останали записчици, бележчици, наброски, рецензии, статии, студии, книги в ръкопис и т.н., разхвърляни в работния кабинет на Пенчо Славейков. Перфектно подбраният взломаджия изпълнява безупречно поръчката, прониква в творческия храм на Славейков, намира и открадва студията. Тук повествователят, може би съвсем преднамерено, оставя „празно място“ и не уточнява дали взломаджията е похитил български вариант на студията, или вече преведената ѝ на немски език версия. На мен лично повече би ми допаднал вариантът, при който крадецът се домогва до немския текст. Това решително би вдигнало мизата му при бъдещи поръчки, а и би придало на цялостната драматургия нотка на непостижима изтънченост. Закоравял бандит с поне начални познания по немски!

Възлов детайл в сюжета е изключително прецизното времево планиране на акцията. Похитителите са изчакали завършването на студията и едва тогава са нанесли подлия си удар, което ще рече, че изключително професионалното им разузнаване в продължение на седмици е успявало да събира сведения от най-интимната творческа кухня на Пенчо Славейков. За добро или за зло Берлайн не се спира на ефекта, който без-

очливото посегателство е имало върху психическата конституция на окрадения. Струва ми се, че един покрусен Славейков не би подхождал на този безжалостен сюжет. Освен това трябва да се обърне внимание на факта, че главен персонаж в разказа на Берлайн не е Славейков, а самата студия. Нека да си спомним за Едгар Алън По.[5] Творението, а не авторът е върховната ценност. Затова и Славейков, смазан или не, веднага се заема с неговото възстановяване, пренаписване или изцяло ново сътворяване. Авторите на сборника нямат никакво време за губене. Предвид трагичните развития до този момент обаче трябва да се мисли не само за възстановяването на студията. Преди всичко тя трябва да бъде опазена от повторно бъдещо посегателство. Превантивно-охранителните мероприятия не се разгръщат като самостоятелна програма, те биват дълбоко вписани в самото ѝ повторно създаване. Те стават част от нея, те се вклиняват в нейната текстура по три разбягващи се лъча.

Първо, студията бива писана повторно не като единен текст, а на части. Второ, Славейков се явява единствено неин автор, но не и преводач, както вероятно е било при откраднатия текст. Двете функции не бива да се съчетават, така опасността нараства. Третото и най-важно мероприятие е изпращането (вероятно конспиративно и по късни доби) на отделните части на студията на няколко (вероятно взаимно непознаващи се) лица – преводачи, като всяко едно от тях поотделно е трябвало да преведе своята част на немски език и да я изпрати (отново конспиративно) в чужбина на Берлайн. Преводачите, освен че спестяват на Славейков време при превода, предотвратяват и опасността студията отново да бъде откраднатa в цялостен, завършен вид. Преводачите конспиратори се справят отлично. Преведените части успешно достигат до английския съконспиратор в чужбина. Берлайн обаче дори и за минута не си позволява фриволност и лекомислие. При една толкова сложно планирана и вътрешно дисперсирана акция винаги могат да станат грешки – дори когато на пръв план всичко е планирано перфектно. Затова във финала на разказа си Берлайн би искал да се презастрахова срещу възможен провал и бърза предварително да поеме вината за бъдещи гафове, като например, че при това клетъчно разпращане/препращане на частите и преминаването им през няколко езикови версии и през няколко авторско-преводачески почерци може да се е получило объркване, размяната на местата на изречения, абзаци и части, вследствие на

[5] Думата ми е за неговия разказ „The Purloined Letter“.

което някои тези на Славейков биха могли да получат превратно или (което е още по-лошо) нелепо осветление.

Историята около създаването на студията **„Българската народна песен“** придобива още по-голяма загадъчност, ако вземем предвид и очевидните разминавания във версиите на Берлайн от предговора на сборника и на Славейков от писмото до Мара Белчева.

Берлайн пише за два варианта на въвеждащата студия: 1-ви вариант, който е откраднат, и 2-ри вариант, който първо е написан на български, след това е изпратен на 3–4 души за превод на немски, а най-накрая е изпратен от тези 3–4 души на Берлайн.

Славейков споменава само за един вариант на въвеждащата студия, който е изпратен от самия него на Берлайн. Кореспонденцията между двамата се води на немски език, което предполага, че Славейков е изпратил и студията на немски език.

Разминавания, и то съществени, има и в реторика на нарацията. Берлайн въвлича читателя в изключителния драматизъм на криминалната интрига. Стилът му е витиеват. Целият разказ е просмукан от иронична иносказателност.

Тонът на Славейковото писмо не издава да е имало някаква драма. Наблюдава се относително неутрално представяне на факти. Все пак в изложението не може да не се забележи наличието на лека ирония и дори надменност спрямо очакващия отговор английски съмишленик.

Въпреки наличието на тези разминавания не бива да забравяме, че Берлайн едва ли би си позволил да си съчини цялата история без съгласието на Славейков. Независимо какво в действителност се крие зад разказа на Берлайн, при всички положения е имало перипетии, които са погълнали допълнително време и тази загуба на време е трябвало да намери своето действително или сътворено обяснение. Нямам големи надежди, че някога ще научим какво точно се е случило.

Още едно обстоятелство навежда на размисли. В края на 1903 – началото на 1904 г. вследствие на множество разочарования на художественото поле и поради тежки лични проблеми П. П. Славейков сериозно обмисля и дори предприема конкретни действия, свързани с окончателен отказ от творческа дейност. В писмо от 11 февруари 1904 г. до редактора на „Пряпорец“ той пише:

> Освен една сбирка стихове, един очерк върху поета Хр. Белчев и няколко преводни песни…, неща, дадени за печат още миналата година – всичко

друго, и свършено и несвършено съм унищожил, а с нови работи нямам ни време, ни желание за се занимавам. (Славейков 1959в: 318)

Как на фона на тази дълбока творческа криза Славейков до такава степен се е мобилизирал, че е написал за броени седмици една изключително обхватна фолклористична и литературоведска студия, също остава пълна загадка. Разминаванията, противоречията и дори абсурдите продължават да се трупат.

Не на последно място Славейков е трябвало да се справя и с два други огромни проблема. Заниманията му с изследването на българския песенен фолклор до 1903 г., т.е. до излизането на студията „Българската народна песен", и досега не са проучени задълбочено. Съществуват огромни неясноти, дори заблуди и реконструктивни мистификации около дейността му като събирач на български народни песни. Те се отнасят преди всичко до прочутия му сборник „Книга на песните".[6]

Макар около 1900 година, най-вече във връзка с интереса му към немската романтическа естетика, както и към немската предромантика и романтика, народните песни да започват все повече и повече да попадат в полето на изследователския му интерес, като накрая се очертава тенденция да се превърнат във фокусен проблем на литературнотеоретическите му изследвания. До момента, в който се заема с антологията „The Shade of the Balkans", Пенчо Славейков не се е занимавал специализирано, обхватно и трайно с проблемите на българския песенен фолклор. В някакъв смисъл има нещо съдбовно във факта, че само една година преди да се пристъпи към съставянето на англоезичния сборник, Славейков публикува обемна студия върху „Народните любовни песни" (1902) (Славейков 1959б: 7–47), в която веднага се набива на очи съществената разлика между първата част – прекалено описателна, претъпкана с дълги цитати от песни и на места сведена до преразказ (Славейков 1959б), която вероятно е писана за студентски цели още в Лайпциг, и втората (Славейков 1959б: 34–47), в която изключително добрата теоретична основа е позволила провеждането на много задълбочен типологически анализ. Двете части

[6] Всъщност в основата на тези заблуди и мистификации лежи абсолютно повърхностното и превратно четене на предговорите и следговорите на Кръстю Кръстев и Боян Пенев към техните съставителства на „Книга на песните". Ако мнозина от по-късните изследователи бяха си направили труда внимателно да прочетат написаното от Кръстев и Пенев, днес редица напълно несъстоятелни тези нямаше да бъдат разпространени в такъв мащаб. Вж. (Кръстев 1917: III-XVI), (Славейков 1928: 3–6; 390–415)

са писани според мен в различно време и демонстрират трудно съвместими разлики в методиката и изследователското ниво. При всички положения много малка част от тази студия намира приложение в „Българската народна песен".

Едно по-нататъшно неблагоприятно обстоятелство е общото състояние на научното поле. Етнографията и фолклорните изследвания по онова време в България се намират в началната фаза на дисциплинарното си изграждане. По същество е налична съвсем кратка и неукрепнала научна традиция. Систематични изследвания върху българската народна песен почти липсват. Налагайки му се да реагира бързо, Славейков не е могъл да се позове на много предхождащи изследвания, идващи от начеващите тогава в България научни среди.

Въпреки всички тези неблагоприятни обстоятелства от технически и научен характер от Пенчо Славейков се е очаквало компетентно и убедително да въведе както специалистите фолклористи в Англия, Европа и Америка, така и широката англоезична публика в света на българската народна словесност. Макар и сам да не е проявявал склонност към систематични литературноисторически и фолклористични проучвания и изложения, в случая Славейков е трябвало да отговори на очакването за едно обхватно и задълбочено представяне.

Възможно ли е, въпреки че се намира в дълбока творческа криза, въпреки че със сигурност е имал и твърде много други задължения, въпреки че писането е било свързано с криминално или някакво друго забавяне, въпреки че общият научен контекст е бил неблагоприятен, П. П. Славейков до такава степен да се е мобилизирал, че да успее да завърши въвеждащата студия към „The Shade of the Balkans" в рамките на споменатите 2 ½ – 3 месеца? Моят отговор на този въпрос е: „Не съвсем!"

Както кратката времева рамка за създаването му, така и дивният разказ на Берлайн завихрят този толкова важен текст на Славейков в сферите на непроницаемостта и мистериите, превръщат го в плътна загадка въпреки цялата откритост на посланията му.

Студията „Българската народна песен" има изключително значение за българската литература, българското литературознание и българската фолклористика, значение, което многократно е анализирано и коментирано от изследователите. Тя представлява оригинален и значим принос към създаването на цялостна визия за същността и значението на българската народна песен и българската народна словесност въобще. Тя по същество е първият и в много отношения и досега ненадминат

принос към запознаването на чуждестранните фолклористи и чуждестранната публика с този същностно български творчески феномен.

По същество студията „Българската народна песен“ представлява изследване на два големи проблемни кръга.

От една страна, в нея П. П. Славейков предлага основни тези по отношение на възникването и историята на българската литература, духовната слятост на народната песен и народа, народната песен като странно, не само духовно убежище за българския народ, народната песен като единствен спасителен мост за народа в опазване на „интимните“ му връзки с неговата „дохристиянска култура“. Както и друг път съм подчертавал, всъщност студията „Българската народна песен“ не просто настоява на „интимната връзка на Балкана с историческия живот на българите“, но и я създава, мощно налагайки силовата ос „народната песен – Балкан – индивидуален творец“, чийто най-изявен представител в българския контекст би трябвало да е самият Пенчо Славейков. Той би трябвало да е нейното върховно, образцово въплъщение.

В тази си може би най-важна студия Славейков по същество създаде етнокултурната география на българското равнинно и планинско пространство, без патос, а по-скоро с някаква инатлива троснатост превъзнесе фолклора в съкровищница на мистични национални енергии и възлови национално и културноидентификационни символи, провъзгласи народната песен за пространство на свободата, на „неувяхващите спомени за прежните волни дни“, очерта песента като път на българина към самия себе си, като средоточие на връзката му с природата, като негов духовен спътник в делника.

На този проблемен кръг са посветени преди всичко първите няколко страници на студията,[7] макар че отделни негови аспекти са разработени и в по-късни участъци.

Смятам, че тези първи страници от студията „Българската народна песен“ са най-силното, писано някога от Пенчо Славейков. В тях той е вложил цялата си изследователска и мистификационна промисъл, изразил е сбито и впечатляващо собствените си поетически визии и философско-исторически и естетически възгледи. В тях той е оригинален, безмилостно креативен и непостижим.

От друга страна, студията „Българската народна песен“ очертава приносите на отделни събирачи и фолклористи към все още кратката ис-

[7] Става дума за един относително кратък участък от с. 82 до с. 86.

тория на българската и международната българистична фолклористика; спецификата на фолклорното песенно творчество; етнонационалното категоризиране на фолклорните песни; прилагането на исторически сведения при определяне на периодите на зараждането и развитието на фолклорното песенно творчество; тематична и други типове класификация на българските народни песни; средищни характеристики на отделните типове български народни песни.

Този проблемен кръг заема много повече текстово пространство в студията.[8]

Изрично подчертавайки изключителните и оригинални приноси на Славейков към изследването на българската народна песен, намерили място в тази втора част от студията, и настоявайки на историческата, концептуалната и анализационната значимост на тази част, смятам, че под натиска на подробно разгледаните дотук затормозяващи обстоятелства в нея Славейков е прибягнал до готов „текст – основа", който му е спестил най-вече време. Върху този „текст – основа" Славейков е работил с разнообразни текстови и реторически техники. Преди да се спра на тях, бих искал да отговоря на най-важния въпрос: „Кой и чий е бил този текст – основа?"

Между „The folk-songs of the Bulgars", английския превод на студията, публикуван в „The Shade oft he Balkans" (1904), и публикувания в „Мисъл" (1904) български вариант на „Българската народна песен" съществуват разлики, които се дължат не само на превода. Вероятно през декември 1903 г., след като немският вариант на студията вече е изпратен на Берлайн, Славейков предприема една **твърде, твърде незначителна** промяна в българската версия.

Ето как изглежда въпросният пасаж в английския превод на Берлайн:

> The same applies to our foreign friends who regale us with fantastic information and with statements that are unadorned by truth. Of such, for instance, are those which Karl Emil Franzos champions (*Deutsche Dichting*, 1896, ix-xi), as also a good many of the notions of Georg Rosen (*Bulgarlsche Volkslieder*, Leipzig, 1875), and of Adolf Strausz (*Bulgarische Volksdichtungen*, Wien-Leipzig, 1895), and so, too, the earlier opinions of Auguste Dozon (*Chansons populaires bulgares*, Paris, 1895). (Бърнард, Славейков, Дилън 1904: 46)

[8] Като цяло обаче двата проблемни кръга не са разработени компактно в две строго обособени части на студията. Отделни техни части са разпръснати по цялото ѝ протежение.

За отбелязване е, че всички дати на публикациите с едно много важно изключение при една от тях – „Bulgarische Volksdichtungen“ – са сбъркани.

А ето какъв вид има този пасаж в публикацията в сп. „Мисъл“:

> Също и чуждите, често пъти пълни с фантастични „факти“ и своеобразни размишления, лишени от всякаква основа. Такава е характеристиката на K. E. Franzos (Deutsche Dichtung 1896, IX—XI), такива са в по-голямата си част и глаголствата на Georg Rosen (Bulgarische Volkslieder, Leipzig, 1878), и още по-рано Aug. Dozon (Chansons popul. bulg., Paris, 1875). (Славейков 1959а: 94)

За отбелязване е, че датите на публикациите са отчасти коригирани.

В студията „Българската народна песен“ П. П. Славейков преследва една ясна цел. Той прави всичко възможно и невъзможно, за да се позиционира пред англоезичната публика като „Големият познавач“ на българския фолклор. При подобно позициониране една от обичайните реторически техники е да се постави под съмнение или напълно да се отрече компетентността на другите участници в научното поле. Тъкмо това прави Славейков, и то в две посоки. Български изследователи на народната песен той почти не назовава поименно, споменава ги спорадично и обобщаващо, като група. Повече внимание обръща единствено на отделни събирачи на фолклорен материал. Доколкото българските изследователи не са известни на чуждестранната публика, отстраняването им като конкуренти става посредством простото премълчаване на имената им.

Тази стратегия не би могла обаче да сработи спрямо чуждестранните изследователи, работили в полето на българския фолклор и етнография. Някои от тях вече са си извоювали име, тяхното отстраняване не може да се осъществи чрез просто премълчаване. Затова спрямо тях Славейков сменя тактиката. От една страна, както виждаме и в приведения цитат, ги атакува поименно и изключително остро, като изначално им отрича всякаква компетентност. Веднага след това обаче решава да се покаже поне малко снизходителен и пише: „В техните мнения, тук-таме има, разбира се, прави бележки, както и в приведените от тях песни има и доста хубаво преведени и хубаво избрани.“ (Славейков 1959а: 94)

След като веднъж напълно им е отрекъл всякаква компетентност, Славейков вторично подкопава реномето им, скланяйки, като че от немай къде или от чисто съжаление, да ги похвали поне като преводачи.

Онези, на чиито мнения относно българската народна песен западният научен свят досега се е осланял, в оценката на Славейков се оказват пълни и почти пълни дилетанти.

В английския вариант на студията сред тези дилетанти попада и Адолф Щраус. Всъщност всички факти би трябвало да говорят срещу наставянето му в тази извергната редица.

Адолф Щраус (Adolf Strausz: **1853–1944)** е най-продуктивният и най-разностранният чуждестранен българист от края на XIX и началото на XX век. Фокус на изследванията и преводите му са българската стопанска ситуация – индустрия и икономика, българският фолклор и българската традиционна култура. Трудовете му обхващат хиляди страници – „Bulgarische Industrie“ (1886); „Bulgarische Volksdichtungen“ (унг. 1892, нем. 1895) (Щраус); „Bulgarische Grammatik“ (заедно с Имре Дуговић, унг. 1893, нем. 1895) (Щраус, Дуговић 1895); „Die Bulgaren. Ethnographische Studien“ (унг. 1897, нем. 1898) (Щраус 1898); „Großbulgarien“ (1917) (Щраус 1917). Той е издател на специализираното списание „Die Donauländer. Zeitschrift für Volkskunde“ (Щраус 1899). Не е известно колко материали за България се намират в ръкописното му и цялостното му архивно наследство. Напълно незаслужено останали в сянката на други чуждестранни българисти, личността и приносите на Адолф Щраус към българистиката чакат своя същински изследовател. Направеното досега най-вече от Стоян Радев (Радев 1990) е достойно за уважение, но все още твърде недостатъчно. Чуждестранната, най-вече немската българистика, която има силни традиции в историко-емпирическите изследвания, макар библиографски и фактологично относително добре да е описала приносите му (Шуберт 1986: 64–66) (Шалер 1988: 9, 14, 62, 100, 135) (Цайл 1994: 404–405), все още се намира съвсем на прага на съдържателното им проучване.

На фона на впечатляващата му изследователска и преводаческа биография още повече се набива на очи някак безшумното и безследното изчезване на Адолф Щраус при прехода от английския към българския вариант на студията „Българската народна песен“. Адолф Щраус е критикуван открито и поименно пред очите на англоезичната публика, но изчезва от хоризонта българската. Ще кажем: „Славейков по невнимание просто го е пропуснал или някой словослагател се е заплеснал и ред-два са били спестени на вечността“. Смятам, че нито Славейков, нито словослагателят са били сполетени от пристъп на умора.

Притиснат от ангажимента, който е поел към британските си партньори, от необходимостта да се позиционира като задълбочен по-

знавач на българската народна песен, от кратките срокове за подготовка на студията и сборника, от необходимостта да подготви студията на немски език, от липсата на собствени систематични изследвания в областта, от липсата на достатъчно развита българска фолклористична традиция, както и от множество други силно затормозяващи обстоятелства като личната му творческа криза, Пенчо Славейков е трябвало да разчита на текстове на Адолф Щраус в обеми и форми, които надхвърлят използването им като библиографски източник.

Как трудовете на Адолф Щраус решават проблемите на П. П. Славейков? Сред тях има изследвания, обхватно и систематично представящи българската народна песен. В тях се съдържат обилни описания и представяния на фолклорен и етнографски материал, както и хиляди страници преводи на немски (и унгарски) език. Самите тези трудове са написани на немски език, а Славейков е трябвало да изпрати студията на Берлайн на немски.

Позволявам си да твърдя, че две са възможните причини, непосредствено повлияли на решението на Славейков да премълчи името на Щраус. Или между изпращането на студията до Берлайн и предаването на българския вариант в „Мисъл“ Славейков е получил угризения на съвестта, че атакува изследовател, на когото всъщност дължи много, или у него в този период е назряло опасението, че докато четат студията му в „Мисъл“, някои събирачи и изследователи на български народни песни в България могат да се присетят за обхващащото 110 страници въведение на Щраус към „Bulgarische Volksdichtungen“ (Щраус 1895: 2–109).

След публикуването на „Bulgarische Volksdichtungen“ в България излизат няколко рецензии, сред тях и на утвърдилите се вече като фолклористи Димитър Матов (Матов 1895) и Велико Йорданов (Йорданов 1899).

С всичко това в никакъв случай не твърдя, че студията „Българската народна песен“ представлява плагиат на въведението на Адолф Щраус към „Bulgarische Volksdichtungen“. Както от текстологично, така и от концептуално гледище казусът е значително по-сложен. Поради липса на място тук не мога подробно да изложа и да аргументирам позицията си по този същностен въпрос. Ще се ограничa единствено до нейното рамкиране.

Пристъпвайки към създаване на „Българската народна песен“, Славейков е избрал въвеждащата студия[9] на Щраус към „Bulgarische Volksdich-

[9] Съществува български превод на въвеждащата студия на Адолф Щраус. Той обаче е направен от преводача Стоян Радев по унгарския оригинал от 1892 година: (Щраус 1892). Щраус сам превежда студията на немски език за немското издание от 1895

tungen“ (1895) като основен изходен ресурс. Това не означава, че е решил да се опре единствено на информацията и тезите, които предлага Щраус. Всички останали източници и автори, чието осветляване също предстои, той обаче е изтласкал в един по-заден план. Решил е да изгради собствената си студия както чрез скрито позоваване, така и в остър критичен диалог с изложението на Щраус, като в отделните участъци е направил повече или по-малко успешни усилия този диалог да не се натрапи на вниманието на читателите, да остане дълбоко под текстовата повърхност.

Погледнато от една текстово-материална перспектива, Славейков схваща въведението на Щраус като заготовка. Това е един текстови материал, върху по-къси или по-обширни участъци от който той може да работи.

На следващо място Славейков схваща въведението на Щраус като специфичен чуждоезиков, немскоезичен ресурс. Това не е просто определен текстови материал, той дава възможност на Славейков да работи директно на немски.

На едно същностно текстолингвистично ниво Славейков възприема от студията на Щраус модела на текстово членение. Двете студии са структурирани по подобен начин.

На концептуално ниво Славейков използва текста на Щраус като палимпсестна основа. На повечето места Славейков мощно „трие“ тезите на Щраус и на тяхно място предлага своите становища и своите мисловни конструкции. Той цитира, заличава, допълва, преформулира, замества и т.н.

Работата върху последните две нива е, разбира се, от решително значение. Нека накратко да очертая процесите на текстолингвистичното ниво. Славейков използва въвеждащата студия на Щраус като отправна точка за **глобална смислова структура (макроструктура)** на „Българската народна песен“: **въвеждаща част,** в която като специален акцент присъства осветляването на ролята на народната песен за индивидуалното поетическо творчество; **част**, която включва **преглед** на най-значимите **предходни сборници** с български народни песни – български и чуждоезични; **част**, посветена на **трите най-репрезентативни фигури на събирачи** на български народни песни и открояваща спецификата на приносите им; една обширна част с множество подчасти, посветена на

година, като предприема незначителни съдържателни промени. Преводът на Стоян Радев може да се прочете в (Радев 1990: 122–225).

класификацията на различните типове народни песни, на **общата характеристика** на отделните типове народни песни, както и на изясняването на **въпроси на формата** като прозодията и музикалния съпровод.

Палимпсестната обработка, която се отразява както върху материалната структура на текста, така и на немскоезичните формулировки, т.е. разпростира се върху три от общо четирите нива, протича много сложно и чрез използването на различни реторически техники и аргументативни стратегии.

При палимпсестната обработка текстът – основа, много рядко „изплува“ в изложението на Славейков в автентичен вид като директен, макар и необозначен цитат. Ще си позволя само един пример. В текста на Щраус четем:

> Esgibt einen griechischen Chronisten, Gregor Nikeforos, der aus noch früherer Zeit, als die angeführten, eine bulgarische Volksepik erwähnt. Viele ziehen zwar die Autorität Nikeforos' in Zweifel, aber andere halten diesen Chronisten für glaubwürdig, der Macédonien und Serbien in den Jahren 1325—26 bereist hat und das dabei Wahrgenommene beschreibt. Unter anderem erzählt er, dass der Weg sie durch Schluchten und Wälder geführt habe, in denen sie sich nicht im geringsten sicher fühlten. Die ihn begleitenden Bulgaren und Serben hätten auf der Fahrt durch solche Orte oder bei der Rast traurig ertönende Lieder gesungen. In diesen Liedern hätten die Bulgaren solche Helden verherrlicht, die der Chronist nicht einmal dem Namen nach gekannt habe. (Щраус 1895: 22)
>
> („Има един гръцки хронист, Грегор Никефорос, който още в по-ранно време споменава за български народен епос. Наистина мнозина поставят авторитета на Никефорос под съмнение, но други считат този хронист, който през годините 1325–26 пътувал през Македония и Сърбия и описал видяното, за достоен за доверие. Между другото той разказва, че пътят водел през клисури и дебри, в които те не са се чувствали ни най-малко сигурни. Съпровождащите го българи и сърби пеели при преминаването през тези места или по време на почивка тъжно звучащи песни. В тези песни българите възпявали юнаци, чиито имена хронистът никога не бил чувал.“)

Ето как този участък чрез незначителни трансформации се появява в „Българската народна песен“ във варианта от „Мисъл“:

> „А че са съществували песни в епоха много отдавнашна, за това имаме доста свидетелства. Пръв споменава за тях византийския хронист Грегор Никефорос, пътувал през Македония през 1325 г. Между другото той разказва как му се случило да минава през дебри и клисури, в които се чувствувал доста на зор. Българите, които го придружавали, било из пътя, било на

почивка, пели тъжни песни. В тези песни те възпявали такива юнаци, на които хронистът нито имената не бил чувал.“ (Славейков 1959а: 97)

Като секундна вметка държа да обърна внимание на неподражаемия превод на конструкцията „in denen sie sich nicht im geringsten sicher fühlten“ („в които те не са се чувствали ни най-малко сигурни“) с „в които се чувствувал доста на зор“.

Разходката на пасажа из отделните текстове се превръща в истинско приключение, ако приведем и английския превод на Хенри Берлайн:

It is shown, however, by casual remarks that the songs existed a very long time ago. In the first place, there is the Byzantine chronicler, Gregor Nikeforos, who is well known for his travels in the Balkan peninsula. One of the things he tells us of the journey through Macedonia in the year 1325 is that his path led by forests and ravines in which he felt the reverse of safe. He says that when his escort of Bulgars and Serbs were traversing places of this description or were halting at the roadside, they gave utterance to sad, monotonous songs of whose very names he was ignorant. (Бърнард, Славейков, Дилън 1904: 39)

(„Знае се обаче от случайни споменавания, че песните са съществували много дълго време преди това. На първо място, има един византийски хронист, Грегор Никефорос, който е добре познат с пътуванията си из Балканския полуостров. Едно от нещата, които разказва, за пътуването си през Македония през 1325 е, че пътят водел през дебри и клисури, в които се чувствал всичко друго, но не и сигурен. Той казва, че когато придружаващите го българи и сърби прекосявали описаните места или спирали до пътя за почивка, пеели тъжни, монотонни песни, чиито имена той не познавал.“)

На финала английският превод на текста на Щраус (през дивното посредничество на Славейков) започва да прилича малко на „развален телефон“. Сигурно е, че Берлайн превежда от Славейковата немска версия. Както общата синтагматика на текста, така и съвсем дребни детайли говорят за това. При Щраус Грегор Никефорос е наречен „гръцки“ хронист. Славейков, в рамките на българската традиция, прецизира, като го нарича „византийски“, какъвто го намираме и при Берлайн.

За мен значително по-важно е обстоятелството, че в българската версия от описана от Щраус група, придружаваща Грегор Никефорос, изчезват сърбите, докато в английския превод те все още не са прогонени. Това означава, че в текста, изпратен на Берлайн, сърбите все още са си били там, но работейки върху българската версия, Славейков е решил да ги елиминира.

На пръв поглед това може да изглежда дребно и случайно зачеркване. Но съвсем не е така. Това е всъщност ярък пример как Славейков директно оспорва тезите на Щраус. Малко след цитирания пасаж Щраус подчертава, че българската народна епика, за която всъщност става дума тук, е също толкова стара, колкото и сръбската, като причината за това е общата историческа съдба и подобните условия на живот. Славейков приема тезата (тук артикулирана от Щраус, но всъщност широко споделяна тогава в научните среди), че определянето на старинността на българската народна епика може да стане единствено чрез индиректно съотнасяне с податки от фолклора на другите балкански народи. Славейков обаче никак не желае да приеме неразривно свързаната с нея теза, че произходът на редица теми и мотиви във фолклорноепическите традиции на Балканите не може да бъде определен по етнически признак. Славейков не е склонен да дели с другите, па макар и славянско-балкански песенни традиции елементи, които счита за изконно български. За него явно е неприемливо както българите, така и сърбите, придружаващи Грегор Никефорос, да са пеели за едни и същи юнаци. Това би означавало, че тематичните граници на българския юнашки епос не могат да се обособят и определени персонажи не могат да бъдат представени като типично български. В цялата си студия Славейков се стреми към едно етноцентрично, отграничаващо българското дефиниране на българския песенен фолклор, а освен това, подготвяйки българската версия, си е дал сметка, че в „Мисъл“ студията ще бъде четена от българи. Затова – сърбите вън!

Друг пример за директно цитиране представлява включването на автентични фолклорни текстове. Славейков интегрира в студията си два дълги наративни текста – апокрифни притчи, които осветляват традиционните схващания на българите по битийни или екзистенциални въпроси. За мен не съществува никакво съмнение, че Славейков се е спрял на тези два апокрифа, защото те вече са били преведени и публикувани от Адолф Щраус на немски език в една друга негова книга „Die Bulgaren. Ethnographische Studien“ (1898) (Щраус 1898). Апокрифът за възрастта на човека е публикуван на страници 43–44 в книгата на Щраус (Щраус 1898: 43–44), а апокрифът за разпределянето на късметите между народите – на страници 90–91 (Щраус 1898: 90–91). В случая с двата апокрифа ясно може да се установи до каква степен краткото време и необходимостта студията да се подготви на немски език директно и съществено повлияват нейната структура и съдържание.

Тук трябва да се отбележи и друг фактор, който може да е определил включването на двата апокрифа. Издателят на сборника „The Shade of the Balkans“ Алфред Нът (Alfred Nutt) (Тедър 2004), сам по себе си един от най-изтъкнатите британски фолклористи в онази епоха, е проявявал подчертан интерес към наративния фолклор и най-вече към „теорията на заемането“, според която определени разкази (tales) са съществували в „some original and perfect shape in some definite centre whence they were diffused suffering changes in the process“ (Нът 1889: 78–80).[10] Славейков може да се е съобразил с научните интереси на Нът и да е включил нарочно двата древни текста.

Друга техника, чрез която Славейков опонира на Щраус, е рекомпозирането (transmutatio) на отделните участъци на суперструктурата. Частите, в които отделните видове народни песни са характеризирани, имат различна последователност в двата текста. Така например Славейков изтегля анализа на митическите и легендарни песни с централните им персонажи „полубожествени същества – вили, самовили, юди, змейове, вещици“ (Славейков 1959а: 101) в самото началото на същинския анализ на отделните видове песни. При Щраус всички тези същества са разгледани много по-подробно по-късно (Щраус 1895: 51–54), като е подчертана средищната им роля за различни видове песни – митическите, юнашките, обредните и т.н.

Друг тип рекомпозиране (transmutatio) се осъществява в рамките на отделните участъци на суперструктурата. При характеризирането на различните типове народни песни Славейков осъществява определени разместванията на възлови елементи, което няма единствено и само структурно-текстови характер, а отразява собствените му позиции по отношение на структурната съотносимост на тези елементи, както и общата им значимост за дадения вид песен. В това отношение много интересна е например подчастта за Крали Марко в частта за юнашките („или епически, както ги зовят“ – Славейков 1959а: 103) песни. Сред многобройните и многозначителни разлики в подхода на Щраус и Славейков към образа на Крали Марко бих искал да насоча за кратко вниманието към един колкото композиционен, толкова и критико-оценъчен момент.

Към анализа на Крали-Марковия епически цикъл Щраус подхожда генеалогически, подчертавайки, че в българските народни песни водеща

[10] „в някаква оригинална и завършена форма в един определен център, откъдето са се разпръснали, претърпявайки при това промени“.

позиция както по време на възникването на песните, така и с оглед на ценностния им ранг имат т.нар. „деца-юнаци“. Децата – юнаци, превъзхождат във всяко едно отношение Крали Марко и това може последователно да се наблюдава там, където той се изправя срещу някое от тях. За Щраус децата – юнаци, представляват прототипен модел, по който е изграден по-късно образът на Крали Марко и поради тази причина първо се заема с анализа на този модел, както и неговите конкретни въплъщения (Щраус 1895: 32–34). Едва след като генеалогично е извел образа на Крали Марко от прототипа и е изяснил статусната доминация на последния, Щраус пристъпва към анализ на причините, поради които прилепският герой всъщност е засенчил своите митологически предтечи.

Славейков работи откъм съвсем друга перспектива. Той се заема директно с историко-поетически наложилия се персонаж Крали Марко, като първоначално представя реалната историческа подложка на образа или поне онова, което тогава се е смятало за исторически факти около реалния прототип на песенния юнак (Славейков 1959а: 103). В този аспект Славейков плътно следва Щраус, предприемайки известни съкращения. В анализа на Славейков обаче децата – юнаци, не играят абсолютно никаква роля. Крали Марко стои като единствена фиксация на народното въображение и същевременно като единствен източник и еманация на юнашкото. Децата – юнаци, са споменати като че от немай къде едва в края на тази подчаст, като тяхното позициониране спрямо Крали Марко е замъглено от следната прелюбопитна формулировка: „… Марковите другари, … които … макар да са по-силни и физически, и нравствено от Марка, не рядко юнашки му отпускат края, както си е обичай у луди гидии“ (Славейков 1959а: 106). От една страна е споменато превъзходството на децата – юнаци, но от друга страна фактът, че в песните той по принцип е победеният от тях, е пратен в мъглявината на „отпуснатия край“.

Две техники, които Славейков прилага спрямо текста на Щраус, и то не единствено в конкретни участъци на изложението си, а повсеместно, на различни нива и в различни варианти, са съкращаването (detractio) и допълването (adjectio). Отново подчертавам, както и в другите случаи, тук не става дума за проста текстова редакция, а за смислово и концептуално преобразуване на изходния текст или за подриване на самия анализ, предложен от Щраус.

Като най-очевиден пример за съкращаване бих посочил изложението на Славейков върху историята на събирателското дело в областта на българските народни песни. На цели 15 обширни страници Щраус (Щраус

1895: 4–17) проследява историята на отделните сборници с български народни песни, описва обстоятелства около възникването им, представя съдържанието и оценява приносите на отделните събирачи. Поради чисто количествените граници, в които трябва да бъде вместена, тази история е компресирана при Славейков до 5 значително по-скромни по обем страници (Славейков 1959а: 86–91). При едно такова свиване на материала основното, към което Славейков се стреми, е, разбира се, селекцията и поантирането.

В същото това време съкращаването прелива в своята противоположност – допълването. Когато определени събирачи и техните приноси са представени компресирано, изведнъж значимост придобива фигурата, която като единствена е представена по-обстойно. Щраус споменава Петко Рачев Славейков като събирач и издател на български народни песни в едно, макар и дълго изречение (Щраус 1895: 5–6), при което по съвсем непреднамерен, но за жалост, доста непохватен начин допълнително омаловажава приносите на Славейков-баща. Първо, поставя го в един много плътен, чисто изброителен и ценностно недиференциран списък с други събирачи на български народни песни. Второ, откроява по-скоро приноса на вестниците, които Славейков-баща издава, а не собствената му значимост на фолклорист. И трето, решава да покаже мащаба на Славейковото дело (и тук вече провалът на Щраус е пълен), като изтъква, че за поетическите си заслуги към нацията е бил възнаграден с годишна пенсия.

Ако при Щраус П. Р. Славейков потъва сред масата на другите събирачи, при Славейков-син му е отредена позицията на пръв и най-значим във всяко едно отношение – пръв по време, пръв по посветеност на събирателското дело, пръв по влияние върху други събирачи и т.н. От общо петте страници върху историята на песенно-фолклорното събирателско дело в България на П. Р. Славейков в **„Българската народна песен“** са отделени цели две страници. Това текстово нарастване (augmentatio) на частта за П. Р. Славейков води до директни съдържателно-оценъчни размествания в тази част.

Не на последно място, в редица моменти и по различни начини Славейков съвсем целенасочено атакува определени тези в изложението на Щраус. Това става чрез множество похвати, сред които ще се спра единствено на онези три, които Славейков използва едновременно и в комбинация в един и същи пасаж от изложението си. Разглеждайки различните фолклорни региони на България, в един момент той пише:

> Съществува мнение, че севернобългарските песни, в сравнение с песните на други области, не били тъй поетични, и че въобще северният българин не е тъй даровит певец, както другите си събратя… За да се създаде мнението, че северният българин (т.е. българинът от Мизия и Тракия) е по-слаб поетически творец, са виновни чуждите, както и българските изследвачи на нашата народна песен. Главната причина за това е, че те са имали отделни факти пред очи и не са могли (като чужденците), или не са били способни (като нашите) да огледат народното творчество в неговата съвкупност, а коват мнения на приумица. (Славейков 1959а: 93–94)

Първата част от този цитат (до многоточието) представлява лека парафраза на следното изказване на Щраус:

> Am Laufe der Donau hat vielleicht der Wohlstand des Volkes und die häufige Berührung mit dem Auslande die dichterische Kraft etwas gelähmt; oder auch das kann der Fall sein, dass die Ebene nicht genug Nahrung der Phantasie und Schöpfungskraft des Volkes bot:… (Щраус 1895: 29)
>
> („По всяка вероятност по протежението на Дунава благосъстоянието на народа и честият досег с чуждото отчасти са парализирали поетическата мощ; или пък причината може да е в това, че равнината не предоставя достатъчно храна за фантазията и творческата сила на народа:…“)

Славейков гради своята собствена теза (след многоточието) на основата на антитезата, т.е. твърди точно обратното на онова, което застъпва като позиция Щраус. Не, не е валидно твърдението, че в северна посока поетичността отслабва. Важно е обаче не просто чрез антитеза да се предложи собствена позиция, но и да се обоснове защо това антитетично мнение е правилното. Това обосноваване или аргументиране може да има множество форми, но Славейков избира една от тях. Тя представлява отхвърляне (refutatio) на правдоподобността (verisimile) на изложеното заради недостатъчната компетентност (genus obscurum) на твърдящия го, която от своя страна се дължи или на недостатъчен достъп до фактите (чужденците), или на интелектуална неспособност (нашите). Интересното е, че спрямо двата си противника Славейков прилага две различни техники на именуване. И двете включват заместване (immutatio). Първият противник – самият Адолф Щраус – е назован чрез антономазия, като същевременно е приложена и синекдоха. Щраус не е назован със собственото си име, а чрез един апелатив – „чужд изследвач“, т.е. приложен е един от видовете на антономазията. В същото време

той като „единичен“ изследовател е представен от „цялото“ – „чуждите изследвачи“, т.е приложена е синекдоха от вида „totum pro parte“. При другия противник – родните изследвачи – е използвана друга стратегия. Първо Славейков пише за тях като за цяло, група. Малко по-късно в текста си чрез синекдоха от вида „pars pro totum“ те биват застъпени от един-единствен свой представител – Никола Начев, като той се превръща в еоним. Кажи „Никола Начев“ и разбирай „неспособен роден изследвач“.

Последният пример показва до каква степен отношението и работата на Славейков върху текста на Щраус е свързано с прилагането на най-различни стратегии на преработка и опровергаване. Тук в никакъв случай не става дума единствено за усвояване или прекомпозиране. По-скоро иде реч за едно активно позициониране както спрямо текста на Щраус, така и спрямо на посланието и тезите му. Разбира се, за да се изясни в пълна степен как „Българската народна песен“ се отнася към въведението на Щраус от „Bulgarische Volksdichtungen“, са необходими значително по-обхватни текстуални проучвания. Тук вратата беше само открехната. Същинската изследователска работа все още предстои. Но дори и на основата на изложеното дотук трябва да се подчертае още веднъж следното:

Студията „Българската народна песен“ представлява оригинален и значим принос на Пенчо Славейков към създаването на цялостна визия за същността и значението българската народна песен и българската народна словесност въобще.

В значими участъци студията е написана в диалог, съгласие или разграничаване спрямо въвеждащата студия на Адолф Щраус към сборника му „Bulgarische Volksdichtungen“ (1895).

Освен израз на творческата воля и на фолклористичните възгледи на Славейков, „Българската народна песен“ е плод и на сложно сплитане на външни обстоятелства, които в значителна степен са се отразили на нейната структура и нейното съдържание.

БИБЛИОГРАФИЯ

Who was who/5. 1951–60, 1961: Who was who / 5. 1951–60. – London : Adam & Charles Black, 1961.

Берлайн 1947: Baerlein, H. Dillon, Emile Joseph. // *Who* was who / 3. 1929–40. – London, 1947, p. 367.

Берлайн 1952: Baerlein, H. All Roads Lead to People. – London : Stanley Paul, 1952.

Бърнард, Славейков, Дилън 1904: Bernard, H., P. Slaveikoff and E. J. Dillon. The Shade of the Balkans : Being a Collection of Bulgarian Folksongs and Proverbs. – London : D. Nutt, 1904.

Йорданов 1899: Йорданов, Велико (Й. В.) Adolf Strausz. Bulgarische Volksdichtungen : Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen : [Рец.]. – Срѣдецъ : Държ. печ., 1899.

Кръстев, ред. 1917: Книга на песните : Народни песни, пробрани и наредени от Пенчо Славейков / Ред. Кр. Кръстев. – София : Ал. Паскалев, 1917. – (Българска реч; Кн. 1)

Матов 1895: Матов, Димитър. Adolf Strausz. Bulgarische Volksdichtungen. Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen. // *Сборникъ* за народни умотворения, наука и книжнина, XII, 2. Критика, 1895, с. 3–8.

Нът 1889: Nutt, Alfred. Recent archaeological research. // *Archaeological review*, 3.2: 88, 1889.

Радев 1990: Радев, Стоян П. Бейла Ерьоди и Адолф Щраус за българската народна култура. – София : Унив. изд. „Климент Охридски“, 1990.

Роджерсън 2000: Rogerson, Ian. Alfred Nutt: A fine Victorian Publisher. // *Bulletin of the John Rylands Library* [Manchester]*, 82, 2000*, pp. 193–215.

Славейков 1904: Славейков, Пенчо П. Българската народна песен. // *Мисъл*, XIV, 1904, № 1, с. 3–19; № 3, с. 129–144.

Славейков 1928: Славейков, Пенчо. Книга на песните : Български народни песни, отбрани от Пенчо Петков Славейков / Под ред. на Боян Пенев. – София : Ал. Паскалев и сие, [1928].

Славейков 1959а: Славейков, Пенчо П. Българската народна песен. // *Събрани* съчинения : В 8 тома : Т. 5. Критика и обществени въпроси; Очерци; Пътеписи / Под ред. на Борис Делчев. – София, 1959, с. 82–122.

Славейков 1959б: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 5. Критика и обществени въпроси; Очерци; Пътеписи / Под ред. на Борис Делчев. – София : Бълг. писател, 1959.

Славейков 1959в: Славейков, Пенчо. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 8. Писма / Под ред. на Димитър Осинин. – София : Бълг. писател, 1959.

Тедър 2004: Tedder, H. R. Nutt, Alfred Trübner (1856–1910). // *The Oxford* Dictionary of National Biography / Eds. H. C. G. Matthew, B. Harrison. – Oxford, 2004.

Тиханов 2011: Tihanov, Galin. Appropriations of the Bulgarian Literature in the West : From Pencho Slaveikov to Iordan Iovkov. // *Bulgaria* and Europe : Shifting Identities / Ed. *Stefanos Katsikas.* – London : Anthem Press, 2011, pp. 33–45.

Цайл 1994: Zeil, Wilhelm. Slawistik in Deutschland: Forschungen und Informationen über die Sprachen, Literaturen und Volkskulturen slawischer Völker bis 1945: Bd. 9 (69). –

Köln : Böhlau, 1994. – (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe A: Slavistische Forschungen)

Шалер 1988: Schaller, Helmut W. Bulgaristik in Deutschland : Historischer Abriss mit Bibliographien,: Typoskript-Edition Hieronymus.– Neuried : Hieronymus, 1988. – (Slawische Sprachen und Literaturen; Bd. 16).

Шуберт 1986: Schubert, Gabriella. Das Interesse deutscher Gelehrter gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die bulgarische Volkskultur. // *Bulgarian historical review*, 1986, № 4, p. 59–67.

Щраус 1892: Strausz, Adolf. Bolgár népköltési gyüjtemény : Eddig kiadatlan eredeti bolgár szövegekkel,. – Budapest : Révai testvérek, 1892.

Щраус 1895: Strausz, A. Bulgarische Volksdichtungen : Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen.– Wien : C. Graeser, 1895.

Щраус 1898: Strauss, Adolf. Die Bulgaren : Ethnographische Studien. – Leipzig : Grieben, 1898.

Щраус 1898: Strausz, Adolf. Die Bulgaren : Ethnographische Studien. – Leipzig : Grieben, 1898.

Щраус 1899: Strausz, Adolf. Die Donauländer : Zeitschrift für Volkskunde. Mit Berücksichtigung von Handel, Industrie und Verkehrswesen in den Ländern der unteren Donau * Hrsg. von Adolf Strausz. – Wien : Carl Graeser, 1899.

Щраус 1917: Strausz, Adolf. Grossbulgarien : Bd. 2: Mitteleuropäische Bibliothek. – Posen : Mitteleuropäischer Buch– und Lehrmittelverlag, 1917.

Щраус, Дуговић 1895: Strauss, Adolf, Imre Dugovich. Bulgarische Grammatik : Ein Handbuch zur Erlernung der modernen bulgarischen Schrift– und Verkehrsprache; Zum Gebrauche für Lehrer und Lernende. – Wien : Braumüller, 1895.

ПЕНЧО П. СЛАВЕЙКОВ КАТО ФИЛОСОФСКИ ПОЕТ. „СПИ ЕЗЕРОТО“ И ПОРАЖДАНЕТО НА СИМВОЛИСТИЧНИЯ ЕЗИК

Пламен Антов
Институт за литература – БАН

PENCHO P. SLAVEYKOV AS A PHILOSOPHICAL POET. "THE LAKE IS SLEEPING" AND THE BIRTH OF SYMBOLIC LANGUAGE

Plamen Antov, Institute for Literature – BAS

The present article discusses the problem of Pencho Slaveykov's transitional role in the development of Bulgarian modernism. Three interwoven ideas are unfolded. According to the first, Slaveykov is seen as a philosophical poet in view of his miniature "The Lake Is Sleeping". This path differs from more familiar approaches focusing on Slaveykov's so called 'philosophical poems'. The second proposition states that his 'objective' landscape lyric poetry brings together the 'external' nature and the 'inner' nature of the soul: "The Lake Is Sleeping" is taken as a model. The third and most important proposition of the article is a result of the coupling of the former two: it suggests that Slaveykov's symbolic language emerges as a transition from a 'natural' symbolism typical of German Romanticism to a more conceptual kind of symbolism. The last proposition is illustrated by way of analogy with the late (and philosophical) poetry of Peyo Yavorov.

Keywords: "The Lake Is Sleeping"; symbolic language; landscape lyric poetry; philosophical poetry

1.

Пенчо Славейков е парадигматичният философски поет в българската литература – заради своите т.нар. **философски поеми**. Това е поредица творби, които младият Славейков пише почти изцяло, докато е студент в Лайпциг (от ноември 1892 до началото на 1898 г.); студент е именно по философия. Казвам „почти“, защото първата от тези поеми –

„Присъдата на Фрина“ – пише още през 1891 г., преди заминаването си за Германия, а и в първоначалния си вариант тя е по-скоро плагиат (или превод); едва при по-късните редакции „чуждият“ пласт е почти изцяло заличен.

Всъщност точният брой на т.нар. философски поеми е относителен – те са 5, 6 или 7; или дори повече, ако приемем едно по-широко разбиране, разтворено към морално-етичната проблематика. Собствено в тази проблематика е и „Фрина“, която пък стои малко обособено в ядрото на „типичните“ философски поеми.

Освен „Фрина“ това ядро включва, както е известно, поемите (по реда на създаването и публикуването им в „Мисъл“) „Fis dur“/„Cis moll“, „Успокоений“, „Сърце на сърцата“, писани и публикувани през същата 1892 г., когато младият поет заминава за Германия. Останалите са от по-късен период: „Микел Анджело“ е от 1895 г., а „Сянката на свръхчовека“ (1897) и „Симфония на безнадеждността“ (1898) съвпадат с края на Славейковия престой в Германия. Всички те са публикувани в книгите „Епически песни“ (1896) и „Блянове“ (1898).

Но периодизацията е доста приблизителна – не само поради наличие на отделни по-ранни чернови (какъвто е случаят с „Микел Анджело“), но и поради факта, че поетът работи дълго върху творбите си – на практика до 1907 г., когато „Епически песни“ и „Блянове“ са събрани в обща книга.

Към тях обаче може да се включи с пълно основание и по-късната творба „Химни за смъртта на свръхчовека“ (1907), влязла в „На Острова на блажените“. А в един най-широк план към тях гравитират и поеми като „Ралица“ и „Бойко“ с морално-етичната си проблематика, както и отделни стихотворения, като „Пред Острова на блажените“. Всички те, но най-вече т.нар. философски поеми, писани през 90-те години (без „Химните“), налагат фигурата на Славейков като първия, архетипния философски поет в българската литература.

2.

Но и тук Славейков, както по друг повод писах, е междинна фигура – еднакво близо както до това, което надмогва, така и до онова, към което води.

Неговите „философски“ персонажи са героични, монументални фигури, а самият разказ тече в модуса на епическия обективизъм. (Изобщо Славейковите философски поеми, макар и необособени като отделен цикъл в „Епически песни“, по ред определящи качества са много близки до

един друг поетически цикъл, който е представителен за духа на предходното, „опълченското“ десетилетие – „Епопея на забравените“; тъкмо в параметрите на тази близост се генерират всички фундаментални, значещи раздалечавания и преобръщания.)

В цикъла има героика, има мощен индивидуализъм, но той е *епически*, т.е. външно, обективно „разказан“ от поета. Отсъства неговият *собствен* „вътрешен“ Аз. В най-добрия случай той може да бъде само непряко реставриран – доколкото самият Славейков се самоидентифицира в един „външен“, *социокултурен* аспект с архетипната фигура на Поета (*художника*) – на поета като духовен водач, като възпитател, Erzieher. Особено силен, на ръба на прекия автобиографизъм/конфесионализъм, е този „личен“ елемент в образа на Бетовен („Cis moll“), включително и заради физическия недъг като извор на възвисяващо *страдание*, фундаментален и безусловно необходим фактор за духовна възмога и творчество в неоромантическите представи на поета, дори за една ведра ницшеанска веселост, жизнерадост, витализъм (сам пише за това в „Българската поезия. Сега“).

Този отсъстващ „вътрешен“ Аз – неговото експлициране – през цялото време тече в един друг, паралелен разказ и в един друг жанр – на „малката“/проста песен (das Leid) по модела и в духа на Хайне.

Произходът на жанра в този му вид е в Немския романтизъм, а неговата фаворизация идва едновременно от две страни. Първо, поради близостта му до фолклора – това е „личният“ аналог на колективната народна песен (в рамките на едно основно за романтиците деление между „колективно“ и „лично“ творчество, между „природно“ и „изкусно“ и издигане на първото като абсолютен образец). И второ – das Leid като най-пряк и максимален израз/артикулация на „душата“ – на личната душа на автора; както народната песен е такъв пряк и максимален израз на колективната народна душа.

Това е теоретичната „висока“ аргументация на жанра, която Славейков усвоява в Германия. Но към такива „прости“ песни на „душата“ – лирически миниатюри – той винаги е имал особено предпочитание, *спонтанно* и наивно, така да се каже. Създавани през цялото време на 90-те (всъщност още от 80-те), а и след това, работени и преработвани, те са събрани в отделна книга през същата 1907 година, когато излиза и обединеното издание на „Епически песни“ – книгата „Сън за щастие“.

Като образцова творба, представителна за сбирката, можем да изберем „**Спи езерото**“.

3.

Но тази Славейкова „проста“ песен можем да изберем като ключова, превключваща творба и в развитието на няколко литературноисторически сюжета в българската поезия. В нея те по един уникален начин се сплитат.

Първият – най-външният, обемащ останалите и осъществяващ се чрез тях – е собствено ***философският***. Вторият е свързан с ***пейзажната лирика*** като специфична „външна“ проява, екстериоризация на „вътрешния“ Аз, на поетовата „душа“ в традициите на фундаменталното тъждество между „външна“ и „вътрешна“ природа, въведено от Немския романтизъм. Третият сюжет – най-важният, който в крайна сметка ни интересува тук – е как чрез сплитането на първите два се генерира ***символистичният език*** в българската поезия.

Тези три сюжета, както казах, по уникален начин се сплитат в тази малка творба. В едрата логика на линейния литературноисторически развой тя се оказва преходна между „външния“ реализъм на „старата“ пейзажна лирика от вазовски тип и едно качествено ново виждане на природата, което по същото време се заражда в поезията на Яворов („Есенни мотиви“) – природата не като първична „външна“ реалност in Sich, а като символна quasi-реалност, като *език*, който артикулира „вътрешната“ реалност на „душата“, на поетовия Аз. Макрокосмосът като отражение, като образ на микрокосмоса, доколкото самата природа от своя страна е само видим образ на трансцендентната идея. Подражавайки на „външната“ природа, поезията е отражение на отражението, доколкото самата тя е творба на един абсолютен Творец – „божествена поема“, както я мисли Немският романтизъм. По този начин, в осцилиращата динамика на тази диалектика, самият поет, с посредничеството на „външната“ природа, се трансцендира, оказва се тъждествен на Бога, демиург.

Този преход, в който „Спи езерото“ е със средищна, ключова и превключваща роля, българският поетически развой преживява по един ускорено-сгъстен начин на прелома между XIX и XX век. Но той съдържа в себе си, възпроизвежда в умалено-сгъстен вид един универсален развой на поетическия език и поетическа чувствителност изобщо – по линията от Немския романтизъм към френския символизъм и декаданс (в лицето на Бодлер) и по-нататък до екстремните езикови пертурбации на авангарда в началото на XX век. (Генеалогията е подробно разгледана в пълния вид на студията, чието резюме е настоящият текст.)

Осевият развой на българската поезия от края на XIX век – и специално начинът, по който тя „вижда“ природата: като автономна „външна“ фактура или като израз на „вътрешния“ Аз – можем условно да персонифицираме чрез линията „Вазов / Кирил Христов – П. П. Славейков – Яворов“.

Този развой – без да навлизаме тук в подробности – върви *отвън навътре*: към *интериоризация* на „външната“ природа. Но и в обратна посока – към нейната *езиковизация*: осмислянето ѝ като семиотична система, артикулираща „вътрешния“ Аз, „душата“.

В строго пейзажен план това означава и преход от една „естествена“ символизация в духа на немската романтика към специфичния, строго концептуален начин, по който прави това символизмът (Бодлеровото съответствие, correspondance).

4.

И така, можем да изберем Пенчо-Славейковата миниатюра „Сни езерото“ (1899[1]) като един от жалоните на този поврат. А за ключов образ-символ ще изберем *езерото* (водата в един по-общ план). – Да припомним тук, че в логиката на онова наследство на немската романтика, което е с основна роля в изследвания от нас сюжет – взаимообратимото съответствие между „външна“ и „вътрешна“ природа – и в езика на модерната лирика изобщо образът на водата присъства в три свои хипостази с различна символна натовареност. Първо, течащата вода (реката, потокът) като образ на непрестанно отминаващия поток на живота, който човекът не може да задържи (Гьотевото: „О, миг, поспри!“). Втората хипостаза на водата е морето – морската стихия като образ на вечно бурната човешка душа с тъмни, непознаваеми и страшни глъбини. И третата, която в случая ни е по-близка, е спокойната, неподвижна, „спяща“ вода, образ на една меланхолна, скрита, затворена в себе си, бленуваща душа, чийто символен съответ във „външната“ природа е езерото.

Перфектен израз на тази контемплативна асоциация е Славейковата миниатюра „Сни езерото“, която само на пръв поглед, или по-скоро – само наполовина е пейзажна. Езерото тук е с разколебана „природна“ автономност, то е повече алегория, или дори по-скоро символ на човешката „душа“, т.е. нейна метафизична *проекция* в един природен образ, който само привидно е обективно наличен, автономен.

---

[1] Първа публикация: *Мисъл*, IX, 1899, № 3, с. 300.

Тази интерпретативна догадка прераства в увереност, ако ситуираме творбата в непосредствения ѝ контекст. Стихотворението е публикувано като първо в цикъл под показателния наслов „Самотен“, в който като цяло именно „душата“ е предмет на пряко изображение и артикулация. В останалите три миниатюри, съставляващи цикъла, това става пряко от позицията на лирическия Аз: „Над мойто чело лавъра не вий“, „Сърцето ми е чуждо за света“, „Погребан, и в гроба все пак е / душа ми унесена в блян“. Единствено „Спи езерото“ представя „душата“ посредством един външно обективен третоличен разказ, лишен не само от конфесионален елемент, но и от пряко човешко присъствие.

В този непосредствен контекст на цикъла „Самотен“ макрообразът на езерото излъчва двойствени значения, които са еднакво силни, взаимно предполагащи се и осцилиращи помежду си. То може да маркира един реален ландшафт, сред който лирическият герой седи или се разхожда, отдавайки се на „вътрешната“ си самота, която следващите стихотворения от цикъла разкриват пряко; езерото, така да се каже, рамкира поетовата душа – то е нейната „външна“, *природна* рамка. И в същото време самото то може да е символно отместен образ на тази „вътрешна“ самота на Аза; едно двойнообратимо тъждество между „външна“ и „вътрешна“ природа в смисъла на Бодлеровото съответствие (correspondance) и в примордиалното, собствено терминологично значение на σύμβολον (букв. съединяване на две половини в една цялост). В собствената си архитектоника творбата се структурира във вид на макрометафора, имаща две половини – една външна, видима, природно-пейзажна, и една скрита, метафизична. Също както самият образ на езерото има своята видима, сетивно познаваема половина, която поетът вижда и описва, и друга, която е скрита, отвъдсетивна, метафизична – едната светла („белостволи буки над него свождат вити гранки“), другата тъмна („и в тихите му тъмни глъбини преплитат отразени сянки“).

Сбирката „Сън за щастие“ като цяло по-късно само ще разшири обема на тази смислова двойственост, преплитайки непрестанно външния *изобразителен* план на ландшафта (или интериора: „във стаичката...“) и *изразителния* план на вътрешния Аз. Но с изключение на „Спи езерото“ и може би още няколко лирически къса тези два плана произвеждат синтетичния си ефект във вътрешното пространство на книгата като цяло, а сами по себе си те са успоредни. Ако сравним образа на езерото тук с непосредствено предхождащото го в сбирката „Сън за щастие“ стихотворение – „Криволи покрай гората“, написано още през 1891 г. („на

място“, по вазовски маниер – в Рилския манастир, според датировката на първата чернова – Славейков 1958а: 367) и в една по-ранна редакция влязло в сбирката „Момини сълзи“, – качествената крачка на „Сив езеро“ става особено видима. Тя е крачка не само за личния почерк на П. П. Славейков, а за българската поезия: за раждането на българската модернистична чувствителност и за символистичното прещракване в езика на поезията.

5.

Това прещракване е вътрешно разчленен акт – двупластов и двуфазов: в сферите на съзнанието, от една страна, като еманципиране на „вътрешния“ Аз (ego, който литературноисторическият разказ определя като индивидуализъм), и неговото непосредствено продължение в сферите на самоартикулацията, на поетическия език, от друга страна (символизма). И все пак в своята вертикална (структурна) и хоризонтална (линейно-хронологическа, историческа) раздвоеност това „прещракване“ е цялостен комплекс, докато в един най-едър, литературно- и културноисторически мащаб то възпроизвежда отношението между денотат и (само)артикулация – самоартикулацията на модерното индивидуално Аз-съзнание в езика на поезията/изкуство. В своята двоичност-и-единност комплексът бележи една ключова, *превключваща* епоха в развоя на българската поезия, на българското изкуство изобщо.

Тази епоха, започнала около началото на новия век и продължила в общи линии до войните, масово припознава тъкмо езерото като особено предпочитана фигура от образния си реквизит заради неговия втори антропологичен („вътрешен“, психологически) план.

Понеже говорим за пейзажната поезия, да се спрем и на **пейзажната живопис** през периода. (Двете изкуства непрестанно интерферират според същия принцип на взаимодопълнителност между „външен“ нàглед и „вътрешно“, метафизично съответствие, който работи в структурата и на метафората, и на символа като езикови фигури: изобразителното изкуство, живописта като *изобразителни* по самата си *езикова* природа; поезията/лириката като *изразяваща* „вътрешното“ по силата на собствената си езикова природа. При което като точка на максимално приближение и дори пресичане се очертава тъкмо пейзажният жанр – пейзажната живопис и пейзажната лирика.)

Именно началото на Първата световна война задържа на път за Франция художничката Елена Карамихайлова край Боденското езеро,

където тя създава един от шедьоврите на българския импресионизъм в живописта – „Край езерото“. Един критик ще напише по-късно за творбите ѝ от този период: „По тях преминава лъх на тиха меланхолия, на кротка примиреност с живота, настроения, така характерни за времето, от което датуват тия творби. „Край езерото“ е с убедителна живописна убедителност, чрез това просто стапяне на фигурата в околната цвето-светлинна среда.“ (Белмустаков 1946: 219) „Описана“ по този начин, творбата на Е. Карамихайлова звучи като своеобразен антиекфразис, т.е. като сгъстен синтез-преразказ с езика на живописта на цикъла „Самотен“ от мартенската книжка на сп. „Мисъл“ за 1899 г., където езерото е едновременно ландшафт и „душа“ в състояние на смислова осцилация между двете: една външна пейзажна фактура, която поглъща и „стапя“ в багрите и формите си човешката фигура, но и която ни въвежда „вътре“ в глъбините на Аза, чиято проекция (специфичен образ-огледало) тя е.

6.

Вследствие на казаното дотук можем да заявим една хипотеза.

Освен като плод на външни влияния, извън тях можем да реставрираме корените на символистичния език в българската поезия в **спонтанния саморазвой на един *естествен символизъм*, следващ собствената логика на българския литературен развой – като процес на постепенно отместване отвън навътре, от изобразително към изразително**. В най-чист вид това отместване е видимо именно в жанра на пейзажната лирика, в цикли като „Самотен“ на П. П. Славейков или „Есенни мотиви“ на Яворов, създадени, случайно или не, по едно и също време, но в общия развоен сюжет на българската поезия гледащи в противоположни посоки: единият обърнат по-скоро назад, към тривиално-романтическия тип символизация, другият – по-скоро напред, към собствено символистичния.

Но границата между едното и другото, точният момент на прещракване на модуса трудно може да бъде строго фиксиран (затова говорим именно за комплекс, макар и вътрешно разчленен, и структурно, и хронологически). Своеобразно доказателство за тази трудност, за релативизацията между един по-широк тип символизация и собствено символистичното „съответствие“ (correspondance) между „външна“ природа и „душа“, взаимообратимата им огледалност, можем да открием в думите

на поет като Кирил Христов, стоящ по принцип далече от символизма[2], когато при една разходка той менторски размишлява пред по-млад свой събрат – Чилингиров – „върху поетическото творчество изобщо“. Да чуем думите на К. Христов във вида, в който Чилингиров ще ги преразкаже в късните си спомени („Моите съвременници“, 1955):

> Душата на поета оприличи на едно тихо, кристално рилско езеро. Въздухът около него е също тъй чист и кристален. Свежа и окъпана в роса е и околната природа. Тишина навред. Ни ветрец, ни лъх дори. Но ето че в тая чистота и тишина, кой знае откъде паднала прашинка върху гладката повърхност на водата. Тя прави едва видими вълни, които скоро изчезват. Но ударът на прашинката все по-слабо и по-слабо се предава от молекула на молекула. Езерото живее – то продължава да се радва или да страда, без дори ние да подозираме това. И колкото моя живот е по-малко познат на другите, колкото наглед той е предизвикан от незначителни причини, толкова той е по-дълбок – по-съдържателен. Едрите причини предизвикват афект; афектът пък е най-незначителният израз на душата. (Чилингиров 1955: 124–125)

Съзнателно или не, Кирил Христов преразказва всъщност един добре познат ни лирически сюжет:

Спи езерото; белостволи буки
над него свождат вити гранки
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

А „прашинката“ от импровизацията на К. Христов лесно можем да заменим с онзи „лист отронен“ от надвесените „белостволи буки“, който „сепва“ понякога спящата повърхност на езерото в Славейковата лирическа миниатюра. Впрочем друг образ, наред с езерото, който е

[2] Казвам „по принцип“, защото в отделни моменти и в отделни периоди от творчеството си той все пак се приближава максимално до символистичния език, например в цикъла „Скрижали на въжделението“, публикуван в сп. „Художник“, I, 1906, № 17–18, с. 2. (Наблюдението е на Бисера Дакова.) Все пак можем да отдадем подобни езикови ексцесии по-скоро на динамичната, силно адаптивна творческа природа на К. Христов, на имитативно-версификаторската му сръчност. По това време „*символистичното*“ е, така да се каже, *колективният език на епохата*, от който инцидентно са изкушени и автори, чиято творческа природа, а и цялостното им творчество впоследствие са далече от символизма (Елин Пелин, Йордан Йовков, Цанко Церковски, Александър Балабанов и мнозина други).

своеобразна емблема на епохата в общия *Gesamtkunstwerk* на живописта и поезията, е *капещият есенен лист*. Върхова реализация на сюжета в българската живопис е едноименното платно на Стефан Иванов (ок. 1906). В лирическата поезия той е locus communis: от „Листата капят“ и „Сухи, жълти листица / брули вятъра есенни“ в „Сън за щастие“ (№ 44 и 54) през Яворовия „Лист отбрулен“ – екзистенциално-метафизична парафраза на „чисто“ пейзажната импресия на Чилингиров – та до детското „Капят листата“ на Стоян Дринов, като в този ред специално трябва да отбележим цикъла на Мара Белчева „Без шум листата капят“, публикуван в първия сборник „Мисъл“ (1910).

…И тук стигаме до *философското* – как то, извирайки от пейзажното, произвежда новия поетически език.

7.

Казахме: парадигматичният „философски поет“ в българската литература е П. П. Славейков, предимно с ранните си т.нар. философски поеми или с по-късните „Химни за смъртта на свръхчовека“, които оперират с ясно изразени „идеи“. Славейков (след Михайловски) трайно идентифицира представите на българската поезия за *философското* с един тромав, метафизичен интелектуализъм.

Но дали по-малко философска е лирическа миниатюра като „Сни езерото“, напълно лишена от ясно разпознаваемата „философска“ реторика на поемите му? Краткото, бедно откъм сюжет и пределно обективирано изображение на една природна картина крие безкрайни възможности за дълбинни интерпретации, философски в пълния смисъл на понятието – всъщност много по-богати тъкмо поради своята непроявеност. Докато ясно „философските“ „Химни за смъртта на свръхчовека“ имат единединствен, ясно заявен ключ, то тъкмо в своята „нефилософскост“ тази пейзажна миниатюра, вгледана отблизо в природата и напълно лишена от видими рационални рефлексии, съдържа в себе си практически неизчерпаем потенциал от смисли. Без да са сведени до плоския план на алегорията, тия два куплета, въпреки външната статика на картината, не само съдържат множество чисто философски сюжети, но и оперират най-активно с тях – при това не отвън, откъм философското, а в собствените параметри на лирическото; сюжети като: видимо и невидимо, реално и трансцендентно, трансцендентност и събитие, събитие и отражение, също и друго, същност и привидност, съзнание и несъзнавано... Възможният интерпретативен спектър е толкова широк, че с еднакво основа-

ние води към различни и абсолютно несъвместими сами по себе си разкодиращи („философски“) системи: от една страна, стихотворението до най-малките си детайли се вмества например в психоаналитичната парадигма (макар да е написано една година преди „Тълкуване на сънищата“), от друга, е много близо до дзен, макар и един западен, контемплативен дзен. От трета страна, напълно извън, или по-скоро *над* дистинкцията „западно – източно“, то може да бъде разчетено като скрит дебат върху модерния, максимално „философски“ проблем за *събитието* и (неговото) *отражение* (отрониният лист). На практика смисловият вътрешен обем на тези осем стиха надхвърля многократно този на интелектуално-риторичните „Химни за смъртта на свръхчовека“ (577 стиха); той е точно толкова неизчерпаем, колкото и небулозен, неуловим, въпреки пределната конкретност на лирическия сюжет.

От друга страна, в строго *езиков* план изплъзващата се многозначност на лирическия сюжет, на централния образ на езерото, носи неизчерпаемата небулозност на символистичния символ. *Самото* стихотворение се строи като един разгърнат макросимвол. Ние можем да предположим, да инвестираме в него, подобно на Кирил Христов, една определена връзка (макар тя да е наистина само една от всички, които са хипотетично възможни, не по-малко хипотетична и не по-малко реална от която и да е друга). А именно: спящото езеро *като* душата на поета (или човешката душа изобщо, чиято абсолютна форма в неоромантическата конвенция е тъкмо поетовата душа: това тенденциозно, „философски“ е заявено в епическите философски поеми на Славейков). Душата на самотния поет, която ни „рисува“ цикълът „Самотен“ в „Мисъл“:

Сърцето ми е чуждо за света,
подобно древен храм в развалини,
и тайните си пази то ревниво
в света светих на свойте глъбини.

8.

Цикълът „*Самотен*“, както е публикуван в „Мисъл“ (кн. 3 от 1899), се състои от четири миниатюри с еднакъв обем (всяка от по две четиристишия): „Спи езерото“, „Над мойто чело лавъра не вий“, „Сърцето ми е чуждо за света“ и „Погребан“. В „Сън за щастие“ цикълът е необособен, влят в общия, силно фрагментаризиран лирически свят на книгата (също както необособени в „Епически песни“ са философските поеми), но

поредността на стихотворенията е запазена (№ 33–37 в окончателната подредба).

Цикълът е посвоему важен по ред причини. Той е относително цялостен разказ на/за поетовото самосъзнание – за гордо-самотната участ на поета в живота и в смъртта. Поетовата Аз-фигура – едновременно субект и обект на този разказ – е напълно стилизирана и монументализирана на първо място в духа на философските героични поеми от 90-те – в духа, но не и в мащаба им. Тук мащабът е умален, разказът е преартикулиран в първолична форма и преформатиран от жанра на епическата поема в този на лирическата миниатюра. Цикълът „Самотен“ в рамките на книгата „Сън за щастие“ изплита особен автоинтертекст с т.нар. философски поеми от „Епически песни“ – двата необособени цикъла разказват един общ сюжет, но по коренно различен начин, на различни езици. Но макар и създавани едновременно в синхронното пространство на 90-те, те очертават една развойна тенденция, осева за българската литература изобщо през този важен преходен период – тенденция, която можем да определим като *лиризация* или деепизация, като преход от епически (обективен) към лирически (субективен) тип изказ.

Онзи разказ за Поета, който във философските поеми от „Епически песни“ е разказан в жанра на героичния епос, обективиран в поредица митологично-културни фигури като Прометей, Микеланджело, Бетовен, Ницше-Заратустра, в цикъла „Самотен“ от „Сън за щастие“ е преразказан, перифразиран в лирическото – от името на конкретния психобиографичен поетов Аз като субект/обект на лирическото „действие“.

Този конфесионализъм обаче е напълно условен, неавтентичен, част от лирическата конвенция – различието отново колабира обратно към тъждество. Лирическият Аз, това е Поетът-изобщо, какъвто е той в трагично-героическата представа на неоромантическата конвенция – фигура, по-близка до героите, всъщност до героя на философските поеми, негова специфична *интериоризация*, отколкото до конкретния, емпиричния психобиографичен поет, негова самоартикулация.

9.

Но все пак тази quasi-конфесионалност на аз-изказа е частично разколебана (и това е второто обстоятелство, което прави цикъла „Самотен“ специално важен в рамките на Славейковия поетически корпус като цялостен интратекст, като единна, вертикално и хоризонтално разгръщаща се мрежа от значения). Цикълът всъщност разказва, макар

и в силно фрагментиран вид, един лирически сюжет (битие в смъртта, битие отвъд смъртта), който по-късно и по-цялостно ще бъде разказан в друга творба, която е с ясно разпознаваема автобиографично-конфесионална основа. Да припомним последната миниатюра от цикъла:

Погребан, и в гроба все пак е
душа ми унесена в блян –
за свидний, макар че во земни
неволи живот преживян.

Аз сещам през земна покривка,
как слънцето божие грей...
И моята песен тъжовна
дочувам там някой да пей.

Разбира се, този мотив за поетовото битие във/отвъд смъртта е част от поетическия конвенционализъм, „общо място“ в световната поезия от Хораций („Exegi monumentum...“) до Вазов („но мойте песни все ще се четат“). Той е и сред персоналните творчески обсесии на П. П. Славейков, включително и в художественото пространство на „Сън за щастие“, където кореспондира с ред други творби, като „На гроба ми изникнат щат цветя“, „Самотен гроб в самотен кът“.

Но в корпуса „Славейков“ този общ „световен“ сюжет има своята специфична, строго определена и върхова биографично-конфесионална проекция – стихотворението „***Псалом на поета***“ от „На Острова на блажените“. Конфесионалистичните кодове във и около това стихотворение са няколко и от различен порядък – контекстуален и генетичен.

На първо място, в композиционната структура на антологията стихотворението е „приписано“ на Иво Доля, който сред всички фиктивни поети, хетероними и маски на Славейков, е най-близкият, най-„съкровеният“. Така, в рамките на това фиктивно „авторство“, то е равноположено с творба като „Баща ми в мен“, разтваряйки литературната фикция към напълно реални психобиографични сюжети. От друга страна, стихотворението „излиза“ от литературната условност и генетически, в акта на възникването си. Адресирано до Мара Белчева (в първоначалния си вид най-пряко, в quasi-литературния жанр на писмото), то е със здрава емпирична основа – дотолкова, че и до днес обществото се чувства натоварено с вина за неизпълнената „последна воля“/завет на

поета, периодично приплamват дискусии за неосъществената гробница на известното „Пенчово“ място в Лозенец; накратко – стихотворението се чете отвъдфикционално, дори в някакъв смисъл административно, като „истински“ документ.[3] В един по-едър план можем да кажем, че поетическият фикционален сюжет се екстериоризира пряко в биографичния, подобно на случая „Ботев“ и случая „Яворов“ – сливане на поезия и живот в смъртта и отвъд нея, което е основна черта, differentia specifica на персоналния биографичен мит.

Тоест, при цялата класицистично-парнасистка условност на езика, дали тук – в стихотворението „Погребан“, поантиращо цикъла „Самотен“, а оттам в целия цикъл, а оттам и в „Сни езерото“, уводно за него, симетрично рамкиращо го – не става дума все пак за конкретния психоконфесионален Аз на поета? Дали под стилизиращата черупка на езика, на езиковата конвенция, не прозира конкретната „душа“ на поета?

Въпроси, които Яворовата „нова“ поезия – езикът – „Безсънници“ – ще постави с цялата им дълбинност, острота и неразрешимост.

10.

Така именно „Сни езерото“ се оказва едновременно в преддверието на символизма и в сферите на философското, контаминирайки ги – своеобразна антиципация на философското в онзи смисъл, в който Яворов ще го

[3] Сравни напр.: „Девет години по-късно [т.е. след смъртта на поета в чужбина] тленните му останки бяха пренесени в България, но и до днес поетическият му завет от „Псалом на поета“ не е изпълнен, мечтаното за гроба му място пустее в забвение и празни обещания“ (Игов 2001: 433). – Бележките към събраните съчинения на поета също пряко идентифицират „високия хълм“, за който говори стихотворението, с въпросното място в кв. Горни Лозенец, където „често привечер Славейков е отивал с М. Белчева и с приятели, сядали са под дъба, и досега запазен, и са разговаряли, докато са гледали разстилащата се пред тях София“. След смъртта на поета, продължават бележките, „намерението на неговите близки е било там да му се направи гробница, за която художникът Харалампи Тачев е направил скица. На същото място, докато са били живи Кръстев и Б. Пенев, всяка година в деня на смъртта на Славейков се е уреждало поклонение с участие главно на студенти“ (Славейков 1958б: 320–321). – В най-ново време критикът Светлозар Игов, голям поклонник на П. П. Славейков, възроди традицията чрез учредяването на лична (своя) литературна награда на името на поета, наречена „Дъбът на Пенчо“, която ритуално се връчва в деня на поетовата смърт на мястото, където някога се е извисявало знаменитото дърво (за жалост, междувременно изсъхнало и днес несъществуващо, но косвено, символично запазено чрез няколко по-млади растения, поникнали от собствените му жълъди – сюжет, сам по себе си натоварен с богата символика).

въведе малко по-късно в българската модерна поезия.[4] В очертания по-горе ключ можем да конструираме един продуктивен интертекст – между „Спи езерото“ и стихотворение като „Нирвана“ например, смятано за една от най-„философските“ творби на Яворов не само поради заглавието си (впрочем вторично привнесено, прикачено post factum към стихотворението), но и поради непробиваемия си енигматизъм, поради смисловата си затвореност, недопускаща излаз към някакъв относително ясен смисъл, а тъкмо обратното – в небулозността си предполагащо множество паралелни и еднакво валидни (възможни) смислови интерпретации/инвестиции. Подобно сближаване би било продуктивно и в двете посоки. Четенето на „Спи езерото“ през една от най-крайно символистичните творби на „втория“ Яворов би инвестирало подобно качество и в Славейковата миниатюра от 1899 г. – ако не собствено символистичен товар в него, то разкривайки го като непосредствен предходник на онази качествено нова същност на философското, която новата символистична поетика чрез Яворов ще внесе в българската поезия.

И в същото време – на тази база, но в противоположна посока – едно четене на „Нирвана“ през „Спи езерото“ би предложило възможен денотативен ключ към Яворовото стихотворение и съответно възможен пробив в смисловата му затвореност: „вечните води“ като крайна, метафизично абстрахирана, par excellence *езиковизирана* форма на „спящо“, т.е. вглъбено, затворено в себе си, в собствените си глъбини езеро с целия смислов капацитет на образа, натрупан през епохата и очертан по-горе.

Двете творби пряко се срещат и свързват още чрез началните си думи – чрез общия образ на спящата вода („Спи езерото“ – „Спят вечните води“). Докато чрез лексемата „спи“ (специфичен „отрицателен“ глагол, който означава не действие, а състояние на абсолютен покой) творбата от 1899 г. проглежда напред в разгръщането на литературноисторическия метаразказ, отпращайки *навътре* към онирично-метафизичното пространство на „душата“, този свръхсимвол в бъдещия символистичен език, то Яворовото стихотворение от 1909 г. гледа назад чрез централния образ на водата, който носи в скрит вид спомена за спящото езеро – този „външен“, природно-пейзажен образ на „душата“.

[4] Вж. Антов 2015. И двете статии са части от по-цялостно изследване върху генезиса и природата на символистичния език.

На практика отстоянието между конкретния „природен“ образ на езерото и априродния, екстремно метафизичен образ на „вечните води“ (какъвто е първоначалният, оригинален наслов на „Нирвана“) маркира цялата амплитуда на онзи специфичен процес на ***абстрахиране на природата в езика***, който се състои в българската поезия между 1899 и 1909 г. (когато са създадени двете стихотворения). Славейковата миниатюра от 1899 г., бидейки все още в пейзажното, вече „гледа“ напред към бъдещия символизъм на Яворов и го вещае, а „Вечните води“/„Нирвана“ си „спомня“ през „Сни езерото“ собствения си природен субстрат, изцяло „забравен“, потиснат в небулозата на един хипертрофирал език.

БИБЛИОГРАФИЯ

Антов 2015: Антов, Пламен. „Една дума“ – коя е тя, или за същността на философското във философската поезия на Яворов. // *Българско* и модерно 2 : Експериментални прочити. – София : ИЦ Б. Пенев, 2015, с. 60–67.

Белмустаков 1946: Белмустаков, Л. П. Едно ценно художествено наследство : Изложбата на първите живи пионери-художници. // *Изкуство*, II, 1946, № 2, с. 212–220.

Игов 2001: Игов, Светлозар. История на българската литература. – София : Сиела, 2001.

Славейков 1958а: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения *:* В 8 тома : Т. 1. Сън за щастие; Епически песни. / Под. ред. на Димитър Осинин. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 1958б: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения *:* В 8 тома : Т. 2. На Острова на блажените. / Под ред. на Ангел Тодоров. – София : Бълг. писател, 1958.

Чилингиров 1955: Чилингиров, Стилиян. Моите съвременници : Спомени. – София : Бълг. писател, 1955.

ЕМОТИВЕН МОДЕЛ НА ЦЕЛОСТТА В „СЪН ЗА ЩАСТИЕ“ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Николай Димитров
ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“

THE EMOTIVE MODEL OF COMPLETENESS
IN PENCHO SLAVEYKOV'S *A DREAM OF HAPPINESS*
Nikolay Dimitrov, St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Turnovo

The present article deals with the function of emotions and feelings in Pencho Slaveykov's lyrical book *A Dream of Happiness* (1907). In regard to its genre the book could be seen as representative of the literature of mood. Its characteristic emotionality creates specific subtext levels of reading, which determine an essential part of its proper interpretation. Additionally, this emotionality plays a role in constructing the utopian model of existence specific to *A Dream of Happiness*.

Keywords: completeness, dream, melancholy, emotion, emotive analysis, happiness

За целостта и единството[1] в книгите на Пенчо Славейков пишат редица литературоведи от времето на Б. Пенев до наши дни. Особени заслуги в това отношение имат М. Неделчев и Св. Игов, които през 80-те и 90-те години на миналия век наложиха концептуалното четене, първият – на „На Острова на блажените“, а вторият – на „Сън за щастие“, като най-пълноценен подход към Славейковото творчество. През следващите две десетилетия визията за цялостност както на горните книги, така и на „Епически песни“ и недовършената „Кървава песен“ се обогатяваше в различни аспекти, като особен афинитет българската литературна наука прояви към концептуализма, проектиран в най-уникалната книга на поета „На Острова на блажените“. „Сън за щастие“ очакваше и продължава да очаква своя цялостен прочит, въпреки че за произведението се появи монографична книга (Янакиева 2011). Причините за това са,

[1] Двете понятия не са синонимни.

че самото понятие за цялостност носи вътрешна обемност и различни нива на осмисляне както по отношение на формалната структура (жанр, композиция, ритъм, тематични ядра, мотивни и езиково-образни парадигми и пр.), така и по отношение на идейно-смислова концептивност и емотивна базисност. Досегашните прочити на целостта се основават на някои от тези интерпретативни нива[2], в повечето случаи без да се държи сметка за останалите или отнасяйки се с недостатъчен респект към тях. Като се опираме само на един от изграждащите елементи на творбата, можем да добием представата за някакво единство в нея, но в никакъв случай няма да постигнем целостта ѝ. Особено подценявана в интерпретацията на „Сън за щастие“ е нейната емотивна базисност. В българското литературознание този факт се дължи на позакъснелите структурално-семиотични увлечения през 80-те и 90-те години на миналия век. Стремежът към наукообразност, предубеждението, че говоренето за емоциите в една творба внася голяма доза субективност и че няма важно значение в анализационния процес, води до схематизирането на процеса, до обедняване на неговите изводи. Не така стоят нещата в руското литературознание,[3] което в последните десетилетия активно ползва достиженията на волгоградската филологическа школа под ръководството на проф. В. И. Шаховский, развила цяло направление, наречено „емотивна лингвистика“. Н. С. Болотнова, разглеждайки естетическия текст като една сложна система от кодове, определя две значими негови нива: информативно-смисловото (денотативни, тематични, сюжетно-композиционни и пр. поднива) и прагматичното (емотивни, образни, идейни и др. поднива). Дълбокият смисъл на текста се формира чрез усвояването както на съдържателно-концептуалната, така и на съдържателно-подтекстовата информация. Това става въз основа на намерените от адресата ключове към естетическите кодове на едно произведение на изкуството. Болотнова откроява особената роля на емоционалното подравнище. За нея то обединява информативно-смисловите и прагматическите равнища, определяйки идейната насоченост и тоналност на художествения текст „в съответствие с авторския замисъл и неговия стремеж да изрази себе си и своето виждане на света“. (Болотнова 2013: 258–260) Според изследователката разчитането на емотивния код се на-

[2] Боян Пенев – на емотивното, Светлозар Игов – на екзистенциално-концептивното, Миряна Янакиева – на мотивнопарадигмалното.

[3] През 2005 г. излезе един много обемист сборник „Семиотика страха“, отчитащ важното място на емоционалния фактор в художествената тъкан на текста.

лага от факта, че постъпващата в съзнанието и на автора, и на адресата информация се обработва на две равнища, рационално и емоционално. Макар и Болотнова да изказва мнение, че откриването на дълбокия смисъл на даден художествен текст може да е резултат от разгадаването поне на един от кодовете му, който става доминиращ в анализа, все пак заключава, че най-близкият път за разшифровка на поетическия текст минава през определяне на динамиката на емотемите, през формиране на представа за общата му емоционална тоналност. Ето защо според мен различните видове анализ на художествения текст непременно трябва да включват и емотивния анализ.

За дълго време в европейското, а по-късно и в българското литературознание под давлението на семиотико-структуралните подходи към литературната творба авторът беше изключван като фактор в анализационния процес, а стремежът към обективизация отстраняваше емоционалната базисност на текста. Осъзнавайки ограниченията, които поставя пред изследователя конвенционалната семиотика от структуралистки тип, Еро Тарасти въвежда ново понятие „екзистенциална семиотика", търсейки „душата" на комуникативния акт, който винаги е индивидуален. Финландският учен не се страхува от субективизацията на научния дискурс. Смята, че конвенционалната семиотика се занимава с условията на разбирането, не и със самото разбиране, че не отчита ежедневните емоции и вътрешни преживявания, които направляват човешките избори. За него семиотиката трябва да стане наука за реалните събития, за уникалността на индивида, а не за абстрактни структури и системи. „Емоционалната логика" е толкова важна, колкото и логиката на значението.

В този ред на мисли искам да припомня и мнението на Гастон Башлар, който счита, че „една велика книга трябва да се чете два пъти – един път „мислейки" и втори път „мечтаейки" заедно с мечтателя, който я е написал" (Башлар 1994: 87). През призмата на феноменологичния дискурс Башлар се опитва да даде различен подход към поетическото произведение, който най-общо се свежда до активното участие на реципиента в „творящото въображение". По този начин поетическият образ се изживява и твори едновременно. Когато ние мечтаем заедно с поета, постигаме особен вид цялостност на интерпретацията, обогатена не само смислово, но и емоционално.

Емотивният анализ на едно произведение на изкуството е важно условие за пълноценното му разбиране. Той е съпътстващ спрямо основния,

но при някои жанрове в поезията, изобразителното изкуство и особено музиката може да се превърне и във водещ фактор на разбирането. Връщайки се на нашата тема, трябва да отбележим, че като изключим Б. Пенев, останалите интерпретатори на „Сън за щастие“ не отделят подобаващото внимание на емоционалното съдържание на книгата освен като фоново допълнение на жанрови, мотивни и образни обгледания. Имаме основание обаче да смятаме, че „Сън за щастие“ изгражда своята цялостност както на жанрово-композиционно и съдържателно-концептивно равнище, така и на емотивно; че емотивното оказва силно влияние върху предходните две и че непълното му разчитане или неотчитане води не само до обеднени, но понякога и до твърде повърхностни изводи. А подвеждащи проблемни въпроси в „Сън за щастие“ има достатъчно: книгата само от лирически миниатюри ли се състои, на какъв композиционен принцип се основава, кой е водещият мотив в нея, каква знакова същност носи заглавието, какви тематични ядра съдържа, какви са нейните послания, трябва ли да определяме лириката в книгата като любовна и пейзажна и пр. Настоящият текст не се наема да отговори на всички тези въпроси не поради обема си или поради неувереност в подхода си, а поради нееднозначността на отговорите, които се търсят. Целта е по-скоро да се съсредоточи вниманието върху важността на емотивния фактор при прочита на тази Славейкова творба на всяко едно ниво в интерпретацията ѝ.

В отзив за книгата Яворов пише: „И тая душа не престава да бъде една задача на изпитание за критик и читател. Защото досега, за да постигнем нейното чувство, ние трябваше да тръгнем по следите на мисълта ѝ. И ето днес, за да постигнем мисълта ѝ, ние трябва да отидем по стъпките на нейното чувство.“ (Яворов 1979: 132) Привеждам това мнение на Яворов не като индулгенция за по-нататъшните ми разсъждения, а като интуиция на проникновен поет, който познава отблизо творческия процес у П. Славейков. Неслучайно и един друг, близък до кръга „Мисъл“ критик, Б. Пенев, ще се опита да прочете „Сън за щастие“ именно през чувството. На неговия прочит ще се спра по-надолу. Сега ще отбележа само, че самият Славейков донякъде указва пътя на творческия процес в книгата си с надеждата може би читателят да го последва в този път.

В стихотворението „Как ли ще мина и утрешний ден“ под № 94 в книгата[4] ставаме свидетели как, наред с останалите смислови конота-

[4] Според първото издание от 1907 г. Използвам това издание, защото смятам за неправомерно градането на всякакви концепции за книгата въз основа на посмъртните ѝ издания. Имам ред аргументи за това, които няма как да изложа тук. Най-

ции, един поетически текст обговаря собственото си ставане, изпълнявайки донякъде метатекстова функция както по отношение на себе си, така и по отношение на целия сборник. На аргументите за подобно твърдение съм се спрял подробно в друг свой текст (Димитров 2006: 156–163). Тук само ще отбележа изводите. Това стихотворение в жанрово отношение е много различно от всички останали в книгата не само с обема си.[5] То постоянно насочва погледа на читателя от външното към вътрешното, от несериозното към сериозното, от възможното към невъзможното, от видимото към невидимото, от временното към вечното, поставя на изпитание възприемателския му усет. В тази поетическа игра, ако придвижваме погледа си само върху първите елементи на горните корелации, неговото четене ще бъде твърде буквалистично, както е станало при Б.-Пеневия прочит на този текст (Михайлов 2003: 294–295), който не долавя подвеждащото му амбивалентно поведение. Разигравайки един безделнически сценарий на повърхността си, стихотворението ни въвежда в невидимия свят на интровертния живот, успоредяващ и съпътстващ практическия ни живот – света на настроенията, мечтите, сънищата. Пародирайки възрожденската дълговност на твореца, то ни разкрива друг тип творчески труд, неизискващ деятелност, бързина и постоянстване, а съзерцателност, спокойствие и отчуждение от околния свят. Описан е процесът на самовглъбяване, отчуждаване, унасяне и потъване в света на представите, където всички желания са възможни за изпълнение („и си представя това, що желай“). Остава последният и най-труден етап – артикулирането на постигнатото настроение, творческите мъки наословесяването, което и поражда самоироничните оттенъци на лирическия изказ. Всъщност чрез това стихотворение П. Славейков, съзнателно или не, ни представя пътя на раждане на цяла-

---

важните са два: никъде П. Славейков не е заявявал волята си „Сън за щастие“ да се печата според нанесените от него поправки, за разлика от Яворов по отношение на „Подир сенките на облаците“; всички редактори на посмъртните издания на „Сън за щастие“ приемат съвсем произволно да я печатат с различен брой стихотворения – 85, 93, 96, а за П. Славейков е много важно числото 101 и няма как да знаем дали, ако беше завършил преработката, той нямаше да се върне на това число. Още повече че на корицата на личния екземпляр, в който нанася поправките, е отбелязал, че му трябват още 17 стихотворения, т.е. освен да изхвърля, той е имал намерение и да прибавя.

[5] При редактиране на книгата П. Славейков е премахнал, макар и малкото на брой обемни текстове, в които се долавя поетически сюжет, но това стихотворение е оставил.

та стихосбирка – от настроението към езиково-символното му артикулиране и обратно към него, но вече на едно макониво в контекста на целостта на книгата.

Докато в „Епически песни“ преобладава рефлексивно-апофтегматичната дискурсивност, а в „На Острова на блажените“ – една сложна полифоничност от стилови практики, „Сън за щастие“ е преди всичко книга на настроението. Знаем колко голямо значение отдава П. Славейков, а и останалите членове на кръга „Мисъл“, на настроението като градивен елемент в художествената практика на твореца.

Още през 1899 г. в статията „Душата на художника“ Славейков говори за психологическата страна на творческия процес, прави разлика между логическото мислене и мисленето чрез образи, при което много важна роля играят емоциите. За него настроението е онази душевна мощ, която буди фантазията. Смята, че художникът чрез представи изказва в една или друга степен чувствата си, своето настроение, че той може без мироглед, но онова, без което не може, е поглед за живота, който стои в пряка връзка с емоционалната, а не с интелектуалната страна на художника. И в други свои критически текстове авторът на „Сън за щастие“ постоянно, макар и мимоходом, засяга проблема за важната функция на настроението в творческия процес. В една статия за Петьофи той отбелязва, че сърцето вижда надалеч, за разлика от разума. Особено важен текст за разбиране на естетическите му възгледи е „Гетевите песни“, появил се пак през 1899 г. в „Мисъл“. В него Славейков говори за вътрешното единство при външната пъстрота на Гьотевата лирика, за бистра душа, отразяваща всичко ясно, за което много важна роля играе долавянето на настроенията на нещата. В статия за А. Тенисън от 1900 г. П. Славейков отбелязва, че душевният мир на английския поет „му се представя като усамотено планинско езерце, в чийто спокойни глъбини се оглеждат околните брегове и само когато някой отронен лист капне на повърхността му, то безшумно раздвижва кръглите си дъги. В спокойните глъбини всичко се отразява спокойно“ (Славейков 1958: 245). Видима е близостта между този текст и „Спи езерото“. Поетът има навика да илюстрира настроения и състояния чрез цитати на собствени стихотворения, особено в общуването с М. Белчева, която познава добре творчеството му. Ако „Спи езерото“ се е родило от едно душевно състояние, едно настроение, то вече в ролята си на символ на това настроение в статията илюстрира друга душевност. Едно своеобразно присвояване на чуждата душевност като своя. Славейков харесва

онези поети или произведения от тяхното творчество, които чувства като близки, родствени, при това в много случаи тази близост е плод на субективните му усещания за другия.

Докато е в Германия, Славейков попива постулатите на немската идеалистическа естетика. В периода 1899–1900 г. наученото започва да синтезира през собствената си призма. Тогава се появяват, освен „Душата на художника“, редица статии – портрети, посветени на Йовановић-Змай, Петьофи, Тенисън, Гьоте, които до голяма степен играят ролята на програмни текстове (особено функционална в това отношение е „Гетевите песни“), в които изказва естетическите си предпочитания. Образците, илюстриращи тези предпочитания, той търси в литературата на настроението. „Сън за щастие“ до голяма степен е художествено въплъщение на тези негови търсения.

Запознат добре с естетическите възгледи на Славейков, Б. Пенев, сядайки да напише дълго подготвяната студия за „Сън за щастие“, не се колебае да прочете книгата именно през призмата на настроението в нея. Той изрично подчертава още в началото на изследването си, че онова, което свързва мотивите на книгата в едно цяло, е настроението. Доминиращ според него е блянът. Критикът нарича „Сън за щастие“ лирическа поема с пролог – бодростта и вярата на младостта, и епилог – „самотния гроб на бляновете“. За него движението на мотивите в книгата е прехождане от „душевна енергичност и бодрост към пасивно изживяване на вътрешни мотиви“ (Пенев 1907: 470). По-нататък той описва механизмите на обективиране на настроенията в символи чрез природните описания, постигайки по този начин особен вид себепознание.

Друг начин, индиректен, за отразяване на настроенията е като се приписват на трето лице. Изследователят отбелязва, че прекият израз на лирическото чувство не е характерен за П. Славейков. Редки за него са и стихотворенията, изразяващи някаква рефлексия, нюансирани от известно настроение. Отбелязва и друга незначителна група стихотворения, възпроизвеждащи външна картина. Но и в тях не липсва лирическото настроение. Тези наблюдения на литературния историк и критик са много точни и важни за очертаване на вътрешната цялостност на книгата, която се дължи на общата тоналност в нея, присъстваща дори и в ония стихотворения, които наглед носят рефлексивно-символен характер. Боян Пенев отбелязва и липсата на мистично-пантеистично потъване на поета в природата, отбелязва и че връзката между природен ландшафт и душевно изживяване е на нивото на настроението, а не на

интуицията. В тези критически наблюдения той проецира своите представи – мечтания, за българската литература, но това е друг проблем.

Работата на Б. Пенев над „Сън за щастие“[6] има важно значение за литературната ни наука не само с конкретните си наблюдения и изводи, но и с подхода си към целостта на една литературна творба, има значение не само с точните си и фини на места наблюдения над художествената тъкан на книгата, но и със своите подвеждания, предубеждения и буквалистични прочити. Виждаме, че тези подвеждания по текста са много по-силни в бележките, когато пред погледа на критика е отделната творба. Преминавайки към обобщение на бележките в официалния текст за „Мисъл“, сме свидетели как от високата на целостта нещата изглеждат по друг начин в неговото съзнание. Разбира се, студията си има своите слабости, тъй като говорейки на едро за книгата, най-вече през призмата на чувството, тя изгубва другите модуси на прочит: през композицията, през символните вериги и специфичен ритъм. Освен това, отбелязвайки основното настроение на бленуване, студията не отчита функционалността на другите настроения и най-вече на меланхолията.

За дълго време след Б.-Пеневата разработка „Сън за щастие“ не е обект на внимание за литературната ни наука като концептуален творчески продукт. В книгата си „Преображенията на поета“ Ст. Каролев (Каролев 1988), въпреки някои точни наблюдения върху поетиката на стихосбирката, не се спира на нейната цялостност. От емоционална гледна точка той отбелязва, че „Сън за щастие“ е поезия на настроението, като посочва и влиянието на Е. Щайгер, издигащ настроението в главен елемент на човешкото познание, върху поетиката на П. Славейков. Въпреки това литературният историк не се опитва да разкрие как настроението влияе върху цялостното осмисляне на Славейковата творба.

Едва в началото на 90-те години Св. Игов (Игов 1991) обръща внимание на нуждата от цялостно четене на Славейковите книги. За постигане на целостта в „Сън за щастие“ той предлага творбата да се прочете през призмата на един екзистенциален образ-концепт в нея – Пътя. Веднага обаче отбелязва противоречието между съзерцателното настроение в книгата, нейния хармонично спокоен поглед и образа на Пътя, който динамизира лирическия свят. За съжаление, по-нататък наблюденията

[6] Тук имам предвид и подробните бележки, които той, подготвяйки студията, нахвърля за всяко едно стихотворение в книгата – публикувани в последното издание на Славейковите съчинения под редакцията на К. Михайлов и Ст. Михайлова: **Славейков,** П. П. Съчинения. Т. 2. Лирика.– София, 2003.

му загърбват това противоречие като функционално-осмислящо за цялата творба.

На целостта в „Сън за щастие“ обръща сериозно внимание и К. Михайлов в послеслова към спомената втори том от съчиненията на Славейков. Той отбелязва необходимостта да се търси целостта на всички нива в Славейковото творчество, включително и на интуитивно-емоционалното. Категоричен е, че четенето и изучаването на стихотворенията в „Сън за щастие“ в тяхната отделност орязва ред възможности пред изследователя, включително и тази да се осмисли цялостният поетически замисъл, който преднамерено включва противоречията и „разноезичието“. (Михайлов 2003: 274)

Вече споменах и за един друг опит за цялостен прочит на „Сън за щастие“, този на М. Янакиева в книгата ѝ „От родния кът до гроба“. Подходът на изследователката към Славейковата творба е твърде рационален по своята същност, за да обхване целостта на произведението. Проследявайки движението на образи и мотиви в книгата и мрежата от значения, които те изграждат, тя се опитва да очертае нейното структурно единство. Анализът ѝ се натъква на доста противоречия, които няма как да се обяснят само на съдържателно-смислово ниво поради простата причина, че противоречивостта, както отбелязва К. Михайлов, е съзнателно търсена от П. Славейков и действа на всички нива в книгата, включително и на емотивното, което специално за тази книга е много функционално, защото в него е „душата“ на книгата, нейната метафизична същност.

По-надолу ще се опитам да обясня защо при анализа на „Сън за щастие“ е много важно да следваме алгоритъма на настроението в нея, движението от общата тоналност към конкретни състояния на изживяването и обратно. Поради обема на настоящия текст нямам възможност да навлизам в подробни детайли на аргументацията. Само ще съсредоточа вниманието върху това как настроението изгражда собствено съдържателно ниво в книгата и как проблематизира другите нейни нива.

В съдържателното ниво не бихме могли да открием някаква ясно очертана сюжетика. Жанрови названия за книгата като поема (Б. Пенев) или лирически роман (Св. Игов) са плод по-скоро на кодифициращите илюзии на изследователите, макар че и двете названия сами по себе си имат своята резонност в определен, не толкова жанров, колкото концептуален аспект. На пръв поглед в стихосбирката липсва и единен лирически герой, например поетовият Аз. Пак на повърхността си „Сън за щастие“ не

задава единност и на хронотопната си организация.[7] Повтарят се някои основни образи и мотиви и техните релации, проследени много прилежно от М. Янакиева, изграждат мрежа от значения, която обаче е само един от кодовете към целостта на книгата. В знаковата мрежа на произведението безспорно поетизмът „път“ заема централно място, но силна присъственост отбелязват и поетически лексеми като „вихър“, „гроб“, „смърт“, „скръб“, „сянка“, „сън“, „мечта“, „морност“, „самотност“, „щастие“, „унес“, „блян“, „тишина“, „цветя“ и др. Вгледаме ли се в лексикалните доминанти в стихосбирката, се убеждаваме, че те характеризират вътрешния живот на човека, неговия духовен свят, че изграждат една по-скоро метафизична, отколкото сетивна представа за света.

Дори и лексемата „път“ е натоварена повече със знаковата същност на движението, а не с някакви пластични експликации. Да проследим движението на лирическия герой, там където го има, и на лирическия поглед в стихотворенията без видимо човешко присъствие. Движението е пряко свързано с пространството и времето. Във времево отношение стихосбирката запълва всички части на денонощния и сезонния цикъл. С други думи времето е организирано сякаш в някаква циклична повторяемост. Въпреки това усещането за постъпателност във времето действа на подтекстово ниво като чувство за нарастване и привършване. И това се дължи не само на зададената на семантично равнище линеарна (от тук до гроба) визия за време. Напрежението между цикличността

[7] Външният обглед на книгата, включваща и жанровата разнородност, създава впечатление за дифузност в нея, за която говорят М. Янакиева и О. Ковачев (Ковачев 1994). Тази дифузност е функционална на повърхностното семантично ниво на творбата. В подтекстовите пластове, където основен организиращ фактор е емотивният, действат противоположните енергии на оцелостяването. Именно в напрежението между тези равнища се раждат дълбинните смисли на „Сън за щастие“. Като илюстрация на тези разсъждения можем да привлечем семиозиса на „Спи езерото“. В анализа си на стихотворението Н. Георгиев (Георгиев 1992) обръща специално внимание на напрежението между неподвижност и раздвижване в произведението. Това противопоставяне, напрежение обаче е възможно само на повърхността на езерото. Малко внимание в анализа се обръща на невидимия фактор дълбина в стихотворението. Дълбочината и повърхността, казва Башлар, си принадлежат. Огледалната повърхност на езерото крие дълбочина, която поглъща всеки опит за раздвижване. Екзистенциалната дифузност замира в дълбоките води на онтологичното изживяване. Дифузността в „Сън за щастие“ е възможна само на повърхността, и то като редуцирана същност (дълга, а не вълна, сепване, а не разбуждане). В стихотворението няма антиномична напрегнатост, а диалектическо единство между видимото и невидимото.

и линеарността не е антономично, не ражда някакъв драматизъм, а се утаява в чувството за меланхолия, усещано в една или друга степен във всяко стихотворение на книгата.

В пространствено отношение лирическият аз или неговата невидима сянка, въплътена в лирическия говорител, не се движи в някаква определена посока, няма цел на пътуването – освен крайната, фиксирана още в първото стихотворение. Сам по себе си пътят не е толкова важен в стихосбирката, а са важни обектите, покрай които минава и които влизат в полезрението на лирическия герой: изоставено огнище в гората, самотен гроб в гората, изоставено селско гробище, запустяла воденица, порутена чешма, задрямали в пладнешки зной поля, самотно езерце в гората и пр. С други думи, пространствата, които обитава лирическият поглед на поета, са маргинални, лишени от човешко присъствие и внимание, голяма част от тях са пространства на разрухата и забравеността. Когато обобщаваме, че пътят като метафора в „Сън за щастие“ е екзистенциалният път на човека, трябва да уточним, че в книгата липсват конвенционалните топоси на съществуването на човека, липсва градското (с едно изключение) и селското пространство, липсва работното пространство (пак с едно изключение), липсва семейната среда и домовното пространство. Обектите, за които става въпрос в „Сън за щастие“, не са места за обитаване, те са обекти за съзерцание и промечтаване, след което са отминавани от лирическия герой, запътил се към следващата спирка.

Когато говорим за движението в книгата, трябва да видим с какви глаголи то е изразено. Ще отбележа по-характерните от тях, които са използвани многократно и придават стилова характерологичност на книгата: шепне, мълчи, спи, бленува, мечтае, копнее, спомня, чезне, трепва, отсеня, гасне. Вглеждайки се във всички тези глаголи, се убеждаваме, че те изразяват по-скоро състояния, отколкото движение; че са свързани със статиката на живеенето в духовното, че са експресивно редуцирани и насочени по-скоро навътре, отколкото навън. Разбира се, „Сън за щастие“ съдържа и конвенционални глаголи за движение, които имат и чисто предикативна функция и донякъде и смислово-контрапунктна спрямо горните, но тяхната динамика е съществено редуцирана от статичността на споменатите. Особено внимание в книгата заслужава глаголът „сепва“, чието значение е много продуктивно за разбиране на състоянието на лирическия герой в произведението. Сепва се човек, който се е унесъл, а унесът като състояние е продукт на вътрешна хармони-

зация на сетивата с външния свят. Значи ли обаче, че глаголът „сепвам“ е контрапунктен спрямо глагола „унасям“? На денотативно знаково равнище – да. Но когато тези глаголи се разглеждат в конкретен емотивен контекст, те придобиват друго звучене, други отсенки на смисъла. Границата между състоянията на унес и сепване в „Сън за щастие“ е твърде тънка и лабилна. Тя изразява едно състояние на траене, един миг на траене, много кратко, но много важно за битийния път на лирическия аз. Друг тип корелативност носят глаголите „заспивам“ и „разбуждам се“, така характерни за Яворовата лирика. Те не изразяват траене, а прекъсване на даден процес. При тях контрапунктността е полярна и в художествения контекст на „Безсънници“ издава един драматизъм на човешкото живеене.

Връщайки се към сюжетната ситуираност на лирическия герой в „Сън за щастие“, можем да обобщим, че в екзистенциално-обществен план той не извършва никаква деятелност, придвижва се от едно маргинално място към друго, поспира се, съзерцава го, промечтава го, вживявайки се по пътя на асоциацията спомен или емпатийно влизайки в нечий чужд емоционален свят, или просто наслаждавайки се на една картина, каквито представляват доста от лирическите стихотворения в книгата, след което продължава пътя си. Неговото отминаване оставя след себе си знаци на битийното, които не тревожат ума му, тъй като той ги вижда като естествен придатък на духовното живеене, не се опитва да ги разчете като идеи, още по малко да ги артикулира като такива, защото това би разрушило удоволствието от самото изживяване на лирическия аз. Траенето на битийното може да се възприеме единствено чрез интуицията, чрез настроението, а не по рефлексивен път. Онова, което наричаме символи в „Сън за щастие“, е далече от същността на символа, пораждащ множество от значения, мрежа от релации. Едно сравнение на образната структура в „Сън за щастие“ и тази на Яворовите „Безсънници“ или Траяновите „Химни и балади“ ще ни убеди в това. Ние можем да търсим множество от значения в образната опозиция на разрушената чешма и продължаващия своя път извор, но във вторичен семантичен план, който „паразитира“ върху онова настроение на меланхолия и радост от самотното изживяване на усещането за нетрайността на битийното и смиреното му приемане. Разбира се, би могло да се спори кое е първично в лирическата миниатюра „Богоугодник сред гората“ – дали образно-смисловата контрапунктност, пораждаща някаква символика в диапазона на идейния конструкт „природа – култура“ или емотивната

контрапунктност, онтологизираща изживяването на лирическата ситуация и включващо я в общата емотивна парадигма на стихосбирката. При всички случаи емотивният анализ на стихотворението е задължителен, ако искаме да си обясним онова едва усетимо състояние на светла меланхолия, за което ще говоря по-надолу. И ако в това стихотворение лирическата ситуация предполага и символното ѝ осмисляне, то какво осмисляне да търсим в стихотворение от типа на следното – под № 36 в първото издание:

Музиката вече си отсвири.
Времето несетно се измина.
Пада вечер. Тъмните алеи
опустяха в градската градина.

Пред буфета само неколцина
за политика се пак препират –
и две плахи циганчета татък
угарки цигарени събират.

Да търсим някаква социално-идейна подтекстовост в това стихотворение – жанрова картина, както го определя Б. Пенев, би било наивно. Миряна Янакиева смята, че това е единственото стихотворение, в което П. Славейков е допуснал делничното, че то не съдържа мотивите и образите, повтарящи се в „Сън за щастие“, че неговото съдържание остава силно отдалечено от смисловия хоризонт, зададен от заглавието на книгата, но въпреки това то е в книгата. (Янакиева 2011: 71) Излиза, според нейните думи, че то присъства като някакво недоразумение. А стихотворението е едно от малкото в „Сън за щастие“, върху които Славейков не е направил никакви поправки и въобще не се е поколебал да го остави. Недоумението на литературоведката идва от факта, че в схемата на нейното четене на книгата то не влиза. А това четене се основава, както стана дума, на един рационален подход, проследяващ движението на образи и мотиви. За нея стихотворението няма нищо общо и с хоризонта, зададен от заглавието. А какъв е този хоризонт, никъде не е казано. Знаем от херменевтиката, че хоризонтът на четене е едно доста релативистично понятие. Горното стихотворение може да не се вписва в образно-сетивната парадигма и смислова логика на книгата, но се вписва в нейната метафизична и емоционална логика със своето на-

строение. Това е стихотворение – импресия, каквито има много в книгата. То ни описва една привечерна картина на градското битие, пред която лирическият герой – наблюдател, се спира и съзерцава, промечтавайки я. Може да се промечтае всеки един обект от действителността, стига да се приведем в състояние на вътрешна тишина и унес.[8] Какво точно е настроението в това стихотворение, е въпрос на читателска нагласа. (Боян Пенев говори само за загатнато настроение.) В него предметният свят е различен от останалия в книгата, но състоянията, които той изгражда, са сходни. Свечеряването, опустяването, затихването, самотата са видими състояния и те пораждат едно общо настроение, което бихме могли да определим като светла меланхолия. След малко лирическият говорител, пътникът наблюдател, ще отмине, за да спре пред една сенчеста градина (№ 37) ще съпреживее емпатично удовлетворението от деня на стопаните на къщицата в дъното и ще отмине по своя път. И ако ние решим да търсим някакъв смисъл в подобен тип лирика, трябва да я търсим в подтекстовите нива на онтологичното изживяване на битието.

„Сън за щастие“ съдържа и друга група стихотворения – антропологизирани пейзажи, в които настроението също е водещ елемент. На смислово ниво те носят структурните белези на алегорията. По-важно, с оглед на общия контекст, е настроението, което изразяват – на радост или на скръб, а по-често на двете заедно. Тази емотивна контрапунктност действа не само във въпросната група, а на всички нива в книгата – синтагматичното, мотивно-образното, микро и макрокомпозиционното.

Тъй като обемът на настоящия текст не ми позволява да навлизам в подробности, ще отбележа само, че мотивната базисност слага своя отпечатък върху цялостната структура на „Сън за щастие“. Опитите да се търсят някакви закономерности при подредбата на стихотворенията в книгата на образно-мотивно ниво, дори и вглеждайки се в редакторските промени на П. Славейков, не би ни довела до определени кодифициращи резултати. Вярно е, че биха могли да се очертаят някакви тематично-смислови сегменти в книгата, както прави М. Янакиева, но

[8] „За лирика Пенчо Славейков – за разлика от епика, а понякога и от лироепика – не е толкова важно съдържанието на бляновете, колкото самото състояние на бленуване; той се стреми не толкова да разкрие за какво бленува лирическият герой, колкото да внуши на читателя неговото настроение, неговото бленуващо състояние.“ (Каролев 1988: 37)

те са толкова несиметрични и нетрайни образувания, че едва ли могат да се приемат като кодифициращ фактор на композиране. По-удачно е да търсим принципа на подредба в непрекъснатите пулсации между контрапунктови настроения и смислови парадигми. Подобно становище по проблема има К. Михайлов, но неговият акцент е върху ценностните, противоречащи си двойки в книгата (Михайлов 2003: 368). Струва ми се обаче, че аксиологичният фактор в творбата е вторичен и можем да го търсим само на едно онтологично ниво, свързано със стремежа към щастие. Книгата не предписва рецепти за щастие, а изразява щастие от живота. Тя носи евдемонистичен идеал в себе си, но не като идейно-смислово образувание, а като състояние, като постигане, като траене. Ето защо и отделните стихотворния, независимо за какво говорят, се стремят да изразят едно състояние на духа – на радост, надежда, наслада, блян, от друга страна, на тревога, скръб, тъга, меланхолия. Тези състояния са в монолитен вид в отделни стихотворения, но най-често се срещат в своята заедност и тогава изразяват едно смесено състояние на радост и скръб, което определям като светла меланхолия.

Тук не е мястото за подробно разглеждане на различните модуси на меланхолното в „Сън за щастие“. Ще го направя в един по-разширен вариант на този текст. Сега ще отбележа само, че светлата меланхолия притежава това качество на пропускливост[9] спрямо крайностите на меланхолното изживяване, която ù позволява да поддържа равновесието в живеенето на човека, равновесието между полюсите в чувственото изживяване на света. „Предпазен от крайности – пише Биенчик, – меланхолният поглед позволява да се вглеждаме в себе си отдалеч.“ (Биенчик 2002: 64)

Твърде малко място в интерпретативните текстове се отделя на меланхолното в „Сън за щастие“, понеже на книгата се гледа като на евдемонистична книга, като книга на бляновете, а меланхолията се е отбелязвала само като горчива „поправка“ на настроението в нея. Едва в последно време чрез два текста на Н. Чернокожев и К. Михайлов (Чернокожев 2000; Михайлов 2003) се обръща внимание на силното присъствие на скръбта и смъртта в стихосбирката. Въпреки изявената присъственост на гробищно-мортална образност в книгата, на емотивно равнище в нея не вземат превес нито скръбно-меланхоличните настроения, нито бленуващо-радостните. Ако си направим труд да проследим тяхното

[9] За тази пропускливост много важна роля в „Сън за щастие“ играят иронията, самоиронията и хуморът, но тяхната функционалност в книгата заслужава специално изследване.

функциониране, ще се убедим в стремежа към уравновесяване. На макониво, в цялостния строеж на творбата, те се движат на тласъци, без да следват някакъв систематизиран ритъм. Има композиционни периоди, в които преобладават светлите настроения, на други места настроението се компресира в обратна посока, има и периоди, в които двете настроения се редуват и така се запазва емотивното равновесие на цялото. Още по-ясно е изразено това равновесие в микросвета на отделното стихотворение. Поне половината стихотворения са изградени на принципа на контрапунктността между светлото и тъмното в живота. Но тази контрапунктност не създава някаква парадоксалност на изживяването, както е при депресивната меланхолия, водеща до абсурдност на живеенето (най-натрапчив пример за това изживяване е Яворовата поезия), а напротив, полюсите на тази контрапунктност се смиряват, утаяват един в друг, притихват в яснотата на битийната диалектика. Ето това състояние наричам „светла меланхолия“. Когато си прозрял неизменността на битийното ставане, усещаш с тъга изтичането на уреченото ти време и въпреки това се наслаждаваш на радостта от живеенето. Този допир между старост и младост, между есен и пролет, между утро и вечер, между смърт и живот, между творческа самота и самотност не просто е фиксиран в образно-символната система на книгата, той е динамизиран като екзистиращ опит, като опит на онтологичното изживяване на битието. Светлата меланхолия е най-добрият израз на този опит, тъй като тя е попила самата диалектика на битийното ставане. Меланхоликът не е склонен към деятелност, променяща света, той е наблюдаващ човек, отчужден от света. Светлият меланхолик е наблюдател, съзерцаващ света, пресъздавайки го чрез своите блянове.[10]

От тази гледна точка можем да се върнем към заглавието на П.-Славейковата книга – „Сън за щастие“. Сънят в заглавието е поставен в сложна знакова ситуация спрямо целостта на книгата. Един статистически разбор ще покаже, че сънят е денотативно означен като поетическо състояние в едва 10 от всичките 101 стихотворения. Трябва да

[10] Според Биенчик меланхолията и съзерцанието са две различни модалности на погледа. Меланхолният поглед, в отчуждението към света, не се задържа върху нищо, докато съзерцателният поглед, „дори когато не гледа отделните предмети, все пак непосредствено долавя същността им (интуитивно чувства божественото присъствие в тях например) и свързва видимото с невидимото.“ (Биенчик 2002: 70). Съгласявайки се с това мнение, трябва да уточня, че при светлата меланхолия липсва отстраненността на погледа от нещата, а това способства съзерцанието да се превърне в любимо негово занимание.

уточним, че в тях спят или дремят градът, езерото, полята, мирът, хората, но не и лирическият аз. Той будува и наблюдава. Той само мечтае за сън („Тъмни листи сън желан // на душата ми нашепват"). Неговият лирически аз е в едно полубудно състояние на съзерцание и мечтание, което психолозите, а и поетите наричат „сън наяве". При него се постига помирение между реалната и желаната действителност. Става въпрос за гранично състояние на духа, чието траене е кратко и крехко, но в чийто унес можем да изпитаме лекотата на битийното. Това състояние се крепи на тънката линия между будността и заспиването. Преминаването на тази линия може да доведе до сепване и разпад на илюзорния покой или до заспиване и поява на сънищата, идващи със своята тревожност и аморфност, както става в Яворовата поезия. И в двата случая желаното щастие изчезва. За П. Славейков щастието не е някаква крайна цел, а състояние, постигане, непрекъснато ставане. Заглавната синтагма, в своята субстантивност, на знаково равнище показва статичност, но в нея много важен е предлогът, който конотативно натоварва съществителното сън с процесуалност, с движение в определена посока. Сънят наяве, семантична вариация на блена, мечтата, копнежа, е онова междинно състояние между будното мечтание и отвъдния покой, което осъществява неуловимото преливане между битие и небитие. В това състояние човек постига истинското свое щастие, сливайки се с безметежността на вечно бленуващия космос:

Полето глъхне. Закъснял керван
по витий път потъва в далнината.
На небесата ликът замечтан
дрезгавина тайнствена замята –
светът да не досети техний блян.

БИБЛИОГРАФИЯ

Башлар 1994: Башлар, Гастон. Поетика на мечтанието. – София : Аргес, 1994. – (Поредица Силуети)

Биенчик 2002: Биенчик, Марек. Меланхолия : За тез, които никога изгубеното няма да намерят. – София : Сонм, 2002. – (Библ. Лит. пространство)

Болотнова 2013: Болотнова, Н. С. О связи эмотивного и эстетического кодов поетического текста. // *Человек* в коммуникации: от категоризации эмоций к

эмотивной лингвистике : Сб. науч. трудов, посвященный 75-летию проф. В. И. Шаховского / Отв. ред. Н. Панченко. – [Волгоград], 2013, с. 257–263.

Георгиев 1992: Георгиев, Никола. Сто и двадесет литературни години : [Статии]. – София : Век 22, 1992. – (Серия За и против; 2)

Димитров 2006: Димитров, Н. Как „мързелът“ ражда поезия. // *Проглас*, 2006, № 1, с. 156–164.

Игов 1991: Игов, Светлозар. Пенчо-Славейковият „Сън за щастие“. // *Лит*. форум (прил. Нова христоматия), № 9, 27 февр. 1991.

Каролев 1988: Каролев, Стоян. Преображенията на поета : [Моногр.]. – София : Бълг. писател, 1988.

Ковачев 1994: Ковачев, Огнян. Превръщенията на литературния смисъл в „Сън за щастие“ на Пенчо Славейков. // *Интерпретации* на класически текстове от българската литература : [Ч.] 3. – Шумен, 1994.

Михайлов 2003: Михайлов, Камен. Характеристика на лирическото творчество на П. П. Славейков. // Славейков, Пенчо П. Съчинения : Т. 2. Лирика / Състав., коммент. и ред. Стоянка Михайлова, Камен Михайлов. – София 2003, с. 357–374.

Пенев 1907: Пенев, Боян. Лирическите песни на Пенчо Славейков. // *Мисъл*, 1907, № 7–8, с. 460–492.

Славейков 1958: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 4. Критика / Под ред. на Борис Делчев. – София : Бълг. писател, 1958.

Тарасти 2009: Тарасти, Еро. Екзистенциална семиотика. – София : НБУ, [2010].

Чернокожев 2000: Чернокожев, Николай. Пенчо Славейков – визии за отвъдното. // *Българската* литература – фигури на четенето / Състав. Милена Кирова, Николай Чернокожев. – София : Фигура, 2000.

Яворов 1979: Яворов, Пейо Кр. Събрани съчинения : В 5 тома : Т. 4. Критика; Публицистика / Под ред. на Васил Колевски, Милка Марковска. – София : Бълг. писател, 1979.

Янакиева 2011: Янакиева, Миряна. От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие“. – Пловдив : Контекст, 2011.

В ОБРАЗНИЯ СВЯТ НА „СЪН ЗА ЩАСТИЕ“

Милена Цанева
СУ „Св. Климент Охридски“

IN THE POETIC WORLD OF *A DREAM OF HAPPINESS*
Milena Tsaneva, Sofia University St. Kliment Ohridski

The study outlines the concrete poetic devices, by which the author of *A Dream of Happiness* transforms landscape images into an expression of human spirituality and temperament, of a longing for vital and spiritual harmony. It analyses the specifics of his poetic vocabulary that determine the features of the artistic touch, the peculiar “revision” of reality in the spirit of a longing for the obscurity of dream and fantasy. The stress of the analysis is on the landscapes that inspire a sense of the hidden depths of being.

Keywords: spirituality, artistic touch, dream, fantasy, depths

Пенчо Славейков никога не е бил особен любимец на читателите, затова пък от край време е любимец на критиката. Критическата библиография за неговото творчество е изключително богата. Поради самия характер на неговите противоречиви идеи и многолика поезия, откриващи простор за различни тълкувания и прочити. Този критически интерес обхваща с пълна сила и стихосбирката му „Сън за щастие“ (1907). Като се започне от Боян Пенев, който публикува обширна студия за нея още в годината на излизането ѝ, на нейната поредица от лирически миниатюри са посветени учудващо количество литературоведски страници. Мисля, че интересна задача би било, ако някой се заеме да проследи всички тези страници, за да се види и разнообразието от тълкувания, и това в тях, което се повтаря или разминава в хода на времето. Нямам възможност да се заема с тази трудоемка задача. Тук искам само да допълня и обновя с редица нови наблюдения и нюанси това, което съм писала за „Сън за щастие“ преди повече от половин столетие.

По правило в критическите прочити „Сън за щастие“ се разглежда като единна, цялостна творба. Някои дори направо я определят като „лирическа поема“. Но фактически тази нейна цялост е вторична, плод на съзнателно обединение и осмисляне на различни, писани в продължение на 15 години стихотворения на Славейков. Преди да бъдат обединени в тази стихосбирка, те са публикувани в периода 1892–1906 г. в списанията „Българска сбирка“ и най-вече „Мисъл“ – самостоятелно или като части от различно назовани цикли, а едно е взето от стихосбирката „Блянове“.

Макар че, както свидетелства ръкописна Славейкова бележка от 2 януари 1904 г., първоначалният вариант на такова обединение съществува още преди тази дата и дори група от 100 стихотворения е била изпратена вече за печат, фактът, че това отпечатване е било прекъснато, говори, че авторът все още е обмислял тази си стихосбирка като цялост. Неслучайно нейните първи две и последни четири стихотворения, отбелязващи пролетното начало и есенния край на човешкия път през живота, са написани чак през 1905 и 1906 г., именно за да осмислят поредицата като поетична проекция на този път. Чак в тези две години се появяват и цикли, назовани „Сън за щастие“ и „Сънища“. Идеята не само за обединение, но и за превръщане на отделните лирически стихотворения в цялостна творба с това заглавие, явно е осъществявана бавно, но целенасочено. Осъзнато и целенасочено, както всичко, което прави Славейков за осмислянето и представянето на цялостното си поетическо дело и творчески образ. В това отношение виждането ми напълно се покрива с виждането на Светлозар Игов, че: „Като творчески замисъл книгата „Сън за щастие“ е плод на обмислена и целенасочена литературна стратегия в самоизграждането на образа на поета Пенчо Славейков“ (Игов 1992: 128).

Получава се една стихосбирка, която като цяло е плод на обмислена идея, но чиито отделни стихотворения първоначално са имали и все пак продължават да имат и свой самостоятелен живот. Този по-беден или по-богат самостоятелен живот обаче не нарушава вторично зададената обединителна сюжетна рамка – да се създаде един умален модел на света и на човешкия път през него. Не толкова защото тази рамка е твърде широка, но преди всичко защото Славейков навсякъде е по един или друг начин верен на себе си. Или по-точно – на своя облик като лирик. Защото, ако във философските си идеи е демонстративно противоречив, в поетическия си свят той е също така демонстративно многолик.

Емоционално-образното съдържание на Славейковата поезия е разнообразно. В границите на една определена тоналност нейният автор има способността да бъде и спокоен – и злъчен, и патетичен – и шеговит, и борчески дързък – и мечтателно съзерцателен. Той сякаш намира своеобразно удоволствие в тази изява на различни възможности на своя поетичен талант, в тази артистична игра на художествени преображения. Но при целенасоченото организиране на поетическото си дело той представя неговото идейно-тематично и емоционално-образно разнообразие в няколко по разному обединени и добили единен облик цяла. И тяхното съзнателно и целенасочено изграждане е характерната им черта. Ако в „На Острова на блажените“ Славейков с шеговита лекота изгражда от свои творби цяла една литература с двадесет различни поети, то в „Сън за щастие“ от редица стихотворения и шест поетични цикъла той убедително създава единна стихосбирка и свой единен лирически образ. Разбира се, изборът му не е бил случаен. Още заглавията на циклите, от които са взети избраните стихотворения – „Момини сълзи“, „Песни“, „Самотен“ , „Шарки“ (т.е. пак „Песни“), „Сън за щастие“, „Сънища“ – подсказват тяхната тематична и емоционална близост. И обединението в една цялост на тези, явно по начало близки, творби подсилва тяхното сходство, потапяйки ги в една обща тоналност на стихосбирката. Стихосбирка, която осъзнато има за цел да изгради един от основните поетически профили на автора – неговия образ като лирик.

„Сън за щастие“ – това название на основната лирическа сбирка на Славейков сполучливо определя подчертано съзерцателния характер, който придобива тук неговият поетически темперамент. В тези, в преобладаващите случаи лично изповедни стихове няма бурна изява на чувства, драматични душевни конфликти, ярка непримиримост. Емоционалната атмосфера е спокойна и улегнала. И това, което я създава, дори не е в точния смисъл на думата чувство, а по-скоро настроение, душевно състояние с различни нюанси – от тиха радост до още по-тиха меланхолия. Тези нюанси са понякога така тънки и неуловими, че е трудно да намерят точен словесен израз в една непосредна лирическа изповед. Това е поезия на намека, на дълбокия лиричен подтекст. И неслучайно нейна обикната форма е малкото пейзажно стихотворение, обективирало в картина известно човешко настроение. Затова и в случая се спирам найвече именно на тези, особено показателни за облика и атмосферата на „Сън за щастие“, пейзажни стихотворения.

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

В тази проста картина, изградена върху два елемента – безмълвно спокойствие и росна свежест, настроението на бодрост и вяра в живота е намерило такова естествено въплъщение, че нейното внушение е не по-малко определено от пряката изповед на лирическия Аз в следващите два куплета. Разтворил изцяло настроението си в пейзажа, в „Сън за щастие“ художникът често и въобще се отказва от пряка изява. Намерил обективните образи, които могат да въплътят изживяването му, той предоставя само на тях да ни го внушат. Но връзката между пейзажа и известно човешко психическо състояние тук невинаги е така пряка, често тя почти не се поддава на точно формулиране. Пейзажът в тези малки лирически стихотворения живее сякаш сам за себе си и все пак това е пейзаж, в който светът е пречупен през определен човешки поглед. „Художествените произведения са преди всичко откровения на индивидуалитета на художника и ний мислим, че в това е именно най-голямата им ценност… Художникът преработва действителността и в своите произведения създава един *нов свят*“ – формулира художествените си разбирания Славейков в известната си изповедна статия „Душата на художника“ (Славейков 1958: 58–59). И в „Сън за щастие“ можем да видим именно това – как в преработената от художествения му рисунък природна действителност поетът влага себе си или по-точно своя лирически профил.

В създадения от „Сън за щастие“ лирически модел на света липсват величествените планински пейзажи, така характерни за българската литература, а и за хоризонта на родния град на Славейков. Когато като епически поет обръща поглед към историческите съдбини на своя народ, той посвещава най-хубавите стихове в своята „Кървава песен“ на величавия образ на Балкана, в който влага духа на историята. Но в стиховете от „Сън за щастие“ лирически субект е не народът, а отделният човек. И твърде грандиозен е старият Балкан, за да се побере в неговия интимен свят. Тук пейзажът е друг – лиричен и мек. Въпреки идеята да се обхване цялостно разнообразието на света, планинските „вършѝни“, както и морските вълни, се появяват само тук-там, без да се открояват особено в общата картина. Доминиращ в тази обща картина е мекият

интимен пейзаж на полето, особено подходящ да въплъти настроенията и копнежите на лирическия Аз, стремежът му към тишината и спокойствието, към съпричастие на човешките изживявания с хармонията на природното битие.

Основната лирическа стихосбирка на Славейков е под знака на оня „стремеж към другий бряг“, който като идея той заимства от Ницше, като я изпълва с посвоему трансформирано съдържание, със смисъла на стремеж към естетическо овладяване на живота, издигане над неговите бури и конфликти, пресътворяване на света в свят на жизнена и душевна хармония. Но този стремеж или по-точно този копнеж по спокойствие и хармония не означава бягство от живота. Лирическите стихове в „Сън за щастие“ са изпълнени с жизнено чувство, те са един поетичен химн на света в неговите естествени първични форми. Изчистен от праха на всекидневието, тук животът добива първичната си росна свежест. Погледът на художника разчленява света на неговите прости, основни елементи. Листатата, дъждовните капки и дъхът на цветя довеждат до сърцето прастарите истини на битието.

В тези, изградени чрез подчертано деликатни природни елементи лирични картини само веднъж се чува вълчи рев – колкото да събуди заспалата гора. С изключение на няколко споменавания на птици и счулия се веднъж „залутан звън“ от стадо, тук въобще липсват населяващите природата диви или опитомени животни. Явно твърде грубо и шумно е тяхното съществуване, за да може да се включи в този потопен в тишината на покоя поетичен свят. Затова пък човекът видимо или невидимо присъства в картините му. Не толкова защото в тях природата често е докосната от човешка ръка, осеяна от ниви, кръстосана от пътища и пътеки. Не и само защото неведнъж изрично се чува гласът на лирически Аз и подчертано често се споменават представляващите човека понятия *сърце* и *душа*. Самият природен пейзаж тук е претворен от човешки поглед – погледът на поета, изграждащ картините като образ на своята душевна нагласа, на своите блянове и копнежи.

В 93-те стихотворения на „Сън за щастие“ в изданието от 1958–59 г., с което работих, синонимите *блян, мечта* и *копнеж* се споменават повече от 30 пъти, а ако прибавим и *съня*, който тук в редица случаи е и синоним на копнеж, споменаванията стават повече от 40[1].

[1] Тук и във всички подобни случаи изброяването на думите е според значението на техния корен, независимо от техните словоформи и това дали те са съществителни, прилагателни или глаголи.

И тези повторения непрестанно акцентуват върху основното идейно-емоционално внушение на стихосбирката – копнежа по оня неизвестно къде намиращ се, но жадуван „вълшебен край на отдих и покой".

Свързано с този копнеж ключово понятие тук е и *пътят,* който не само многократно се споменава в предметен, абстрактен или метафоричен смисъл, но и се очертава върху значителен брой от картините като характерен момент от полския пейзаж. Меланхолното внушение на завършека на поетичната поредица е, че този път в края на краищата води само към тъмнеещия във вечерния мрак надгробен кръст. Но това е извод от вторично въведената от автора обединителна сюжетна рамка, който съвсем не изчерпва емоционалните и смислови внушения на стихосбирката.

Логическото мислене на учения оперира с понятия, фантазията на художника – с „живите конкретни образи на нещата [...] Или, иначе казано, фантазията е процес на мислене чрез образи" – уточнява Славейков в цитираната вече изповедна статия (Славейков 1958: 56). И с това характеризира много точно и собственото си художническо поведение в „Сън за щастие". Душевните му настроения тук се внушават именно от *живи*, *конкретни* изображения, които могат да бъдат сякаш усетени от човешките сетива. Специфичното очарование на художествения му рисунък е в постигнатото органично съчетание между осезаема предметност и подчертано пречупване на околната действителност през човешка душевност. Тази художествена „преработка" на действителността, това поетично създаване на „нов свят", за които той говори в размислите си върху душата на художника, са особено отчетливи в над 60-те стихотворения, които представляват повече или по-малко разгърнат природен пейзаж. По неговия характерен рисунък веднага можем да познаем Славейков, както идентифицираме по рисунъка му всеки истински голям художник.

В поезията постигането на такъв характеризиращ автора си рисунък предполага съответен подбор на думите, чрез които той извайва пречупения през душевността му образ на действителността. И стихосбирката „Сън за щастие" категорично показва именно един такъв спонтанен, но навярно в известна степен и съзнателен подбор. В него веднага се хвърлят на очи някои въобще характерни за речника на Славейков особености, като склонността към рядко срещани остарели думи и форми на думите, които внасят в езика му известен нюанс на старинно достолепие, или честата употреба на умалителни и умилителни форми,

които пък му придават една вече чужда на съвременния читател сантименталност.

Но освен тези по-общи особености, в „Сън за щастие“ се открояват и някои ключови за поетичния език именно на тази стихосбирка думи, обозначаващи понятия, които не само уточняват основния ѝ замисъл, но и обуславят характера на художествения рисунък, т.е. художествената „преработка“ на действителността. Такива ключови думи са безспорно синонимите *сън, блян, мечта* и *копнеж*, както и близките до тях *унес*, *омая*, *захлас*, чиито значения слагат своя специфичен отпечатък върху целия образен свят на стихосбирката, опростявайки неговите форми и линии, размивайки или смекчавайки неговите багри, звукове и аромати.

Не зная дали може да се говори за цветни блянове, а за цветните сънища съм срещала различни мнения. Но струва ми се, че в съня и бляна нито боите, нито звуците и миризите могат да бъдат така ярки, както в действителността. Така е поне в лиричния свят на Славейковата стихосбирка и мисля, че именно в това, изразяващо определена човешка душевност смекчаване на цветовете и приглушаване на звуковете е неговото специфично очарование. В поетическата образност на „Сън за щастие“, от една страна, сякаш всичко създава илюзия за действителност, може да бъде видено и чуто, да се усети дори мириса му. Силно впечатление прави необичайното изобилие на думи, означаващи звуци и аромати. От друга страна, тук боите са видимо размити, измити или смекчени, звуците – осезаемо приглушени. Над възсъздаващите действителността изображения сякаш е метнат своеобразен воал, създаден от мечтателната неяснота на *съня* и *бляна*.

В 93-те стихотворения от „Сън за щастие“ ярките цветове – *зелен, червен, жълт, син и модър* се споменават само по веднъж и то съвсем неакцентувано. Цветовата гама на изградения поетичен свят е наситена с изящни нюанси на светлите бои – *бяло*, *маргаритно, бисерно, сребристо, златно.* А честото споменаване на покрилата тревите и листата *роса* ѝ придава и своеобразна прозрачност. От друга страна, срещу 18 споменавания на *ясен,* в смисъл на светъл, можем да преброим над 30 споменавания на *тъмен* и още толкова на *сянка* и *мъгла.* Но това съвсем не създава потискащо мрачни картини. В повечето случаи тук *тъмен* означава само неясен, труден за виждане или разбиране, каквото е въздействието и на *сянката* и *мъглата*. И какъвто е и светът на *бляна* и *съня*. Неслучайно почти половината от картините са вечерни или нощни – времето за блениване и сънуване.

Тясно свързани със *съня* и *бляна*, с пронизалия стихосбирката *копнеж* по покой са назоваванията и при звуците. Поетичните картини са по правило „озвучени“, само че най-вече с приглушаващи звуците словесни означения. Споменаваната неведнъж *тишина*, определяна дори като *плаха*, тук означава не толкова всякаква липса на шум, колкото сякаш боязън от шума, своеобразно поглъщане и приглушаване на звуците, сведени най-често до *шепот* или определени като *тихи*. Характерно за виждането и речника на поета е богатството на думи, означаващи слаби или затихващи шумове, синоними на *шепот* като *ромон, шумоли, мълви, глъхне, замира*. На това внушение за тишина или приглушеност на звуците е подчинено цялостното изображение в повечето пейзажни стихотворения.

Изкушавам се да цитирам тук една от прелестните Славейкови картини на нощта със загадъчността на нейните затъмнени бои и приглушени звуци. Картина, която е изцяло изградена с характерната за стихосбирката нестелива и повтаряща се лексика и показва нейните богати внушения по-ясно от всички възможни изброявания:

Вечерни сенки несетно
в сянка една се сляха;
тънат и глъхнат звуци
во тишината плаха.

Песен отнейде се чува –
песен ли, стон ли сепнат?...
Приказка тъмна липите
тъмно в тъмата шепнат.

Това влечение към тишината и покоя, нощните картини и съня съвсем не прави картините мъртво статични. Напротив – основен изобразителен и смислов момент в тях е движението, което именно означава живот. Тук няма картина, в която по един или друг начин да не е показано или загатнато душевно, но в повечето случаи и физическо движение. „Сън за щастие“ започва със стихотворение, в което *„Ни лъх не дъхва над полени,/ ни трепва лист по дървеса“*, но още във втория му куплет се появява лирически Аз, който не само подчертано *диша*, но и е *„ранил“*, т.е. станал в зори, за да тръгне на път. В 12-те стиха на следващата лирическа миниатюра се срещаме с 15 глаголни форми, в повечето случаи означаващи движения. Дори в най-съвършената картина на покой – лирическия

шедьовър „Спи езерото“ – белостволите буки *треперят* и повърхността на заспалото езеро се раздвижва от време на време от *отронен* лист.

Но, от друга страна, в унисон с атмосферата на смекчени багри и приглушени звуци, и движенията често изрично се означават като бавни, редки или плахи, облъхнати сякаш от общия, характерен за стихосбирката копнеж по покой. *Мудно* се влачи летният ден. *Мързеливо* се вие полският път. *Тихо* вее вечерната прохлада и *полека* пада нощният мрак. В 20 споменавания движението е само *трепет*. И това изящно смекчено означение – *трепет* – ни води към една характерна за цикъла група слова, при които движението – буквално или метафорично – е класически израз на нежност и обич – *милва*, *гали, целува*.

Обич и нежност слагат своя отпечатък върху поетичните изображения на действителността в „Сън за щастие“. Тук светът е видян през очите на човек, който обича този земен свят и умее да долови неговата красота, да се радва на лъчите на слънцето, на шума на листата, на аромата на цветята. В изображенията на дневните картини, освен на слънцето, твърде често изрично се обръща внимание на листата на дърветата и на различните видове цветя. Необичайно често се споменава техният и въобще идващият от природата аромат.

Поетичната образност в „Сън за щастие“ се изгражда изцяло от природния свят, върху който се проектира животът на човека. Във вижданието на поета материалността на природата се одухотворява, а отвлечеността на душевните изживявания добива природна плът. Както в детския поглед и във фолклорния анимизъм, всичко в действителността естествено се надарява с човешки чувства и глас. И това влива в поетичния език поток от сравнения, олицетворения и овеществявания. Но тази метафоричност е така ненатрапваща се и обикновена, че придава на изображенията не толкова поетическа приповдигнатост, колкото художествена плътност и живот. Получават се релефно изградени картини, в които по правило има жизнено движение и които в преобладаващите случаи излъчват едно мъдро уравновесено възприемане на света и една мека и светла жизнерадост. Онази специфична изстрадана жизнерадост, която е характерна черта на цялостния творчески образ на Пенчо Славейков и намира различни форми на израз в различните дялове на поезията му.

Нарисувани с изчистени линии и смекчени багри, без излишни детайли, но с ясен акцент върху най-характерното и важното, изображенията в „Сън за щастие“ не са фотографии, а художествени картини, които се отличават именно със своята характерна за рисунъка на автора им

простота. И именно тази подчертана простота ни кара да се питаме какво се крие зад нея. В известния си задълбочен анализ на „Спи езерото“ Никола Георгиев причисли лирическите миниатюри от „Сън за щастие“ към ония „немногословни и същевременно широкообхватни в духовното си богатство“ творби, чиито облик е „прост“, а тайните им – „сложни“, и нарече Славейков „поет на сложната простота“ (Георгиев 2001: 109, 120). Мисля, че по-сполучлива формулировка едва ли можем да намерим.

Тази скрита зад външната простота сложност съвсем не означава, че в образността на стихотворенията от „Сън за щастие“ трябва непременно да търсим някакъв преносен смисъл. По правило тук изображенията са просто картини, без преки смислови внушения. Но картини, въплътили и внушаващи едно или друго настроение. Силата и прелестта на най-въздействащите от тях е не само в изяществото на художествения рисунък, но и в психологическата дълбочина на тези настроения и финеса, с който те почти неуловимо раздвижват не само емоциите, но и въображението и мисълта на читателя.

И тук не можем да не припомним на първо място пак върховото художествено постижение на стихосбирката – „Спи езерото“:

Спи езерото; белостволи буки
над него свождат вити гранки,
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

Треперят, шепнат белостволи буки,
а то, замряло, нито трепва...
Понякога му сал повръхнини
дълга от лист отронен сепва.

Трудно е да предадеш в логически понятия цялото богатство на настроението, което буди тази изящна картина, чиито тънки очертания напомнят старинна китайска гравюра. То обхваща цялото същество на читателя, останал сякаш сам сред завладяващата тишина на природата, и неусетно, но властно внушава чувството за ония скрити глъбини на битието, чието съществуване усещаме, без погледът ни да може да проникне в тях. Чувство, което събужда и цитираното преди малко стихотворение „Вечерни сенки“, където *потъването* на звуците в тишината и тъмнината внушава някаква тайнствена дълбочина на живота, която

се усеща, без да може да бъде назована. Мисля, че в непринуденото събуждане на подобни, повече или по-малко осъзнати усещания за непознати измерения на света е най-голямото художествено постижение на лириката в „Сън за щастие“.

Старателно обмисленият стремеж на автора чрез тази стихосбирка да самоизгради индивидуалния си образ като лирик е дал блестящ резултат. Целенасочено обединените в „Сън за щастие“ стихотворения не са изцяло еднородни. Не всички са и еднакво силни като поезия. Но обликът на стихосбирката се създава от тяхното взаимодействие и налага една по-единна представа, опряна върху най-силните постижения в лирическата поредица. И тази представа утвърждава лирическия образ на Пенчо Славейков като забележителен майстор на един подчертано индивидуален в своята изразителна простота художествен рисунък.

БИБЛИОГРАФИЯ

Георгиев 2001: Георгиев, Н. Спи езерото. // Георгиев, Никола. Литературни анализи за ученици в XI и XII клас, кандидат-студенти и студенти : Ч. 1. – София, 2001.

Игов 1992: Игов, Светлозар. Пенчославейковият „Сън за щастие“. // Игов, Светлозар. Български шедьоври. – София, 1992.

Славейков 1958: Славейков, Пенчо. Душата на художника. // Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома : Т. 4. Критика / Под ред. на Борис Делчев. – София, 1958.

ФИГУРАТА НА ПРЕВОДАЧА В АНТОЛОГИЯТА „НЕМСКИ ПОЕТИ“ (1911; 1917)

Бисера Дакова
Виенски университет,
Институт за литература – БАН

THE FIGURE OF THE TRANSLATOR
IN THE ANTHOLOGY *GERMAN POETS* (1911; 1017)
Bisera Dakova, Wien University/Institute for Literature – BAS

The article studies the antitranslation strategy of Pencho Slaveykov as a translator in the anthology *German Poets* (1911). The figure of the translator is approached in its conditionality: as a compiler, a coach, an interpreter and a Nietzsche follower, who sets images of famous German authors through the burlesque, with anecdotes and leniency. Special attention, in view of Nietzsche, is paid to the clichéd topos of the so called *German*.

Keywords: translation, interpreter, anthology, Nietzsche, German

Интересът тъкмо към тази фигура в творчеството на Пенчо Славейков дойде от идеята, че след като години наред е представял преводни творби като авторски (преводите от Фридрих Боденщет, респ. от Мирза Шаффи, в книгите „Епически песни“ и „Блянове“), че след като радикално се е освободил от отговорността/обвързаността на авторството в „На Острова на блажените“ (1910), обективирайки оригиналните си текстове като преводни и самоотчуждавайки се по този начин от тях, най-сетне в „Немски поети“ (1911) Пенчо Славейков наистина *превежда*, т.е. буквализира усилията си като преводач, който съотнася своите мнения, позиции, оценки спрямо дадени автори, съобразявайки се с културни авторитети, стремейки се да ги въведе в обръщение у нас, да ги физиономизира, да ги превърне в понятия за съзнанието на родната

публика. С една дума – да ги опосреди в друг контекст, което неминуемо ги модифицира, преиначава и със сигурност деформира.

Дали обаче наистина е така? Доколко в тази преводна антология се изявява един прилежен, коректен спрямо превежданите първообрази и респектиран пред чуждите автори преводач? Доколко преводаческата функция може да удовлетвори автора П. П. Славейков и не е ли тя употребена за съвсем други цели? Доколко този ницшеански изстъплен, иронично язвителен, безпардонен в оценките си Аз, който целенасочено изгражда – за да го разруши – филистерския образ на т.нар. *Немско*, наистина превежда смисли и пренася значения, т.е. действително се явява посредник? Доколко е същински преводач, в състояние ли е да се покори на чуждата авторова воля, да бъде продуктивен в това покорство – в процеса на модифициране и отгласяване на чуждото? И най-сетне, дали този преводач, чийто образ периодично е задаван в „Немски поети“ с уж достоверни свои белези (хром, омъдрено побелял, съзряващ и понякога дори сантиментален), е правдоподобен? Не е ли налице някаква своеобразна фикционалност именно в автентичните черти, с които борави (Славейков 1911: 13; 30)?[1]

И – за пореден път – фигурата на властния и нерядко провалящ се в намеренията си преводач не изгражда ли сложни отпратки, загатвания, отъждествявания със собственото творчество?

Никога не бива да се забравя времевата близост и силна интертекстуална съотнесеност (в някакъв смисъл дори производност) на „Немски поети“ (1911) към мнимо преводната антология „На Острова на блажените“ (1910). В „Немски поети“, за която в *Предговора* е заявено, че е свръхсубективна, неподражаема, независима, уникална в избора на превежданите автори[2], е въведено (или пренесено) същото игрово-непочтително, иронично-снизходително, подривно-язвително отношение към преведените автори, което е пронизващият модус на тълкуване в „На Острова на блажените“ (Славейков 1911: 4). Тази очевидна липса на респект, тази фриволна непиететност, одързостяването срещу автори – авторитети (Гьоте, Айхендорф, Лилиенкрон и най-вече срещу лю-

[1] „... и което съществително не стои добре на краката си – например като моя милост – винаги има нужда от лишни неща, от подпорки, от бастун“; „На брадата ми няма вече чер косъм, през сърцето ми са веяли ветри и бури“; „И аз ставам тъй сантиментален, че вземам в ръка книжката с Айхендорфовите песни, ровя и пробирам, коя от тях може да се преведе на български“.

[2] „Изборът на поетите е мой, неповлиян от никакви чужди избори. Никакви антологии не съм имал пред очи за това. Избирал съм преко от съчиненията на поетите, което ми е трябвало, според целта, и което ми се е харесало“.

бимия Рихард Демел), или тяхното саркастично низвергване (какъвто е случаят с пражкия евреин Хуго Салус), скандализиращо впечатлява, особено на фона на очерците – портрети на немски автори (Конрад Майер, Рихард Демел, Детлев Фрайхер фон Лилиенкрон), които П. П. Славейков публикува през 1902 г. в сп. „Мисъл“ и които се отличават с проникновеност и със съвсем лека, добродушна ирония[3] (Славейков 1899: 283). Разбира се, в отрязъка от девет години отношението към автори от ранга на Гьоте, Майер, Лилиенкрон и Демел би могло да бъде ревизирано, преосмислено, преформулирано. В „Немски поети“ обаче то е преоценено, апострофирано, преобърнато – новите очерци, които П. П. Славейков „предпоставя“[4] пред екстраординерните и ординерни немски поети, са наистина „преоценка на ценностите“ в смисъла на Ницше (откроен ултиматив и в очерка за този небезобиден *поет*, включен в антологията), т.е. една ожесточена и ярко жестикулираща полемика със самия себе си. Именно поради това *преводачът* (селекционер, съставител, антологист, който усърдно разгражда тъкмо представата за антологичност) е наистина нешаблонен, яростно отграничен от академичните мнения, един независим дух, неподвластен на истини-авторитети и на авторитети-истини, т.е. преводач, владеещ своите автори или по-точно представите за тях, които – през бурлеската и анекдота – всъщност сам е съградил.

Още с първите редове на *Предговора* се очертава образът на свободомислещия, неконвенционален преводач, който откровеничи относно своя редуциран и субективно произволен избор на текстове, правейки драстичното признание, че всяка преценка за обективност на избора в превода е мнима, подвеждаща и манипулативна. Така още в началото той представя своя избор от автори и принадлежащи им текстове като волно (ала и принудително) редукционистки, ограничаващо нехрестоматиен. Това е избор не на пълнотата/пълнозвучието/пълноценността на дадена литература (в случая поезия), а по-скоро парадоксален избор на липсите, на значещата лишеност. Това е жестът, необясним и до днес, със снемането на Шилер от картината на немската поезия, навярно за да бъде разбито клишето на вечната сдвоеност *Гьоте – Шилер*, а може би

[3] „... от всички Гетеви творения най-хубаво е Ваймарският парк“ – е снизходителното твърдение на П. П. Славейков от 1902 година.

[4] Изключително точна дума, която П. П. Славейков изнамира, за да охарактеризира отношението си към избраните автори за превод.

и поради далеч по-сложни подбуди на съставителя[5] (Фай 1981: 28). Както обаче заявява предговарящият своите преводи, неговият отявлено редукционистки избор непрестанно разкрива все нови лишености, отнемания, снемания, зачерквания: „... липсуват имената на много поети, например Шилер и сума други, това се обяснява от идеята, която ме е ръководила. Но и в моя определен кръг поети пак има не един прескочен...“; „толкова много хиляди! – че во всякой един избор от тях винаги ще има липси“ (Славейков 1911: 4) .

По-нататък, дисквалифицирайки свръхпроизводителността у някои немски поети (Людвиг Уланд, Мартин Грайф), пред които е в двоумение какво да подбере из творчеството им, преводачът едва ли не ги укорява, че са писали толкова неизтощимо, т.е. че са „драскотили“. В този смисъл позицията му е откровено надпоставена и високомерна – той мъченически издирва и отбира малкото достойно за превод и културен трансфер или онова, което може да бъде признато за универсално. Дори величественият старец Гьоте не е пощаден в тази безмилостна селекция – отречени са неговите романи („Wahlverwandtschaften“), неговите писателски изповеди („Dichtung und Wahrheit“), за да бъде възвеличен простият и ненатруфен език на неговата поезия. (Твърде специфично е изписването на отречените, на дискредитираните като неценни Гьотеви творения на кирилица – по такъв начин ще бъдат изписани по-нататък и периодичните издания „Fliegende Blätter“ („най-глупавият сред немските хумористични вестници“) и „Gesellschaft“ (Славейков, 1911: 35). Подобно буквализиране на преводачеството поражда въпроса за профанацията, за фамилиарното присвояване на оригиналността. Образът на Гьоте тук провокира със своята извънредност, разгърната като недобродетелност, като изживяване на себе си отвъд нормите. Всъщност встъпителният очерк за Гьоте постановява тезата за филистерството и типичните немски добродетели (иронично под егидата на добродетелността попада и попийването на непривлекателната Християне). В този смисъл представата за Гьоте, възсъздадена в „Немски поети“, е отявлено апоретична (такива ще бъдат визиите и за останалите автори в преводната антология): той е едновременно уравновесен, непоклатим авторитет и фриволен нарушител на моралните норми, на плиткото благоприличие; творец, комуто е позволено да живее в непозволеното. Всъщност още

[5] Изследователката предполага, че настоящата антология е само първият том от един по-обхватен замисъл, според който първо се представят авторите, повлияни от Гьоте, а след това – оформените под влиянието на Шилер.

тук става явна ницшеанската призма на гледане и оценностяване, респективно на сриване на авторитетите. Тази перспектива – на снемани величия, на апострофирани авторитети, които непрестанно биват вкарвани в режима на анекдотичното – ще се задълбочава все повече в „Немски поети“, като неин прицел и жертва ще стане любимият Рихард Демел, вероятно и личен познайник на младия П. П. Славейков. Неслучайно, защото именно Р. Демел е някогашният „оракул“ на модерните поети, най-яркият въплътител на нагонния живот и на Ницшевото „sich ausleben“ (да изживееш себе си) в поезията.

Ницшеанската постулативност и безцеремонни отсъждания в „Немски поети“ не само съграждат концепта *филистерство* у П. П. Славейков (което той неуморно превежда като *фасулковщина* още през 1903–1904 година), но и произвеждат образа на *Немско*, на *немците*, който тенденциозно бива съчленен от клиширани представи. До голяма степен би могло да се твърди, че *Немско* като особен (правдоподобен и все пак нереален топос в тази Пенчо-Славейкова книга), както и *немците* – създания трафаретни в своята идилично окръглена красота, плиткоумна наивност и свръхдоверчивост (в това отношение очеркът за Айхендорф е забележителен) – са визии в книгата, добити чрез *онемяването* на немците, чрез тяхното игнориране, незаговаряне, чрез монологизма на преводача, който безогледно разкрива *немското* през своите предразсъдъци за него и през спекулативната ницшеанска призма: „техните бели-червени, дебелки, хубавки лица, които се смеят, ей тъй, без да знаят и те защо, малко глупавичко се смеят, но благо и хубаво, – а сините им очи, очите на неизмамената, но нямаща нищо против да бъде измамена Гретхен, като че ли чакат да ги поканите на разходка – довечера и до среднощ“ (Славейков 1911: 29). Но тъкмо спрямо тази умилително-сладникава, занемяла *немскост* преводачът ще прояви сантимент, посочвайки неочаквано дълбоката си сроденост с трафарета на *немското*: „И аз ставам тъй сантиментален, че вземам в ръка книжката с Айхендорфовите песни“.

Иронично подронените клишета ще служат по-нататък на *преводача*, когато пожелае да мотивира своите избори, дилеми, творчески несполуки. Въобще съграждането на *немското* през една отявлено омаловажаваща, силно подценяваща го призма на разрив-притегленост от него, е същностната, антипреводаческа стратегия на преводача. Тук само ще отбележим, че „Немски поети“ работи с културни клишета, вживявайки се вътре в тях и пародирайки ги, и че както *немското* онемява в „Нем-

ски поети", така и ориенталското бива очевидно ориентализирано[6] (Саид 1999) – очеркът за Фр. Боденщет е христоматиен свод от представи за *восточното* като монотонна наслада, блудкава резигнация и съзерцателност, които нямат нищо общо с мисловността: „В песните на восточните певци има само вино, рози, Айше или Фатме, бюлбюл и някаква тъжна резигнация – не мисъл, пази Боже! – че всичко туй е от ден до пладне..." Разбира се, това е наборът предубеждения на западния човек към „восточното", схващано именно като пъстро, пикантно, ярко в своята клишираност. Очеркът за Фр. Боденщет обаче е важен с друго – с намека – отпратка към „На Острова на блажените" („а просто кощунство е с неговата памет дето превежда някакви сиромашки свои песни и ги дава за Лермонтови"), със своеобразното завръщане към младостта на преводача, когато той самият е превеждал азербъйджанския поет Мирза Шаффи през Боденщет, въобще, когато у него се заражда идеята да представя своите преводи като авторови произведения и обратно – когато е осенен от хрумването, укривайки се зад екзотични псевдоними, да мистифицира себе си, свои личностни аспекти.

Не бива да пропускаме употребата на епитета „восточен" в очерка за Фр. Боденщет – съвсем не единствената отпратка към Алековия „Бай Ганьо", с характерния там израз „восточний человек". По-сетне ще се убедим, че бабаитски предизвикателният жест със засукването на мустаците, употребен значещо два пъти в очерците за авторите[7], неотразимо е белязал преводната антология (Славейков 1911: 104; 132).

Всъщност, ако трябва на едро да типологизираме представените в „Немски поети" автори, ще се окаже, че под сянката на ваймарския Аполон вирее нервно-болезненият „Аристофан в Немско", „евреят" Хайне, чиито корени пораждат силна неприязън (и в моя пункт преводачът по ницшеански ще отъждестви „патриотизъм и измислица", както преди това в предговора е синонимизирал „традиция и случайност"), а също и емблематичните автори като Айхендорф, Т. Щорм, Карл Бусе, К. Майер, обговорени в антологията повече или по-малко със снизходителен сантимент, за да могат да бъдат откроени в своята противоречивост, ала и несъмнена физиономичност, поетите Лилиенкрон, Демел и Фалке. В тази

---

[6] В случая изцяло се позовавам на тезите на Е. Саид.

[7] Така например Лилиенкрон е лаконично дефиниран като „един офицер с възвити мустачки и устни жадни за решение на други въпроси", докато Г. Фалке бива положително характеризиран чрез отрицанието на този типичен ориентални жест – „не си възсуква предълно мустаците".

свидна на преводача авторова триада първите двама поети се очертават с мъжествено суровата си осанка (у Лилиенкрон е изтъкнато „прусашко-офицерското“ навлизане в поезията, у Демел – варварско-тевтонската непристойност в новаторските му мотиви), докато третият поет – Густав Фалке – бива снет насред идилична приватна атмосфера, излъчвана от „тъмнолист бръшлян“ и „чайни рози“ (Славейков 1911: 131). Тъй като преводачът очевидно цени неговото творчество, тук той се вживява, вдишва онази немска баналност, която преди това безапелационно е отрекъл при автори като Айхендорф, Уланд, Т. Щорм. Очеркът за духовно близкия на преводача Фалке апострофира именно идеята за агресивното (в някакъв смисъл мъжествено-воинско) новаторство: „не си възсуква предълно мустаците“.

По-сетне в „Немски поети“ са представени Карл Бусе, Хуго Салус и Людвиг Якобовски, при което очеркът за втория поет – поради цялостното иронизиране, обезстойностяване, отхвърляне на автора – заслужава особено внимание. В някакъв смисъл този текст се явява контрапункт на изписаното за Хайне: ако в първия случай поетът евреин носи непосилната орис на прокълнат Ахасфер, на родения от коляното на Авраам, то редовете, посветени на пражкия доктор по медицина, по гинекология, въвеждат темата за презряното, убого, еснафско, бездуховно еврейство („моя пражки доктор, който се лигави с някаква еврейска арогантност и недомислие за нежността на своя интимен живот, тайните на съпружеската си спалня, за пантофки, разни фусти, целувчици насам – целувчици нататък, цинизми от виенската кухня, пренесени в Прага, дето обикновените кухни готвят тъй сладка здрава храна“) (Славейков 1911: 145). Преводачът разгръща и двете позиции спрямо еврейството, отъждествявайки се с всяка една от тях, за да ги надживее впоследствие и се отчужди от тях. С основание би могло да се твърди, че антологията „Немски поети“ е изградена като несекваща апория, в която съжителстват непримирими една с друга теми, визии, светогледи (именно понятието „светоглед“ ще бъде отречено от П. П. Славейков тук, който в очерка за Лилиенкрон се стреми да му противопостави равноценното Weltgefühl, т.е. усет, чувство за света).

Очеркът за Ницше (излъчен в изданието от 1959 г., за да бъде произведена идеологическата благонадеждност на антологиста преводач) представлява кулминация на апоретичността, върхът на тази парадоксално изградена структура. Ницше е въведен като поет, чийто дух е белязал времето си, също и в антологията на Ханс Бенцман „Moderne

deutsche Lyrik“, издадена в Лайпциг през 1904 година. В този смисъл преводачът П. П. Славейков се придържа към една установеност, към една антологична „конвенция“. В „Немски поети“ обаче очеркът – звено „Ницше“ е производен на Гьотевото начало, следвайки принципа на отрицанието и апострофа: „Прометей на нашите дни – окован в веригите на своята собствена мисъл – той прекара дните на своята мъка и радост в очакване да го сполети гръм от небесата.“ (Славейков 1911: 158). Аналогията на Ницше с Прометей отвежда към превода на Гьотевото стихотворение „Прометей“, поместено в началото на антологията, което потвърждава – при умишлено нарушената хронология в „Немски поети“ – невидимата органична споеност на тази Пенчо-Славейкова книга, за която сам преводачът настоява в предисловието си. Тя е споеност на базата на антитетизма, основана на противопоставеността. Поради това изличеният очерк за апоретичния Ницше – мъченик, страдалец и агресивен варварин, очарован от „идеала за русокосата бестия“ (Славейков 1911: 159), е организиращото, структурозадаващото ядро на преводната антология. Като напомня за бунтарството на Гьоте и го апострофира открито, очеркът за Ницше „предпоставя“ (макар в него тя да не е упомената) и темата за женомразството. Тъкмо затова този биографичен текст е поместен към финала на антологията, бива позициониран като обратна, срещуположна перспектива спрямо образа на „Ваймарския Аполон“. Неслучайно именно към финала, защото същинският финал – на цялостно преобръщане на перспективата към немската поезия – е очеркът – изповедно писмо, „Три немски поетки“, изключително провокативно писание на П. П. Славейков, публикувано в сп. „Мисъл“ още през 1902 година (Славейков 1902: 521; 523). В това писмо от „немска поетка“ (може би наистина Анна Ритер, според мен обаче, дори да е откриваемо подобно писмо в архива на преводача Пенчо Славейков, той го е пресътворил, мистифицирал в процеса на превод) спонтанно изниква ретроспективният поглед, обгръщащ целостта на антологията: „През мъглата на техните стихове прозира ту античният профил на Гете и превитият юдейски нос и капризна усмивка на Хайне, ту някоя „финтифлюшка“ от брегoвете на Сена, където обичат да се фотографират разрошени, но чиито чувства са винаги причесани, от гребена на традицията...“ (Славейков 1911: 168). Освен това писмото на „поетката“ с непосредна искреност възсъздава женската гледна точка или женската специфика в поезията именно като безизкуствена, непресторена, автентична: „скандираните по трепета на пълните со свежа кръв сърца“. В

това писмо образът на преводача се явява второлично като един присмехулен слушател и партньор в диалога („Недей се подсмива, недей поне отдалеч“), видимо помъдрял („онзи бял къдрец, що виси над челото ти“), който обаче не е споделял Ницшевия афоризъм „Когато отиваш при жената – не забравяй камшика си!“ (Славейков 1911: 169). Един „изневерник“, както се обръща към него авторката на писмото, отличавал се по-скоро с хрисимото си диалогично и вдъхновяващо поведение: „а при мен ти си идвал – идвал си да ми казваш радостите си и да мълчиш за своите скърби“. Към края на този манифестно епистоларен текст Гьоте неочаквано се явява в светлината на Ницшевите въжделения – дефиниран е епикурейски по Ницше: „Мъжът на мъжете и поетът на поетите, дивният Ваймарски Аполон Волфганг“; „С чашата на живота в ръка, ние пак ще се наслаждаваме на божия дар...“ (Славейков 1911: 171).

С това въжделение по силния мъж, по жизнерадостта, по преживяното се сключва кръгът на Славейковата антология – възвестеното в очерка за Гьоте като неотменна категория в творчеството – жизнерадостта – бива хиперболизирано, потвърдено в писмото на анонимната „поетка“. Всъщност така би трябвало да бъде завършен, затворен този кръг, ако антологията на П. П. Славейков се стремеше да очертае завършени в себе си кръгове, а не чертаеше безкрайни апории...

Следва представянето на трите женствени „поетки“ – Анна Ритер, загадъчната Текла Линген (Фай 1981: 88)[8] и Марие Делле Грация, чиито стихове и заглавия („То беше грях“, „Желала бих...“, „Добър съвет“, „Ела!“) онагледяват манифестния дух на писмото. След тази триада на възхождащата женственост идва очеркът за мъжествената, непривлекателна Рикарда Хух („... не е от ония жени, за които бе дума малко по-преди. Тя пише мъжки. Тя се мъчи здраво да чувствува, логично да мисли. Тя е грозна жена, да облечеше панталони, едва ли би била хубав мъж“) (Славейков 1911: 184). Тези саркастични оценки напълно противоречат на казаното за тази поетеса в антологията на Х. Бенцман: „най-изящната артистка, същински лирическата поетеса сред тях“[9] (Benzmann 1904: 70). Така, чрез този наистина окончателен финал неочаквано се възцаряват типично мъжките предубеждения за женската красота, която не се нуждае от интелектуални компенсации, за хубавите глупави жени,

[8] Според Х. Фай е твърде вероятно П. П. Славейков да е присъствал на четене на тази поетеса.

[9] В оригинал цитатът от предговора на Х. Бенцман гласи: „... die feinste Künstlerin, die eigentliche lyrische Dichterin unter ihnen“.

за грозноватите умници и пр. Но както вече няколкократно бе заявено, антологията „Немски поети“ е замислена като несвършваща апория, затова очеркът за мъжествената, сериозна „поетка“ Рикарда Хух не е подплатен от бойко-героична поезия в духа на мъжествената Брунхилда, а бива увенчан с копнежно-женствени стихове на безсилна меланхолия (в преведените стихотворения „Томление“ и „Съдба“), написани сякаш от обречено наивната, синеока Гретхен на Гьоте...

БИБЛИОГРАФИЯ

Славейков 1899: Славейков, П. П. Гетевите песни. // *Мисъл*, IX, 1899, № 10, с. 283–292.

Славейков 1902: Славейков, П. П. Три немски поетки. // *Мисъл*, XII, 1902, № 8, с. 521–523.

Славейков 1911: Славейков, Пенчо П. Немски поети : Отбор песни и характеристика на поетите. – София : Ал. Паскалев, 1911. – (Всемирна библиотека)

Фай 1981: Фай, Хилде. Пенчо Славейков и немската литература. – София : БАН, 1981.

Саид 1999: Саид, Едуард. Ориентализмът. – София : Кралица Маб, 1999.

Benzmann 1904: Benzmann, S. H. Moderne deutsche Lyric. – Leipzig, 1904.

ПОДИР „СЯНКАТА НА БАЛКАНА“ (НОВИ РАЗКРИТИЯ ОКОЛО НЕМСКАТА ВРЪЗКА В АНГЛИЙСКАТА АНТОЛОГИЯ НА СЛАВЕЙКОВ)

Биляна Курташева
Нов български университет

CHASING *THE SHADE OF THE BALKANS* (NEW DISCOVERIES ABOUT THE GERMAN CONNECTION IN P.P. SLAVEYKOV'S ENGLISH ANTHOLOGY)

Bilyana Kurtasheva, New Bulgarian University

The paper presents and interprets a newly discovered letter from 1959 written by the young Norbert Randow, a respected German Slavonic scholar (1929–2013), to Henry Baerlein (1875–1960), an English man of letters, co-translator and editor of Pencho Slaveykov's anthology *The Shade of the Balkans* (London, 1904). This was the only known attempt of Randow to contact directly Baerlein and ask for a first-hand account of his unique work with Slaveykov. The careful reading of the letter raises intriguing hypotheses about Slaveykov's English anthology.

Keywords: anthology, translation, correspondence, archive

Възможно ли е Норберт Рандов да е имал кореспонденция с Хенри Берлайн?! Самото свързване на тези две имена е като късо съединение между епохи, светове, езици. За специалистите не би било трудно да се досетят какво може да ги събере – Пенчо Славейков. И все пак – големият немски българист Рандов, наш съвременник, който ни напусна през 2013 г., и онзи загадъчен англичанин, който през далечната 1903 г. посещава София, запознава се със Славейков, заедно с него превежда на английски и издава в Лондон антологията от български народни песни „Сянката на Балкана“ (1904)[1], по-късно се споменава в първото изречение от „На Острова на

[1] В книгата Берлайн е подписан с литературното си име Бърнард: The Shade of the Balkans: being a collection of folksongs and proverbs. Slaveikoff, Pencho, and Henry Bernard, eds. Long Acre, London: Published by David Nutt, 1904. Книгата е рядък и зна-

блажените“ (1910)[2] и следите му се губят… Възможно ли е пътищата на тези двама свързани с България чужденци да са се пресекли, макар и само епистоларно?

Ето че писмото е факт (прилагам текста му по-долу, в мой превод). Представлява три страници на английски, изписани на ръка със синьо мастило, сгънати в екземпляра от сборника „Сянката на Балкана“ в личната библиотека на Рандов. (През 2010 г. той дарява книгите и архива си на Факултета по славистика в Хумболтовия университет, Берлин.) По-точно това е запазена чернова на писмо, нечия друга ръка е нанасяла корекции с молив по английския текст.

Можем само да предполагаме, предвид старателната подготовка и залозите на това писмо, че беловата е била надлежно изпратена. Датировката е от 18 декември 1959 г. Тонът е пронизан не просто от учтивост, а от силен респект на младия, тогава 30-годишен немски славист, който подготвя дисертация за Славейков, към възрастния литератор отвъд Ламанша, който някога лично е познавал поета и е работил съвместно с него. За разлика от Славейков, Берлайн се е оказал дълголетник.

Най-общо Норберт Рандов се интересува от това дали Х. Берлайн пази в библиотеката и архива си материали, свързани със Славейков – писма, междинни немски преводи на българските народни песни, които са били основа за английската им версия, редки издания на книги… Няма как да не си зададем въпроса защо никой в България не се е сетил да направи това. Година по-рано, през 1958 г., излизат томовете събрани съчинения на Пенчо Славейков, придружени със скрупульозен и обемист апарат от бележки и коментари, на които всички ние дължим много. И все пак какво е спряло редакторите да издирят Берлайн и да се обърнат към него – бариерата от социализъм и провинциализъм, рядкото владеене на английски у нас по онова време (но са могли да му пишат и на немски), липсата на

чителен пробив за затворената българска литература. Както отбелязва Майкъл Холман (Holman 1983), до 1944 г. има само три литературни превода от български на английски, публикувани като книги в британски издателства. „Сянката на Балкана“ е втората от тях. Първата е „Под игото“ в две издания от 1983/4 и 1912 г., а третата е съкратен адаптиран превод на „Записки по българските въстания“ от 1913 г.

[2] „Преди шест години печатах на английски с помощта на един англичанин-поет, Хенри Берлайн, антология на българските народни песни – *Сянката на Балкана*, Лондон, 1904, – за която в Англия има безброй твърде благосклонни отзиви и за които у нас никой от никое кюше не се обади.“ – Цит. по Славейков 1958, II: с. 5. По-подробно с антологиите на П. П. Славейков съм се занимавала в монографията си „Антологии и канон. Антологийни модели на българската литература“ (2011).

достатъчен размах? Изглежда е бил нужен именно поглед отвън, едновременно посветен и необременен, за да се направи този опит.

Между редовете в писмото на Норберт Рандов можем да разчетем някои интересни хипотези. Например, че възможен посредник за наглед случайната, но знаменателна среща на Славейков и Берлайн през 1903 г. всъщност е бил Георг Адам, немският българист и приятел на Славейков. Рандов съхранява архива на Г. Адам в собствената си библиотека, именно от него наследява редкия екземпляр на „Сянката на Балкана", в който по-късно поставя черновата на своето писмо. Рандов напомня, че Георг Адам се споменава в книгата на с. 47 – там, в своя предговор „Българската народна песен", Славейков го определя като най-добър преводач на български народни песни на немски в онзи момент. По-късно именно Георг Адам превежда и издава в Германия цялата Славейкова „Книга на песните". Това издание е рецензирано в началото на 20-те години от Боян Пенев, който заявява, че то би било по-вярно на Славейковия дух, ако се е придържало повече към английския сборник, отколкото към българския, издаден от д-р Кръстев през 1917 г. Иронията е, че Георг Адам всъщност е разполагал с английската версия на сборника – антологията „Сянката на Балкана" – и нещо повече, може би дори е съдействал за осъществяването ѝ.[3]

Интересно е това предположение на младия Норберт Рандов да се съпостави с хипотезата на Галин Тиханов, че възможен посредник за срещата между Славейков и Хенри Берлайн е бил оксфордският професор Уилям Морфил, вероятният преводач на „Под игото" в Англия (Тиханов 2005). Впрочем в писмото си Рандов се интересува и от Морфил, т.е. опитва се да идентифицира медиаторите на българската литература на английски и евентуалните връзки между тях.

Предвид въпросите, отправени в писмото, можем да откроим още едно прелюбопитно предположение на Рандов. А именно, че Хенри Берлайн е сред малцината притежатели на едно рядко издание на Славейковите „Епически песни". В писмото се говори за първо издание, но то излиза в добър тираж (1896) и едва ли е толкова трудно намираемо. Така че вероятно става дума за уникалното второ издание на книгата от 1902 г., отпечатано само в 13 екземпляра. То е идентифицирано през 50-те години от младия тогава Иван Сарандев, който публикува авторска статия върху куриозното издание през 1959 г., в годината, от която е и писмото

[3] Впрочем Боян Пенев се среща с Георг Адам в Берлин през 20-те години, когато е там с жена си Дора Габе и с Мара Белчева. Запазени са техни писма, които Норберт Рандов е превеждал, представял и коментирал. Но това е друга тема.

на Рандов до Берлайн. Но за находката на Сарандев вече се е знаело, тя е цитирана и по-рано в апарата към първи том на Славейковите съчиненията от 1958 г.

Известно е, че Славейков в своя личен екземпляр на изданието за избрани от 1902 г. е написал на ръка поименно у кого са отишли част от екземплярите: „Тази книга е отпечатана само в тринадесет пълни екземпляра, от които по един са дадени на: К. Кръстев, Й. Фаденхехт, Ст. Михайловски, П. Ю. Тодоров, Народната библиотека в София, J. Morfill в Oxford, Е. Каравелова, Р. Кръстева и Георг Адам в Берлин. 11 септ. 1902“. Дали Норберт Рандов визира тази бележка в писмото си? В нея фигурират Георг Адам и Морфил, но не и Берлайн, а и през 1902 г. Славейков още не го е познавал. Бележката е цитирана в първи том от Събраните съчинения (Славейков 1958: 377) и в новото издание на П. П. Славейков – „Епика“, под редакцията на Ст. Михайлова и К. Михайлов (Славейков 2001: 333). Никъде обаче не се споменава за бележка, упоменаваща Берлайн. Но е възможно, когато са се срещнали през 1903 г., Славейков все още да е разполагал със свободен екземпляр. Проследявайки съдбата на изданието, Иван Сарандев отбелязва, че е известен пътят на 11 от екземплярите – деветте, споменати от Славейков, неговия личен и един неупоменат, даден на Андрей Протич. Следователно остават още два. Тогава би могло един да е подарен на англичанина през 1903 г. Още повече че на едно място в своя предговор към „Сянката на Балкана“ Берлайн прави алюзия към това издание: „Така че сенките в Славейковата песен стават все по-гъсти през самотните години до днес, когато неговите рядко излизащи книги се печатат за четиринайсетина души (some fourteen men), за които те не са безсмислени.“ (Slaveikoff and Bernard, eds. 1904: 16)

Галин Тиханов открива в Оксфорд, в Тейлорианската библиотека, екземпляра от „Епически песни“, пратен на Уилям Морфил, и го описва в свое научно съобщение (Тиханов 2000). Ако предположението на Рандов е вярно и ако някъде се пази архив на Х. Берлайн, би могло отвъд Ламанша да има още един екземпляр от тази рядка българска книга. От друга страна, явно екземплярът на Георг Адам не е наличен в архива му, щом Норберт Рандов пише на Берлайн, че тази книга „вече не може да се намери никъде“.

Писмото на Норберт Рандов завършва с молба за повече информация за самия Хенри Берлайн и с може би най-голямото българско признание към него, макар и изречено не от българин: „Тъй като Вие сте един от първите посредници на българската литература в Европа, Вашите пос-

тижения заслужават най-високо признание. Много бих се радвал, ако мога да направя нещо в тази посока в своята дисертация.“ Уви, по стечение на обстоятелствата, дисертацията така и остава незавършена.

Дали Хенри Берлайн е получил писмото? Не знаем. Съвсем по английски, то е адресирано не другаде, а до неговия джентълменски клуб. Адресът е записан на картонче от библиотечен каталог, прибрано заедно с черновата на писмото. Доколкото успях да установя, Берлайн умира през следващата, 1960 г., на 85 години. Финалните пожелания от писмото ще се окажат за последната Коледа и Нова година от живота му. Така опитът на Норберт Рандов е на практика последна възможност за свързване през времената и границите. А последният известен адрес на Берлайн от библиотечното картонче също вече е невалиден – клубът е закрит през 1981 г. според наличната информация в интернет[4].

Дали англичанинът е отговорил? Ако беше, нямаше ли неговото писмо да е сгънато в същото томче на „Сянката на Балкана“? Може би отговорът се крие някъде другаде в още необработения архив на големия българист. Но е много вероятно евентуалният отговор да е бил иззет от ЩАЗИ при обиските в дома на Рандов (или изобщо да не е допуснато да стигне до него[5]). Както е известно, през 1962 г. у Рандов откриват екземпляр от „Доктор Живаго“, обвиняват го в антисъветизъм и го осъждат на 3 години затвор. Една английска кореспонденция би могла само да придаде допълнителна тежест на обвиненията. В такъв случай вече може би не литературните архиви, а досиетата на източногерманските тайни служби съдържат отговори на българските литературни загадки.

За настоящата публикация дължа благодарности на двама души: на Георги Господинов, щастливо открил писмото в томчето от 1904 г. по време на пребиваването си като гост-професор в Хумболтовия университет, Берлин, през летния семестър на 2015 г., и на проф. Кристиян Фос, ръководител на Славистичния факултет там, който ми даде въз-

[4] Bath Club е спортно ориентиран лондонски джентълменски клуб. Основан е през 1894 г. и първоначално се помещава на Довър стрийт 34. Известен е с плувния си басейн, влязъл в романите на П. Г. Удхаус за Устър и Джийвс. Марк Твен отсяда в този клуб при посещенията си в Лондон. Сградата му е засегната от бомбардировките през 1941 г. Клубът се мести в сградата на Консервативния клуб на Сейнт Джеймсис стрийт 74, двата клуба се сливат под името Bath Club, който остава на този адрес до 1959 г. Впоследствие се мести на Брууk стрийт 43 (където е адресирано писмото на Н. Рандов) до закриването си през 1981 г.

[5] Както предположи Андреас Третнер, немски преводач и приятел на Н. Рандов, когато се запозна с този сюжет.

можност да работим в библиотеката на Норберт Рандов, дарена на факултета.

Норберт Рандов

Писмо до Хенри Берлайн

Bath Club
41 Brook St.
London, w. I

18.XII.59

Драги Господине,

Надявам се, че ще получите това писмо във Вашия клуб. Мога ли да Ви помоля за една голяма услуга. Специализирал съм български език и литература, работя като асистент в Хумболтовия университет в Берлин и понастоящем пиша дисертация върху българския поет Пенчо Славейков. През 1904 г. Вие сте редактирали сборник с български народни песни заедно със статия на Славейков върху „Българската народна песен“[6]. В увода към Вашата книга има прекрасна и изразителна характеристика на българския поет.

На с. 47 се споменава немският писател и преводач Георг Адам. Много бих искал да разбера дали сте го познавали лично, или сте обменяли писма. В литературния архив на д-р Адам, който почина през 1948 г., открих копие от Вашата книга, което Славейков е посветил на своя немски приятел. Книгата, която е библиографска рядкост в Германия, ми е много полезна в моите собствени проучвания.

Когато бях в София преди няколко години, събирайки материали за дисертацията си из различни архиви, открих бележка на Славейков, в която се казва, че поетът Ви е пратил екземпляр от първото издание на своите „Епически песни“. За съжаление, тази книга вече не може да се намери никъде.

Г-н Берлайн, дали бихте могъл да ми заемете тази книга за известно време, ако, разбира се, още я имате във Вашата библиотека? Много бих искал да я фотокопирам.

В същата бележка е споменат някой си г-н J. Morfill от Оксфорд. Бих искал да Ви попитам дали знаете нещо за него.

Ще ми направите голяма услуга, ако ми кажете дали още пазите писма от Пенчо Славейков, или някакви други материали, свързани с него, например немските преводи на песните и пословиците, направени от Славейков, споменати на с. 13/14 от Вашия увод.

---

[6] Разбира се, става дума за „Сянката на Балкана“ (б.м. – Б. К.).

Мога ли да Ви помоля в такъв случай да ми ги дадете и тях за известно време? Тези материали биха били изключително полезни за собствените ми изследвания.

Не се съмнявайте, че ще върна всичко колкото се може по-бързо и в същото състояние, в което съм го получил.

Ще съм Ви много задължен, ако може да ми кажете къде бих могъл да намеря нещо повече за Вас, за Вашата биография и литературна дейност. Тъй като Вие сте един от първите посредници на българската литература в Европа, Вашите постижения заслужават най-високо признание. Много бих се радвал, ако мога да направя нещо в тази посока в своята дисертация.

Благодаря много и оставам в очакване на Вашата любезна подкрепа, с пожелания за весела и щастлива Коледа и Нова година.

Искрено Ваш,
Норберт Рандов

N.Randow, Berlin-Pankow
Achtermannstr. 61

(Превод от английски: Биляна Курташева)

БИБЛИОГРАФИЯ

Славейков 1958: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома : Т. 2. На Острова на блажените / Под ред. на Ангел Тодоров. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 2001: Славейков, Пенчо П. Съчинения : Т. 1. Епика / Състав., коммент. и ред. Стоянка Михайлова, Камен Михайлов. – София : Фигура, 2001.

Тиханов 2000: Тиханов, Галин. За оксфордския екземпляр на „Епически песни“ от 1902 г. : (Към едно текст-критично издание на Пенчо Славейков). // *Конструиране* на традицията : Юбил. сб. в чест на проф. Милена Цанева. – София, 2000, с. 185–188.

Тиханов 2005: Тиханов, Галин. Усвоявания на българската литература на Запад: от Пенчо Славейков до Йовков. // *Култура*, № 12, 1 април 2005, с. 1.

Holman 1983: Holman, Michael. Bulgarian Literature in English: The First British Translations. // *Българската* литература и световният литературен процес : Т. 2. Българската литература в европейския и световен контекст / Състав. Олег Младенов, ред. Пантелей Зарев и др. – София, 1983, с. 506–519. – (Първи международен конгрес по българистика)

Slaveikoff and Bernard, eds. 1904: *The Shade* of the Balkans : Being a collection of folksongs and proverbs, here for the first time rendered into English, together with an essay on Bulgarian popular poetry and another on the origin of the Bulgars / Eds. Pencho Slaveikoff, Henry Bernard. – London : David Nutt, 1904.

ПИСАНЕТО КАТО ПАРАДОКС. ОЩЕ ВЪРХУ АНТОЛОГИЯТА „НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ“

Яня Йерков
Римски университет „Ла Сапиенца“

WRITING AS PARADOX. MORE ON THE ANTHOLOGY *ON THE ISLE OF THE BLESSED*

Janja Jerkov, Sapienza University of Rome

In analyzing *On the Isle of the Blessed* one must recall the artistic intention of the author's decision to publish a collection of poetry by fictitious poets. Only by doing that, paradox will emerge as the work's creative rationale.

Keywords: artistic intention, truth, fiction, mystification, irony, paradox

След повече от сто години от публикуването ѝ антологията „На Острова на блажените“ продължава да се „съпротивлява“ на интерпретациите на учените и все още липсва изчерпателно и убедително тълкуване на тази творба. Подобно на „Finnegans Wake“ на Джеймс Джойс, който – както предрича авторът му – ще занимава критиците през следващите триста години, и в „На Острова на блажените“ смисълът на осъществената от Пенчо Славейков литературна операция продължава да е загадка: със заглавието, съдържанието, с истинското послание, поверено на ироничния му и изплъзващ се стил.

Как да говорим за „На Острова на блажените“ днес? Днес, когато българската литературна историография се освободи от идеологическия баласт, наложен ѝ от десетилетията тоталитаризъм, но която усеща неотложността да продължи отвъд първите далечни опити за систематизиране на текста на Славейков, осъществени от Боян Пенев (Славейков 1921), а по-късно и по друг начин – и от Ангел Тодоров (Славей-

ков 1958)?[1] Колкото и последните десетилетия да се характеризират с известно „пробуждане“ на изследванията на Славейковото творчество с написването на няколко ценни приноса в тази област (на първо място статиите на Камен Михайлов 1981, 2006, 2009, 2012 и монографията на Миряна Янакиева върху „Сън за щастие“, Янакиева 2011), трябва да се признае, че в по-голямата част от случаите става дума за опити да бъдат изяснени отделни, понякога и важни въпроси от текста, които обаче остават ограничени и в рамките на координатите, очертани някога от първите учители: т.е. *мистификационна антология*, в която поетът е събрал различни материали – издадени и неиздадени, писани през дълъг период от време, които са намерили нова и по-завършена форма през парижкия му период.

Проблемът е, че за да могат да се направят значими крачки напред, би трябвало да разполагаме преди това с инструменти, които всъщност не притежаваме. Нямаме пълно и достоверно критично издание на корпуса на Пенчо Славейков; апаратът от бележки, макар и богат, вече е недостатъчен и липсват все още много материали. Освен това липсва цяла поредица необходими подготвителни изследвания, които в други литератури съществуват и дават възможност да се възстанови с достатъчна достоверност литературният и културен дебат, развил се около определен писател. А в случая с Пенчо Славейков се отбелязват отпратките му, например към Хайне, Гьоте, Шилер, Достоевски, Пушкин, Ницше и др., но освен няколко микроанотации никога не е било осъществено систематично изследване на начините, по които българският автор е използвал заимстваните от тях материали. И все пак, дори в текст, явно вдъхновен от народното творчество, като балада̀та „Луд гидия“, са видими както приносът на Славейков към фолклорната тематика, предложен от Шилеровата „Ideenballade“[2], така и данъкът, платен от Пенчо Славейков на поетиката на Гьоте. Тази дан е в чувството за несъвместимост на поетичната мисия и на семейното щастие (намекът за угасващото огнище), в контраста между поетичната и социалната

[1] Според собственото признание на А. Тодоров, изданието му „е по установения от Боян Пенев текст, който отговаря на последната воля и редакция на самия Пенчо Славейков“. Въпреки „популярния“ му характер, в приложение редакторът публикува стихотворенията, които са отпаднали в Боян-Пеневия текст, а фигурират в оригиналното издание.

[2] С нея „Луд гидия“ споделя „новата“ метрическа форма *римувани стихове в дванадесет срички* и поетът показва, че може да развие хармонично метриката на българската устна традиция.

мисия (даден под съд от селяни), в схващането за поетичната работа като владеене на композиционна и стилистична техника, основаваща се върху същността на народната поезия и в състояние да извае забележителни фигури (*лудия гидия*), в поставянето на тайнствения център на изкуството в гениалната душа и дори в самото това скокообразно напредване, основано на драматични контрасти, което, макар и типично за самата народна балада, има за цел у Пенчо Славейков (както и у Гьоте) да осъществи едно изкуство, което да погълне хаотичната безредност и многообразие на живота (Jerkov 2005: 39–61).

Що се отнася до българската литература от края на XIX и началото на XX век, впечатлението е, че състоянието на изследванията в момента остава все още прекалено привлечено от материалните факти, които оставят малко или въобще не оставят място за дебата, избухнал сред българската интелигенция около идеята за поезия в онзи период. Посочвам това, имайки предвид и реалната трудност да си възстановим случилото се, понеже не ни е възможно да се ползваме от достатъчно подробни свидетелства, дошли до нас.

Тук ще рискувам да кажа провокиращо, че няма полза за развитието на историко-литературните изследвания, с които се занимавам, от това да се продължава с настояването – както все още се прави твърде често – върху тематиката „свое-чуждо“, която, макар и разбираема в една страна, изгубвала многократно историческата си памет (но има ли страна, която да я е запазила?), често води до прекалено разпалване на наивната претенция за оригиналност на родната литература. Това, освен че е наивно, е и объркващо, тъй като по своята същност литературният процес е непрекъснат обмен и постоянно „заразяване“, от които обаче всеки писател има жизнена необходимост, за да се храни и да продължава напред. Самият Пенчо Славейков, който разобличава безмилостно плагиатството на Велко Меруда, изпитва в същия момент необходимост да уточни, че „заемане теми е заем от чужда банка за свои операции, нещо не само незапрещавано, а и поощрявано от гражданските и художествени закони, както това са доказали законоведци, като Софокъл, Шекспир, Гьоте, Праксител, Рафаел и всякой въобще художник, който заема, за да възвърне заетото с грамадни лихви“ (Славейков 2008: 52–53). Нещо повече: много преди това той отбелязва в дневника си: „Ако размислим по-дълбоко, то собствено всичките поети са крадци. Те безжалостно обкрадват живота. Онзи е велик поет, който е по-майстор и по-изкусно краде. Но тях никой закон не ги преследва, защото в

литературата не съществува шеста заповед, както казва Хайне.“ (Михайлова, Въгленов 1967: 92)

В съответствие с това виждане на Пенчо Славейков проблемът не е да се работи, за да се покаже известна предполагаема оригиналност на литературния обект „На Острова на блажените“, а да му се върне интеркултурното и интерлитературното измерение – необходима предпоставка, за да бъде усетена – зад изключително контролираните и най-необходими словесни изрази – цялата гама на позоваванията му на големите литературни дебати в тогавашния момент. Авторът се е намесвал в тези дебати, заемайки ясни и точни позиции, до които стига чрез задълбоченото си изживяване на самия литературен процес и на неговото конкретно развитие в големите европейски литератури; и тръгвайки оттам, създава нещо абсолютно уникално в литературната панорама на нашия континент. Следователно, ако държим сметка за тези методологически изисквания, ще разберем как дори самият въпрос за тъй наречената „мистификация“ на „На Острова на блажените“ не е все още поставен по подходящ начин. Наистина изследванията са се задоволили да посочат първия му модел в „Le Livre des masques“ (1896–98) на французина Реми дьо Гурмон, подкрепени от това, че в личната библиотека на Пенчо Славейков имало екземпляр от тази книжка. Проблемът все пак се усложнява веднага след като човек започне да работи по него.

Преди всичко текстът на Гурмон се отнася до реално съществували поети символисти и авторът представя живота и произведенията им, без да представя текстовете, докато в „На Острова на блажените“ поетите са измислени, като се дават примери от техни стихове. Освен това в българския текст възпроизведените „портрети“ съответстват на същия брой ипостаси на Пенчо, а не на присъстващите в него различни поетични субекти, както е в книгата на Гурмон. Но истинският въпрос е следният: защо Пенчо Славейков е имал нужда да каже това, което казва, като е измислил един остров, който не съществува, и поетите му, които са въображаемите му обитатели? Ако имаме предвид, че навикът му да пише стихове, като ги приписва на други поети, за него е действащ композиционен принцип още от далечната 1889 г., през която измисля героя Райко Райков и издателя му П. Детелинов, чак до „маските“ от „На Острова на блажените“, като междувременно минава през образите на Олаф ван Гелдерн и дори на Ферхад Меддахи, причината за подобна настоятелност явно не трябва да се свежда до временен и случаен мотив, а до съзнателно преследвано художествено намерение.

В дневника си от 1889 г. Славейков се пита: „Лъжата? Не се смущавайте, поетът не може без нея. Защото в неговата истина самата лъжа е истина. (Във властта на поета е да я превърне в истината.)“ (Михайлова, Въгленов 1967: 91). Много години след това същата мисъл се връща в „На Острова на блажените“, където по повод на Силва Мара авторът отбелязва: „Лъжата на легендата говори винаги за една истина, за удивлението на простосмъртните за извънредното“ (Славейков 2008: 97). Според Пенчо Славейков истината и лъжата са само различни перспективи – и то непрекъснати – към действителността. Познанието е само познаване на перспективата: не съществува познание извън множеството гледни точки, които хората отварят към него. Последствията от подобно разпадане не закъсняват да се проявят в поетическия субект. В „На Острова на блажените“ всичките измислени поети – макар и в тяхната уникалност – водят към биографичните и физиономични черти на самия Пенчо в една игра, в която авторът Пенчо взаимодейства с хетеронимите си, като и той става герой в собственото си произведение: ту казвайки, че Мемоарите на Силва Мара „под моя редакция скоро ще се печатат“ (Славейков 2008: 100), ту отбелязвайки, че поемата „По моста на времето“ на Иво Доля е „твърде прилична на моята „Кървава песен“ (Славейков 2008: 149), или че критиците правят „доста любопитен паралел между неговата и моята поетска дейност“ (Славейков 2008: 150). Стигайки дори дотам, в случая с Тихо Чубра, да твърди, че скоро му е писал, „че работя да стъкмя антология от тая поезия и че съм превел няколко от „Легендите за Христа“, като го молих да ми напише сам биографическа бележка“ (Славейков 2008: 210).

В една моя предишна работа показах как произходът на това разпадане на поетичния субект и на литературния автор трябва, от една страна, да бъде търсен във философската поетика на Ницше, а от друга – в грандиозния процес на поставянето на въпроса за идентичността от страна на други европейски автори, горе-долу съвременници на нашия Славейков (от Пиранделo до Песоа, минавайки през Кафка) (Jerkov 2011: 103–126).[3]

[3] Към предишните ми наблюдения бих искала да добавя още едно. Маските от „На Острова на блажените“, които на пръв поглед са обикновено олицетворение, персонификация (срв. лат. *persona* „маска“) на противоположност и на антиномия – представляват на първо място Славейковата версия на Ницшеанската идея да се смесват истина и фикция, реалност и литературна изобретателност. Това добре го беше изразил П. Клосовски в своята лекция (изнесена в Колежа по философия в Париж през 1957 г.): за света, който за пруския философ става басня и за баснята, която става свят, отбелязвайки следното: „Est-ce à dire que nous avons affaire ici à

Тук ще се ограничa да отбележа, че и иронията, която съвсем не е просто инструмент за литературно и политическо бичуване, използван от писателя, за да порази противниците си от онези години, е преди всичко във функция на специфично поетическо виждане: на воля, парадоксално насочена срещу ограничението на практичните форми на разума (лична идентичност като *principium individuationis*, сигурност в съвест и т.н.). За разлика от романтиците, които чрез Шлегел се обръщат към иронията като към инструмент, който е в състояние да предизвика „чувство на неделима опозиция на безусловното и условното, на невъзможността и необходимостта от съвършена комуникация“ (Schlegel 1967: n° 8), иронията на Пенчо иска по-скоро да изобрази невъзможността да се проникне в живота и в литературата. За да направи това, той създава неопределим и немислим тип текст. Пенчо *е и не е* собственият си текст; той *е и не е* Иво Доля, Боре Вихор, Видул Фингар, Доре Груда и т.н.

Каква „истина“ поверява Пенчо на тези свои герои?[4] Учените я търсят отдавна, като сравняват думи и изречения, като се мъчат да открият отпратки и намеци, да създадат пълнота там, където тя липсва. Всъщност може би онова, което Пенчо иска да подчертае, е именно парадоксът на една Истина, която отрича себе си. В произведението истината на поетите островитяни е поверена на свидетелството за тях на Пенчо-писател, който обаче се включва в играта като Пенчо-герой. Както в игра с криви огледала образът се разпада и после изчезва, без да разберем как; търсенето на Истината на „На Острова на блажените“ е поверена на една фикционална истина (истината на островитяните), която, като такава, никога няма да може да каже нищо за „истинската“ Истина (тази на Пенчо Славейков и нашата), освен ако ѝ се изплъзва

un illusionisme universel? En aucun cas. […] *Fable*, fabula procède du verbe latin *fari*, à la fois prédire et divaguer, prédire le destin et divaguer, car *fatum* est également le participe passé de *fari* […] La refabulisation du monde signifie également que le monde sort du temps historique pour rentrer dans le temps du mythe, c'est-à-dire dans l'éternité.“ (Klossowski, 1963: 194–195)

[4] Литературното опериране на Пенчо Славейков ще се прояви с цялата си провокативна мощ само ако размислим над факта, че западната субективност още от времето на Рене Декарт е основана на разделянето на автора от произведението. В действителност, позовавайки се на съществуването на подобно разделяне (чиято съществена цел би била според Жак Дерида необходимостта да се различат разум и лудост, за да се изолира последната), Антонен Арто теоретизира, че опитът да се сложи край на разделението между автор и произведение би рискувал да изложи Запада на собственото му падение, предизвестено от него като „fin de l'ère chrétienne“ (вж. Thévenin 2006).

винаги. Подобно на Епименид от Крит, който заявява: „Всичките обитатели на Крит лъжат“. Ако Епименид казва истината, тогава не е вярно, че всичките критяни лъжат; ако лъже, тогава критяните казват истината.

БИБЛИОГРАФИЯ

Михайлов 1981: Михайлов, Камен. Неизвестни материали от „На острова на блажените“. // *Литературна* мисъл, 1981, № 2, с. 125–131.

Михайлов 2006: Михайлов, Камен. Следходници и предшественици: Пенчо Славейков и Христо Ботев : Критически оценки. // *Лит.* мисъл, 2006, № 2, с. 42–70.

Михайлов 2009: Михайлов, Камен. Ненаписаните, но публикувани произведения на Пенчо Славейков. // Стоян Михайловски, Пенчо Славейков – ракурси на модерното / Състав. Маринели Димитрова и др. – София, 2009, с. 247–258.

Михайлов 2012: Михайлов, Камен. Ботев – Пенчо Славейков: мотивен и стихов паралелизъм. // *Литературознанието* като възможност за избор : Сб. в чест на Рая Кунчева / Състав. Миряна Янакиева и др. – Пловдив, 2012, с. 162–179.

Михайлова, Въгленов 1967: *Литературен* архив : Том 3. Пенчо Славейков / Встъпит. статия, публикация и коментар Стоянка Михайлова в сътрудничество с Михаил Въгленов; Ред. Стоян Каролев, Соня Баева. – София : БАН, 1967.

Славейков 1921: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : Т. 1–7 / Под ред. на Боян Пенев : Т. 4. На Острова на блажените / Биогр. на поетите са написани, а стиховете прев. от Пенчо Славейков; Портр. е нарис. Никола Петров. – София : Ал. Паскалев, 1921.

Славейков 1958: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 2. На Острова на блажените / Под ред. на Ангел Тодоров. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 2008: Славейков, Пенчо П. На острова на блажените : Антология / Биогр. на поетите са написани, а стиховете прев. от Пенчо Славейков; Портр. е рисувал Никола Петров. – София : Захарий Стоянов, 2008.

Янакиева 2011: Янакиева, Миряна. От родния кът до гроба : Пенчо Славейков – „Сън за щастие“. – Пловдив : Контекст, 2011.

De Gourmont 1943: De Gourmont, R. Le livre des masques. LIII masques dessinés par F. Vallotton. – [Paris] : Mercure de France, 1943.

Jerkov 2005: Jerkov, J. La ballata Lud Gidija di P. P. Slavejkov fra tradizione orale e letteratura europea. // *Ricerche* Slavistiche, N.S. 3 (XLIX), 2005, p. 39–61.

Jerkov 2011: Jerkov, J. „...non per il vostro spirito di cooperazione né per il pop…“. // *Ricerche* Slavistiche, N.S. 9 (LV), 2011, p. 103–126.

Klossowski 1963: Klossowski, *P.* Nietzsche, le polythéisme et la parodie. // *Un si* funeste désir. – Paris, [1957] 1963, p. 185–228.

Schlegel 1967: Schlegel, F. Frammenti del „Lyceum“. // *Frammenti* critici e scritti di estetica / Introduzione e traduzione di V. Santoli. – Firenze : Sansoni, 1967.

Thévenin 2006: Thévenin P. Antonin Artaud: fin de l’ère chrétienne. – Paris : Lignes, 2006.

„ПАПА ХАМЛЕТ“ (1889): МИСТИФИКАЦИОННИЯТ ПРОЕКТ НА АРНО ХОЛЦ И ЙОХАНЕС ШЛАФ КАТО ВЪЗМОЖЕН ИЗТОЧНИК ЗА „НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ“

Хенрике Шмит
Департамент по славистика, Хумболтов университет, Берлин

PAPA HAMLET (1889): THE MYSTIFICIATION PROJECT BY ARNO HOLZ AND JOHANNES SCHLAF AS A POSSIBLE SOURCE FOR THE FICTITIOUS ANTHOLOGY *ON THE ISLE OF THE BLESSED* BY PENCHO SLAVEYKOV

Dr. Henrike Schmidt
Department of Slavic Studies, Humboldt University of Berlin

In 1910 the Bulgarian modernist Pencho Slaveykov published his famous fictitious anthology *On the Isle of the Blessed*, which can be read as an intertextual game played out between the national and the European literary canons. The article analyses this seminal text of Bulgarian modernism within the broader context of literary mystification and pseudotranslation. Specifically, it compares the *Isle of the Blessed* with the mystification project *Papa Hamlet* (1889) by German naturalist writers Arno Holz and Johannes Schlaf, published in Leipzig only a few years before Pencho Slaveykov started his studies and literary career in the German university town.

Keywords: Pencho Slaveykov, *On the Isle of the Blessed*, Arno Holz, Johannes Schlaf, *Papa Hamlet*, German naturalism, pseudotranslation

1. Уводни бележки: Лайпциг като книжна столица на мистификациите

Мястото на Лайпциг в биографията и творчеството на Пенчо Славейков е добре установено, например в работите на Хилде Фай (1981),

Здравко Дафинов (1998) и Катерина Крушева (2011).[1] В Лайпциг Славейков добива първия дългогодишен опит за живеене в чужбина, получава академичното си образование и задълбочава траещите до края на живота му дълбоки познанства с немската литература, култура и език. Тук той не написва дисертацията си (Kroucheva 2011) и започва незавършения си епос „Кървава песен“, но измисля първия си фиктивен поет, персийски политически емигрант от Ферзистан (Иран) под името Ферхад Меддахи. Меддахи, според фиктивната биография, е роден през същата година (1866) като самия Славейков. И съответно през 2016 празнуваме и неговия юбилей: 150 години от рождението му. Ферхад Меддахи е „първообраз“, по израза на Миряна Янакиева (2011: 10), на безброй фиктивни писатели, с които Пенчо Славейков две десетилетия по-късно населява знаменитата си антология „На Острова на блажените“ (1910).

От Лайпциг младият писател, както е известно, праща на списание „Мисъл“ редица стихотворения под общо заглавие „Шарки“, които сякаш представят негови преводи на Меддахи „от персийски език“ (Славейков 1893). Към тях той добавя кратка, но много колоритна биография на фиктивния писател, в която разказва как двамата 26-годишни поети, „залутани по улиците и лапайки северната мъгла“, си приказват за тъгите на емиграцията и хубостите на далечната родина (Славейков 1893: 561). Меддахи, като екзотичен *alter ego* на Славейков, в чуждия град опитва немската философия и немските картофи, но въпреки интелектуалните и земните прелести на местната храна не престава да тъгува по родния си край, който той неуморно възпява в песните си.

В съвсем мъничката биография на фиктивния писател Ферхад Меддахи младият Славейков развива една колкото последователна, толкова и увлекателна легенда за произхода на измисления от него поет. Бележката включва обаче и кратък библиографско-преводачески коментар. Самите песни на Меддахи, които Славейков уж превежда на български, са публикувани в книголюбивия град Лайпциг дори в двуезично издание на ориги-

[1] Тази статия е написана в рамките на научния проект „Фиктивни антологии в българската литература на (пост)модернизма. Създаването на литературния канон като вид изкуство“ („Fiktive Anthologien in der bulgarischen Literatur der (Post) Moderne. Die Kreation des Kanons als Kunst“, 2014–2016, финансиран от Германското изследователско дружество (DFG, GZ: Schm 2378 / 3–2). Благодаря на *Къща музей Петко и Пенчо Славейкови* и персонално на Здравка Никовска за възможност да се запозная с описите и личната библиотека на Пенчо Славейков. Благодаря на Сирма Данова и Орлин Спасов за помощта в езиковата редакция и на Бисера Дакова за помощта с преводите. Всички преводи на български са направени от авторката.

налния персийски език, снабден с „дословен немски превод“ (Славейков 1893: 561), което, поне по днешни мерки, изглежда доста смела издателска инициатива. Този буквален превод на свой ред служи като основа за „българския“ превод на самия Славейков, който в позата на лъжепреводач твърди, че има намерение по-късно да преведе и цялата книга.[2] В ролята на псевдопреводач Славейков не разяснява собствената си преводаческа позиция. От самите песни, публикувани като цикъл „Шарки“ в списание „Мисъл“, обаче личи, че преводът (симулиран) на български не е буквален, а поетичен, тъй като е представен в римувани и ритмувани стихове. Освен посветена на целта да придаде автентично звучене на фикционалния наратив, кратката биография на Ферхард Меддахи съдържа и някои имплицитни съображения относно преводаческите политики, особено за съотношението между буквалния и литературния превод (Славейков 1893: 561).

Като фиктивен преводач именно от „персийския език“, Славейков има бележити предшественици. От този доста екзотичен език превежда не само младият българин, но и френският писател-философ Шарл дьо Монтескьо. Неговите „Персийски писма“ (*Lettres persanes*), публикувани анонимно през 1721 година в Амстердам, са сред особено често споменаваните примери за жанра на псевдопревода (Rath 2014), който Славейков изпробва за първи път в „Шарки“. Персийската нишка у Пенчо Славейков, разбира се, може да бъде свързана и с други примери на модната през XIX век ориентализираща поезия, например с известния цикъл „Западно-източен диван“ (*Der west-östliche Divan*, 1819, 1827) на обичания от него Гьоте или, най-вече, с популярните по това време полумистификационни „Песни на Мирза Шаффи“ (*Die Lieder des Mirza Schaffy*, 1851) на немския учен и поет Фридрих Боденщет.[3]

---

[2] Тук вече срещаме типичния за Славейков реторичен жест да анонсира по-късното публикуване на допълнителен материал, жест, който откриваме също в предговорите на антологиите „На Острова на блажените“ и „Немски поети“. Такова анонсиране на предстоящи преводачески или издателски действия е типично за мистификационните творби, тъй като е част от автентизиращата им стратегия.

[3] През 1892 година, една година преди да представи измисления от него Ферхад Меддахи пред българската публика, Славейков публикува под псевдонима П. Айдонидис първите си преводи на стихотворения от Боденщет, също в сп. „Мисъл“ (за да отбележи смъртта на немския поет същата година, Славейков 1892). По-късно, през 1911 година, Славейков го включва и в антологията „Немски поети“. Влиянието на Боденщет така се усеща в типичното за него преплитане на оригиналното и преводното (Тодоров 1959: 469–470, Янакиева 2011: 166, Kroucheva 2009: 32–33).

Немският професор по славянска филология и поет-пътешественик служи като модел за техниката на мистификацията (Teodoroff 1939: 66).[4] Освен това отделни биографеми от живота на Боденщет се намират в животоописанието на един първоначален жител на Острова на блажените, Боне Войдан, който обаче не е включен във финалната версия на антологията (Тодоров 1959: 257–260; 341–345). Това се отнася до биографични данни (раждането в Мюнхен), авантюрни събития (пътуванията из ориенталските страни), литературна естетика и стилистика (писането и превеждането на стихотворения в ориентalски дух), извънредния публикационен успех. Стихотворенията на Войдан, по образеца на Боденщет, се препечатват в повече от 100 издания в родината му, както и в чужбина. Така, „[п]есните на Войдана са преведени на френски от Емил Фино, Париж, Леру, 1889“ (Славейков 1959в: 260), пише Славейков в биографичната бележка за него, добавяйки типичните за жанра на мистификацията псевдобиблиографски данни в текста, включително името на измисления преводач.[5]

В псевдопреводаческата бележка към „Шарки“ обаче издателството, в което книгата с песни на Ферхад Меддахи бива публикувана, не е указано. Подходящо би било Лайпцигското издателство на Карл Райснер, където в края на 80-те години на XIX век излизат няколко мистификационни книги, една от които предлагам да разгледаме по-обстойно: сборника с натуралистични разкази „Папа Хамлет“ на скандинавския автор Бярне П. Холмсен, преведен от норвежки език и снабден с предговор от д-р Бруно Франциус, както е написано на титулната страница (Holz, Schlaf 1889). Книгата излиза в началото на 1889 година, т.е. в същата година, в която и песните на Войдан във френския превод на Емил Фино в Париж. А зад измисления автор стои немският авторски колектив Арно Холц и Йоханес Шлаф.

[4] В бележките към „Немски поети“ Ангел Тодоров твърди, че Славейков неправилно е възприел Боденщет като мистификатор и лъжепреводач, докато „Песните на Мирза Шаффи“ наистина представяли преводи от едноименния персийско-азербайджанския поет (Славейков 1959б: 493-494). Съвременната германистика и славистика обаче интерпретират „Песните на Мирза Шаффи“ като оригинални творби на Боденщет с полумистификационен характер (Donat 2010). Мемоарите на самия Боденщет потвърждават тази версия (Bodenstedt 1890: 319-320)

[5] Похват, който много често се използва в мистификационните текстове на Славейков, например в биографиите на блажените островитяни.

2. „Един съвсем нов език“. „Папа Хамлет“ (1889) на Арно Холц и Йоханес Шлаф

Немските писатели натуралисти Арно Холц (1863–1929) и Йоханес Шлаф (1862–1941) в мистификационния си проект представят цикъл шокиращи с безпощадния си поглед социални скици: „Папа Хамлет“, „Първият учебен ден“ (*Der erste Schultag*) и „Смърт“ (*Ein Tod*). Първата новела, „Папа Хамлет“, която дава и заглавието на цялата книга, разказва за нерадостната съдба на норвежкия актьор Нилс Тинвибел (Niels Thienwiebel), „великия, ненадминат Хамлет от Трондхайм“ („der grosse, unübertroffen Hamlet aus Trondhjem“, Holz, Schlaf, 1889: 13), който след успешното начало на кариерата си като именит датски принц изпада в немилост и заедно с жена си Амелия, бивша актриса, играла ролята на Офелия, и сина им Фортинбрас страда от бедността на тогавашната „творческа класа“ (към която принадлежат, между другото, и самите автори Холц и Шлаф).

С тези текстове младите автори следват френския реализъм и особено влиянието на Емил Зола с неговата концепция за литературата като емпиричен опит. Холц и Шлаф радикализират тази литературна програма, ориентирайки я към скандинавския натурализъм, въплътен в творчеството на Хенрик Ибсен и Бьорнстерне Бьорнсон (Bunzel 2008: 62–65, 97–107). Съвременници като Макс Халбе смятат „Папа Хамлет“ за „магна харта на ‚последователния натурализъм‘“ („die Magna Charta des ‚konsequenten Naturalismus‘“ – Bunzel 2008: 102). В немската литературна история книгата се свързва с естетиката на „секундния стил“ („Sekundenstil“) и „фонографския метод“ („phonographische Methode“) (Fricke 2010: 131).[6]

Колективното авторство на Холц и Шлаф започва с тяхното запознанство в студентските им години. Начинаещите писатели споделят не само амбициите си, но и жилището в градчето Нидершьонхаузен близо до Берлин.[7] Холц по това време е вече известен като автор на стихосбирката с раннонатуралистична поезия „Книга на времето. Песни на един модерен човек“ (*Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*, 1885, датирана 1886), която прави впечатление на критиците със социално мотивира-

[6] Последният представлява възможно най-прецизен запис на случващото се наоколо, граничещ с визуален и звуков експеримент.

[7] Тук и в следващите абзаци в описанието на съвместното творчество и художествената концепция на авторския колектив Холц и Шлаф следвам изложението в Bunzel (2008) и Fricke (2010).

на лирика и необичайни мотиви от градския живот.[8] В късните 1880-те години Холц обаче се бори с грандиозните си планове за многотомните автобиографични романи „Златни времена“ (*Goldene Zeiten*) и „Илюзии“ (*Illusionen*), писането на които обаче не върви и авторът изпада в творческа криза. Неговият приятел Йоханес Шлаф, обратно, пише много и бързо, също автобиографична проза, но до момента на запознанството си с Холц още няма никакви публикации и литературна репутация. В работния си тандем те съответно могат да съчетават силните си страни: графоманския напор на Шлаф с първата литературна слава на Холц.

По-късно в автобиографично-теоретичното си есе „Изкуството, неговата същност и закони“ (*Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1891) Холц много колоритно описва креативно-бедственото положение на колективното живеене и писане: споделената от бъдещите писатели „стаичка“ висяла „леко като кафезче над чудесен зимен ландшафт“ („Unsre kleine „Bude“ hing luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft“) (Holz 1891: 149). В процеса на писане младите поети непрестанно пушели, до степен, „че нашата хубава, снежнобяла глава на Хермес, която тъй дълго стоеше килната върху едно голямо издание на „Дон Кихот“ с червена корица [...], заприлича на глава на негър“ („dass unser schöner, schneeweisser Hermeskopf, der so lange quer über einem grossen, rothgebundenen Don Quixote [...] gestanden, aussah wie ein Niggerschädel“) (Holz 1891: 151).

Освен върху прагматични съображения идеята за авторския екип обаче се базира и върху ясно определена естетическа програма и цели: деконструиране на принципа на „гениалния индивидуален творец“ (Holz, Schlaf 1890: VII):

> Траещото много години приятелство, укрепено от почти толкова дълго и най-близко общо живеене, повлияно несъмнено и от сходството на нашите натури, доведе до това, че индивидуалностите ни, поне в чисто художествено отношение, станаха постепенно почти неразличими! […] С времето нашите методи на възприемане и за предаване на възприетото бяха станали напълно идентични.
>
> „Eine langjährige Freundschaft, verstärkt durch ein fast ebenso langes, nahestes Zusammenleben, und gewiss auch nicht in letzter Linie beeinflusst durch

[8] Първите стихотворения в модерен стил Холц публикува в антологията „Модерни поети-личности“ (*Moderne Dichter-Charaktere*, 1885), която представлява „един от централните манифести на Берлинския ранен натурализъм“ („eine[s] der bedeutendsten Manifeste des Berliner Frühnaturalismus“, Fricke 2010: 22).

> gewisse ähnliche Naturanlagen, hat unsere Individualitäten, wenigstens in rein künstlerischen Beziehungen, nach und nach geradezu kongruent werden lassen! […] Unsere Methoden im Erfassen und Wiedergeben des Erfassten sind mit der Zeit die vollständig gleichen geworden.“

Утопията на двойното авторство обаче не издържа изпитанието на времето и след няколко години авторският съюз се разпада, а съвместното вдъхновение е заместено от дълготрайна вражда, която обхваща и споровете относно авторството на отделните части на „Папа Хамлет“, с който двамата писатели спечелват най-голямата си литературна слава.

„Папа Хамлет“ вероятно е основан на ранния разказ на Йоханес Шлаф „Таванска идилия“ (*Eine Dachidylle*), който обаче е съществено преработен под влиянието на Холц (въвежда се интертекстуалната игра с Шекспир, включително фигурата на Хамлет, драматизира се прозаичният език на разказа, разработва се особеният „секунден стил“ (Bunzel 2008: 98–99), (Fricke 2010: 130).

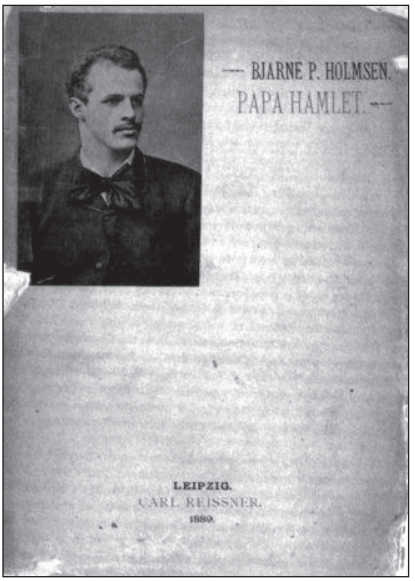
В тази статия обаче не се интересувам толкова от съдържателните и стилистичните характеристики на самите текстове, а от целите и похватите на мистификацията и по-конкретно от нейния поджанр „псевдопревод“.

Като псевдопревод книгата „Папа Хамлет“ се придружава от предговора на фиктивния издател-преводач д-р Бруно Франциус. Предговорът представлява едновременно биографична бележка на измисления автор и естетическа програма на ранния натурализъм. Допълнително се коментират издателската и преводаческата политика. В стилистичен план това кратко въвеждащо изложение се отличава с хумористичен, на места дори сатиричен стил и включва обилни псевдобиблиографски бележки. Така например упоменава се социално ангажираният роман „Фремуд“ и се цитира откъс от предговора към несъществуващата книга „Градчето на Фиорд“ (*Das Städtchen am Fjord*), включително мястото и годината на издаването (Christiania, 1887) (Holz, Schlaf 1889: 9).

В самата биография на измисления автор Холмсен се смесват фиктивни елементи с достоверни факти из живота на видни скандинавски писатели като Хенрик Ибсен и Бьорнстерне Бьорнсон, например години и места на рождение, семеен произход, професионално образование, пътуване и живеене в чужбина и т.н. Докато писателските експерименти на младия норвежец се определят като „мухи-еднодневки“ („Eintagsfliegen“) (Holz, Schlaf 1889: 4–5), творчеството на зрелия Холмсен е белязано от

поетиката на страданието (Holz, Schlaf 1889: 9). Холмсен от младежките си години страда от заболяване на очите и лошо зрение, което поставя под въпрос и бъдещата му писателска кариера. Биографията е придружена от фалшив фотографски портрет (на снимката вероятно е изобразен братовчед на Холц (Toury 2005).

Норвежкият език като език на оригинала не изглежда толкова екзотичен както персийския. В биографията на писателя обаче се обсъжда и проблемът за неравновесията в европейския литературен ландшафт. Скандинавската литература е периферна – въпреки нарастващия интерес към забележителните ѝ представители като Ибсен например (Holz, Schlaf 1889: 5, 7 и 9). Младият Холмсен трябва да замине в чужбина, за да се върне по-късно в родината си обогатен от полезния опит от пътуването си в икономическите и културни центрове на Европа. Критикуват се едновременно външни властови отношения в европейското литературно поле и вътрешни национални комплекси, които виждат ценното само в чуждото.



Фотографски портрет на Бярне П. Холмсен. *Папа Хамлет*, Арно Холц и Йоханес Шлаф, 1889

Но в предговора не липсват и собствено литературните и преводачески наблюдения. Творчеството на Холмсен се отличава със „склонност към голата реалност на нещата“ („Vorliebe für die nackte Realität der Dinge“ – Holz, Schlaf 1889: 5) и представлява „живия продукт на своето време, за което казват, че неговите анатоми били поети, а неговите поети – анатоми“ („lebendige Product einer Zeit ist, von der das Wort geht, dass ihre Anatomen Dichter und ihre Dichter Anatomen sind“ – Holz, Schlaf 1889: 8). Тези определения по-късно стават популярни за немския радикален натурализъм като цяло. Вече споменатият фиктивен издател д-р Бруно Франциус споделя специално проблеми, свързани с трудностите при превода (Holz, Schlaf 1889: 8):

> Преводът беше [...] твърде сложен. Специфично норвежките формулировки, които в оригинала по понятни причини изобилстват, в немския превод

трябваше да бъдат избегнати. Но аз мисля, че в повечето случаи това ми се е удало твърде добре. Не се побоях от никаква работа, за да ги заменя с изрази на родния ми език [...]
„Die Uebersetzung war [...] eine ausnehmend schwierige. Die speciell norwegischen Wendungen, von denen das Original begreiflicherweise nur so wimmelt, mussten in der deutschen Wiedergabe sorgfältig vermieden werden. Doch glaube ich, dass dies mir in den meisten Fällen gelungen ist. Ich habe keine Arbeit gescheut, sie durch heimische zu ersetzen [...]“

Тази реторична стратегия служи за набавяне на автентичност в смисъла на Антони Графтън (Grafton 1990), тъй като обяснява защо текстът, написан уж от норвежкия автор, е препълнен с типично немски речеви обрати. Стратегията едновременно насочва към вече споменатите дискусии относно различните преводачески нагласи към дословния и литературния превод и към концепцията за културната адаптация на чуждоезиковите оригинали (тематизирането на които при Славейков намираме в предговора към „На Острова на блажените“, както и в някои биографии, например на Боре Вихор). За посветения в мистификационната игра читател именно псевдопреводаческият коментар създава силен комичен ефект.

„Папа Хамлет“ като мистификация работи много успешно, макар че измамата е разкрита достатъчно бързо, само седем месеца след публикуването, благодарение и на самите автори, които в името на Бярне П. Холмсен скриват анаграмата на Арно Холц. В мистификационната игра участва и видният немски писател Герхарт Хауптман. Хауптман включва в първата си драма „Пред изгрев слънце“ (*Vor Sonnenaufgang*, 1889) епиграф – посвещение, в който твърди, че творчеството на Холмсен му е оказало голямо въздействие (Fricke 2010: 204):

На Бярне П. Холмсен, най-последователния реалист, създател на „Папа Хамлет“, посвещава се с радостно признание за получените от книгата решаващи вдъхновения. Еркнер, 8 юли 1889 г. Герхарт Хауптман.
„Bjarne P. Holmsen, dem consequentesten Realisten, Verfasser von ‚Papa Hamlet‘, zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung. Erkner, den 8. Juli 1889. Gerhart Hauptmann.“

В по-нататъшните издания, реализирани след разкриването на мистификацията, посвещението повече няма да бъде включено (Sprengel 2012). И отношенията между Холц и Шлаф, от една страна, и Хауптман, от друга, се влошават, тъй като последният постепенно се оттегля от натуралистичното движение, докато стигне в пиесата си „Потъналата

камбана“ (*Die versunkene Glocke,* 1896) до неоромантизма (което може да обясни особените предпочитания на Славейков и Мара Белчева именно към тази творба на Хауптман).

За половин година, през която ефективно подвежда литературното общество, „Папа Хамлет“ успява да събере внушителен брой рецензии, вариращи от възторжени до унищожителни отзиви. Доволните от ефекта автори Холц и Шлаф включват обзор на всички рецензии в предговора към следващата си колективна работа, драмата „Семейство Зелике“ (*Die Familie Selicke*, 1890). Отзивите се печатат не само в немски, но и във френски, холандски, датски списания и вестници (някои вероятно също мистифицирани). Особено са похвалени свежият стил, дръзкият устрем към нови социални мотиви, градската естетика (Holz, Schlaf 1890: XIII–XI). В оценките на критиците се забелязват и народопсихологически аспекти (в духа на философията на Вилхелм Вунт, при когото Пенчо е следвал по време на престоя си в Лайпциг). „Като норвежец, Бярне П. Холмсен, разбира се, е реалист и дори по-радикален, отколкото всички негови сънародници“ („Als Norweger ist Bjarne P. Holmsen natürlich Realist und ein radikalerer als alle seine Landsleute. „Hamburger Nachr.**“), съобщава „Хамбургски новини“ (Holz, Schlaf 1890: VIII). Като типично норвежки се определят особената бедност и грозота на описаните социални условия. Обаче, „[з]а стила носи отговорност изключително преводачът“ („Für den Stil kann nur der Uebersetzer verantwortlich gemacht werden“) (Holz, Schlaf 1890: XIV). Харалд Хансен от датския „Моргенбладет“ допълва, че самият немски език под въздействието на превода като че ли се възобновява: „Къде са дългите изречения, къде са дългите думи, къде са влачещите се инфинитиви? Това е един съвсем нов език!“ („Wo sind die langen Sätze geblieben, wo die langen Wörter, wo die schleppenden haben-werden-sein? Es ist eine gänzlich neue Sprache!“, Holz, Schlaf 1890: XIV). Със съвсем новия си език „Папа Хамлет“ и след развенчаването на мистификацията остава важен литературен факт и действа като манифест и *магна харта* на радикалния натурализъм. Същият Харалд Хансен – специално забелязват Холц и Шлаф като особен куриоз – превежда „Папа Хамлет“ обратно на норвежки (Holz, Schlaf 1890: VIII). Такъв случай на обратен превод, колкото и да изглежда странен, доста често се среща в историята на псевдопревода.[9]

[9] Например в случая на фиктивната антология с южнославянски народни песни „La Guzla. Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie et l’Herzégowine“ (*Гусла. Подбор от илирийската поезия, събрана в Далмация, Босна и Херцеговина*,

Холц и Шлаф групират многобройните отзиви, така че да се подчертае тяхната противоречивост. По този начин младите провокатори доказват относителността, ако не и произвола на критическите оценки. С тези свои действия те пренасят концепцията на Зола за литературата като „опит“ от описателно на перформативно ниво. Мистификаторите превръщат шеговития скандал в действена критика на европейския литературен канон и неговите канонооформящи механизми.

3. „Папа Хамлет“ като псевдопревод

Мистификационният проект „Папа Хамлет“ е един от примерите, с които теоретикът на превода Гидеон Тури илюстрира тезите си относно иновационния потенциал именно на жанра на псевдопревода. Тури дефинира псевдопреводите като оригинални творби, които се представят за преводни (Toury 1995, 2005). Като такива, псевдопреводите могат да изпълняват различни функции. Например могат да служат като класическа *автентизираща стратегия* в смисъла на Антони Грефтън, т.е. да осигуряват подходяща легенда за произхода на дадена мистификация.[10] В случая с псевдопревода оригиналът е недостъпен поради липсващи езикови знания на четяща публика. Малко известни екзотични езици, като персийския, най-добре се вписват в тази автентизираща стратегия. Така псевдопреводите създават (само)отчуждаващ ефект, ефект на игрово дистанциране от собствения текст, който е представен като чужд и от тази гледна точка би могъл да бъде критикуван и пародиран. Псевдопреводите обаче позволяват и въвеждането на литературни иновации в консервативни културни контексти. Тогава те представят акта на „съзнателното културно планиране“ („an act of cultural planning“) (Toury 2005: 3).

При това Тури изхожда от предположението, че преводите вече са акумулирали първичен символен капитал, тъй като са били подложени на първи цикъл канонизиране. Освен това преводите няма да се оценяват в приемащата култура по същите строги критерии, които се прилагат към творбите „домашно производство“. Така псевдопреводите позволя-

---

1827) на френския писател Проспер Мериме, която също служи като вдъхновение на псевдопреводаческата дейност на Славейков (вж. Ангел Тодоров в бележките към „Преводи“ на Пенчо Славейков (1959в: 495) и моята статия – (Шмит 2016).

[10] Други популярни легенди за произхода, по Грефтън, са издателската фикция и митът за неочаквано намиране на загубени/забравени ръкописи и т.н. (Grafton 1990, Ruthven 2001).

ват да се въвеждат литературни иновации в консервативни културни контексти (Шмит 2016а и 2016б); в случая с „Папа Хамлет“ да се създава новото литературно течение на немския радикален натурализъм и в същото време да се възобновява литературният език на синтактично и експресивно ниво. И Славейков в „На Острова на блажените“ констатира особения иновационен потенциал на преводното, имайки предвид обаче реалния си превод, заедно с Мара Белчева, на книгата на Ницше „Тъй рече Заратустра“ (*Also sprach Zarathustra*): „Върху развитието на поетическият език моя превод ще има голямо влияние“, доказвайки „че език[ът] на Острова на Блажените, считан негоден като културно сечиво, е език, който може всичко да каже и тъй хубаво, както най-опитните културни езици“ (Славейков 1958: 123).

През мистификационната си политика Славейков същевременно възобновява самия жанр на псевдопревода поради факта, че от самото начало оголва неговите похвати, заедно с механизмите на вътрешно и външно канонформиране.

4. „Папа Хамлет“ като анонимен баща на Славейковите островитяни?

„Папа Хамлет“ излиза три години преди Пенчо Славейков да започне учението си именно в Лайпциг. Възможно ли е псевдопреводът „Папа Хамлет“ да служи като „първообраз“ на „Острова“? Тази хипотеза може да се обоснове с помощта на рецептивни и типологични паралели. Като добър познавач на съвременната му немска литература, Славейков е запознат с творчеството на двамата автори. Шлаф е „интимен приятел“ на Петко Тодоров, чиито идилии Славейков сравнява в статията си „Бляновe на модерен поет“ именно с творбите на Шлаф „Dingsda“ (*Кажигоде*, 1892) и „Stille Welten“ (*Тихи светове*, 1899; Славейков 1903: 156).[11] „Кажигоде“ се посвещава от автора на „милия приятел Арно Холц“ („Seinem lieben Freunde Arno Holz. Der Verfasser.“) (Schlaf 1892, 7).

През 90-те години на XIX век пиесите на натуралистите Холц и Шлаф, както и на техния съучастник в мистификационната игра Хауптман постоянно присъстват във всички големи театри в Берлин и страната. През 1890 година драмата „Семейство Зелике“ разпалва скан-

[11] В описите на личната библиотека на писателя в *Къща-музей Петко и Пенчо Славейкови* се числят две книги на Йоханес Шлаф (*Meister Oelze / Майстор Олце*, Drama, 1892; *Stille Welten. Neue Stimmungen aus Dingsda / Тихи светове. Нови настроения от Кажигоде*, 1899; № 790, 798 в описите).

дал, не по-малък от „Пред изгрев слънце“ на Хауптман, едва една година по-рано. В Лайпциг натуралистичният театър се популяризира в рамките на Лайпцигското литературно дружество (*Die literarische Gesellschaft Leipzig*), което организира театрални представления и литературни матинета с участието на видни поети, писатели, драматурзи и критици (вж. Фай 1981). Славейков, според спомените на съучениците си, бил член на това дружество, където се дискутират най-актуалните проблеми и скандали в съвременната немска литература, свързани по това време главно с провокативния потенциал на натурализма (Фай 1981: 51). В книгата си „Пенчо Славейков и немската литература“ Хилде Фай твърди, че „най-голямо потвърждение [...], че Славейков действително е участвал в живота на дружеството, остават съпоставените факти от дейността на дружеството [...] с творческия и жизнен път на поета“ (Фай 1981: 65). По-късно Мара Белчева превежда пиесата „Потъналата камбана“ (*Die versunkene Glocke*, 1896) на Хауптман, близък приятел на Холц и Шлаф, участник в тяхната литературна шега и повлиян от литературния талант на Холмсен според фиктивната легенда. В качеството си на директор на Народния театър Славейков поставя и пиесата „Самотни хора“ (*Einsame Menschen*, 1891, българската премиера 1908) от същия автор (Дечева 2010; Годишник 2010).

В личната библиотека на писателя в *Къща-музей Петко и Пенчо Славейкови* се намират две книги, посветени на новите тенденции в немския театър през късния XIX век, а именно „Немската драма в литературните течения на съвременността“ от Бертолд Лицман (*Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart,* Litzmann 1894, № 1152 в описите) и „Развиването на новата драма. Втори том. От Хауптман до Метерлинк“ на Емил Щайгер (*Das Werden des neuen Dramas. Zweiter Teil. Von Hauptmann bis Maeterlinck*, Steiger 1898, № 1116 в описите). В двете изследвания значението на Холц и Шлаф за развитието на немската съвременна драма се дискутира в детайли. В книгата на Щайгер на с. 278, където се резюмира предисторията на техния мистификационен псевдопревод „Папа Хамлет“, отделни пасажи са белязани с молив от ръка, предположително от самия Славейков. Последното може да се интерпретира като допълнително потвърждение на тезата, че българският модернист бил запознат с тази творба на немските му предшественици – мистификатори.

Докато натуралистичното движение е добре познато на Славейков, особено що се отнася до театъра, в собственото си литературно писане

поетът остава чужд на този литературен стил, който не съответства на неговия по-скоро неокласицистичен и повлиян от Гьоте стил в поезията. Лирикът Арно Холц съответно не е включен в „Немски поети", макар че излязлата през 1885 година негова стихосбирка „Книга на времето. Песни на един модерен човек" (*Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*) още в заглавието си съдържа ключови думи, важни и за Славейковата естетика. Като наистина модерен поет, с ориентация към социалната тематика и с почти ранноекспресионистична стилистика, Холц обаче не се вписва в концепцията на антологията с нейния фокус върху песенната традиция в приемственост на Гьоте. От творческия тандем Холц и Шлаф последният, със своя по-скоро натуралистично обагрен импресионизъм, очевидно е по-близък на Славейков, отколкото по-радикалният и абстрактен Арно Холц, който в свое известно теоретично есе формулира прочутия закон за натуралистичното изкуство „Природа = Изкуство – x" („Natur = Kunst – x", Holz 1891: 115; вж. Bunzel 2008: 64).[12]

Но в псевдопревода „Папа Хамлет" може да се намерят и възможни типологични паралели спрямо мистификационните проекти на Пенчо Славейков, особено по отношение на зрялата му мистификация „На Острова на блажените". Можем да започнем с анаграматичното маскиране на авторството (което, между другото, намираме и в Боденщетовите „Песни на Мирза Шаффи" и във фиктивната антология „Гусла" на Мериме – (Kohler 2009, Söhn 1974, Teodoroff 1939: 66). Подобна техника, както е известно, е използвана многократно от Славейков. Същото важи за съчетанието на мистифицирана биография с визуален портрет, в случая на „Папа Хамлет" с фотографска снимка, а не с рисунка. Особен интерес представлява стилистиката на биографичната бележка, която комбинира житейски и измислени факти и библиографски детайли, но тематизира и вече споменатото геополитическо неравновесие в литературата. Тук може да се припомни биографията на островитянина Тихо Чубра и метафората за родния край като „празна касия", която трябва да се запълва с чужди пари (Славейков 1958а: 175). Към това може да се добави собствено преводаческият коментар, в който се говори за културна адаптация на оригинала при пренасяне в друг език. Такъв подход се среща и в „На Острова на блажените" – в предговора, както и в отделни биографии. Дори натрапчивата муха, която при Пенчо Славейков тъй често

[12] Не е случайно, че по-късно друг познавач и преводач на немската литература като Гео Милев ще се интересува от поета Арно Холц и ще го превежда.

се използва за отрицателна характеристика на филологически дреболии, присъства в „Папа Хамлет“.[13] Има, разбира се, и различия. Така например в „Папа Хамлет“ отсъства антологийното начало, което е така важно за Славейковата концепция. Също така в „На Острова на блажените“ Славейков вече не обявява езика, от който псевдопревежда (за разлика от „Шарки“). Имплицитно се подразбира, че този език е български, т.е. получава се парадоксална ситуация на псевдопревод вътре в един национален език. Този програмен жест може би е уникален в историята на псевдопревода и усилва концептуалното богатство на „Острова“.

В крайна сметка най-интересното не е в това да се открие „в историята за дренето“ (Славейков 1958а: 36) на интертекстуални връзки още един възможен източник за „На Острова на блажените“, т.е. в едно вечно търсене, което сам Славейков е предвидил и иронизирал.[14] Интересното е преди всичко в паралелите на функционалното ниво на псевдопреводното: двата проекта на авторския колектив Холц и Шлаф, от една страна, и на многоликия Славейков, от друга, действат в смисъла на Гидеон Тури иновационно, въвеждат в съвременните им литератури нова стилистика под маската на чуждото и през оголването на похватите на мистификацията проблематизират канонoформиращи механизми.

В писмата си от Рим, само няколко месеца преди смъртта си, Славейков изразява съжаление, че е прекарал младините в „Немско“, а не в слънчевия южен край (Славейкова 1955: 80). Мистификационните му мечти обаче очевидно са се раждали именно от северните мъгли, от които са излезли персийско-източният Меддахи и норвежко-скандинавският Холмсен. Лайпциг може да се смята за столица на мистификациите в творчеството на Пенчо Славейков. И „Папа Хамлет“ за възможен анонимен баща на поетите островитяни. Или за техен чуждоземен двойник.

БИБЛИОГРАФИЯ

Дафинов 1998: Дафинов, Здравко. Хромият титан : Документална хроника за живота и творчеството на Пенчо Славейков. – София : Родина, 1998.

[13] Според Евгений Теодоров присъствието на мухата, както и на икономическата метафора на пазара се дължи на влиянието на Ницше върху Славейковата реторика (Теодоров 1939: 55).

[14] Вж. биографията на Спиро Година (Славейков 1958: 35-36) и например интерпретациите на тази антологийна игра у Михаил Неделчев (1986) и Ани Илков (1991).

Дечева 2010: Дечева, Виолета. Национално и универсално : Разбирането за национална култура и за национален театър на Пенчо Славейков в „Национален театър“ и на Иван Андрейчин в „Книга за театъра“, 1910. // *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010 / Под ред. на Г. Борисов. – София, 2011, с. 115–127. http://new.nationaltheatre.bg/images/files/pdf/Godishnik_NT_2010.pdf [прегледан 27 август 2016]

Годишник 2010: *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010 / Под ред. на Г. Борисов. – София : Нар. театър „Иван Вазов“, 2011. http://new.nationaltheatre.bg/images/files/pdf/Godishnik_NT_2010.pdf [прегледан 27 август 2016]

Илков 1991: Илков, Ани. На острова на блажените : Между утопията и гадаенето. // *Лит. форум*, Нова Христоматия № 9, 27 февр. 1991, с. 9.

Неделчев 1986: Неделчев, Михаил. Завръщане към „На Острова на блажените“. // *Славейков*, Пенчо П. На Острова на блажените : Антология : [Фотопит. изд.]. – София, 1986, с. 3–15.

Славейков 1892: Славейков, П. П. [псевд. П. Айдонидис]. Из Мирза Шаффи от Ф. Боденщедт. // *Мисъл,* 1892, № 8, с. 529–532. Цит. по: *Българският* литературен модернизъм. [онлайн] http://bgmodernism.com/Misul_g_1_1892_kn_8 [прегледан 27 август 2016]

Славейков 1893: Славейков, П. П. Шарки. От Ферхад Меддахи : Превод от Персийски. // *Мисъл,* 1893, № 9, с. 561–565. Цит. по: *Българският* литературен модернизъм. [онлайн] http://bgmodernism.com/Misul_g_2_1891-92_kn_9 [прегледан 27 август 2016]

Славейков 1903: Славейков, П. П. Блянове на модерен поет. // *Мисъл*, 1903, № 3–4, с. 147–157. Цит. по: *Българският* литературен модернизъм. [онлайн] http://bgmodernism.com/Misul_g_13_1903_kn_3-4 [прегледан 27 август 2016]

Славейков 1958а: Славейков, П. П. На Острова на блажените. // Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Том 2 / Под ред. на Ангел Тодоров.– София, 1958.

Славейков 1959б: Славейков, П. П. Немски поети : Отбор песни и характеристики на поетите. // Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Том 7. Преводи / Под ред. на А. Тодоров. – София, 1959, с. 104–259.

Славейков 1959в: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Том 7. Преводи / Под ред. на А. Тодоров. – София : Бълг. писател, 1959.

Славейкова 1955: Славейкова, Светослава. Пенчо Славейков : Биогр. очерк. – София : Бълг. писател, 1955.

Тодоров 1959: Тодоров, Ангел. Бележки. // Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Том 7. Преводи / Под ред. на А. Тодоров. – София : Бълг. писател, 1959, с. 467–527.

Фай 1981: Фай, Хилде. Пенчо Славейков и немската литература : [Изследване]. – София : БАН, 1981.

Шмит 2016а: Шмит, Хенрике. Модернизъм под прикритие : Антологийните проекти на Валерий Брюсов и Пенчо Славейков. // *Библиотека*, 2016, № 3, с. 102–119.

Шмит 2016б: Шмит, Х. Мъгливите интенции : Пенчо Славейков на Острова на псевдопреводачите. // *Следва* : Списание за университетска култура, 34, 2016, с. 34– 49.

Янакиева 2011: Янакиева, Миряна. От родния кът до гроба : Пенчо Славейков – „Сън за щастие“. – Пловдив : Контекст, 2011.

Bodenstedt 1887: Bodenstedt, F. Die Lieder des Mirza-Schaffy: mit einem Prolog von Friedrich von Bodenstedt. 124. Auflage. – Berlin : r.v. Decker, 1887. Cited from Archive.org http://archive.org/details/dieliederdesmir02bodegoogY [преглеган 27 август 2016]

Bodenstedt 1890: Erinnerungen aus meinem Leben. Band 2. – Berlin : Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1890. Cited from Archive.org, http://archive.org/details/erinnerungenaus03bodegoog [преглеган 27 август 2016]

Bunzel 2008: Bunzel, W. Einführung in die Literatur des Naturalismus. – Darmstadt : WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Donat 2010: Donat, S. Übersetzung als Brücke zwischen poeta und philologus Das Phänomen Friedrich Bodenstedt. // *Poeta* philologus : Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert / Hg. von Mark-Georg Dehrmann und Alexander Nebrig. – Bern; New York : Lang, 2010, pp. 243–256.

Fricke 2010: Fricke, T. *Arno* Holz und das Theater: Biografie – Werkgeschichte – Interpretation. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2010.

Grafton 1990: Grafton, A. Forgers and Critics : Creativity and Duplicity in Western Scholarship. – Princeton : Princeton University Press, 1990.

Holz 1891: Holz, A. Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. W. Issleib, 1891. Cited from Archive.org, http://archive.org/details/bub_gb_Q8ALAAAAIAAJ_2 [преглеган 27 август 2016]

Holz 1892 [1885/1886]: Holz, A. Buch der Zeit, Lieder eines Modernen. Zweite, vermehrte Auflage. – Berlin : Fontane, 1892. Cited from Archive.org http://archive.org/details/buchderzeitlie1892holzuoft [преглеган 27 август 2016]

Holz, Schlaf 1889: Holmsen, Bjarne P. [pseud.], Arno Holz, J. Schlaf. Papa Hamlet. – Leipzig : Carl Reissner, 1889. Cited from Archive.org, http://archive.org/details/papahamlet00holzuoft [преглеган 27 август 2016]

Holz, Schlaf 1890: Holz, A., J. Schlaf. Die Familie Selicke *:* Drama in drei Aufzügen. – Berlin : W. Issleib (G. Schuhr), 1890. Cited from Archive.org http://archive.org/details/bub_gb_K0kuAAAAYAAJ [преглеган 27 август 2016]

Kohler 2009: Kohler, G.B. Fingierter Mythos, gefälschter Kommentar: Techniken der Simulation in Prosper Mérimées „La Guzla“. // *Zeitschrift für Slawistik*, 54 (2), 2009, pp. 187–223.

Kroucheva 2009: Kroucheva, K. „Goethereif!“ : Die bulgarischen Faust-Übersetzungen. – Wiesbaden : Otto Harrassowitz Verlag, 2009.

Kroucheva 2011: Penčo Slavejkovs Leipziger Dissertation als Mythos und Archivale. // *Germanoslavica* XXII, 2011, № 2, pp. 25–54.

Litzmann 1894: Litzmann, B.. Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart. Vorlesungen gehalten an der Universität Bonn. – Leipzig : Voss, 1894. Cited from Archive.org, http://archive.org/details/bub_gb_h4sTAAAAQAAJ [преглеган 11 ноември 2016]

Mérimée 1827: Mérimée, P. La Guzla, Ou Choix de Poésies Illyriques, Recueillies Dans La Dalmatie, La Bosnie, La Croatie et l'Herzegowine. – Paris : Chez F.G. Levrault, 1827. Cited from Digitale Sammlungen, 27 August 2016 http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10094536_00007.html [прегледан 27 август 2016]

Rath 2014: Rath, Brigitte. Pseudotranslation // *ACLA Report on the State of the Discipline*, 4 January 2014. http://stateofthediscipline.acla.org/entry/pseudotranslation [прегледан 27 август 2016]

Ruthven 2001: Ruthven, K. Faking Literature. – Cambridge [u.a.] : Univ. Press, 2001.

Schlaf 1892: Schlaf, J. In Dingsda. – [Frankfurt am Mein] : S. Fischer, 1892. Cited from Archive.org, http://archive.org/details/bub_gb_-FpIAAAAYAAJ [прегледан 27 август 2016]

Söhn 1974: Söhn, G. Literaten hinter Masken: eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur. – Berlin : Haude & Spener, 1974.

Sprengel 2012: Sprengel, P. Gerhart Hauptmann. – [München] : C.H.Beck, 2012.

Steiger 1898: Steiger, E. Das Werden des neuen Dramas. Zweiter Teil. Von Hauptmann bis Maeterlinck. – Berlin : W.F. Fontane & Co., 1898. Cited from Archive.org, http://archive.org/details/daswerdendesneu01steigoog [прегледан 11 ноември 2016]

Teodoroff 1939: Teodoroff, E. Deutsche Einflüsse auf Pentscho Slawejkoff. – Leipzig : Felix Meiner Verlag, 1939.

Toury 2005: Toury, G. Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations. // *Translation* and Cultural Change: Studies in History, Norms, and Image Projection / Ed. by Eva Hung. – Amsterdam; Philadelphia, 2005, pp. 3–17.

Toury 2012: Toury, G. Descriptive Translation Studies – and Beyond. – Rev. Ed.– Amsterdam; Philadelphia : Benjamins, 2012.

„МОДЕРНО“ И „БЕЗСМЪРТИЕ“ В АНТОЛОГИЯТА МИСТИФИКАЦИЯ „НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ“, ИЛИ ДРУГИЯТ БРЯГ НА БЪДЕЩЕТО

Мая Горчева
ПУ „Паисий Хилендарски“ –
филиал Кърджали

THE ‘MODERN’ AND ‘IMMORTALITY’ IN THE MYSTIFICATION ANTHOLOGY *ON THE ISLE OF THE BLESSED*, OR THE OTHER SHORE OF THE FUTURE

Maya Gorcheva, Plovdiv University Paisii Hilendarski – Branch Kardzhali

Pencho Slaveykov’s personality is central to literary as well as critical approaches to Bulgarian Modernism. In the present article we examine the correlation of the concepts ‘modern’ and ‘immortality’ in Slaveykov’s most radical aesthetic experiment – and the one most popular among his readers – *On the Isle of the Blessed*. Called ‘the ideologue of modernity’, Slaveykov did not try to hide his enmity towards those ‘modern poets’, who were preoccupied with the transitory present and were careless about form. Unlike them Slaveykov reformulated Zarathustra’s sermon through the symbol of the ‘other shore’, which stood for the classical dream of the author’s immortality and his dedication to preserving his work for the future.

Keywords: modern, immortality, the ideologue of modernity, form, time, Neo-Romanticism and Neo-Mythologism

Even Aristotle, in one of his popular writings, reminds his readers of those „islands of blessed“ that are blessed because there „men would not need anything and none of the other things could be of any use to them so that only thinking and contemplating (theōrein) would be left, that is, what even now we call free life“.[1]

[1] Дори Аристотел в едно от популярните си съчинения [*Protreptikos* – б.м., М. Г.] припомня на читателите си за тези „острови на блажените“, блажени, защото там „човеците няма да имат нужда от нищо и никое от нещата няма да е потребно,

[...] it was axiomatic in pre-philosophical Greece that the only incentive worthy of man qua man is the striving for immortality [...][2]

От заглавието е ясно, че предлагаме препрочит на Славейковата книга по силовите линии на двете категории „модерно“ и „безсмъртие“. Примерите не са много, но са свързани с други концепти, които разбулват нови и нови пластове и водят към ядрото на авторовата концепция. Те не се противопоставят преднамерено, нито са в някакво предварително разпознаваемо отношение. И „модерно“, и „безсмъртие са концепти, които сочат към основополагащата за антологията категория на времето (въпреки географския термин „остров“ в заглавието), категория, основополагаща за всяка концепция – времето е мащабът, в който тя се разгръща и претендира да разпростира своите вещания. Категориите „модерност“ и „безсмъртие“ определят и увенчават оная представа, която желае за себе си всеки автор, и в голяма степен самопредставата му. А при Славейков пословичният нарцисизъм на автора по-сетне щастливо се слива с гарантираното от учебния канон увековечаване.

Второ, понятията идват от различни сфери: докато „модерност“ очевидно засяга една от основните тези в актуалната интерпретация за Пенчо Славейков като „културен идеолог“ (Светлозар Игов), то отношението към безсмъртието изобщо не влиза в днешния литературнокритически апарат. Ала тъкмо безсмъртието е крайната точка в една по-стара идеална представа за литературата и изкуството, която се поддържа от самите творци. Онова, на което залага творецът, е безсмъртието – то разчертава времето и е отвъд времето, бездруго далеч надхвърляйки литературнокритическите определения, тъй като е в самото творческо усилие. Ако има скрито напрежение между двата термина – а и в тезата на този текст, – то е между разбирането за литература „преди“ и „сега“. А това напрежение възражда прастарото напрежение между „модерно“ и „антично“. Думата за модерно е възникнала именно за да бъде означение за „сегашното“, дошло да смени античната култура (срв. историята на термина при Джеймисън 2005: 23). Съживяваме антитезата отново в българския литературен контекст и специално в контекста на Славейковото творчество съвсем не с цел да

така че ще имат само мисленето и съзерцанието (*theōrein*), тоест това, което дори сега наричаме живот в свобода“ (Аренд 1978: 84).

[2] […] аксиома в предфилософска Гърция е, че единственото начинание, което е достойно за човека като човек, е стремежът към безсмъртие […] (Аренд 1978: 134).

доказваме или опровергаваме „модерността“ на самия автор, а за да съизмерим творбата му спрямо (литературнокритическите) очаквания за модерност.

Така стигаме до третото необходимо уточнение. Всъщност тези две понятия въобще не се смятат за сигурна опора на литературната критика. Няма изрядност и в Славейковите употреби. Наричат го водач и идеолог, но той не формулира идеология. Казано с думите на критика Иван Мешеков от очерка му от 1930-те години: „Но в Пенчо-Славейковия войнстващ идеализъм доминира не доктрината, догмата, логическо-диалектичната, теоретичната, спорната страна, а поетическо-героичната, романтичната, волевата, нравствено-жизнената и творческо-естетичната страна“ (Мешеков 1989: 438). В своята интерпретация критикът свързва Славейковото творчество с качества и категории от етиката, като „подвиг“, „воля за живот“, „героична жизнерадост“, и определя метода му като „новоромантизъм“, „какъвто е методът в класическото изкуство, в народното поетическо творчество“ (Мешеков 1989: 424). Литературната ни критика рядко говори за „новоромантизъм“, например Иван Радославов в първата история на новата българска литература събира поколението първи модернисти у нас именно в главата „Новоромантизъм“, макар да може да допуснем с висока степен на вероятност, че причина за това е желанието на автора да запази модерността за символизма (Радославов 1993: 79–96). Ще откроим този термин, тъй като той свързва Славейковото творчество с общоевропейското движение в съвременното му краевековие.

В днешната критика, от 1986 г. насетне, след преоткриването за нови прочити на „островната“ антология с фототипното ѝ преиздание, акцентът е върху модерността и първенстващото място на тази книга в националното родословие на литературния модернизъм (срв. съотнасянето с гледната точка на по-новите културология и литературна семиотика при Неделчев 1986: 15).[3] Днешните употреби не са от същия

[3] През следващите десетилетия критическите интерпретации нюансират това отношение към модернизма: Светлозар Игов го нарича „първия модерен културен идеолог в българската духовност“ (Игов 2006: 48); според Галин Тиханов творецът представя „един примирено-мъдър профил на българския модернизъм [...]“, извежда две ключови за българския модернизъм ценности: азът и идеята за родното, освободено от опеката на националното (Тиханов 1994: 124–125); според Николай Чернокожев не само трасира пътя на модерността, но и отваря хоризонти, които ще са пред погледа и на следващите поколения (Чернокожев 2000); в резюмето към своята статия Сирма Данова заявява, че антологията – „неговият радикален

калибър като Славейковите и неговата дума „модерно“ съвсем не покрива онази област, която днешните начетени изследователи имат предвид. Същите тези изследователи често отбелязват още удивителната способност на Славейковите термини да се изплъзват от строгите рамки, да казват, неизчерпвайки обекта си, или, казано с думите на Волфганг Геземан, „в „На Острова на блажените“ Славейков държи всички врати отворени [...]“ (Геземан 1994: 153).[4]

Тази неизчерпаност и убегливост на термините съответства на една особена свобода на авторския аз, който участва в различни концептуални срезове, но запазва неприкосновеност. Присъства или коментира, но не се вкопчва; диктумите му са сентенции, не максими или аксиоми. В ролята на съставител преводач авторският „аз“ се оказва „покрай“ – и във – авторството, категориите на литературата и превода, разделението между родно и чуждо и т.н. Самото родно е „покрай“ – и във – чуждото. Същевременно с други термини ще определим техниката като игра на превод, неразличима от пародията. Дори бихме нарекли „играта на превод“ пародия по отсъстващ образец. А тази игра на похватите гарантира неизчерпаемостта на критическите интерпретации.

Същата убегливост, но като качество на личността, отбелязват още Славейковите съвременници в спомените си.[5] Славейков владее из-

---

проект за автономия на литературата, всъщност е компендиум от алегории за настоящето“. В нейното схващане Славейковата модерност се преформулира като „работа в настоящето“ (Данова 2014: 23); след литературните експерименти на 1990-те Славейковата книга получава статута си на „най-продуктивната като генеративен модел книга от българската класика“ за най-новите модерни времена (Игов 2006: 155; срв. примерите при Курташева 2012: 133).

[4] Срв. още: „[...] при създаването на имената проличава склонността на автора *да се саморазкрива, прикривайки се, и обратно – да се прикрива, разкривайки се*“ (Трендафилов 2007: 93).

[5] За Владимир Василев „[р]ечта му [на Пенчо Славейков – б.м., М. Г.] е непредвидима, скача от едно на друго, пълна с приумици, капризи, произволни построения, парадокси, в които суеверният дух утвърдява още повече себе си“ (Василев 1963: 127). Други не крият раздразнението си, както Йордан Маринополски: „Мене пък Пенчовите сказки ме поболяваха. Да не бях аз обладан от някаква мания? В сказките си, според моите разбирания, Пенчо тъй заплиташе истината с лъжата, доброто със злото, сериозната мисъл със случайните хрумвания, поезията с прозата, щото по цели часове след това аз не можех да дойда на себе си и ми поотлекваше чак когато напишех нещо против тях“ (Василев 1963: 61).

А за нашия съвременник Златомир Златанов неизчерпаемостта, или убегливостта, е самото „материализирано убежище на писмото“: „Истината е възможна само в измерението на алиби (на лат. „друго място“). Островът е място на алибита

куството да „каза, без да доказва“, за което говори по-късно в нашата литература авангардистът Гео Милев, а това е отличителната черта на изказа и жестовете на модерния творец. Това е изкуство, превърнало се в природа на пророка на модерността Фридрих Ницше, също едно от имената в Славейковата антология, което стои зад авторите, по-явно при някои като Стамен Росита или Бойко Раздяла. Всеки един от фиктивните автори е „фигура“ на проповедта на Ницше, но това са „фигури в дефигурация“, ако използваме израза на Златомир Златанов (Златанов 2004: 15). Съдържанията са крайни, еднозначни – и неуловими, не по-малко отколкото образите на Ницше са неуловими в изчерпателни и строги дефиниции. Властното слово на Ницше звучи дори в самото заглавие „Островът на блажените“, което размества името на „блажените острови“, където пребивава Заратустра и които напуска на път за „другия бряг“. От проповедите на Заратустра българският автор извлича образите на „другия бряг“ или пладнето (например в очерка за Силва Мара или за Стамен Росита); в многобройните жизнени перипетии авторите са „танчари“ – въжеиграчи, танцуващи с живота.[6]

Също тъй отворена и заличаваща се е категорията за времето, постоянна тема в творбите на островните поети.[7] В биографиите на „островните поети“ става дума за „днешните поети“, „съвременните поети“. Някои пишат поеми за това настояще, в които то се появява в случки и типични лица като в поемата „По главната улица“ от Китан

без алиби, безместното на място в материализираното убежище на писмото […] Истината като че ли всеки миг ще се прояви. Но това не се случва. Изниква нова забрава за това, че гещалтиране и дефигурация са в същностна връзка, друга монада на сдвояване“ (Златанов 2004: 14–15).

[6] Връзката с жизнената философия и слънчевата метафорика на Ницше обаче преминава през непосредственото обкръжение на българския поет при престоя му в Лайпциг. Немският българист Волфганг Геземан обръща внимание на съвременния жизнерадостен дух на направлението югендщил (Геземан 1994: 158).

[7] Като че ли в нашите човешки представи времето има една точка на свръхопределеност – и свръхнапрегнатост – настоящето, преживявано емоционално в диапазона между тревоги и радости, и неопределеност – бъдещето. Миналото изглежда привидно достъпно поне чрез познатите факти, друг е въпросът доколко вярна представа си съставяме от тях. Според проповедите на Заратустра тъкмо миналото обаче е „най-самотната скръб“ на волята, тъй като волята е „безсилна против онова, което вече е направено“ (Белчева 1915: 136). Книгата „Тъй рече Заратустра“ е пример за отказа от каквито и да е знаци за „настоящето“ на изданието: липсват имената на преводачката или издателското каре. Сякаш вместо хронологията има само едно заглавие, един автор, един монументален стил и на проповедта, и на шрифта, затворен между тъмните корици.

Дожд. Една от фигурите на това настояще е кучето с тенекето, а то сякаш „материализира“ заканата на Алеко Константинов от „икономическата студия“ „Миш-маш“ да привържат едно тенеке на „ябанджийското псе“. Тоест оказва се, че този образ, който сякаш предава „непосредствено“ действителността, има съответник и в литературен писмен текст. С други думи, образът има колкото фактологично, толкова и литературно потекло.

Друг образ, с който „настоящето“ и „действителността“ се въвира в очи, са мухите: бръмчат в поемата, цитирана по-горе, „По главната улица“, събират се на „знаменития събор на Дахомейците“ (97).[8] Поетът на дребните страсти Меруда дори и за муха да говори, се възхищава (36). И обратно – тъкмо мухите са знакът за грозното, което отблъсва Тихо Чубра от родния край (144). А и този образ не може да се възприеме независимо от проповедта на Заратустра „За мухите на пазарището“. Или като антиципация – или повторение – за оня образ на мухата, който се появява в Яворовото стихотворение „Шепот насаме. III“.

Настоящето и улавянето на новото и най-новото е в същината на идеята за модерно[9]; жажда за най-новото ще движи и по-младия проповедник на модерното изкуство у нас – авангардиста Гео Милев. Лице на „най-новото“ и настоящето обаче са и „вестниците“. Ала щом стане дума за тях, следва порой от хапливи бележки. Чевдар Подрумче дори е основател на известното на Острова дружество против вестниците. По тази своя неприязън към площадното вестникарско слово Славейковите островни поети се озовават в много близко родство с Вазовия вестнико- и вестникароненавистник от комедията „Вестникар ли?“.

Настоящето в своите вестникарски отпечатъци, прашни главни улици и дребни страсти потиска и прогонва в странство островните поети. То е обратното на жадуваната духовна родина на съзерцание и

---

[8] Тук и по-долу в скоби даваме страниците на цитатите по Славейков 1994.

[9] Показателно за този смисъл е, че Фредрик Джеймисън поставя за подзаглавие на книгата си „Единствена модерност“ (2002) „Есе върху онтологията на настоящето“. Той характеризира личността на водещи теоретици на модерността с това качество на модерното като свръхпотопеност в настоящето, например Лиотар, както и Дельоз, „сам беше в множество отношения най-чист модернист, страстно посветил се на изблика на истинското, радикалното и – бих се осмелил да кажа – автентично Новото [...]“ (Джеймисън 2005: 10).

Настоящето е отправна точка и за разглеждането на модернизма на Пенчо Славейков в статията „Хипертрофия на забравата: „Островът на блаженните“ и културата на настоящето“ (Данова 2014).

творчески трепети. Тихо Чубра го нарича „старото жабунясало блато“ (143). С неговите съвети как да се „очисти жебуняка от блатото на живота ви“ Славейков захваща в своята книга един дебат, който избухва с пълна сила с болезнените дилеми на събеседниците Каравелов и Ботев от знаменития Цветан-Стоянов диалог-есе „Втората част на разговора“. Темата, която този диалог поставя на обсъждане в началото на 1960-те, е сблъсъкът между търпеливата еволюция и подобряване или взрива на една саможертва, който трябва да разтърси и помете. Вместо да намери път за спасяване от „блатото“, диалогът стига до една от най-безмилостните диагнози за „влошаването“ и безизходицата на настоящето и колективния ни живот. Колкото слаби са усилията на просветителството, толкова безсмислена е и жертвата, която ще бъде усвоена в лъжепросветеност и фалшиви митове. Нима така неизменно безнадеждна е картината на „нашенското“ настояще, в което се разиграват „пререкания на глупостта с безмислието“ (184)?

Спрямо тези мрачни диагнози на следходника при Славейков поразява ведрото упование в разрешаването. Той не се разпъва от дилемите на колективното и сякаш предварително ги разрешава, като сочи спасителния изход на творческото усилие. Или казано с категоричността на днешния поет Златомир Златанов: „Метафизическите Острови на Славейковата поезия са съкрушителната алтернатива на конюнктурна Българийка“ (Златанов 2004: 39). Ала това не е разрешаване за колектива, то стига до измъкване на аза от блатото. Колкото до надяващите се на колективно спасение, тях авторът очеркист с пренебрежение просто квалифицира като „умове, обрасли в брадавиците на ефтен демократизъм“ (166). Има спасение за Тихо Чубра: по примера на емигрантите от скандинавските страни в чужбина той намира успокоение и просветление, така че у него се възражда любовта към родното и затрептява с нова сила (144). Впрочем тъкмо такова „спасение“ намират и интелектуалците, съвременници на Цветан Стоянов от 1960-те, които емигрират от страната.

Островните поети ни дават пример и за едно друго упование – и това е силата на духа. Тя единствена, твърди антологистът – и на нас ни се иска да му се доверим, – е по-голяма сила от глупостта, защото силата, „която побеждава всички други камъни, като ги разяжда капка по капка, е съзнанието: „Съзнанието – живата вода на творението – не бърза, негова ход продължава столетия, но затова пък нему принадлежи победата на победите“ (114).

Има още едно спасение, в което се сплитат образите на Ницше за „веселата наука“, „пладнята“ и слънцето. Без да го формулира като наставление, разказвачът заговаря за него в очерка за Бойко Раздяла и това е танцът с веселата царска дъщеря – живота, това е слънцето, което ще пресуши блатото. Никакво хитроумно съоръжение не би отводнило „жабунясалото блато на живота“, просто добротворството на слънцето ще го пресуши – или, ако вметнем саркастично – в духа на Цветан-Стояновата „Втора част на разговора“, – ще изсуши и последния ентусиазъм.

В тези решения настоящето е абсолютно обезценено, времето е безкрайно протяжно, докато не възтържествува съзнанието. Настоящето е търпимо само като обещание за бъдещето, или както завършва останалият в ръкопис очерк, въведение за пътуването до Острова: „И да не е това пусто бъдеще, в което и аз вярвам като него, пет пари не бих дал за настоящето! А защото то е бъдеще, то е дивно, и тъга ме обзема, че няма да съм жив да го видя и да изпея одата на неговото възвишение над настоящето“ (Славейков 1958: 347).

Ала в играта на островния антологист същата устременост на погледа към бъдещето може да се окаже уместна за подигравка с модерните поети и скастряне, понеже забравят моралните императиви на настоящето, срв. „Тия млади вървят с погледи, взрени в бъдащето, към обетованата земя на духовната свобода и – нравствена слободия“ (74).

Понятието „модерен“ няма много употреби в антологията, но от всяка от тези употреби можем да извлечем много. На пръв поглед модерно е заместимо с понятията за настояще и практически ценности, синоним на младост – поради това изглежда изложено на нападки (поради негативното отношение към „днешното“ общество в едно имплицитно сравнение с високия хоризонт на творците от миналото поколение). Стамен Росита е „главатарят на младите символисти“, той е сред все още живите „съвременни поети“, макар повечето от списъка на антологията отдавна да са се преселили в отвъдното, полудели или обхванати от забрава. В същия този поет „нехайник“ разпознават чертите на български поети, но и на Рихард Демел, познат на Пенчо Славейков от младежките години в Лайпциг (Фай 1981: 85–86), лице и от антологията „Немски поети“.

В друг случай „модерен“ влиза в такова съотношение, че особеното качество на онова, което изглежда актуално, съвсем се губи, да речем поезията на Силва Мара въвежда в живота на островитянина земеделец – „херой макар най-древен, но и най-модерен“ (63), този херой, за

когото древност или модерност са пренебрежими качества. Модерното ненадейно е архаизирано и в определението на Ницше „онзи модерен титан“ (75), т.е. като епитет за митично същество от античната древност. С други думи, античност и модерност плавно се сливат, обратно на историята на името *moderne*, за която разказват познавачите на времената Х.-Р. Яус или Фр. Джеймисън.

Немодерни се оказват поетите, дарени с близост до модерното, и по това, което правят. Стамен Росита пише стихове с доста „древни“ теми, както можем да съдим от подборката след биографичния очерк, а в „Обичам“ отново повтаря заклинанието за бъдещето, което цитирахме по невключения ръкопис: *„Обичам туй което обещава, / на бъдаще което е залог“*. Чевдар Подрумче, според обясненията в очерка, „стои близо“ до модерните европейски писатели, но само по една черта: „от страната“ на любопитството, с което се взира „в пъстрия – външно и вътрешно – живот на епохата на възраждането“ (85). Всъщност помежду им „цяла бездна зей“. Приличат, ала не съвсем – звучи познато и аналогията е онова мило наставление, което казва в заключение разказвачът Алеко на своя герой Бай Ганьо: „Европейци сме ний, ама все не сме дотам!...“

В случая на островните поети съпоставката с европейските е изцяло в полза на първите,. „Различката“, която дава предимство на островните, се изразява в онова качество, което има Подрумче, а именно, че у него „няма ни следа от преднамерено фанфаронство, ни нехайство към външната форма, а вътрешно му е чужда оная изкълченост в психологията на лицата и мотивировката при развитие на действието, което е мода у модерните писатели“ (85). Качеството, което го отличава от модерните, е „грижливостта на художника към своите рожби“, едновременно спрямо художествената форма и съдържанието.

Допирните им точки можем да изведем от твърдението, че „прозаическите съчинения на Подрумче се приближават към творенията на ония модерни европейски писатели, чиято аристократична фантазия борави изключително с мощни духом хора и силни страсти“ (85). Ако обобщим, според очеркиста „модерното“ има за тема „силни духом хора“ и „силни страсти“, при това тези теми са от „епохата на възраждането“; творчеството е задвижено от „аристократична фантазия“; и последно: немарливо е към формата. Модерното използва теми от „възраждането“, но в хронологията на Острова „възраждането“ не е отминала, а предстояща епоха, както се обяснява в очерка за Иво Доля. Напротив, „неговото почване“ е „обстоятелството“, изтласкало изключителната

поява на твореца, защото само „епоха на възраждане“ е „почва за случайности, в смисъл на неочакваности и недоразумения, и само такава една епоха може да ги обясни“ (100). Поетът Доля обаче съвсем не получава епитета „модерен“ и така „възраждане“ и „модерност“ се оказват в противотежест, като по-предпочитаният полюс съвсем не е модерното. Иво Доля не е наречен „модерен“, а „кандидат за безсмъртие“ (96).[10] За Доля има друга стълбица на званията, която е класическа, и онова, към което той се стреми, е отвъд модерното, въобще отвъд времената. Отвъд времената е „онова, което го е правило велик на младини“, а това са старомодните достойнства на стоицизма: „самосъзнание и желязна воля“, тоест класическите нравствено-етични качества. Същевременно тези достойнства го правят и персонаж, достоен за „аристократичната фантазия“ на „модерните европейски писатели“, която „борави изключително с мощни духом хора и силни страсти“.

Колкото до поета Подрумче, той се е посветил тъкмо на това, което според очеркиста го различава от „модерните европейски поети“, а то е формата, която е единство на съдържание и поетична направа, структура, срв. „Тая форма свидетелствува както за извънреден художествен вкус, тъй и за грижовно изучване и дълговременно вмислене в ония образи, които са увличали художника и мамили фантазията му към творчество.“ (85) В системата на концептите модернизъм и художествена форма са противоположни, а обработването на формата е наречено „наука за утре и вдругиден“ (86), послание, отправено към лелеяното бъдеще.

Причина за негативното отношение към модерните според гореизложените обяснения е пренебрегването на „формата“. Модерността е обратното на една поетика на простото, която разкрива духовни дълбини. Писателят неведнократно изразява недоволството си срещу тази сложност, която приписва както на стила на модерните писатели, така и на вкуса на модерните читатели, срв. „Непростото, неясното, дълбокомисленото – това е то модерното, в контраст на простото, ясното, поетичното. Но и самите модерни читатели най-малко дирят поезия в поетическите произведения“ (Славейков 1958: 90). Тъкмо тази поетика изиграва поетът Славейков със „сложната простота“ (Никола Георгиев) на своята стихосбирка „Сън за щастие“. С нея дарява стихотворения на

[10] Отново в тази съпоставителна матрица Славейковият образ отразява, повтаряйки и пародирайки, израза „кандидати за славата“, който многократно употребява Иван Вазов по отношение на свои персонажи писатели, срв. едноименната пиеса „Кандидати за славата“.

своите островни поети (срв. Янакиева 2007: 67 и сл.; Янакиева 2011: 156, 161–162). Образец може отново да се намери в проповедта на Заратустра:

> С гръм и небесни огнйове тряба да се говори на изтръпнали и спящи чувства.
>
> Но гласа на хубостта говори тихо: той прониква само в най-будните души.
>
> (Белчева 1915: 89)

Ако редките употреби на „модерен“ усилват „шума“ на настоящето, то още по-редки са употребите на „безсмъртие“, а това е битие извън разделенията на времето на минало, настояще, бъдеще и мерните му единици. Времето – това на настоящето, „възраждането“, „модерните европейски поети“ или „безсмъртието“, има две хронологии и две ценностни скали: едните според чувството за история, а другите извън хронологията, в неизтощимо очакване, като живот в смъртта, или смърт/безсмъртие в живота. По тази двойна хронология едно е името „ден“, с което се назовават „днешният ден“ и денят на Пладнята, в който живее Заратустра, но световете им са различни. Слънцето, застанало на пладне, ще пресуши „жабунясалото блато“ може би, ще спаси островната земя. „Пладнята“ няма хронология; това е сцена и символ извън времето. Самото време е място и движение в пространството.

Не времето разделя поетите, а прекрачването на пространството и ценностите, каквото е стъпването на „другий бряг“. Това е разделната линия между мимолетното и единствено важното. Затова, макар и боготворен от „средната ръка“, Нягул Кавела оставя публиката си „тя да се дави в плиткото, а той мина на отсрещния бряг, отдето сега се смее на тая „средня ръка“ и силата на нейното нищожество“ (165). Талантът му го измъква от преходността на настоящето. В друг случай появата на познатия от Ницше образ влиза в противоречие, например в очерка за Нено Вечер, автор съвсем не със самосъзнание или пък показал воля. Отново поръчител може да е само талантът, който, оказва се, също може да бъде спасение от „блатото“ и „влошаването“. Но дали този талант има онова „самосъзнание и желязна воля“, каквито показва „на младини“ Иво Доля и които го правят „велик“, тук очеркистът не допълва, сякаш те са дадени изначално на таланта.

За „другий бряг“ се говори в биографичните очерки или в стихове; един издател така озаглавява втората стихосбирка на Китан Дожд (40);

стихотворение му посвещава Стамен Росита. Според това стихотворение на другия бряг чакат Заратустра ония, „що времето са победили“. „Другият бряг“ означава откъсване от времето на настоящето и прехождане в абсолюта на „бъдащите дни“. Тези, които са се отделили от настоящето и от множеството, излизат от „върволицата на днитe“, но и от кръговрата на времето. В стихотворението този „другий бряг“ е наречен още „отвъдний бряг“ и сюжетът на стихотворението с отплаването на Заратустра може да се прочете като смърт – лодката „изчезна“, изчезва дори оставената сянка. Царството на блажените, Елисейските полета принадлежат на мъртвите герои, на смъртта, населени обаче със сенките, паметта за които е вечно жива. Тъкмо тази изначална символика на „безорганната смърт“ е отправната точка в прочита на Златомир Златанов на Славейковата книга, от който дотук предложихме няколко цитата от крайните му точки. Смъртта на Острова на блажените, а това е смъртта на героите (в Пенчо-Славейковата мистификация – смъртта на творците) има атемпорално значение. Техният „живот отвъд смъртта“ е „материализиран“ чрез творчеството им, както приживе техните творби са били обратното на живота в настоящето, който, казано с езика на Златанов, „изтича в абсолютна непродуктивност и застой“ (Златанов 2004: 27). Обречено на смърт е настоящето, измервано с врявата на вестниците, но не настоящето на творчеството.

Колкото стихотворението на Стамен Росита „На другия бряг“ говори за онова „отвъд“ и независимо от времето друго битие, следващото стихотворение на поета „Спастрена наздравица“ е „реч за моя роден край“ и запраща към тук-и-сега. Отново поетът заличава времето на миналото („*Безсмисленно живота се живей – / Там дето само минало се слави*“), но не за да превърне живота в безразличие към времето. Животът означава самото настояще, за което няма минало, нито бъдеще; то е люшкане „от вихрите на бесните инстинкти“, но и „купнеж“ по идването на „героя“ и по идеал за новото време и живота, казано с наши думи. Настоящето е хаос и очакване.

Иво Доля не застава под лъчите на „пладнята“, той потъва в забравата и лудостта, при която не можеш да разпознаеш дори собствените стихове. Дали тази лудост и безпаметство олицетворяват безпаметството на своето време? Забравата предусеща и Бойко Раздяла и изброява причините: „[...] ще бъда забравен и аз сам, уважаван може би от малцина, ненавиждан от много, необичан от никого!“ (115).

Друг такъв пространствен знак на абсолютната ценност е „родний кът“ и отново той се раздвоява в проявите си. Едните са в настоящето и тогава Островът се идентифицира с Омировия остров на лотофагите и се посочва с колективното име „нашенци“. А в един духовен смисъл „родният край“ е жадуваната родина, по която бленува изгнаникът от острова Тихо Чубра. Оттук в литературнокритическите интерпретации се преформулира темата за родното като духовно пространство, като творчество (Тиханов 1994: 130, 131). За този „роден край“ жадува в своя земен път на изпитания лирическият човек в „Сън за щастие“ (Янакиева 2007: 66).

„Другий бряг“ или „роден край“ са идеални статични категории извън времето и извън разделението между настояще, минало или бъдеще; „вещалтирани“ и „дефигурирани“ едновременно, ако ги квалифицираме според Златомир-Златановия прочит. Ако ги съизмерим с проповедта на Заратустра „За хиляда и една цел“, те въплъщават пределното съсредоточаване в една „цел“. И ако вярваме, че означаемите държат първенство над означаващите, тези категории сочат целта и нравственото послание към бъдещето подобно на онази „наука за утре и вдругиден“, която предава на следходниците Чевдар Подрумче. Тогава „истината“ става възможна, но като „воля за истина“, т.е. тъкмо като „алиби“, което обаче не е „друго място“, а „друго време“, по-точно то е извън времето. Над Острова на блажените управлява Кронос, казва Хезиод. Това са идеалните „места“ на вечността оттатък настояще, модерност или смърт. Те са също „отвъд света“, както се пее в „Химни за смъртта на свръхчовека“ (129). Но това са места, за които няма мерни единици, и истина, която не може да бъде удостоверена. Те ще са призрачната победа на извоюваното с вяра първенство на означаемите.

Славейковата антология обаче предлага свое удостоверяване. Всъщност „настоящето“, за което става дума в очерките за поетите, е вече отместено в миналото. Антологията възсъздава миналото. Повечето поети всъщност вече са измрели, сякаш около излизането на антологията са покосени поголовно, Подрумче си отива дори „миналото лято“ преди излизането ѝ. Други като Иво Доля се характеризират в надгробни речи. А други приживе са се били посветили на писане на епитафии, като клисаря Витан Габър, на „погребален марш“ – като Вита Деледа, или заупокойни химни – като Бойко Раздяла. Почит за смъртта на героите са стихотворенията на Боре Вихор или Видул Фингар. Думата „вечност“ е дума именно за надгробно упоменаване и тя се появява в епитафията

от надгробната плоча на Силва Мара: „Умре, за временното само. Сега живее във вечността – на своите рожби со живота“ (61). В тази двойна островна хронология „сега“ и „вечност“ са едновременни.

Кое дава непреходна стойност и гарантира успеха на всички „кандидатури за безсмъртие“? Подрумче получава високата чест да е „първия наставник на най-новите поети на Острова“. „Трайна цена“ придават на творенията му качествата, по които е различен от „модерните“ – именно „художествената форма“ (85–86). В крайна сметка, квалификацията „модерните“ се употребява в смисъл, че са популярни, харесвани в своето време. От другата страна е „живота на вечното настояще“ (117) или безсмъртието на творбите – дори поетът, както става с Иво Доля, да обезумее и да забрави стиховете си. Отвъд преходното настояще е и поетът Бойко Раздяла, чийто гроб лежи в парижкото гробище при Монмартр, но той „и сега е жив в живото си слово“ (113). Изглежда, че той не е бил сред „модерните“ галеници на успеха, а ще остане неговата К н и г а н а п е с н и т е. Творбата ще бъде съживявавана във всяка една съвременност и така чудодейно безсмъртието ѝ я дарява и с една нескончаема, вечна модерност.

Пенчо-Славейковият антологист детронира модерното и отдава цялото си красноречие на класическия култ към безсмъртието на Творбата. Само една мяра – и един залог – може да има за творчеството и личността на твореца и това е безсмъртието. Едва ли тази старомодна абстрактна утопия заслужава друго освен ирония за днешните умове, прехранени с провалили се заклинания за вечност. Славейковата творба обаче успява да заблуди предубежденията ни, тъй като за утопичното безсмъртие на творбата антологистът говори непринудено, докато разказва анекдоти от биографията на своите островни поети. Славейков играе, но играта е „сериозна“; знае какъв е залогът на играта и нарежда картите с „митотворчески замах“ (Златомир Златанов).[11] С разказа за островните поети Славейков създава свои герои и своя съвременен мит, а това е митът за смъртта като „живот в настоящето“, митът за творчеството.

[11] По мярата на тази игра, на тази изплъзваща се присмехулна и неотстъпчива сериозност Златомир Златанов създава образа на Славейковото писане: „Ръката на Славейков играе по принуда литературна игра, изписвайки проект, и разсейва проекта в игра, в някакво фокусничество с шапките на имената. [...] Ръката иронично разнищва идентичността на българското, за да го сплете с митотворчески замах [...]“ (Златанов 2004: 9).

Под ребуса на мистификацията, увлекателните истории за островните поети и сладкодумието на разказвача се изправя една книга – образец на „монументалното изкуство“ и творба, съсредоточена около един „същностен символ“ (Брох 1984: 34), „монада от сдвоявания“ (Златанов 2004: 11). Конструктивната митология за Острова въплъщава неоромантизма и неомитологизма, които лежат в сърцевината на големите творчески синтези на XX век, самите те родени в порива да се откопчат от тържеството на кича и техническата възпроизводимост на художествената творба в модерните ни времена. В ритуала на Славейковия мит сакралните места са „другий бряг“ и „роден кът“, ще се носят Химни за смъртта и ще остават надгробни надписи. Този ритуал има и своите жреци – всеки един от поетите.

Този мит обаче има автор, макар този автор да се е скрил зад ролята на посредник, автор вентрилоквист и невежа, през чиито уста излиза разказът за Острова на блажените. Разказвачът е непохватен – и проницателен, невежа – и натежал от мъдрост; „непосредствен и прям като дете“ (Василев 1963: 111), като оня островен поет, „който съединява в себе си такава висока култура и изпръвна наивност“ (153). Единственото му оръжие, а то е най-уязвимото, но и най-непобедимото оръжие, е чистосърдечната откровеност. Никой не би приел такова качество, чието единствено удостоверяване е фактът на една антология мистификация; написана от автор, който сменя маските на преводач и очеркист с тези на своите персонажи и техните лирически превъплъщения, и то в едно прозрачно-коварно многопосочно писане. Но то ще е още един осъществен мит – този за детето старец, за свръхмъдрия, станал дете отново. А според първата проповед на Заратустра три са преображенията на духа: камила, лъв, дете (Белчева 1915: 19–20). Славейковите митове повтарят притчите на Ницше – „онзи модерен титан“, и увековечават онази частица от настоящето, която е обречена на безсмъртие: творчеството.

Ала ако отново се върнем в своето настояще на читатели на литературни митове, то ние знаем в повече от островните поети, че измамно е било това упование в проповедта за вечното завръщане на абсолютните ценности и за „живот в смъртта“. От дистанцията на нашия опит ще свидетелстваме, че ако има завръщане, то е обратно към „хиляда цели“ и забравянето на „една цел“. И отново трябва да се заговори „с гръм и небесни огнйове“, иначе не ни остава друго, освен да приемем за неизбежно, че „най-будните души“ винаги ще са нищожно малцинство в

настоящето, но тям принадлежи тихият глас на хубостта в невидимото за настоящето безсмъртие.

Историята на рецепцията на Славейковата антология обаче дава надежда, че може да разчита на популярност и в настоящето. Славейковата книга влезе в полезрението на литературната ни критика именно като концептуален образец от 1986 г., но въобще не засегна конструирания учебно-образователен канон. А книгата поставя на дневен ред съвсем други ядра за обсъждане като отношението между творческия аз и другите, аз и времето, привидност на настоящето и „купнеж“, литературна ценност и т.н. Тези теми изглеждат твърде трудни за понасяне, трудно е да им се даде „разночетене“. Затова в рамките на литературното ни наследство тази творба може да заеме централно място както в националния учебно-образователен канон, така в представителната извадка на превежданите български книги.

С митотворческия размах и порива за „преобръщане на всички ценности“ тази творба от 1910 година се оказва в отвъдбългарски мащаб. Нещо повече, тя е единственият експортен продукт на родната литературна традиция, надхвърлил по естетически концептуализъм онова, което образците на „модерните западни писатели“ могат да предложат – но остава встрани от полезрението на преводачите на българска литература и не попада в извънбългарски контексти на прочит на българското културно наследство.

На трето място, тази творба може да влезе и в масово читателско обръщение. На такава преценка ни навежда читателската популярност при първото издание от 1910 г., когато антологията се е оказала и читателският успех, най-сетне споходил автора, с други думи това съвсем не е елитарна книга, затворена в академичното четене. За първите си книги Пенчо Славейков е имал по 200–250 тираж и поименно е научавал от издателя си кои са читателите и купувачите на изданията му (Василев 1963: 105). Но успехът на книгата му от 1910 г. е последван съвсем не от промяна на литературните вкусове и въвеждане на нова естетическа мяра в „нашенската“ литература и „нашенската“ култура, а чисто и просто с уволнение и с бързотечна емиграция и скорошна смърт. Поетът е трябвало да усети цялата непоносимост на онова, което сам е пророкувал в очерка за Бойко Раздяла с разказа си за танца с царската дъщеря – „Като моя чичо Олаф ван Гелдерн, те са осъдени на смърт и знаят това, знаят, че утре им е последния ден, – а все пак тая вечер и до среднощ танцуват с веселата царска дъщеря – с живота – и тя е тяхна“. Това е мистерия-

та на самопредсказаната съдба. Оттам насетне е тъжното настояще: „Хората наоколо, наивните хорица, зяпат вихрения танец на рицарите на живота, без да разбират техния хероизъм, душевното им настроение. Но не зяпат само, за жалост! А съдят и отсъждат, и имат претенцията, че присъдите им почиват на истината, са безпогрешни. Защото са присъди, които мнозинството признава“ (114). След това на поета Бойко Раздяла му остава само да напише книгата със заглавие „С брадва и въже“. На новите разказвачи за поетите на Острова – да продължат „купнежа / за онзи който в наши дни ще дойде“ и междувременно да откриват неясно защо „забравени шедьоври“. Темата на това есе всъщност е за „модерно“ и „безсмъртие“ в днешните ни представи.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аренд 1978: Arendt, Hannah. The Life of Mind. One. Thinking. – London : Martin Secker & Warburg Ltd, 1978 (1971).

Белчева 1915: Ницше, Фридрих. Тъй рече Заратустра. Прев. Мара Белчева. – Пловдив: Хр. Г. Данов, 1915.

Василев 1963: Василев, Владимир : [Спомен]. // Пенчо Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София, 1963, с. 73–104.

Геземан 1994: Геземан, Волфганг. „На Острова на блажените“ от Пенчо Славейков : Призма – огледало – фокус. // *Литературата*, 1994, № 2, с. 152–164.

Данова 2014: Данова, Сирма. Хипертрофии на забравата: Островът на блажените и културата на настоящето. // *Филос.* алтернативи, 2014, № 3.

Джеймисън 2005: Джеймисън, Фредрик. Единствена модерност. Прев. Канка Герганова. – София: Критика и хуманизъм, 2005.

Златанов 2004: Златанов, Златомир. Ръката на Славейков. „На Острова на блажените“. // Златанов, Зл. Протоколи за Другия. – София: Балкани, 2004, с. 6–16; с. 27–40. – (Есета)

Игов 2006: Игов, Светлозар. Книга за Пенчо Славейков. – Варна : Славена, 2006.

Курташева 2012: Курташева, Биляна. Подстъпи към Острова на блажените. // *Курташева*, Биляна. Антологии и канон: антологийни модели на българската литература. – София, 2012, с. 133–138. – (Нова българска критика)

Мешеков 1989: Мешеков, Иван. Поет на подвига. // Мешеков, Иван. Есета, статии, студии, рецензии. – София, 1989, с. 418–451. – (Библ. Български критици)

Неделчев 1986: Неделчев, Михаил. Завръщане към „На Острова на блажените“. // Славейков, Пенчо. На Острова на блажените : Антология : [Фототип. изд.] /

Биогр. на поетите са написани, а стиховете прев. от Пенчо Славейков; Портр. е нарисувал Никола Петров. – София: Български писател, 1986.

Радославов 1992: Радославов, Иван. Българска литература 1880–1930. – 3. доп. изд. – София, 1992. – (Библ. Литературоведско наследство)

Славейков 1958: Славейков, Пенчо П. Адам Мицкевич. // Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В. 8 тома : Т. 4. Критика / Под ред. на Борис Делчев. – София, 1958, с. 78–94

Славейков 1958: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 2. На Острова на блажените / Под ред. на Ангел Тодоров. – София, 1958, с. 332–347.

Славейков 1994: Славейков, Пенчо П. На Острова на блажените : Антология : [2. фототип. изд. на кн от 1910 г.] / Биогр. на поетите са написани, а стиховете прев. от Пенчо Славейков; Портр. е нарисувал Никола Петров. – София : Фонд. за бълг. лит. : Обединени издатели, 1994.

Тиханов 1994: Тиханов, Галин. „На Острова на блажените“ и културните асиметрии на ранния български модернизъм. // *Литературата*, 1994, № 2, с. 121–133.

Трендафилов 2007: Трендафилов, Петър. Поети и прототипи в „На Острова на блажените“. // *Лит.* мисъл, 2007, № 2, с. 82–109.

Фай 1981: Фай, Хилде. Пенчо Славейков и немската литература. – София : БАН, 1981.

Чернокожев 2000: Чернокожев, Николай. Славейков – визии за отвъдното. // *LiterNet,* № 6 (19), 18.06.2001: http://liternet.bg/publish2/nchernokozhev/vizii.htm [прегледан 15 април 2016]

Янакиева 2007: Янакиева, Миряна. „Сън за щастие“ и двете антологии на Славейков. // *Лит.* мисъл, 2007, № 2, с. 63–81.

Янакиева 2011: Янакиева, Миряна. От родния кът до гроба : Пенчо Славейков „Сън за щастие“. – Пловдив: Контекст, 2011.

„КЪРВАВА ПЕСЕН“: ПАМЕТ И ПОМИРЕНИЕ

Сирма Данова
СУ „Св. Климент Охридски“

THE BLOODY SONG: MEMORY AND RECONCILIATION

Sirma Danova, Sofia University St. Kliment Ohridski

Pencho Slaveykov considered himself to have the power to be a guardian of cultural memory. His epic poem *The Bloody Song* (1911–1913) was the first ‘memory text’ in Bulgarian literature, which reflected the literary canon before its creation by history. The present article argues that the dialogue between Pencho Slaveykov and Hristo Botev, two emblematic figures of Bulgarian literature, is a key to the construction of the Bulgarian literary canon. In *The Bloody Song* the rewriting of tradition is considered as a specific form of reconciliation.

Keywords: cultural memory, Pencho Slaveykov, *The Bloody Song*, *The Shade of the Balkans*, Hristo Botev, reconciliation

„Кървава песен“ е първият мощен текст в българската литература с потенцията да мисли за литературното минало, преди литературната история да го е сторила. Това става възможно благодарение на един двоен ангажимент, поет от автора. От една страна, е налице опитът за възсъздаване на събитие, спрямо което мемоаристиката, историята, а и самата литература са силно ревниви. Ангажиментът към епоса неизбежно отвежда към събитие, мислено като инициационно за общността. Въпрос на противоречиви интерпретации е дали Априлското въстание е такова събитие. То обаче представлява незаобиколимият сюжетен възел на произведението. С избора на това събитие „Кървава песен“ се включва в културната памет заедно с представителните текстове „Записки по българските въстания“, „Епопея на забравените“, „Под игото“.

Вторият ангажимент на автора откриваме в самата метатекстова и дори метаезикова задача на „Кървава песен“, вписваща цитираните

по-горе текстове, и не само тях, по твърде специфичен начин. Това в може би най-солидното изследване на „Кървава песен“ се определя като „активна интертекстуална нагласа“ (Тиханов 1998: 222)[1].

Тези залози водят до засрещането на културна и литературна памет. Под „литературна памет“ разбирам целия комплекс от практики по цитиране, вписване, пренаписване, автоцитиране, автоцензуриране, които имат отношение към интегрирането на традицията в текстовата направа на „Кървава песен“. Такива практики оголват, от една страна, пародийни и автопародийни подходи. Пародийното обаче не може да онагледи изцяло Пенчо-Славейковото отношение към традицията.

Ще мислим „Кървава песен“ като текст, който приписва на индивидуалната литературна памет структуроопределящата роля на културна памет. Опосредяваща роля в такава подмяна има творецът. Пенчо Славейков подготвя поемата си като аксиологически проект. „Кървава песен“ се стреми да улавя континуитета на една формираща се литература. Това, само по себе си, е свръхзадача, надхвърляща жанровия диктат. Вклиняването на литературно минало в тъканта на поемата е своеобразна персонална селекция на това, което в диахрония бива определяно като литературен канон. Спрямо поемата на Славейков мислим думата „канон“ по-широко – в отнесеност към културната памет. Канонът става функция на една тълкувателна култура, когато установява връзката между индивидуална и колективна идентичност.[2]

Моделирането на традицията в плана на „Кървава песен“ е може би най-противоречивият пример за помирение на художественото произведение с оригиналите на традицията в рамките на българския модернизъм. Преодоляването на комплекса за културна липса е форма на помирението. Преодоляването на отрицанията е заложено в дълбинната основа на мита за вечното завръщане, на който настоява Славейков в очерка „Заратустра“. Само в темпоралния модус на вечното завръщане помирението има форма.

В един чужд контекст събитието в „Кървава песен“ бива разпознато като българския сюжет за формирането на нацията. Шведският превод на поемата излиза в началото на 1913 г., когато центърът на

[1] Става дума за главата „Кървава песен“ и „Идилии“ между класическото и маргиналното“ от книгата „Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“ (1998).

[2] Такова мислене на канона има при Ян Асман в книгата „Културната памет“ (Асман 2001: 126).

политическия живот в Европа обхваща България и Балканите в разгара на Първата балканска война. Този превод надхвърля литературната си функционалност в контекста на едно незавършено настояще. В предговора Алфред Йенсен споменава, че изданието е предназначено за по-широка аудитория. „Това е следователно една модерна тема из най-новата европейска история и поемата само от това вече може да разчита на един общ интерес и извън кръга на любителите на Литературата.“[3] Можем да твърдим, че още от предговора и изобщо в целия преводачески проект Йенсен разчита на едно смесване на фикционално и историческо. Пример за това е запазването на името Бенковски вместо Войводата, както е в по-късните редакции на поемата. Едва ли Йенсен просто случайно е запазил името Бенковски, както го четем в първия обнародван вариант на втора песен на поемата. Употребата на реалното име е свързана с легитимирането на памет, свързана с реалистичния идиом. Това, което в националния контекст бива разпознавано като памет, в чуждия се оценностява като знание.

Има една напълно неизвестната лекция на д-р Кръстев за „Кървава песен“, четена от критика на „Мисъл“ в Скопие година преди смъртта му, на 11 май 1918 г. Съхранява се в архива на БАН под формата на бележки и стенографически записки. Не е изненадващо, че още в началото на етюда се срещаме с тезата: Пенчо Славейков е „национален поет“. Изявата на Кръстев има мащабна задача, която цели най-общо да открои „Кървава песен“ като репрезентант на българската народна душа. Кръстев я приближава до големите поеми на Омир, Данте и Мицкевич.

Когато чете етюда си в Македония, в България за „Кървава песен“ не се говори. Категоричното отъждествяване на твореца с проекта за „национално изкуство“ е някак по-достъпно и неопровержимо в чужда среда. Триадата „национален поет“ – „народна душа“ – „национално изкуство“ лежи в основата на етюда на д-р Кръстев. Много силно тази основа присъства и в късната му книга „Христо Ботев, П. П. Славейков, Петко Тодоров и П. К. Яворов“ (1917). Ако прибавим към нея и Славейковите платформи „национален театър“, „национална култура“, „национален език“, „национален художник“, се откроява визия за литературата, ангажирана с националното, при това без да бъде идеологически съсредоточена в настоящето. Откроената форма на това „национално

[3] Цитирам предговора на д-р Алфред Йенсен към шведското издание на „Кървава песен“ по превод, направен от Александър Шишманов. Ръкописът на превода се съхранява в архива на Боян Пенев при БАН, ф. 37 К, арх. ед. 787.

изкуство“ е епосът. В етюда откриваме пространно изброени четири условия за създаване на епос. Епосът се оказва онази форма, която непрестанно опитва („въз/създава“) език, който да се оттласква от мономерността на историята. Накратко, можем да определим, че за Славейков и Кръстев епосът е художественият репрезентант на „качественото повишаване“[4] на един народ, продукт на ритуална работа в езика. „Нараства други род за други съдбини / забрава спуска се над миналите дни“ (Славейков 1958–1959: III, 8)[5].

В известен смисъл творецът е не просто носител на културната памет, а и неин създател. Включването на месианистичната линия работи за подобна представа.[6] За разлика от „колективната памет“, която е памет за близкото минало (на поколението), културната памет обхваща сюжети на абсолютното минало, на митичните правремена, разказите на бащите. Асман допуска наличието на „нещо сакрално“ (Асман 2001: 51) във външното моделиране на културната памет. Бихме могли да предположим, че Славейковият епос е замислен като институция на културната памет, маскирана зад механизмите на колективната памет за преживяното, чиито квазиколективни жанрове са песента, приказката и легендата. Литературата е инструмент, чрез който творецът със самочувствието на „национален поет“ легитимира опита си да бъде носител на културната памет на общността. Същата потребност има и у Вазов. От голяма важност е въпросът кой говори в Славейковия епос. Един от неконвенционалните ходове на автора е свързан с въвеждането на рефлексивен Аз, който се появява в ключови зони на текста (Пролог, Прелюдия, Епилог, началото на Осма песен в сборник „Мисъл“). Азът говорител персонифицира биографичното време. Тези рефлексивни зони се крепят на фигуративите на личния спомен, блян и видение. Азовият глас функционира като носител на индивидуалната памет, която се държи като колективна, тъй като е памет за преживяното.

Съчленяването на колективна и културна памет в „Кървава песен“ изпъква при срещата на читателя с другия повествовател – обективния

---

[4] Изразът принадлежи на Томас Ман, определящ в лекция пред студенти от университета в Принстън „Вълшебната планина“ като роман на „качественото повишаване“ (Ман 1975: 214).

[5] По-нататък цитирам събраните съчинения на Пенчо Славейков, като посочвам след изданието тома с римски цифри, а страницата с арабски.

[6] Светлозар Игов определя „Кървава песен“ като „месианистична утопия“ (Игов 2006: 51).

епически глас. Можем да го наречем също „теологически“ повествовател – доколкото е всевиждащ и всезнаещ. Заедно с това обаче в поемата е въведен още един монументален носител на паметта, чиято функция е да снабди културната памет с „нещо сакрално“. Става дума за говорещия Балкан, многовековния свидетел на една езическа картина на свят. Тези три повествователни позиции представляват репрезентанти на „националния поет“. Когато възниква „Кървава песен“ обаче, безспорният национален поет е Вазов. И Вазов, и Славейков си присвояват чрез литературата правото да бъдат носители на една по-универсална памет, която не е паметта на историята и институциите, а е по-скоро една създадена от твореца памет. Едва ли е случайно, че и двамата автори са обсебени от забравата. При Славейков забравата фундира индивидуалното съзнание. Всяка поява на първоличния говорещ субект е съпътствана със сепване, опомняне, блену̀ване. За личния глас паметта не е континуалност, присъща на „колективния човек“ – народ, а диалектика на прекъсване и възобновяване. Едва ли е случайно, че азът му се появява, му изчезва в конструктивното единство на „Кървава песен“. Тъкмо защото не помни постоянно, първоличният повествовател непрекъснато се завръща към собственото си слово. Оттук идва и голямата разлика между Вазов и Славейков като носители на културната памет. При Пенчо Славейков медиумът на паметта е много по-хетерогенен – т.е. по-рефлексивен и следователно силно авторепрезентативен.

Можем да мислим паметта и времето в обща концептуална рамка, основана на принципа на повторението. Текстът „Кървава песен“ борави с много сложни темпорални равнища. От една страна е изработена историческата регламентация, вписана в юдеохристиянската телеология и апокалиптика. Заедно с това обаче на сюжетно ниво се проектира и „спиране“ на линеарността на времето, където има друго „траене“, разпознаваемо като циклично езическо време. Този темпорален модус е характерен за Прелюдията към втора песен на „Кървава песен“. Той не може да бъде изграден нито посредством биографичната, нито чрез колективната памет, тъй като е предмет на художественото конституиране на културна памет. Съвместяването на двата модуса издълбава хронологическите срезове на „Кървава песен“, в които езическото време изглежда приспано, но траещо. Тези отвори на текста изработват дълбинната митична структура на поемата. В концепцията на Славейков темпоралният модус на мита набавя отколешност. Не е по силите на биографичната памет да стори това.

Именно с изработването на сложни времеви перспективи, обхващащи в единство паметната история, субекта с памет за детството, легендарния Балкан с памет за мита и – не на последно място – текста като памет за литература, „Кървава песен“ настоява на своята времевост, удържаща епоса.

Относно постановката на историческото събитие авторът не е направил нищо много различно от Захарий Стоянов и Иван Вазов, но не защото, както обяснява Боян Пенев, събитието още се помни от очевидци и не подлежи на интерпретация.[7] Славейков гледа на историята само като на средство за моделиране на културен образ на общността. Колкото до историята, тя е вписана в много по-широк ценностен регистър, който бихме могли да наречем теологичен. Още в Пролога на „Кървава песен“ се появява идеята за т.нар. „апокалипсно слово“ (Славейков 1958–1959: III, 6), епистемата на новото настояще. Централен проблем за „Кървава песен“ е как да бъде вписана обещаващата вечност античност. Това е проблем, свързан с литературното достижение на текста, с античната мяра. Заедно с това античното е и отколешно, то е трезор на културни универсалии. Що се отнася до теологическия регистър, месианистичният фон има важна функция. Ако се вгледаме в сюжетната рамка на „Кървава песен“, няма да е трудно да видим, че тя започва със спомен и завършва с очакване. Последното предсмъртно „Ето!“ на Младен пред образа на Белий генерал е функция на такова очакване. Месианистичната линия изплува и при мотива за народа творец в речта на стария Дивисил:

Това е висшето творение,
на воля и любов на скрития живец
в народната душа. На всякой е творец
народ задачата да създаде ***единий****,*
подир когото той ще тръгне, за да мине
морето кърваво, червеното море
на временни беди, – да дойде и да спре
отвъд, в желаното, което се не види.

[7] В архива на Боян Пенев има ръкопис, наподобяващ бележки за лекция върху „Кървава песен“. Ето как обяснява точно „една важна пречка“ на „Кървава песен“: „Историческото събитие е станало твърде скоро, познато е в подробности и не позволява значителни промени заради художествен интерес. Художникът не може да прави големи промени като Гете в Egmont.“ АБАН, 37К, а. е. 757.

Такъва само се народ на бога свиди,
народ творец, – родил в живота свой Мойсей:
Мойсей, единия, в когото бог живей,
едничкий за смъртта на който бог е плакал.

(Славейков 1958–1959: III, 209)

Дивисил е най-преданият читател на Библията в „Кървава песен“. От друга страна, Мойсей е ключова фигура на въплъщението в творчеството на Славейков. От „Микел Анжело“ до „Кървава песен“ Мойсей се свързва с образа на Творението. В „Кървава песен“ обаче има силно отместване от индивидуалистичната парадигма на сърцевинния за „Епически песни“ мотив за *жреца жертва*. В речта на Дивисил Мойсей се мисли като тъждествен на *единий*, метафизичен конструкт, който носи субстанцията на народната душа. Единий не е нито конкретен герой, нито свръхчовек. Можем да допуснем, че визията за народа творец е продукт на една „социална теология“ (Ангелов 1906), която включва комплекс от секуларни представи за преодоляване на политическия натиск на настоящето. Само по този начин апокалиптиката може да означава и ново начало на историята, буквализирано във фразата на Белина „Започна се от днес историята!“ (Славейков 1958–1959: III, 142).

Всъщност за „Кървава песен“ е определяща не толкова жанровата палинодия, а разностилието, разноречието, с една дума, полифонията, която прави възможно съществуването на едно цяло, очакващо помирение. Това цяло съдържа и апологетичния формулен език (Вазов), и експресивния език на Мъдрителя, и „брътвежите“ на Белина, езика на меланхолията (Младен), и езика на анархизма. С отказа от трансцендентност Мъдрителя въплъщава идеята за разомагьосания свят, като по този начин очертава и негативната точка на нихилизма. Именно нихилизмът има за задача да се бори с идолите, с Идеала. Негови белези са абсолютното подкопаване на основанията на човешкото, абсолютната безнадеждност. Нихилизмът е роден от увереността на разума, че е способен да съди за крайните истини на човека, като същевременно с това се явява и безпощадна критика на този разум. Фигурата на Мъдрителя онагледява едно важно за времето на модерността застъпване между нихилизъм и анархизъм. Ключът към него е в репликата му: „Говеда“. Анархизмът е осъзнаване на преходността на правовия ред.

В основата му е не пропагандата, а реалното аз, „самоопределението отвътре“[8].

Сюжетната линия на анархизма е от особена важност за изследването, когато описваме общуването на Пенчо Славейков с традицията. Конкретно имаме предвид преосмислянето на Ботев и с това се приближаваме до поставената в началото задача. Изтъкването на анархизма е общо място в текстовете на Пенчо Славейков за поета. На анархистичната жилка изключително набляга и Вазов в критическата си студия за Христо Ботев от 1891 г. Езикът на Мъдрителя е като че ли най-близо до охулващия език на Ботев. Понякога Славейков полага Ботев исторически и ментално по-назад във Възраждането, отколкото се мисли обикновено. Веднъж Ботев е вторично анахронизиран – основно в пародийните практики. Обаче това не е единствената му употреба. Ботев е по-интересен за Славейков най-вече с реториките на сърцето, иманентни на една анархистична природа. Именно точката на сърцето бива припознавана от автора на „Кървава песен“ като начало на нова рефлексия, в която е укоренен българският модернизъм.

Прологът на „Кървава песен“ е интересен с това, че представлява микрорепрезентация, въвеждаща сюжетната нишка на авторефлексията. Диалектиката на паметта и забравата в Пролога отговаря на централните за модерността връщания в миналото.

Юнака паднал там в Балкана виждам аз;
Той жив ми в паметта ***изстъпва*** *всеки час,*
когато песента си ***спомням на незнайний***
певец *– и думите, и прости и омайни,*
в ***забрава*** *скръбна ми душата унесат:*
„Когато падне нощ и ясни затрептят
Звезди на тъмния безкраен свод небесен,
и стария Балкан запей хайдушка песен...“

(Славейков 1958–1959: III, 7; к.м., С. Д.)

Песента е форма на паметта в „жанровото съзнание“ на Пенчо Славейков. Текстът между кавичките препраща към Ботев, без да го цитира.

[8] Пространен анализ на модерния анархизъм прави д-р Симеон Ангелов в студията „Теорията на анархизма“. Четири части са публикувани в списание „Мисъл“, частите I и II са включени в книжка 10 за 1906 г., а части III и IV – в кн. 4–5 за 1907 г.

Такъв тип пренаписване можем да свържем с опитването на език за епоса. *Текстът Ботев*, оголен до схема от символи, е всъщност песен на „незнайний певец“, т.е. народна песен.

Наличието на различни хронологически срезове в поемата – юдеохристиянското време и езическото митично време – извиква въпроса как функционира тази еклектика в цялото, защо е нужна на Славейков. Нито един от двата културни пласта обаче не е достатъчно чист и автономен. В „На Острова на блажените“ фигурата на Христос е сдвоена с образа на античния свръхчовек. За усета към смесване на културите свидетелства и лекцията на Пенчо Славейков за картината на Макс Клингер „Христос на Олимп“ пред студенти от Славянското дружество в Лайпциг (Фай 1981).

Песента става модус на темпорално връщане към „неотмилените дни на миналото“. Втора песен моделира миналото в подвижните граници на националноидентификационния мит, като се стреми да изработи културна универсалия, полагаща българското в източна, респективно – антична отколешност.

Специфично съучастие между фолклор и литература откриваме в преводната ситуация – сборникът с народни песни The Shade of the Balkans („Сянката на Балкана“), поместващ два авторски текста – част от Прелюдия и Ботевото стихотворение „Хаджи Димитър“. Защо преводът на „Хаджи Димитър“ е положен сред народните песни? Изключително важно е, че алюзиите към „Хаджи Димитър“ в „Кървава песен“ се появяват в зони на текста, белязани с авторефлексивна плътност. Картината на свечеряването функционира като фон на модерния опит на съзерцаващия и вдаващия се в себе си субект. Оттук ясно се вижда, че употребите на Ботев са свързани не с жанровите потенции на епическото, а с „моделирането на аза“. Разпознаването на Ботев става в „точката“ на сърцето, в интериора на аза. Славейков е продължил там, където Ботев е спрял – при императива: *но млъкни, сърце*. Сам Славейков пише в една ранна статия, публикувана в хърватското списание „Балкан“, че в стиховете на Ботев „с недостижима вещина […] е описан *вътрешният свят на героя*“ (Конев 1996: 63; к.м., С. Д.).

Ще се спра повече на отношението фолклор – литература, конципирано в отстранения чуждоезиков контекст на книгата „Сянката на Балкана“. Вече казах, че стихотворението *Hadji Dimitar* е включено сред съдържанието на народните песни. Те, от своя страна, създават специфичен литературен режим, държат се като литература и това

е описано в една статия на Камен Михайлов. В отделението „Бележки към поемите“ фигурира интересен коментар към *Hadji Dimitar*, направен от Пенчо Славейков. Ето началото: „Това е най-известната от всички български художествени песни. Тя е единствената в нашата книга, чийто автор е познат, но тя се е превърнала на практика в народна песен.“ (Slaveikoff 1904: 252) Тематизирането на анархизма има отношение към социалнополитическия профил на поета като „синур“, който трябва да се преодолява. „Христо Ботев остави след себе си около петнадесетина стихотворения с анархистични тенденции и е смятан за един от най-добрите лирически поети на България“ (Slaveikoff 1904: 253) – е написано в бележката към *Hadji Dimitar*. Прави впечатление съполагането на „анархистично“ и „лирическо“ с радикален жест, който фундира лириката като функция на анархизма. Тръгнахме от ранната плененост на Славейков от „вътрешния свят на героя“ на Ботев и стигаме до точката на лиричесkото. Именно там *текстът Ботев* е втъкан и преобразен в митопоетиката на българската „художествена песен“ – щекотлива формулировка, маскираща разликите между фолклор и литература.[9] Вторичното приобщаване на „Хаджи Димитър“ към колективната памет на народния език, който по природа е „дивен“, вмества Ботев в изначално вакантна позиция на автор, постигнал художеството на народната песен.[10] Едва ли е случайно, че в анализа си „Жив е той, жив е...“ Славейков набляга на бавния генезис на стихотворението. Д-р К. Кръстев изяснява същия момент в бележка към своите кодификации на Ботевите текстове (Ботев 1919). Ботевият език се оказва медиатор на протеичното писане на Пенчо Славейков, търсещо корените си

[9] Съществено уточнение към класическия текст „Жанр, херменевтика и един прочит на „Хаджи Димитър“ прави Бойко Пенчев в статията „Езикът като поле на избор (за един прочит на жанровите предпочитания на Пенчо Славейков)“: „Ако приемем, че между собствената ни жанрова интуиция за ода и за балада и Пенчо-Славейковата има някакво припокриване, по-скоро бихме могли да кажем, че Славейков кори Ботев не за *излишната*, а за *недостатъчната, неправилна* баладичност на „Хаджи Димитър“ (курсив в оригинала). Б. Пенчев измества фокуса от жанра към широкото поле на езика, в което субектът се полага и моделира (Пенчев 1997: 303).

[10] Ето как е описана етимологията на „художник“ в пътеписа „Рила“: „Види се умен е онзи филолог – понякога и между тях се пръкват умници, който изтегля думата художник от худ (пустал). Наистина има и тлъсти художници, но тяхната цена не е по-горе от цената на тлъстите патки. Та искам да ви кажа, че животът на всякой художник е Велики пости, през които той възвишава духа си, в щета на тялото.“ (V, 398) Книгата „Епически песни“ конципира етимологичната близост между думите „жрец“ и „жертва“, пресичащи се във фигурата на твореца.

в точката на сърцето, т.нар. „вътрешен живот“. В крайна сметка употребите на фолклора са свързани със стабилизирането на функцията „автор“.

Едва ли е случайно, че в собствените си проблематизации Славейков назовава междутекстовите влияния просто като „ехо“, ползвайки акустична метафора. „Ехо“ обаче бележи и културен код, засрещащ „еготекста“ с „ехотекста“ в обща словесна легитимация. Фолклорът се оказва идеалното място на пренаписвания, онова идеално художествено място с винаги наличната потенция да побере още един анонимен глас.

И все пак в Прелюдия Ботевата лирика, изработена с „кваса“ на анархизма, задава най-плавния преход към рефлексиите на сърцето. Сърцевинен за реториките на сърцето е изразът „надвластница тъга“ в Легендата на Балкана, свързан с политическите корени на меланхолията. „Надвластница тъга“ е образ – прелюдия, *ехо* към друг текст на високия български модернизъм – „Легенда на разблудната царкиня“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ангелов 1906–1907: Ангелов, С. Теорията на анархизма // *Мисъл*, 1906, № 10; 1907, № 4–5.

Асман 2001: Асман, Ян. Културната памет : Писменост, памет и политическа идентичност в ранните високоразвити култури. – София : Планета 3, 2001.

Ботев 1919: Ботев, Христо. Стихотворения / С критически бележки от д-р Кръстьо Кръстев. – София : Ал. Паскалев и сие, 1919.

Игов 2006: Игов, Светлозар. Книга за Пенчо Славейков. – Варна : Славена, 2006.

Конев 1966: Конев, Илия. Първата статия на Пенчо Славейков за Ботев. // *Език и литература*, 1966, № 2, с. 59–63.

Кръстев 1917: Кръстев, Кръстьо. Христо Ботйов; П. П. Славейков; Петко Тодоров; Пейо К. Яворов : [Очерци] / В. Миролюбов. – София : Ал. Паскалев и сие, 1917.

Ман 1975: Ман, Т. Литературна есеистика: В 2 тома: Т. 1. Време и творчество. – София : Наука и изкуство, 1975. – (Библиотека Естетика и изкуствознание)

Пенчев 1997: Пенчев, Б. Езикът като поле на избор (за един прочит на жанровите предпочитания на Пенчо Славейков). // *Анархистът законодател* : Сб. в чест на 60-год. на проф. Никола Георгиев / Състав. Радосвет Коларов и др. – София, 1997, с. 303.

Славейков 1958–1959: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома / Ред. колегия Борис Делчев и др. – София : Бълг.писател, 1958–1959.

Тиханов 1998: Тиханов, Галин. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“ : Към културната биография на българския модернизъм. – София: Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1998.

Slaveikoff 1904: Slaveikoff, P.P. The Shade of the Balkans : Being a collection of folksongs and proverbs, here for the first time rendered into English, together with an essay on Bulgarian popular poetry and another on the origin of the Bulgars / Eds. Pencho Slaveikoff, Henry Bernard. – London : Nutt, 1904.

Slavejkov 1913: Slavejkov, P. P. Sången om blodet / Översättning av Alfred Jensen. Stockholm *:* Norstedt, 1913.

ОТ „АВТОБИОГРАФИЯ“ ДО „ОЛАФ ВАН ГЕЛДЕРН“ (За образите на поета в „Епически песни“, 1896/1898 – 1907)

Сава Сивриев
ШУ „Епископ Константин Преславски“

FROM „AUTHOBIOGRAPHY“ TO „OLAF VAN GELDERN“
On the Image of the Poet in *Epic Songs* (1896/1898–1907)
Sava Sivriev, Bishop Konstantin Preslavski University of Shumen

The figure of the poet was created in the tradition of Bulgarian secular literature in the 19th century. In “Autobiography” – the first manifesto in *Epic Songs* (1896–1898) – Slaveykov disrupted the image of the poet as a *son of heaven, adorned with laurel wreath* and holding a *lyre*. In his “Olaf van Geldern” – *Epic Songs* (1907) – Slaveykov’s poet was seen as a wanderer in *global time*, walking through states of sadness, melancholy and changing moods, but still remaining a chosen one with the role of being a spiritual, moral and ethical guide.

Keywords: secularization, anthropocentrism, poet, wanderer, leader, lyre, laurel wreath.

Създаването на светската култура и литература след средата на XIX век предполага – ако е дума за лириката – и създаването на представата за образа на поета, както и на самия образ/образи. Той (ще) е културен герой в съграждащата се нова интенционална реалност от поетични текстове. Представата за поета отсъства в запазените поетични текстове на Неофит Рилски например, които са писани в граничното пространство между Българско средновековие и Българско възраждане, но присъства в светската лирика на Петко Славейков, който, както Иван Вазов твърди, е началото на всички модерни начала в българската лирика. И наистина само светскомислещ автор би могъл да напише „Пиянска молитва“ („*О, слушай Бакхус, боже наш*,...“) или „Изповед“ („*Мене ма господ такъв създа-*

де: / да ва обичам, о женски млади!“), т.е. да провокира основни представи за ценност не само за Българското средновековие – молитва и изповед[1].

В „Не пей ми ся“ (1870) образът на певеца е създаден. Той пее („*...и защо ли да пея...*“) с лира („*...туй що дрънкам на лира?...*“; „*сегашното – люби лира разбита...*“; „*ще окача нямата си аз лира / там в безводни и ронливи долини, / на безродни и бодливи глогини...*“). Певецът с лира е фигура, взета от Сефер техиллим, на гръцки – Книга Псалтир.

Петко Славейков, както се знае, е преводач на Цариградското издание на Светото писание. На гръцки „псалми“ са песни, но на библейски еврейски буквално това са славословия, възхвали на Бога. Приплъзването на смисъл в превода е към изкуството (техне), към изпълнението въобще на песни в съпровод на лира.

Този образ не подминава в ироничните си Христо Ботев, който пише: „...на скелята видях човек, че седеше на камък гробен, под безплодни трънки – плачеше и четеше в псалтиря „Не яде ми се! И не ща да ям!“ На трънките беше си покачил той гуслата...“ (Ботев 1976: 90). *Гуслата* като инструмент в ръцете, но не на певеца, а на поета, е в „Поет и сган“ (По Пушкин) (1873) на Петко Славейков – „*Поет на гусла вдъхновена / захласнато си свиреше...*“. Поетът е и „*син небесний*“, той цени „*кумирът Белведерский*“ (т.е. римското копие на Аполон), поетът е и „*божествений посланик*“, „*небесен... избраник*“, „*наставник...* и... *водител умний*“. А в „Към един млад поет“ (1875) поетът е и „*младий пътник към Парнас*“, което е образ, взет из културата вече.

---

[1] **Молитвата**, в духовен план, е разговор на човека с Бога. Това е и единственият начин на общение между човека и Твореца и от това общение зависи задгробната участ на душата. В Стария завет са записани множество молитви. В Новия завет земният път на Господ Иисус Христос започва с молитвено усамотение; по време на земния си живот Той много пъти се отделя в нощта от апостолите – за молитва; из неговите уста е записана молитвата „Отче наш“, която християнският свят повтаря вече повече от две хилядолетия на множество езици; св. евангелист Иоан Богослов е записал първосвещеническата молитва на Иисус Христос; с молитва към Отца да прости онова, което човеците са извършили с Бога, защото те не знаят какво правят („Отче! прости им, понеже не знаят що правят“, Лук. 23:34) на кръста завършва земния си път Христос. Зад словото *молитва* има свръхсмисъл – поради това, че и от молитвеното поведение на човека зависи неговата участ във вечността.

В ситуацията на секуларизация Възраждането създава смехова култура, която е немислима за Средновековието, първо, и друго – словото *молитва* се преобозначава чрез концепт, симетрично противоположен на свръхсериозната представа

Образът „*певец с гусла*“ по̀ приляга на Иван Вазов и гуслата е не само част от заглавието на неговата първа стихосбирка: „Пряпорец и гусла“,

---

за молитва и молитвеност. Молитвата е към Бакхус и е за изживяване на телесни страсти и наслади. За улеснение ще изпишем целия текст:

Пиянска молитва
О, слушай Бакхус, боже наш,
що даваш винце, пелинаш,
пред тебе припадам поклонен,
и край калта потърколен;
ще славя тебе аз, творца,
с таквиз поклони до конца.
Сяка година даваш ти
все ново грозде да цъфти,
а пък в чорбата на плода
ти вливаш сладостна вода!
Но пуста, клета наша чест –
коремът ни едвам ли шест
оки да може да сбере;
затуй, о бог, стори добре
корема ни да разширочи!
Ти заповядай и речи,
от туй питье да сбира то
оки най-малко барем сто.
И пак та молим, боже наш,
да определиш, както знаш,
на месеца барем веднъж
да иде винце вместо дъжд –
да може секи сиромах
да пий на вяра и без страх.
А против тез неверници,
що ти не служат със шулци,
потоп задай от туй питье –
да ся издавят сички те;
пък ний на твоя слава й чест
да ся напийме пак и днес.

Текстът преназовава реалии от християнството – слава на Твореца, поклони, бедност, потоп и пр., тълкуването на тяхното ново значение тук би било предмет на отделна работа.

Изповедта е едно от тайнствата в Христовата църква. Защото човек и след кръщението си допуска грехове, особено смъртни грехове, и тъй като Господ не иска смъртта на грешника, а да се изправи и да бъде жив за Него, било наредено това тайнство, в което се изтриват злите деяния, допускани от човека буквално до края на дните му. До края на земните дни на човека се дава възможност за обръщане

но в същата тази стихосбирка лирическият аз си новонаглася гуслата в текста „Новонагласената гусла“. За това деяние реално не се изисква кой знае какво усилие поради това, че гуслата е инструмент само с една струна, подобен на струнния инструмент „рабаба“, който е в употреба от симитите – бедуини в пустините на Арабия. В намерението си да угоди на вкуса на масовия човек (времената на 70-те години на XIX век са възвишени, време на опиянение, както знаем) лирическият аз в „Новонагласената гусла“ създава образ многострунен („*да онемеят струни несвестни...*“; „*гуслата грабвам, струните скъсвам, / па я нагласям с по-нови струни*“), кореспондиращ с фолклорната епика. Гусларите, обикновено

и живот с Христа. У Петко Славейков *изповед* е също преобозначено слово, в духа на светската култура означено също с телесни удоволствия:

Изповед
Меня ма Господ такъв създаде:
да ва обичам, о женски млади!
Тъй си аз мисля, тъй ся надявам,
че кат ва либя не согрешавам.
Сладост в живота това аз зная –
вас да обичам, с вас да играя
да ви хортувам, да са шегувам
и на времене да ва целувам.
Кат ми прилегне, да са примъкна,
в росни ви пазви да си побръкна.
Но пак да знайте, право ви казвам,
за по-нататък аз са препазвам.
Това сал може, ко ми допуснат
и сладки устни да ги покуснат.
От туй да знайте не са отказвам,
но по-нататък пак са препазвам.
Дип кат са случи, не са придръпвам,
както веч сички – и аз криво стъпвам.
Казвам, че й смешно,
йоще и грешно!
Що съм кривази?
Не ми са мрази.
Женско кат бъди,
и да ма пъди,
аз го обичам,
към него тичам.

И в този текст същата идиоменталност редактира такива състояния като грях, целомъдрие, любов. Тук също спираме с тълкуването на неономинациите на новата култура.

незрящи люде, помнят и изпълняват на гусла огромен обем от фолклорни текстове.

Но в „Тъгите на България“ поетът е с *лира*. Даже води разговор с нея в текста „На лирата ми“, което връща представата към познатата – и от Книга Псалтир, и от иконописта – образност.

А в стихосбирката на Иван Вазов „Избавление“, в текста „Към поета“, лирическият аз – в разговор с поета – казва: „*Знай, че тоз светлик небесен, / що го Господ в теб тури, / никой людски удар бесен / днес не може го затри*“.

В издадената през 1967 г. част от литературния архив на Пенчо Славейков четем негов детски сън, който той е записал между 1888 и 1889 г.: „Особено ясно помня един от детинските сънища. Спя и сънувам, че под възглавницата ми стои една чудно хубава арфа. Аз ся докосвам с пръст до струните ѝ – и тя издава дивни звукове. Сутринта, когато се събудих, аз напразно превръщах няколко пъти възглавницата – арфата я нямаше. Дълго време не ми се вярваше, че това е сън, още повече, че много ми се щеше да си имам такова нещо. Много по-късно, когато вече пишех стихове, – понякога често ме нападаше тежко съмнение за моята поетическа дарба, пред мене живо представаше тойзи сън, – като че ли искаше да ми каже със своето присъствие, че аз нямам талант, че аз съм изгубил арфата. Но немалка утеха бе и това, че аз съм я видел – поне на сън – с което не могат да се похвалят мнозина даже признати поети...“ (Михайлова, Въгленов 1967: 30). Ако сънищата са продължаваща работа на съзнанието върху онова, което през деня е преживяно, или са резултат на трайно и продължително заседнала в съзнанието мисъл, то Пенчо Славейков още от детските си дни живее с образа за поета, който е в мислите и в сънищата му и преди времето на „Момини сълзи“.

Първата зряла книга на Пенчо Славейков е „Епически песни“. Между първия ѝ вариант от 1896/1898 г. и втория от 1907 г. има толкова разлики и толкова редакционни промени, че е допустимо да си позволим да кажем, че това са две различни една от друга книги. И двете – „Епически песни“ (1896/1898) и „Епически песни“ (1907), започват с пролог. „Епически песни“ (1896/1898) – със стихотворението „Автобиография“. „Епически песни“ (1907) – с очерка „Олаф ван Гелдерн“.

В „Автобиография“ като втори, повтарящ знак за поета се чете *лирата*, позната в българската лирика като част от знаковостта на поета. Лирата е подобна на арфата, която Пенчо Славейков сънува в

детските си години. Ето текста на тази творба – „Епически песни“ (1896/1898):

При мойте песни приложен е моят портрет.
Мнозина ме мислят, мнозина зоват ме поет

и шепнат: „Щастливец! Между ни той, тук на земята,
небесно е чедо и с лира вълшебна в ръката,

за песни изпратен, той само във песни живей, –
и лавров венец над челото му гордо се вей.“

А който ме знае и знай на какво се обляга
поетът, ще каже: „Не с лира в ръка – а с тояга

небесното чедо върви по световния път
и лавров венец може би да е виждал в сънят,

когато се той замечтай и забрави унесен...
животът му тъжна, но ощ не изпята е песен!“

Следват мястото и датата на написването на „Автобиография“: *Leipzig, 1.1.1895 г.*

За отбелязване е, че същата година – 1895, е и „канонизацията“, в буквалния светски смисъл на думата, на Иван Вазов за „народен поет“. След речите, банкета и прочие почести при тази светска канонизация на Вазов е подарена сребърна *лира* със златни струни.

В „Автобиография“ говорещият поет представя външната гледна точка за неговия „портрет“. Тя е нещо като обрисуван паметник. За външните, за другите поетът е щастливец, избраник. Той е небесно чадо, не като другите земни чада. *Лирата* му е вълшебна, той живее в песни. Лавровият венец над челото му е знак за това достойно и щастливо живеене сред другите като поет избраник.

Избраничеството е себеосъзнавано и от Петко Р. Славейков, при това на много странно място. „Поет и сган“ е текст, писан на Голяма Богородица, т.е. на Успение Богородично, 15.08.1873 г., в затвора Баби-Алие в Константинопол.

А в текста „Към поета“ в стихосбирката „Избавление“ на Иван Вазов лирическият аз изрича: „*Знай, че тоз светлик небесен, / що го Господ в теб тури, / никой людски удар бесен / днес не може го затри*“. Това е 1878 г.

Тест, колкото и неудобно място за човека да е затворът в Цариград, колкото и да са бурни историческите събития, неудобството и обществената промяна не са причина да бъде забравено съзнанието за избраничество на поета в новата светска култура.

В „Автобиография“ външната гледна точка идентифицира поета с възвишеното и с пространството на изкуството. Тази представа е престижна и след началото на века – дотолкова, че на корицата на „Стихотворения“ на Пейо Яворов е изобразена *лира*. А в „Проклятие“ от „Подир сенките на облаците“ четем: „*доспехите на воин, на поета лирата, благослови ги!*“

В „Автобиография“ обаче истината е друга. И поетът изрича истинския си образ: „*не с лира в ръка – а с тояга / небесното чадо върви по световния път...*“ Небесното синовство (поетът е „небесно чадо“) си остава. Съзнанието за избраност не се променя. Също и орисията да се носи товарът на избраника. Първата асоциация – след необичайния образ на поета с *тояга* в ръка – би могла да е за обичайната употреба в Европейския югоизток на това средство за постигане на ред и справедливост. Това с Пенчо Славейков се случва по-късно в конкретни случаи, при налагане на културен узус с помощта на прословутия негов бастун.

Тоягата е друго, различно от *лирата* допълнение, което изменя облика и същността на т.нар. небесно чадо. Тя е реалия от Библейските книги. В тях, след грехопадението на първите люде, човекът се себеосъзнава като *временен пришълец и скиталец* по земното лице. В Стария завет *тоягата* съпътства странстванията на патриарха Иаков, от когото се раждат дванадесетте еврейски колена[2]. Тя е символ и на власт на св. пророк и Боговидец Моисей[3]. С тояга започват странстванията на

---

[2] Така, преди да се срещне с брат си Исав, Иаков изрича тази молитва към Господа: „И рече Иаков: Боже на отца ми Авраама и Боже на баща ми Исаака, Господи (Боже), Който ми каза: върни се в земята си, в отечеството си, и Аз ще ти сторя добро! Недостоен съм за всички милости и всички благодеяния, които си сторил на Твоя раб, защото с *тояга* преминах този Иордан, а сега имам два стана“ (Бит. 32:9-10).

[3] Така преди началото на служението си св. пророк и Боговидец Моисей е върнат от Мадиам в Египет с *тояга* в ръка: „И рече Господ Моисею в (земята) Мадиам: иди, върни се в Египет, защото умряха всички, които търсеха душата ти. Тогава Моисей взе жена си и синовете си, качи се на осел и тръгна за Египетската земя; *а Божията тояга той взе в ръката си*“ (Изх. 4:19-20).

евреите веднага след първата Пасха в Книга Изход[4]. И въобще, както в „Автобиография“ е написано – с нея върви „*по световния път*“ не кой да е, а избраникът, небесното чадо.

Пенчо Славейков добавя не *лира* към образа (портрета) на поета, която да го идентифицира с изкуството, а *тояга*, помощник в неговото скиталчество – в път към обетована земя, разбирана така по някакъв начин от него. Към остров на блажените. Към търсено място на истински смисъл.

И още нещо – животът на поета е тъжна песен. В „Автобиография“ Пенчо Славейков съгражда нова фигура – поета, който в тъга върви по световния път.

В „Епически песни“ (1907) „Автобиография“ е заменена с „Олаф ван Гелдерн“. Играта с маски, посланията към другите чрез маска би следвало тук да е вече напълно ясна, защото, както Пенчо Славейков твърди: „И мислите ли вий, че когато изобразявам душевните борби на Бетховена, Шели, Микел Анжело, Прометея (*Симфония на безнадеждността*) моят художнишки омисъл е да ви представя тях? – а не чрез тях оная жизнерадост, оная жилава, упорита вяра в себе си, които са кардинални черти на националния ни характер?“ (Славейков 1959: 184)

И още – поетът в „Олаф ван Гелдерн“ е *скиталец*. Ако се върнем назад и погледнем в съседство на това, което е текстова реалност във времето на Пенчо Славейков, то *скиталецът* е постоянна фигура в българската лирика след Добри Чинтулов, но скиталците не са поети. В „Стара майка се прощава със сина си“ бъдещото скиталчество на персонажа е причина за мъката, която предстои да изживее майката до смъртта си в тъга по своя заминал за чужди земи син. В „Майце си“ на Христо Ботев персонажът скита сам със страданието си – „*та скитник ходя злочестенази / и срещам това, що душа мрази?*“. „Ековете“ на Иван Вазов от „Италия“ започват със: „*скиталец беден по светът / аз не намерих никой път...*“, и прочие редове в търсене на смисъл. В „Скитник“ на Кирил Христов смисълът е намерен в опиянението чрез живот: „*потекоха като насъне дните, / пониса се скиталец по светът...*“ Скитникът на Яворов в „Чудак“ е не само *чудак*, но и *нещастник*, и пр., и пр. Българската лирика преизобилства със скитници, бродници – сами или в група, от Яворов насетне, но сред тях няма *поет*.

[4] Божията наредба за първата Пасха е и: „Яжте го тъй (*жертвения агнец* – б.м., С. С.): препасани през кръста, с обуща на нозе и *с тояга в ръка*, яжте го набързо: това е Пасха Господня“ (Изх. 12:11).

Олаф обаче е *поет*. Неговото скитничество е започнало в детските му дни благодарение на скиталчеството на баща му. Продължило е през множество изпитания – физически и душевни, през тъга, меланхолия. Продължило е в неговите години на учение във Виена, Париж и Лайпциг – „*станции на скитанията му*“, и пр., и пр. Тази автобиография в Олаф вече е много подробна и завършва с вестта за смъртта на Олаф и както още разказва пишещият за него: „...той разказва най-вече нерадостни събития из живота на разни неволници, но не към тяхната външна съдба е взрян погледа му, а към онзи *мир на чувства, настроения и душевни кризиси, от които не лъхти тъмния дъх на отрицание, песимизъм“* (Славейков 1959: 179).

Такава изглежда да е новата фигура на поета – вървящ по световния път през неволи и тъги, скитник в света, но това са събития от неговия външен, видим и за другите живот. Не той е важен. Важни са чувствата, настроенията и душевните кризиси, които са без отрицание и песимизъм, т.е. вътрешните състояния на поета. В този план той е и избраник: „*честит е този избранник...*“, и водач: „*като ковчега Ноев, принесе / от прежний свят в послешний онова, / което е в промени непроменно. / Той подир смърт от себе си оставя / най-чистото, най-хубавото – жица / от царството на сенките безплътни, / които ще го свързват с тоя мир*“.

Поетът, макар и скитник външно, е водач душевен и причина за оптимистичен душевен градеж у човека и след смъртта му в търсенето на човека и в звяра.

Така, в тази ситуация на антропоцентризъм, човекът се кланя на избраника, също твар като него, и оттук следва и голямата отговорност на поета пред съвременници и пред бъдеще.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ботев 1976: Ботев, Христо. Тая нощ сънувах... // Ботев, Христо. Събрани съчинения : В 3 тома : Т. 1 / Под ред. на Цвета Унджиева. – София, 1976, с. 88–93.

Михайлова, Въгленов 1967: Литературен архив : Том 3. Пенчо Славейков / Встъпит. статия, публикация и коментар Стоянка Михайлова в сътрудничество с Михаил Въгленов; Ред. Стоян Каролев, Соня Баева. – София : БАН, 1967.

Славейков 1959: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 5. Критика и обществени въпроси; Очерци; Пътеписи / Под ред. на Борис Делчев. – София : Бълг. писател, 1959.

ЛАТЕНТНИ НАРАТИВИ, ПАТЕНТНИ СЦЕНИ

Светлана Казакова
ЛМУ Мюнхен

LATENT NARRATIVES, PATENT SCENES
Svetlana Kazakova, LMU Munich

In his *Epic Songs* Pencho Slaveykov legitimates the Hellenistic basis of modernity as he creates heroic narratives of a latent type. The Dionysianism of these narratives gravitates towards tragedy and thus evokes a dramatic effect. Following Folkelt and Lipps, the aesthetics of the tragic functionalize suffering and the will to self-sacrifice. The willingness to self-sacrifice is manifested, though, as a distinct "play with pain" (Lacan) on the basis of the Dionysian "coming out of one's self" and further procreates sublime heroes and patent scenes. Subjectivity in Slaveykov's work corresponds to ethics (Lévinas): the author seeks for ideals in the orphism and heliasm of his heroes.

Keywords: hellenism, heroic narratives of a latent type, aesthetics of the tragic, dionysianism, sublime heroes and patent scenes, orphism, heliasm

Със своите „Епически песни" Пенчо Славейков въвежда в българската литература т.нар. философска балада. Тя е създадена според него от Гьоте (Теодоров 1939: 51), което отвежда към концепцията на Гьоте и Шилер за възникването на художествената балада изобщо. Наследник на народната, романтичната балада трябва да включва трите големи жанра в себе си: лирика, епос и драма, като в едно изначално праяйце (Трегер 1986: 6). Според едно по-скоро тематично обосновано мнение, принадлежащо на А. Мидеке, „с „Епически песни" Славейков въвежда в българската литература психологическата художествена поема. В нея става въпрос за твореца, който наблюдава и анализира своето произведение, рефлектирайки при това ролята си на художник". Тази преценка засяга преди всичко проблематиката на поемите, посветени на различни големи творци и техните вътрешни битки, която е намерила израз в лирико-драматич-

ната им диалогова структура (Mugeke 2013: 154). За Славейков балада-та е перспективна поетическа форма на „сериозната мисъл“. Това твърдение творецът изказва чрез Чевдар Подрумче от „На Острова на блажените“, „първият наставник на най-новите поети“ (Славейков 1958б: 108).

Важно в цикъла е присъствието на трите стилови възможности, което е подчертано и от песенния момент в определението на самия поет: става въпрос за епически, но именно песни. Афинитетът на Славейков към културни фигури е във от съмнение – те са симптом за значими промени. В тяхното представяне той подчертава подвижничеството, което кореспондира с неговата собствена, но и на съратниците му от „Мисъл“ задача да европеизират българската литература. Ролята на модерността като начало на този процес е характерна за всички славянски и особено за южнославянските литератури. Епическата героика е по правило пряк наследник на мита – с тази особеност, че епифаниите и нуминозността са заместени от пророчество или културен подвиг, респективно жертва. Този типичен за европейското културно съзнание модел дефилира през модерните етапи на източно- и южнославянския ареал като елинизъм, съответно дионисизъм. Саможертвата на дионисиевския поет протича не толкова на нивото на тялото или подсъзнанието, колкото в сферата на културната памет, където поетът се прераждa и съхранява за вечността чрез своите произведения (Ханзен-Льове 1999: 35).

Установяването на европейския модернизъм е свързано с преодоляване на натурализма, на късноромантичния Бидермайер и специално при балканските славяни – на просвещенските възпитателни и образователни тенденции. Там където романтичната традиция е била силно изразена и развита, началото му се ознаменува чрез своеобразно връщане към късната античност във варианта на декадентството и естетизма на Fin du siècle. Нейното забавяне или частично проявяване е причина за смесването ѝ с модерността. Така или иначе, модерната литература и култура предполагат осмисляне на елинистичната база заради желанието за интегриране към по-големи системи, доказали се като парадигми на класичност. „Мисионерите“ от „Мисъл“ легитимират в България модерността, обръщайки се, по мнението на Галин Тиханов, към античния епос и фолклора (Тиханов 1998: 246).

Забележителното в разнообразието от епически прототипи при Славейков е не раждането и подвигът на културния герой, един характерен момент за героичните наративи, а мартириумът на твореца. Цялата ницшеанска двойственост и висока лудост на неговите епически герои е

разрешена в понятията за избраничество, хюбрис и трагизъм. Те всички имат за цел да преодолеят моментното и да заемат мястото си в пантеона на културата. В този смисъл те носят и особеностите на културни герои, които са гарант за постоянното присъствие на паметта (memento mori) в живота. Проблемите на духа се озвучават при това като субективни завоевания, като мигове на хилиазъм (Ханзен-Льове 1999: 35) – светлина, просветление, лъчение[1]. Така тази тяхна наративност остава латентна. Затова пък на преден план излиза играта, чутото слово, креационизмът – в понятията на Жак Лакан, който има за цел да постигне ентусиазиране и екзалтация. При П. Славейков на това състояние отговаря дионисиевското „излизане извън себе си“ (Славейков 1958г: 296).

Славейков подчертано рефлектира в литературността именно създаването, разбирано като дан към унищожителното време. Неговият Олаф ван Гелдерн твори епическите герои, както творят и всички на Острова на блажените, които или вече са заели местата си в гробницата на човешката култура, или са на път да го сторят. В книгата впечатляват метафорите на изминатия път, както и на пръскащия светлина поет:

Изчезна той – пред нашите очи;
но на духът му светлите лучи
огряват в мрака нашата пътека.
О смърт, ти обезсмъртяш человека!
(„Химни за смъртта на свръхчовека“) (Славейков 1958б: 155)

Поетът, подчертава Славейков в статията си „Честит поет“, се вълнува най-вече от „душевните движения на героя“ (Славейков 1958г: 248), от дела и думи, носещи „патоса на героизма“ (ПС 4: 252). За Одисей на Алфред Тенисън четем следното: „ако пък го погълнат вълните, ако отиде на Острова на блажените, висша наслада ще му е още веднъж да види Ахилеса“ (Славейков 1958г: 249). В „Блянове на модерен поет“ наративността буквално изплува от „обетованата земя на сказанията“, топика, търсена от Славейков и по негова преценка, намерена от Петко Тодоров (Славейков 1958г: 171). За Славейков в представите на твореца са важни не самите мотиви, а „стремленията на аза“, благодарение на които произ-

[1] В своето изследване, озаглавено „Сублимна риторика“, Й. Вилвок подчертава връзката на възвишеното с възвръщащото се, отнетото от забравата възпоминание. Центриращ момент във възвишената риторика се явява при това символът на светлината, както и цялата светлинна метафорика (Вилвок 1989: 43–45).

ведения́та му, според „Душата на художника“, живе́ят негови́я со́бствен живо́т (Славейко́в 1958г: 58). По то́зи на́чин а́вторът съ́здава су́марен ти́п на идеа́лния си Аз – „импера́тивно ре́чево обръ́щане къ́м несъ́знателното, ко́ето запа́зва ка́тегори́чната си по́зиция, ка́то ни се откри́ва в непредви́дими о́брази“ – поня́тие, ко́ето спо́ред Ла́кан би́ва изтла́сквано напре́д от коре́лата си, по́знат ка́то Свръ́х-Аза на Фро́йд (Понта́лис 1999: 153).

За Славейко́в изку́ството слу́жи на възви́шеното, то е ориенти́рано къ́м изпъ́лнение и кра́й. Естети́ческите приори́тети на по́ета израстват от Фолкелтова́та тради́ция на преодоле́ния натурали́зъм, ко́ято акце́нтира върху краси́вата ду́ша на тво́реца, съ́здаваща благоро́дна и краси́ва нра́вственост (Теодо́ров 1939: 42–43). За фило́софа само́ в литерату́рата мо́же да се по́стигне пъ́лно опреде́ляне на индивидуа́лността, и то́ благода́рение на тра́гичното. На та́зи ка́тегория Йоха́нес Фолкелт по́свещава обхва́тното си изсле́дване „Есте́тика на тра́гичното“ (1897), в ко́ето сближа́ва старогръ́цката и христия́нска по отноше́ние на вя́рата в предопределя́щата ро́ля на свръхестестве́ни си́ли спря́мо човеши́те де́ла (Фолкелт 1923: 375). Тра́гичното се ра́жда от спо́ра на два́ ку́лтурни по́рядъка: то́зи на приро́дата и хора́та и та́зи на божестве́ните реше́ния, на ко́йто пъ́рвият е подчи́нен. В по́-о́бщ смисъ́л ста́ва въ́прос за наме́сата на трансцендентното в имане́нтното състоя́ние на зе́мните я́вления. Феноме́нът, в ко́йто две́те стра́ни на би́тието се проя́вяват, определя́йки характе́ра на тра́гичното, за Фолкелт е *човешка́та съ́дба*: „Предста́вата и изображе́нието на тра́гичното зави́си от то́ва как се е възприе́мала *съ́дбата* – разби́рана в най-широ́кия смисъ́л на ду́мата – в разли́чните светогле́дни систе́ми. Осо́бено в зави́симост от то́ва ка́къв смисъ́л прида́ва на съ́дбата отноше́нието ме́жду *трансцендентност и имане́нтност* в хо́да на чове́шките не́ща, тра́гичното мо́же да прие́ма разли́чни изображе́ния. В проя́вяването на та́зи стра́на от тра́гичното се изразя́ва, ка́кто ни́къде дру́гаде, вла́стната проти́воре́чивост на вре́метo“ (Фолкелт 1923: 374).

За отбеля́зване е, че в кри́тическите си рабо́ти Славейко́в отчи́та сети́вно-психологи́ческата си́ла, с ко́ято действа́ моти́вът за страда́нието в литерату́рата. Напри́мер в „Че́стит по́ет“ то́й обръ́ща вни́мание на то́ва, че сме скло́нни да це́ним по́ета „по те́жестта на негови́те злочести́ни“ и че о́нова, ко́ето е рожба́ на бо́лка, ни вълну́ва пове́че от ща́стието (Славейко́в 1958г: 245).

Най-адеква́тно представя́не на тра́гичното тря́бва да се оча́ква есте́ствено в драмату́ргичния жа́нр. То́ва, ко́ето в „Епи́чески пе́сни“ и изо́бщо в епи́ката на Славейко́в привли́ча вни́манието, е сце́ничното пред-

ставяне на наративите, драматичността. Конфликтите като цяло са свързани с душевните катаклизми („изкъртени из наболяла гръд“ – „Симфония на безнадеждността“), които протагонистите преживяват като „ропот глух, отнейде из душа му/ възйет“ („Микеланджело“), във вид на „злокобни мисли“, родени в „мрачния ум“ на Бетховен („Cis moll“). Макар и обективирани, те конституират драматичното напрежение между сърце/душа и ум („Сърце на сърцата“, „Кървава песен“). Дали ще приемат вид на гений тъмен, образ тъмен, сенки, или земно предизвикателство към небесното („Фрина“), те всички проследяват раждането на героя, творец на божественото. В „Сърце на сърцата“ четем:

Не се възпирай; дето простий смъртен
смутен се спира – там героя почва“...
(Славейков 1958а: 246);

в „Cis moll“:

Ти имаш свой особен дял... Ти сне
от небесата пламък прометеев,
да го запалиш в хорските сърца
и, възгорени, да ги възвисиш.
(ПС 1: 225)

По тази причина от голямо значение се явява именно съдбата, очевидно продиктувана от елинистичната традиция в разбирането на тази проблематика. Определени антични шифри допринасят също така за стилизирането на драматичността.

В мистификационния очерк „Олаф ван Гелдерн“, поставен като предговор към „Епически песни“ (1907), поетът Ван Гелдерн е наречен „херой на словото“, за когото „гневът е мерило“ на любовта. Елинистичната му характерология проличава и в оничното уточнение: „Най-хубавият негов сън е – съня за живота му след смъртта“ (Славейков 1958а: 175). Удивителен е послеписът, според който Олаф току-що е „преминал в другата фаза на своя живот“, смъртта. Последвалият цитат, принадлежащ на Шели от „Сърце на сърцата“, е вече послание от Славейковия Некрополис (Царството на сенките) в името на онова, „което е в промени непроменно“ – мисъл-квинтесенция за твореца. Автоцитирането у Славейков е само един от начините да изгради онтология на свободния преход меж-

ду феноменално и ноуменално. Така краят на очерка става начало на една поетика, пряко свързана с основите и трансфера на изкуството:

Честит е този избранник, чийто дух,
като ковчега Ноев, пренесе
от прежний свят в послешний онова,
което е в промени непроменно.
Той подир смърт от себе си оставя
най-чистото, най-хубавото – жица
от царството на сенките безплътни,
която ще го свързва с тоя мир.
(Славейков 1958а: 181)

В антично орнаментирания портрет на Секул Скъта от „На Острова на блажените“ Славейков означава това свое предпочитание с уточнението, че в свой труд от капитална важност Скъта е изследвал „Погребалните обичаи в Омирово време“ (ПС 2: 186). Фактът, че от този мним труд се ползва, според Скъта, дори учен като Ервин Роде, говори за школуването на Славейков именно у този автор. Поетът явно е познавал забележителния труд на Роде: „Психика. Култът на душите и вярата на гърците в безсмъртието“, издаден във Фрайбург през 1872 година.

Роде посочва дионисиевската основа в генезиса на изкуството и по-специално на драмата, която пази връзката си с хоровото начало на култа. Самата специфика на театралната игра – актьорът да влиза в чужд характер и да говори и действа от негово име – се корени според философа в онова превръщение на собствената същност, свързано с откъсване и издигане на душата от ограниченото ѝ човешко битие, познато от екстатичните дионисови празници (Роде 1961: 44). На това място трябва да се отбележи, че именно Роде подчертава старотракийската основа на орфизма, учението за новия Дионис (VI век) и раждането на човека, с което всъщност се слага край на митологизма.

Според орфиците човек трябва да се освободи от оковите на тялото, в което душата е като в затвор. Интересен от гледна точка на набелязаната вече психология на възприятието е катарзисният момент в орфизма. Душата постига своята чистота, като се освободи от тялото чрез смъртта и прераждането. „Убеждението, че в човека живее бог, който ще бъде освободен само ако разкъса веригите на живота, води своето основание от Дионисовия култ и неговите екстази“, твърди Роде (Роде 1961: 133).

В късноантичната версия на мита за Орфей, принадлежаща на Овидий, се среща именно типичното за орфиците превъплъщение на душите. Според това учение за отвъдното душите, които първоначално са чисти и божествени, попаднали в живота на човешкото тяло, преживяват своето затворничество, от което се освобождават чрез смъртта. Впоследствие те преминават през реинкарнация, при което изкупват тежащата върху им вина, за да могат отново да попаднат в Елизеума или Царството на блажените (у Славейков „Остров" на блажените) и отново да станат божествени. По този повод Й. Аулих дава следното обяснение: „В тези повторни появи се състоят и самите орфическите превръщения. Изкупвайки вината си по време на междинните реинкарнации, душите се намират на *поляните Асфодел*" (Аулих 1998: 33). В поемата „В Аида", приписана на проантичния автор Скъта, се срещат характерологичните задгробни поляни, които са идентификационна препратка към Орфей и учението на орфиците. Точно Омир, чийто познавач е Скъта, носи в поемата всевиждащия поглед на душата. Именно той проследява Елена в преминаването ѝ от Аид към тихите и бели „асфоделни полени":

Една усмивка, един поглед... Тях
ги само Омир и прозре и схвана –
а тя отмина с лекия си ход
нататък сред навалицата сбрана.

И никой дума не пророни там,
и с погледи в замая опоени
последваха по дирите ѝ те
по белите асфоделни полени.
(Славейков 1958б: 197)[2]

За отбелязване е възгледът на Славейков за ролята на театъра, изказан по време на едногодишното му директорство на Народния театър: „…театърът е висш културен институт, най-висшия за живото художествено слово у един народ". Коментирайки режисьорската работа на твореца, ориентирана към „красота и изящество", К. Зографова прави

[2] Метафората на преминаването „на другия бряг" е една от основните в „Епически песни" (срв. „Пред Острова на блажените"), както и в книгата „На Острова на блажените" (срв. Нягул Кавела, който преминава на „отсрещния бряг", както и Боре Вихор, който просто е сравнен с Орфей).

едно разширително тълкуване на „театралното“ у него, като отбелязва стремлението на твореца „да превърна личния си живот в изкуство, а любовта си – в съдбовна пиеса“ (Зографова 2014: 91). Култът към красотата Н. Димитров отдава изобщо на влиянието на античната литература върху Славейков. Според него въздействието на образци като „Илиада“ може да се наблюдава особено в „Кървава песен“. Поетиката на древния епос импонира на Славейковите идеи за „личностния месианизъм и вътрешната свобода на личността“ (Димитров 2014: 71–72).

От особен интерес в имагинерния труд на Скъта е един въпрос от класическата история, а именно в какво е разликата между античната и съвременната душа (ПС 2: 186). Фолкелт дава отговор на този въпрос, изтъквайки, че за модерния човек чудесната божествена намеса е не само нарушаване на естествения порядък; тя е несъотносима с неговата самостоятелност и отговорност (Фолкелт 1923: 377). Около този въпрос се завърта цялата драма на „Кървава песен“, в която зрее конфликтът между самоличната власт и отговорността за другите. Интересно в поемата е и изграждането на един смесен локус (sense of place) чрез двата сфинкса, съсъществуващи някак естествено с „тилилейските“ параметри на регионалната митопоетика.

Едно остава само –
недовъзмогнато, неотразено тамо
пустинно глухите затънтени усои [...]
Народът тях ги Змейски
свърталища зове, или пък Тилилейски
усои [...]
Всевластний цар на тез усои, Огнян Змей,
в сараи мряморни вдън пещери живей [...]
Отпред, пред портите, два сфинкса изваяни
бдят, в тъпи погледи со замъртвяла скръб.
(Славейков 1958в: 54–55)[3]

Използваният принцип на континуитет работи в полза на една духовна страна, конституирана от собствена устна традиция и литературна култура, и двете съсъществуващи като културна памет (Мюлер

[3] Същия принцип Славейков използва и в поемата „Симфония на безнадеждността“, в която въставащият срещу Зевс титаничен Прометей е представен на фона на митологично израстващия, монументален Балкан.

2004: 103). На високите поетически жанрове, гарантиращи културната памет – драматическата поема и драматическото стихотворение, е отредено централно място и в антологията „На Острова на блажените“ (Димитров 2013: 89). Реабилитирайки класичността, сценичното у Славейков фактически генерира патентност.

В „Олаф ван Гелдерн“ Славейков е категоричен в императива си към съвременните творци: „Бъдете елини на модерния свят“ (Славейков 1958а: 178). В „Блянове на модерен поет“ поетът разяснява как точно става оживяването на културната памет, изследвайки драматичността в прозата на П. Тодоров. Изходен пункт представляват наблюденията му върху драмата – идилия, „Зидари“ като модерна обработка на балканската легенда за вграждане на жертва в основата на постройка. Символизацията на мотива за зазиждане Славейков вижда в характера на сградата, която трябва да оцелее. Зидарите на Тодоров „зидат *храм*, дето „да се видят всички сбрани“, място дето „ний се сещаме, че сме хора“ (Славейков 1958г: 180). Така интерпретацията на жертвеността (един трябва да се пожертва за общото благо) закономерно отвежда до невинността на жертвата. Невинната жертва според Славейков придава особено значение на вложената в творението етическа идея. Именно в нея той вижда духа на модерната литература, която трябва да актуализира идеала на идеалите – „нравственото възраждане на човека“ (Славейков 1958г: 182).

Естетическите виждания на Й. Фолкелт споделят редица други представители на емпиричната естетика (философия на възприятията) в Германия, като Карл Гроос и Конрад Ланге. Обединяващ момент при тях се явява т.нар. естетика на вчувстването. Особено близък до нея в представите си за съчувствието и състраданието е Теодор Липс, който различава чистото (съвършено) вчувстване от интелектуалното разбиране по време на подражанието. Първото за него е и първичното разтваряне на Аза в преживяването, а второто е интелектуалното познание на рефлектиращия: „Аз рефлектирам и се чувствам като рефлектиращ. За мене така съществуват два Аза – онзи Аз там, горе, и този тук, долу; Аз в акробата и отличаващия се от него реален, собствен Аз“ (Липс 1923: 124).

Славейков определено работи с това разцепване на възприятията, което става и причина за драматичните контроверсии в съзнанието на героите му. Изследвайки по-нататък психологическите механизми на трагичното, Липс установява, че именно страданието на човека покачва неговата ценност за наблюдаващия. В основата на трагедията той

вижда удоволствието, предизвикано от болезнено-възвишеното преживяване при изобразяване на страданието. Тук става дума за едновременното етическо и естетическо въздействие на страданието. „Чувството за човешка ценност, която ми създава наблюдаваното страдание, е симпатия. Симпатията е съчувствие, съпреживяване.“ Състраданието, твърди философът, е същевременно и оценностяване (Липс 1923: 560–564). В героиката на Славейков впечатлява едновременното въздействие на самоиздигането и самоотричането на твореца. Това съвпадане става възможно благодарение на присъстващото съзнание за смърт, наречено в реториката „основна предпоставка за преживяване на възвишеното“ (Вилвок 1989: 48).

В трагическото издигане на страдащия, в неговата етика на себеотказването философите психологисти забелязват изконната връзка между човешкото, човешки стойностното, от една страна, и страданието, от друга. Според Липс ние осъзнаваме, че страданието засяга точно човешки ценното и това изстрадване на човешката стойност ни владее в такава степен (Липс 1923: 567). Следвайки тази линия на екзистенциално тълкуване на субективността, Еманюел Левинас определя в ново време етическия момент, разбиран като отговорност, като изначален и основополагащ. За философа субективността е феномен не „за себе си“, а „за другия“, т.е. тя е отговорност за отговорността на другия. Различна от познанието на обектите, етическата субективност означава близост. Самоконституирайки се чрез усилието да бъде отговорна за другите, тя се проявява и като представител на другите, на ближните или на собствения народ. Такава етика на субективността е готова да понесе всичко и да поеме вината за всичко (авторът цитира Достоевски с неговата максима: „В действителност аз съм виновен за всички и дори може би по-виновен от другите“; Левинас 2008: 74). Тя отвежда към категорията на човешкото и човечното, така ценени от Славейков и в максимата му: „диренето на человека и в звяра“, инстинктивно възприета от руските класици (Славейков 1958а: 177). „Човечността в нейното историческо и обективно битие е всъщност пробив на субективното, на човешкия психизъм в неговата първоначална бдителност или трезвост, това е съществуването, което се освобождава от своята условност: отказът от себе си“ (Левинас 2008: 76).

Една от най-значимите драми на гръцката античност е безусловно „Антигона“. В разискванията си върху трагедията Фолкелт подчертава особеното в тази драма. За разлика от типичното кръстосване на има-

нентно-човешки и трансцендентно-божествени феномени в античната драма тук събития и герои са оставени да действат на собствена отговорност. „В Антигона липсва трансцендентно намесващата се съдба или поне нищо в плетеницата от събития не отправя към нея. Всичко се развива иманентно човешки." (Фолкелт 1923: 383)

В обширния си анализ на „Антигона" Ж. Лакан следи характера на етическото въздействие чрез страстта на освобождаващото състрадание, което предизвиква драмата. На художествено ниво, т.е. в света на имагинерното, връзката между добро и красота неминуемо граничи с трагическата етика, тъй като властта на доброто задължително води до ексцес, последиците от който ни демонстрира трагедията. Възможността за „игра с болката", при която субектът отделя и създава двойник на себе си, когото прави недосегаем за унищожение, е всъщност пространството на естетическите явления – „и именно на това се основава връзката между играта на болка и проявата на красивото" (Лакан 1996: 314). В този смисъл Антигона е героиня на границата, на взаимопроникването на красотата и страданието: тя е жива *зазидана* в гроб. Проклятието на безкрайното време, символизирано от плачещата Ниобея, е прекрачването на границата към „властта на Дионисовия огън" (Лакан 1996: 323).

„Мъката на безсмъртието – мъка на избраните натури – е най-грозна от всички", ще отбележи Славейков в статията си „Честит поет" (ПС 4: 249), в която срещаме една сходна концепция за красивото: „бисерът е тъй хубав, защото е рожба на болки" (Славейков 1958г: 245). Сред преведените чужди текстове „Антигона" е трагедията, която поетът преработва и преиздава и която очевидно поражда интереса му към формите на античната трагедия (Славейков 1959: 516–518). Носителка на сублимна (неунищожима) любов, Антигона се реализира в апофания, която антиципира смесването на живот и смърт, така че – в термините на Лакан – „смъртта обхваща живота, който е обхванал смъртта" (Лакан 1996: 299). Реминисценция на красивата жертва се вижда в поемата „В Ада", където Елена стои именно в тази гранична зона: „Хубостта/ живот я ражда – смърт разхубавява!", а „Фрина" като че ли реализира знаменитата максима: „Любов, непобедима в битките" (Ερως, αυίκατε μαχαυ), от коментара на хора в „Антигона" (Лакан 1996: 321). Изобщо „божественият бяс" и моментът на захлас за Славейков са източникът на изкуството, на които само фантазията дава форма (Славейков 1958г: 57).

От гледна точка на възвишеното, така важно за героичната етика на Славейков, от особено значение е именно фантазията. Според кантианския прочит възвишеното е неуспешен опит да си представим ноуменалното, така че фантазията само демонстрира невъзможността си да попълни празнотата между ноумен и имагинерен феномен. Продължавайки линията на Фройд/Лакан по повод на парадокса болка – удоволствие (*jenseits des Lustprinzips, jouissance*), Славой Жижек категоризира възвишеното от гледна точка на този парадокс. Благородно-възвишеното е форма на схематизъм, който е успешен, когато не се състои, то е сполучливо „пропадане“ на усилията на фантазията да темпорализира (схематизира) идеята на разума. „Съобразно този успех в провалянето възвишеното съдържа една своя смес от удоволствие и болка: това е удоволствие, което бива извикано от преживяването на болката, от болезненото пропадане на фантазията, от болезнената празнота между схващане и обозряване.“ (Жижек 1998: 68)

И така, Славейков експонира своя херос, на който придава ефектност чрез своеобразен фантазен трагизъм. Благодарение на контроверсните сцени и отстояването на определен етичен идеал той придобива метафизика, т.е преминава границите на конкретното. В много отношения за това съдейства ситуирането на образите в сферата на едно имагинерно (осъзнато като представимо) и може би затова овладяно страдание. Етическото „доместициране“ на много от фигурите ги превръща в ултимативни обекти, поносими в своята интензивност и непроницаемост (Жижек 1998: 33). Славейков се умножава и перформира, отстоявайки така своята неповторимост: аз мога да субституирам всички, но никой не може да субституира мене, моята идентичност е неотчуждима (Левинас 2008: 76–77). Блясъкът и въздействието на неговите трагизирани герои е и негов собствен. Подготвяйки 8-томното критично издание на творчеството му, Боян Пенев неслучайно заявява: „До ден днешен той остава най-голямата фигура в литературата ни.“ (Славейков 1939: 263)

БИБЛИОГРАФИЯ:

Аулих 1998: Aulich, J. Orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke. – Frankfurt am Main u.a. : Lang, 1998.

Вилвок 1989: Villwock, J. Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift Vom Erhabenen. // *Das Erhabene* : Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn / Hrsg. Ch. Pries. – Weinheim, 1989, s. 33–54.

Димитров 2013: Димитров, Николай. Под сянката на кипарисите : Книга за книгата „На Острова на блажените“. – В. Търново : Дар-РХ, 2013.

Димитров 2014: Димитров, Николай. Пенчо Славейков и античната литература. // *Славейковото* общество : Изследвания и материали / Под ред. на Й. Ефтимов. – София, 2014, с. 68–73.

Жижек 1998: Žižek, S. Das Unbehagen im Subjekt. – Wien : Passagen Verlag, 1998.

Зографова 2014: Зографова, Катя. Пенчо Славейков между европейските естетически търсения и балканските страсти в Народния театър. // *Славейковото* общество : Изследвания и материали / Под ред. на Й. Ефтимов. – София, 2014, с. 88–92.

Лакан 1996: Lacan, J. Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan: Buch VII (1956–1960). – Weinheim; Berlin : Quadriga, 1996.

Левинас 2008: Lévinas, E. Ethik und Unendliches. – Wien : Passagen Verlag, 2008.

Липс 1923: Lipps, Th. Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. – Leipzig : Verlag von Leopold Voss, 1923.

Mugeke 2013: Middeke, A. Slavejkov und Javorov: latente Rollenkonflikte im Kreis „Misăl“. – Wiesbaden : Harrassowitz, 2013.

Мюлер 2004: Müller, W. Das Problem der Subjektivität der Lyrik und die Dichtung der Dinge und Orte. // *Literaturwissenschaftliche* Theorien, Modelle und Methoden / Hrsg. A. Nünning. – Trier, 2004, s. 93–105.

Понталис 1999: Pontalis, J.-B. Zusammenfassende Wiedergaben der Seminare IV-VI von Jacques Lacan. – Wien : Turia+Kant, 1999.

Роде 1961: Rohde, E. Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen: Bd. 2. – Darmstadt : Wiss. Buchges., 1961.

Славейков 1939: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 3 тома: Т. 3. Сън за щастие [Бележки на Б. Пенев]. – София : Хемус, 1939.

Славейков 1958а: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 1. Сън за щастие; Епически песни / Под ред. на Димитър Осинин. – София : Бълг.писател, 1958.

Славейков 1958б: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 2. На Острова на блажените / Под ред. на Ангел Тодоров. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 1958в: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 3. Кървава песен / Под ред. на Петър Динеков. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 1958г: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 4. Критика / Под ред. на Борис Делчев. София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 1959: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 7. Преводи / Под ред. на Ангел Тодоров. – София : Бълг. писател, 1959.

Теодоров 1939: Teodoroff, E. Deutsche Einflüsse auf Pentscho Slawejkoff. – Leipzig : Felix Meiner Verlag, 1939.

Тиханов 1998: Тиханов, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“ : Към културната биография на българския модернизъм. – София : Кирил Маринов, 1998. – (Цикъл Академия)

Трегер 1986: Träger, C. Wörterbuch der Literaturwissenschaft. – Leipzig : Bibliograph. Inst., 1986.

Фолкелт 1923: Volkelt, J. Ästhetik des Tragischen. – München : Beck, 1923.

Ханзен-Льове 1999: Hansen-Löve, A. Jan Mukařovský im Kontext der „Synthetischen Avantgarde“ und der Formal-philosophischen Schule in Russland (Fragmente einer Rekonstruktion). // *Jan* Mukařovský and the Prague School / Hrsg. V. Macura. – Potsdam, 1999, s. 217–262.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И РЕЛИГИЯТА

Евелина Джевиецка
Полска академия на науките

PENCHO SLAVEYKOV AND RELIGION

Ewelina Drzewiecka, Polish Academy of Sciences

The paper examines the relation between Pencho Slaveykov and religion from the point of view of the history of ideas. It focuses on previous Bulgarian studies of Slaveykov's attitude to religion. However, the subject of analysis is not the writer's attitude to religion, but the meaning of the religious notions in his writings. The main thesis of the present article is that the history of the reception of this issue actualizes the Bulgarian stereotype of religious indifferentism. Furthermore, the text reveals not only the changing sense of the concept 'religion' in Bulgarian scientific discourse (and thus in Bulgarian culture), but also its crucial place in Bulgarian Modernity.

Keywords: Pencho Slaveykov, religion, Bulgarian studies, history of ideas, Modernity

Въпросът за отношението на Пенчо Славейков към религията е един от най-интересните в изследванията върху тази културна фигура. За значението му в българския контекст свидетелства не само броят на мненията, но и противоречията в прочитите, които се забелязват още в междувоенния период. Ето два красноречиви цитата:

> Пенчо не е поклонник на евангелието, нито дава значение на библията изобщо. Той е оттърсен от черния прах на средновековната християнска религия, не признава съществуването ѝ. Но никъде в неговото творчество няма да намерите нито една дума, нито образ в знак на протест срещу духовната мъчителка […]. Обаче нашият поет постоянно обръща погледа към един Бог и с него се разправя в своите вътрешни на творчеството му молитви. Кой е този Бога? Той е пак библейският, а не богът на Хераклита и Демокрита – природата. Той е онзи Бог, който според библията е създал по своя воля човека, но като го създал, изгубил си и властта над човека. Тази част на този религиозно-философски принцип е в диаметрал-

но противоречие със сказанието на библията за сътворението на човека […]. […] Пенчо ни се открива като дуалист, който вярва в безсмъртието, защото чрез смъртта се сношаваме с Бога. Но ще ни възразят: не в тая смисъл трябва да се разбира философията на поета, а в друга, която означава непрестанното движение, независимо от смъртта, на човешкото усъвършенствуване, което съставлява цел на вечността му и в което самото движение е вечност. […] но движението на човешкото съвършенствуване като вечност няма нищо общо с такава една философия, която учи, че Бог е създал човека и че последният се сношава чрез смъртта си с него […] (Коларов 1914: 29–31).

Във всичките свои поетически творения той дълбоко се вълнува от мислите и преживяванията си за битието, Бога и човека, за живота, смъртта и вечността и за дълбокия смисъл на страданието. […] Въпреки всички съмнения, колебания и блуждения все пак, в основа и на края, той стига до светли прозрения от видимото към невидимото и става – макар понякога в парадоксална форма – проповедник на утвърждаването на Бога, вечност, световно равновесие и на изкуплението и съвършенството през страданието и примирението. Вече в своята „Кървава песен“ той дава художествен израз (и чрез образа на поп Матея) на основния смисъл на нашата история: „Бог и България – единство в двойна плът“. А колкото лично до себе си […] той „чувства и вижда Бога“ […] – като Бог могъщ и световен уравновесител, като Бог на „волята свята“, като „начало и край и вън от Който всичко е тъма“ […] Твърде слабо в неговите поетически творения отношението му към Христа […]. Напълно и дълбоко до Христа той не е можал да достигне. (Цанков 1939: 226–227)

Макар противоречащи си един на друг, и двата възгледа обхващат въпроса за „религиозното“ у Пенчо Славейков. И двата са при това дълбоко полемични, като разкриват многозначността на понятието. Първият е от 1914 г. и е от книгата на Иван Коларов – марксист, разправящ се с ирационалния и ненаучния теизъм изобщо, както и с буржоазното и националистическото у самия писател. Вторият цитат е от 1938 г. и е на Стефан Цанков – богослов и историк на Църквата, виждащ в писателския интерес към „най-висшите въпроси и загатки на света“ както заложения в човешката природа стремеж към религията (християнска, разбира се), с което отрича възгледите на материализма, така и знак на здрава връзка с народното (т.е. православното) битие на българина.

И така, въпросът „Пенчо Славейков и религията“ може да се разглежда двупосочно: или като въпрос за неговото собствено отношение към религията, т.е. за неговата „религиозност“, или като въпрос за историята на интерпретацията на „религиозното“ у писателя. И двата подхода

могат да се окажат плодотворни и именно на този проблем е посветена тази статия.

Въпросът за религиозността на един писател винаги е подвеждащ. Невъзможно е да се реконструира неговият подход към религията, без да се навлезе в сферата на спекулацията. Но все пак именно това вълнува критиците. Изворовият материал е или чисто художествен, което още повече усложнява прочита, или пък се свежда до (авто)биографични бележки, в много случаи твърде оскъдни. Случаят с Пенчо Славейков е именно такъв. Нямаме *преки* и еднозначни свидетелства за отношението му към темата. Поетическото му творчество пък като цяло е белязано от дълбоки противоречия и идейно дистанциране[1]. От една страна, „автотекстуалността" и „*авторепрезентативността*" на писателя дават възможност да се подредят някои елементи от сложната[2] му мирогледна мозайка, от друга – търсенето на точни твърдения е обречено, тъй като е вплетено в авторовата игра[3].

Литературните критици на творчеството на Пенчо се захващат за философските въпроси, библейските мотиви и религиозните теми. Особено в междувоенния период – в контекста на националната дискусия около българската религиозност – се повдига въпросът за верую̀то на писателя. „Религиозното" се реконструира въз основа на произведенията, които разработват или библейски и/или църковни мотиви, или религиозно-философски теми или понятия. Те стават аргумент за или против дадения мироглед: индивидуализъм, пантеизъм, монизъм, ницшеанство, християнство, хиндуизъм[4]. Рядко се стига до комплексни интерпретации на дълбоко идейно ниво, макар че често се подчертава противоречието като главен принцип. Като цяло делото на Пенчо Славейков се характеризира с две начала: същностно противоречие и самоотрицание

[1] За противоречията в творчеството на Славейков вж. повече Сарандев 1977: 145–148.

[2] Интересно свидетелство представляват обаче спомените за Славейков на Мара Белчева. Описвайки престоя им в Италия, тя признава, че той не се съгласил да отидат до Лурд, за да се помолят за чудо относно здравето му, защото бил „вярващ напълно във своя Бога, който навред го закрилял" (Белчева 1923: 22). Още по-любопитно звучи отговорът на писателя на предложението на Белчева да влязат една неделна сутрин в църква: „Моята вяра е друга, нали знаеш, това е за ония, които още не са чули Бога…" (Белчева 1923: 23).

[3] За Пенчо-Славейковата игра споменават много критици. Напоследък обширно изследване по темата публикува Сирма Данова. Повече вж. Данова 2016.

[4] Вж. напр. Казанджиев 1937 [1921], Далчев 1929, Белчева 1936, Каролев 1976, Сарандев 1977.

и копнеж за вечността. Изглежда при това, че може би най-точно определение предлага Мара Белчева (в статията си „Бог в творчеството на Пенчо Славейков“ от 1936 г.), и то не толкова заради личната ѝ връзка с писателя, колкото поради факта, че тя взима предвид сложността на явлението чрез комплексен анализ. За най-добрия израз на мирогледа му тя посочва „Химни за смъртта на свръхчовека“, но като морално основание за „идеята за вечния възврат“ вижда съществена връзка между човеколюбието и монизма.

„Като човек на сърцето, човек на любовта, Славейков не може да не бъде монист, защото самата любов, чиято същина е болката, подразбира единство. Как може да ме боли за страданието на другите, ако не съм една с тях (…). Той обича и затова го боли за другите. Всъщност той обича себе си и го боли за себе си, но за това голямо Себе, което обхваща света. А това е възможно в името на единната същина на всички твари, защото те не са нищо друго, освен Едното, Единното, превърнато в тях“ – обяснява останалата в ръкопис студия „Бог и човек в поезията на Пенчо Славейков“ (Белчева Архив: 34), която частично представлява чернова на споменатата горе статия от 1936 г.[5]. В този смисъл Мара Белчева предлага определено разбиране за „Славейковата религия“. Обръщайки се към Славейковия автотекст за Бойко Раздяла (из „На Острова на блажените“)[6], тя казва:

---

[5] Искам за изразя благодарност на Сирма Данова, която ми посочи този архивен текст.

[6] „И който, като авлигата, е тъжно настроен и пролетта не му е радост, а тъжна безцел, нека не слуша песента на пролетта – не чете *Книгата на песните*, – а обърне слух към онзи могъщ оркестър, който в храма на живота изпълнява *Химните за смъртта на Свръхчовека*, оркестър, в който известни партии на солистите се изпълняват от пет живи гласа, както в някоя от най-дивните симфонии: един бас от бреговете на Гангес, два баритона от Палестиня, един тенор от храма на Аполона в Делфи и един дискант от най-високият връх на Стара планина, планината на Заратустра. Оркестра на тая симфония е нагласен по камертона на един тъмен сън на автора ѝ – за възложената от твореца задача на Свръхчовека: да бъде звено между Началото и Края, да довърши недовършеното от уморения творец, да се слей с него – вълна от вълните, вълна на вълните – с океана на Вечността – и поднови силата му за ново начало, и тъй все во веки веков и нескончание века. Тоя химн на живота и вечното възобновение е – лесно ще си помисли някой – едно ехо и на Нитчевата идея за „Вечното връщане“. Обаче между идеята на нашия поет и идеята на Нитче има голяма и съществена разлика. У Нитче се връща всичко, що е било, и връща се, за да бъде пак както е било, без каква *и да е промяна*; у нашия поет „това, което е било“ *е само материал за строежа на бъдното*, степен към по-висше. В моя химн на живота има песни за смъртта с най-жизнерадостен нюанс. И въобще поемата на Раздяла е поема на жизнерадостта – пълна противоположност

Басът от Ганг, това е идеята за вечното прераждане. Двата баритона от Палестина – юдейството, за което битието е творение на Бога, който е бил преди него и е редом с него, но при все това смисълът на човешкия живот не се пренася зад неговия краен предел, християнството, за което земният живот е само врата към безплътния и вечния. Тенорът от храма на Аполон – материализмът. Дискантът от Стара планина – това е сам Славейков, като мощен дъб впил дълбоко корените в народностния дух, чийто символ е Стара планина. А кое е това, което обединява тези различни елементи? – Светът, космосът. *Различните* светогледи са всъщност само различни гледания на едно и също нещо – светът. Затова в тях има нещо, което е общо за всичките: идеята за вечност – или по-право, *чувството за вечност*. Всичко останало е само теория, която дири да осмисли това чувство за вечност. […]

Кое е сега Славейковото – дискантът от Стара планина?

Небитието, непроявеният Бог, който е във вечността (а вечността не е ни време, ни пространство), единният, безвременен и безпространствен Бог създава битието – става Бог-Творец. Но той създава битието като се превръща на битие, следователно – умирайки като Бог-творец и раждайки се като Бог-твари. […] Бог губи образа на Бога в нещата, в които се е превърнал, поради себичността на всяко от тях. Себичността ражда неразбранщината в света. А по същина той е единен – едно. Ето неговото несъвършенство, от което се ражда злото. А злото ще изчезне, когато всяка твар се осъзнае едносъща с всички останали. Така ще се дотвори света, ставайки такъв, какъвто е по същина. А това ще извърши Свръхчовекът, който – както пилето от яйцето – ще се излюпи от човека чрез стремежа му за мощ: когато „съединил целта си с целта на Бога", *човекът Божието дело дотвори, дотворявайки* своето – осъществявайки себе си като човек, съзнавайки се като Бога. (Белчева 1936: 102–103)

Интерпретацията на Белчева трябва обаче да се чете през призмата на нейния собствен интерес към мистичното, като се вземе предвид и това, че през 20-те години тя е силно повлияна от учението на Петър Дънов (както и от самата му личност), а дори се включва в неговото популяризиране[7]. В този контекст много интересно звучи пък фактът, че тезата за идейния конгломерат[8] като характерна черта на Пенчо-

---

на песента на отчаянието и безцелието на живота. Ония критици, които говорят за поета като за нитчеанец, не би било зле да се взрат в разликата на идеите в *Химните* и *Вечното връщане* у Ницше и да видят, че нашия поет не е нито ученик на немския поет-философ, а камо ли негов раб." (Славейков 1958: 148–149)

[7] Вж. Учението 2001; за ролята на дъновизма в живота на Белчева вж. Кирова 1994: 189–190.

[8] „Да излезем сега от този поетически синтез. – Трите философски системи, за които бе дума, са трите плата, от които така майсторски е направена одеждата,

Славейковото творчество, а особено на „Химни за смъртта на Свръхчовека“ се появява и в прочита на Николай Райнов, един друг известен последовател на окултното: „В тая любопитна смесица на ницшеанство, юдейство, християнство и езичество има много разсъдъчно мъдруване и неизбистреност, но тя е все пак опит да се издигне народният светоглед до висината на европейска философия“ (Райнов 1941: 54).

Отношението между един писател и религията може обаче да се разглежда и през друга призма – през призмата на историята на идеите. Това не означава реконструкция на отношението на автора към религията, а деконструкция на значения, свързани с нея, намиращи се в негово творчество. Как се разбира понятието/идеята за религията?

Под ръководството на Гражина Шват-Гълъбова в Института по славистика на Полска академия на науките работим върху проекта „Мигриращи идеи на славянските Балкани (XVIII–XX в.)“, който има за цел да проследи историческия процес на хибридизация на значенията в сравнителен план. Основавайки се на Райнхарт Козелек (2001, 2007), Чарлз Тейлър (2003, 2007) и др., изследваме езикови/текстови манифестации на идеи, възникнали в хоризонта на Просвещението. Питаме как тези идеи се разбират във връзка с модернизационния проект? Кои философски контексти актуализират? Как се приспособяват към локалния контекст? Интересува ни как се кръстосват традициите, като анализираме текстове на влиятелните представители на дадена култура. Религията е една от тези идеи, защото навлиза като автономно понятие в дискурса на балканските култури именно вследствие на отварянето им към (след)просвещенската Европа. Тъй като тя присъства у Пенчо рядко, за разбирането на смисъла на „религиозното“ ще послужат възгледите му за Библията, християнството, Църквата, Христос и – разбира се – Бог.

Именно тук тези Пенчо-Славейкови противоречия и наслагвания на значенията се оказват ключови, но не като оправдание на необхватността на идейния му проект, а като симптом на едно по-широко явление. Предлагам да обърнем реда, т.е. да ги помислим като началната точка. Да ги деконструираме в друга перспектива, при цялото съзнание, че не може да се говори по-нататък за пълна и достоверна реконструкция.

И така, изглежда, че у Славейков доминира следпросвещенско разбиране на понятието „религия“. Първо, то се проявява в погледа върху

що облича светогледа на Славейкова. Конецът, с които е ушита – това е идеята за вечното прераждане, не библейска, не и Ницшева, а индийска. Подплатата – това е Славейковото.“ (Белчева 1936: 101)

Библията, която се схваща като текст на културата, не Свещено писание в църковния смисъл. Представлява една философска книга, изворов материал за естетически и мисловни похвати, като съдържа разпознаваеми образи, присъстващи в изкуството чрез деконтекстуализацията. Библията не е първоизточник на смисъла, а на формите, прилагани чрез асоциации – според засвидетелствани в други текстове на култура модернистични конвенции.

Ето как Славейков характеризира своя алтер его Иво Доля (из „На Острова на блажените“): „Неговата поезия не е подплатена с отвлечени възгледения, а с опитите на живота, които понякога избиват в синтези, обединяващи опитите – но те са извлечени, а не отвлечени. Всичко у Доля е образ. Бог за него е винаги – дядо господ, какъвто е в библията и живота, а не в главата на книгите на тоз или онзи книжник-мъдрец. Дядо господ – онзи, когото поетът още като дете е гледал на тавана в черквата на родното си градче, с навъсените вежди и дългата брада – такива, каквито е имал и дядо му, – вдъхващи и уважение, но повече страх. За една запретена и не като хората грешка той е наказал безжалостно поета още на ранни младини – и наказанието си той влачи през цял живот, с тъга, но безропотно. Наказанието е било жестоко, но в него има и висока милост. Че то му отвори очите за господа и за живота.” (Славейков 1958: 118–119)

Второ, понятието „религия“ се вижда в образа на християнството, такъв какъвто той се явява в статиите за Фридрих Ницше („Заратустра“, „Немски поети“), „Толстой“ и „Българската народна песен“. Сам по себе си този образ е неоднороден и силно зависим от двусмисленото разбиране за народа[9]. Но като цяло и той е просвещенски по характер, като се отнася към идеята за прогреса. От една страна, християнската религия се вижда като една от многото религиозни/мирогледни системи, от друга, като следващия етап в развитието на човешката мисъл. Но едновременно представлява изопачаване на източника. Като етическо-философска доктрина е духовна сила, носеща морални ценности, но прилагана според етапа на развитието на народа. И именно в този смисъл тя се вижда присадена на българите насилствено, и затова – внесла „елемент на поквара“ (срв. Славейков 1959: 100). Като институция пък тя е обществена сила, но сведена в крайна сметка до ритуалност и воля на силните. В резултат се вижда като идейно изопачена. Тук се ситуира и значението на Църквата

[9] Повече за двойния смисъл на понятието „народ“ в творчеството на Славейков вж. Dąbek-Wirgowa 1973.

като източник на смъртта, причина за социалната несправедливост и бедност. Налице е модерното разграничение: религията като култ и религията като висша етика. Християнството се оказва опорочен проект за спасение на човечеството на земята, далече от истината на Христос. Разбира се, тук фигурата на Христос/Исус не се разбира ортодоксално, а като въплъщение на Свръхчовека – но не в смисъла на Ницше, а в Славейковия, т.е. парафразиращ оригинала, който го поставя в контекста на борбата с масата, но в името на тази маса и нейното щастие.

> Но неговата [на Заратустра] цел не е да донесе обикновено щастие, да снеме царството на земята, а онова щастие, онова царство небесно, за което Христос казва, че е в нас самите. Разликата между Христос и Заратустра е повечето външна […]. Един паралел между Христа и Заратустра би бил съвсем намясто и ако ги очистим от противоречията им те и двамата биха ни показали един и същ душевен образ, различен може би само в печата на времето. […] Всъщност той [Заратустра] е толкова егоист колкото и Христос, колкото всяка необикновена личност, от която се иска много, защото много е дадено […] (Славейков 1994: 83)

В този смисъл „религията на Славейков" се изразява в живота според волята на Бога като човеколюбие, но и според своята воля – като самоусъвършенстване в името на моралния прогрес.

Именно движението в перспективата на прогреса сигнализира образът на Бога в „Химни за смъртта на свръхчовека". Както Славейков обяснява в бележката си за другото си алтер его, Бойко Раздяла (из „На Острова на блажените"):

> Тоя химн на живота и вечното възобновение е – лесно ще си помисли някой – едно ехо и на Нитчевата идея за „Вечното връщане". Обаче между идеята на нашия поет и идеята на Нитче има голяма и съществена разлика. У Нитче се връща всичко, що е било, и връща се, за да бъде пак както е било, без каква *и да е промяна*; у нашия поет „това, което е било" *е само материал за строежа на бъдното*, степен към по-висше. (Славейков 1958 149)

Визията на Бога като не-битие, което се превръща в битие в процеса на вечното обновление, което пък води към самопознанието, съединението и преодоляването на причините за злото и така към до-сътворението на творението, изглежда като опит да се запази библейската идея, че творението е създадено от нищото и че е добро. Тук се разкрива цял комплекс от философски идеи с различен произход. Принципно се говори

за влиянието на Хегел и Спиноза[10], но интересно би било мисленето по посока на кабалата на Ицхак Лурия (с неговата идея за Цимцум, разбира се, по-скоро чрез Спиноза)[11]. Самата Белчева пък посочва хиндуизма (Белчева Архив). Несъмнено тук имаме един характерен синкретизъм, основаващ се върху монистичен принцип, но и важното отъждествяване на бога с подтик за самоусъвършенстването.

В Славейковия образ на Бога има преплитане на теологическия и философския дискурс, т.е. конвенционалното, което се корени в християнската традиция, и модерното, което се осъществява под влияние на новите мислители. Бог е личност и космически принцип едновременно. Той е метафора, от една страна – на твореца, от друга – на не-битието. Така в поетическия език на Славейков се преплитат библейската традиция и модернистката конвенция. Струва ми се, че тези въпроси трябва да се гледат през призмата на Традицията като идея, като смисълът би се определял от двойката опозиции „старо-ново“/„лошо-добро“. Отправните точки се променят в зависимост от измерението – национално или метафизическо. И така, християнството е тук остаряла институционализирана религия и така се явява лоша традиция, тук – израз на древна мисъл за вечното битие – и така е добра традиция.

По този начин се вижда едно де- и реконтекстуализиране или секуларизиране на идеята за религията. Загубила авторитета на единствената мирогледна система, тя се плурализира. Новото понятие предполага индивидуално търсене и познание, което е модерно само по себе си. Тя е личното убеждение и вътрешната мотивация, а не култ[12]. Промяната е съществена.

Промяната в отношението към религията, както и в нейното разбиране още по-добре се забелязва в историята на интерпретацията на „религиозното“ у писателя. Прочитите са селективни и зависят от извънлитературните условия. Но тук не става дума за идеологическа обвързаност или тенденциозност на техните автори – иначе толкова добре видима в двата горни цитата, – а за смисловия хоризонт на епохата, който свидетелства за по-дълбоки промени в културата. Анализът на

[10] Вж. Каролев 1976а: 93, Сарандев 1977: 23. Срв. бележката за Спиноза в архива на Славейков в: Каролев, ред. 1967: 94.

[11] Повече за кабалата на Лурия вж. класическото изследване на Гершом Шолем: Scholem 1995: 244–286.

[12] В това и могли да се впишат цитираните по-рано думи на Славейков, че Църквата е „за ония, които още не са чули Бога“.

българските интерпретации на „религиозното“ у Славейков разкрива интересна еволюция на значенията, но и ключови преобразувания в ролята на „религията“ в обществото.

В междувоенния период има два възгледа по въпроса. Единият се представя от Иван Коларов (в цитираната вече книга) (Коларов 1914), Атанас Далчев (в известната му студия „Религиозното чувство в българската лирика“ от 1929 г. – Далчев 1929) и Р. Русев (в кратък отговор на писмо на читателка на „Философски преглед“ от 1932 г.) (Русев 1932). Всичките виждат в Славейков човек, който е невярващ, нерелигиозен, макар първият да го мисли от гледна точка на материализма, а другите двама – във връзка с философско-естетическите му възгледи за изкуството. Далчев интерпретира този факт отрицателно:

> Философският пантеизмът се отрича като религия. Не е трудно да се види, че и при нашите поети той не е от религиозно, а от *естетично естество*. „Богът в природата“, това значи: за тях природата е божествена, т.е. прекрасна и величествена. Одухотворяването на нещата е било винаги същност на поезията. Бог е в случая една метафора, един поетичен образ. Тоя Бог с невидимото крило – мигар той не е един ангел, който Славейков по погрешка взима за Бога? Вазов и Славейков не са религиозни натури. Когато Пенчо Славейков се спира отделно върху идеята за Бога, той го хваща като рожба на човешкото съзнание, сиреч измислица или илюзия („Симфония на безнадеждността“). Безсмъртието поетът вижда в делото на човека и в паметта на потомството. Такива възгледи са невъзможни за едно религиозно съзнание. (Далчев 1929: 407)

Русев пък като че ли го одобрява: „Пенчо се отделя от християнството още и затова, защото за него човешкият дух е твърде голям, за да може да го побере каквато и да е отделна вяра или учение. И той успява да изрази това върховно негово свойство в едно от своите стихотворения – онова стихотворение в „Сън за щастие“, където се говори за чешма, построена от богохулник, под която изворът си е пробил път.“ (Русев 1932: 291)

Към този кръг трябва да се причисли и ст. прот. Иван Гошев, автор на книгата „Естетически, морални и религиозни елементи в П. П. Славейковата поезия“ (1921), който посочва отрицателното отношение на поета към християнството в статията му за народната поезия (Гошев 1921: 48, 58). Именно в църковните среди обаче Славейков получава одобрение. Но – което е красноречиво – винаги чрез отрицание, което разкрива една проблематичност. Писателят „в никакъв случай не е безбожник или човек на равнодушието към върховните въпроси на вярата“

(Цанков 1939: 226), „не може да бъде обявен за принципен враг на всичко традиционно-религиозно“ (Архим. Евтимий 1941: 20). От една страна, се признават негови колебания и парадокси, от друга, безусловно се възхвалява „Кървава песен“ и образът на поп Матей като израз на „особено смешение на религиозно начало и на народностно – едно от друго неделими“ (Николов 1939: 196). За църковните писатели Славейков и неговата епопея представляват завет за българския народ как трябва да изглежда българската православна църква – със самочувствие и загриженост за народния дух (срв. Визирев 1932). При всички случаи обаче отправната точка е религията, схващана като традиционна, реализирана чрез църковния култ доктрина и така – като част от българското общество. Все още е валидно отъждествяването на религията с християнството.

Към същия смислов хоризонт препращат и прочитите от времето на социализма. Религията се отъждествява обаче не само с Църквата, но и с теизма като цяло. И така, Славейков е провъзгласен за атеист. Евентуално се говори за неговия монизъм, пантеизъм, дори рационализъм. Подчертава се ницшеанството, но във връзката с отношението на Ницше към християнството и мистицизма (Каролев 1976б: 148–150). Модернистичните реквизити, присъствието на библейските и религиозните мотиви не смущават интерпретаторите. За Стоян Каролев фигурата на Бог е символ на човешкия идеал (Каролев 1976а: 94). Иван Сарандев заявява пък изрично, че честото говорене за Бога не означава религиозност (Сарандев 1977: 23). Особено силно прозвучава антиклерикализмът. В този контекст се посочва отрицателното мнение на поета за руската църква, както и неговият отказ от спазване на църковния ред относно репертоара на Народния театър (Каролев 1976а: 95–99)[13].

Нов поглед предлагат прочитите след 1989 г. Анализът на религиозните мотиви води критиците към същите затруднения, но решението се оказва друго. Установяват се парадоксите на „вярую“ на Славейков, но сякаш те не представляват проблем и се подминават. Сякаш поради наложената през предишната епоха връзка с атеизма и материализма най-важното е да се установи някакво присъствие на мистицизма и религиозността изобщо. Тук се забелязва това, за което Козелек говори в контекста на т.нар. основни понятия: асоциативно разбиране с повече риторично, внушително, отколкото същинско значение (Козелек 2002, 2007).

[13] За отказа разказва в спомените си Константин Мутафов. (Величков, ред. 1967: 186–187)

И така, един от интерпретаторите признава направо, че „Славейков никога не е бил убеден атеист. Не е нито вярващ, нито неверник. […] той като цяло стоял по средата“ (Маринова 1995: 351), но като цяло е теист. В този прочит по-скоро става дума за една функционалност в аксиологичния хоризонт на писателя, отколкото за връзката му с християнството, макар че авторът посочва много теми, препращащи към тази религия, но – което е значително – много често прибързано и неортодоксално, което от своя страна разкрива популярно мислене[14]. Християнството стои тук като знак на един одобрен традиционен, религиозен мироглед. Оказва се, че неясното разбиране на понятията и метафоричността са характерните черти на самите критически прочити.

Особено красноречиви са интерпретациите на учителката Мария Панайотова (в статията „Бог и божеството в поезията на Пенчо Славейков, публикувана през 2002 г. в „Родна реч“ в рубриката „Открит урок“) и писателя Васил Лазаров (в книгата му „Християнство и поезия“ от 2012 г.) – може би именно заради това, че не представляват авторитетно четене, т.е. ситуират се между научното и популярното. И двете сякаш изрично търсят отговор на въпроса каква е Славейковата религия, като приемат за аксиома, че поетът е религиозен, че е „религиозна натура“ (Лазаров 2012: 49). Това вече подсказва нов хоризонт. Религиозното обаче е съвсем синкретично – и то на ниво прочит! Интерпретацията им като че ли се основава на принципа „не е важно какво – важното е, че има“. Самото присъствие на религиозните теми свидетелства обаче не само за религиозността като копнеж за вечността. При Панайотова се говори за неопределен нравствен закон въз основа на божествения произход на човека, при Лазаров християнството е отъждествено с толстоизма, особено с трактовката му за страданието. Като цяло обаче точната идейна принадлежност е второстепенна.

Ето два цитата от Панайотова:

> Дали природата е обожествявана от Пенчо Славейков или поетът се прекланя пред създателя ѝ е все едно, тъй като величествената красота на природата е божие творение, пред което поетът е смирен и благодарен поради изживяната естетическа нагласа […] Идеята за Бога, независимо дали е резултат на човешката мисъл или човешката мисъл е задвижена от Бога, е гениална идея, която често пъти се явява „препъни камък“ в анализа на творби с религиозно съдържание. (Панайотова 2002: 17)

[14] Повече за популярното, ежедневното мислене вж. Hołówka 1986.

> Религиозните стихове на поета са още едно потвърждение за неговата просветлена душа и невероятната мощ на фантазията му. (Панайотова 2002: 18)

И един цитат от Лазаров:

> Славейковият човек се изгражда в ценностна съпоставка с Бога и в творчеството му има някаква специфична религия, заплетена в много философски разсъждения, затова и поезията му е тежка, образна, всичко е вглъбено и проникновено. Неговата вяра се изразява непряко, чрез неговите герои. Неговото творчество е естетическа маска, зад която прозира едно религиозно съзнание, съхранило в началото си отколешната национална благочестива традиция. (Лазаров 2012: 62)

Религията тук е едно неясно и общо понятие, натоварено положително с мистични и/или морални конотации.

Дискусията върху „религиозността“ на Пенчо Славейков потвърждава две неща. От една страна, значението на Славейков като национален феномен, спрямо който критиците просто трябва да вземат отношение, но от друга – належащ въпрос за религиозното у българина, който пък като че ли изглежда разрешим посредством заключение относно позицията на великия поет като представител на нацията. В този план прочитът на поета става аргумент и симптом едновременно. Аргумент – за или против религиозното или реалията изобщо. Симптом – на промените в смисъла на религиозното. То е реконтекстуализирано, полемично и в крайна сметка – *модерно*, т.е. свързано с модерността като епоха на преобръщане на връзката „религиозно – светско“.

По този начин се разкрива противоречивият опит на секуларизацията на българската култура. Той се характеризира с прехода към индивидуално, извънинституционално отношение към религията, но и нейното разбиране извън пределите на традиционния култ. В крайна сметка „религията“ става „основно понятие“ в смисъла на Козелек, като по-скоро препраща към идеята за религиозност; в българския случай – като знак на нещо положително и обществено важно, като израз на (някаква) духовност, схващана като гаранция за (някаква) моралност и като основен аргумент срещу „неудобния“ (авто)стереотип за религиозната индиферентност. И така, историята на интерпретацията на „религиозното“ в литературата се оказва много добър показател за българския път към модерността.

БИБЛИОГРАФИЯ

Архим. Евтимий 1941: Архим. Евтимий, Отрицатели на религията ли са българските поети и писатели. // *Год.* на Софийския университет, Богосл. фак., Т. 19, 1942, с. 1–40.

Белчева 1923: Белчева, М. Пенчо Славейков : Бегли спомени от Мара Белчева. // Славейков, Пенчо П. Избрани съчинения / Нареди Мара Белчева. – София, 1923, с. 5–24.

Белчева 1936: Белчева, Мара. Бог в поезията на П. Славейков : „Химни за смъртта на свръхчовека“. // *Философски* преглед, 1936, №. 2, с. 97–105.

Белчева Архив: Белчева, Мара. Бог и човек в поезията на Пенчо Славейков. // *Архив* на Мара Белчева, ЦДИА, ф. 124 К, оп. 1, а. е. 17, с. 1–53.

Величков, ред. 1967: Петко Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Захари Стоянов : В спомените на съвременниците си / Под ред. на Стефан Величков и др. София: Бълг. писател, 1967. – (Библиотека Литературни мемоари)

Визирев 1932: Визирев, Ст. Пенчо Славейков. Поп Матеева клетва. // *Зов*, 1932, №. 4, с. 109–114.

Гошев 1921: Гошев, Ив. Естетически, морални и религиозни елементи в П. П. Славейковата поезия. – София : Печ. Слово, 1921.

Далчев 1929: Далчев, А. Религиозното чувство в българската лирика. // *Философски* преглед, 1929, №. 4, с. 405–411.

Данова 2016: Данова, Сирма. Кралят физиономист : Автотекстуалност и авторепрезентиране в творчеството на Пенчо Славейков. – София : Парадигма, 2016.

Енчев 1993: Енчев, К. Бог в творчеството на Пенчо Славейков. // *Духовна* култура, 1993, № 1, с. 28–32.

Казанджиев 1937: Казанджиев, Спиридон. Индивидуализмът на Пенчо Славейков. // Казанджиев, Спиридон. Пред извора на живота. – София, 1937, с. 105–153.

Каролев 1976а: Каролев, Стоян. Жрецът воин : Т. 1. – София: Наука и изкуство, 1976.

Каролев 1976б: Каролев, Стоян. Жрецът воин : Т. 2. – София : Наука и изкуство, 1976.

Каролев, ред. 1967: Литературен архив : Т. 3. Пенчо Славейков / Под ред. на Стоян Каролев, Соня Баева. – София : БАН, 1967.

Кирова 1994: Кирова, М. Мара Белчева. Психокултурен портрет. // *Год.* на Софийския университет. Фак. по слав. филол., Т. 87, № 2, 1994, с. 165–195.

Козелек 2002: Козелек, Райнхарт. Пластовете на времето : Изследвания по теория на историята. – София : Дом на науките за човека и обществото, 2002.

Козелек 2007: Козелек, Райнхарт. Студии по история на понятията. – София : Дом на науките за човека и обществото, 2007.

Коларов 1914: Коларов, Иван. Философията и естетиката на Пенчо Славейков. – София : Витоша, 1914.

Лазаров 2012: Лазаров, Васил. Християнство и поезия : [Сб. статии]. – София : Огледало, 2012.

Маринова 1995: Маринова, С. „На Острова на блажените“ – интерпретации на религиозното. // Славейков, Пенчо. Лирика; Поеми. – В. Търново, 1995, с. 336–357.

Николов 1939: Николов, Димитър. Българска народна Църква според „Кървава песен“ : (По повод годишната на Априлско възстание. // *Църковен* вестник, № 17, 1939, с. 196–197.

Панайотова 2002: Панайотова, Мария. Бог и божественото в поезията на Пенчо Славейков. // *Родна* реч, 2002, № 3–4, с. 13–18.

Райнов 1941: Райнов, Н. Вечното в нашата литература : Бълг. класици : Свободни беседи : Т. 5. Пенчо Славейков; Тодор Влайков. – София : Ст. Атанасов, 1941.

Русев 1932: Русев, Р. Пенчо Славейков и християнството. // *Философски* преглед, 1932, № 3, с. 290–291.

Сарандев 1977: Сарандев, Иван. Пенчо Славейков : Естетически и литературно-критически възгледи. – София : Бълг. писател, 1977.

Славейков 1958: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 2. На Острова на блажените / Под ред. на Ангел Тодоров. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 1959: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома: Т. 5. Критика и обществени въпроси; Очерци; Пътеписи / Под ред. на Борис Делчев. – София : Бълг. писател, 1959.

Славейков 1994: Славейков, Пенчо П. Заратустра. // *Защо сме такива*? В търсене на българската културна идентичност / Състав. Иван Еленков, Румен Даскалов. – София, 1994, с. 73–90.

Ученето 2001: Ученето на Учителя по света : Преди 1945 година. // *Учителят* Петър Дънов. <http://www.bratstvoto.net/vehadi/menu/b16/do1945.html> [прегледано 10 септ. 2016]

Цанков 1939: Цанков, С. Българската православна църква от Освобождението до настояще време. // *Год.* на Софийския университет. Богосл. фак., Т. 16, 1939, с. 1–372.

Dąbek-Wirgowa 1973: Dąbek-Wirgowa, T. Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.

Hołówka 1986: Hołówka, T. Myślenie potoczne. Heterogeniczność zdrowego rozsądku. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.

Scholem 1995: Scholem, G. Major Trends in Jewish Mysticism. – New York : Schocken Books, 1995.

Taylor 2003: Taylor, Ch. Modern Social Imaginaries. – Durham : Duke University Press, 2003.

Taylor 2007: Taylor, Ch. A Secular Age. – Cambridge : Harvard University Press, 2007.

МЪЛЧАНИЯ И МОЛИТВИ ИЗ ДЕБРИТЕ НА ДЕБРА

Мария Огойска
Нов български университет

SILENCE AND PRAYER IN THE DEPTHS OF DEBRA

Mariya Ogoyska, New Bulgarian University

The present article studies the prehistory of Pencho Slaveykov's mystification anthology *On the Isle of the Blessed*. The text examines the unpublished manuscript *Before the Silence* – part of the Pencho and Petko Slaveykovi Museum House's archives – as an important *proto*version of the anthology. The study analyses the neglected religious layers of Pencho Slaveykov's poetry by interpreting the phrase 'before the silence'. The proposed reading of the phrase spreads over the final version of the anthology, forming what is here called 'the Biblical arch of *On the Isle of the Blessed*'. The article reveals the liturgical foundations of many of the anthology's key texts as well as their genre, compositional and rhetorical characteristics. Thus, the suggestion that Slaveykov was estranged from and indifferent to Christian themes – a suggestion implicitly imposed for several decades – is definitively dismissed.

Keywords: anthology, manuscript collection, biblical arch, religiousness, poetic hesychasm, silence, literary interpretations, allegory, personification, creative invariant, biographical sketch, prayer, ecclesiastical sermon, theological reflections, hymn, cherubic chant, kingdom of heaven

Но когато поетът ни представя игрите на въображението си или ни разказва за тях, което сме склонни да разглеждаме като личните му „сънища наяве“, изпитваме висше удоволствие, бликащо вероятно от много източници. Как успява да постигне това е съкровена тайна на поета. В техниката за преодоляване на това отвращение, което има положително нещо общо с преградите между всеки отделен Аз и другите, лежи истинското ars poetica. Можем да отгатнем два вида от средствата на тази техника: поетът смекчава характера на егоистичния „сън наяве“, променя го и забулва някои неща

> *и така ни подкупва с помощта на чисто формална, тоест естетическа наслада, която ни предлага с възпроизвеждането на фантазиите си. [...] Аз съм на мнение, че всяка естетическа наслада, поднасяна ни от поета, носи характера на това предварително удоволствие и че истинската наслада от една поетическа творба се дължи на освобождаване от душевни напрежения.*
>
> (Фройд, „Поетът и фантазирането“, 1907) (Фройд 1991)

Антологията „На Острова на блажените“ е конструирана около един вътрешен свод от поетически творби, които могат да бъдат видени като обединени от своята библейска същина: на сюжети, теми, мотиви, образност. Те според настоящия прочит са 24 и всъщност имат за първооснова сбирката „Преди мълчанието“ (където присъстват 10 от тях) – самата тя противариант на „На Острова на блажените“. Ръкописът носи мото: „Се грядет день великаго млъчания“[1] и година 1909. Част от стиховете, които я съставят, са от доста по-ранни години. Вглеждането в тази очевидно, а и по свидетелства на Мара Белчева, дълго гответа и ревниво пазена сбирка може да ни даде, струва ми се, радикално различен ключ за четене на текстовете в антологията мистификация или поне за окръгляване на още един от множеството ѝ смисли. Тя сякаш е мислена като финално дело, със самото си зачеване като проект представлява някаква окончателност на посланията, финализиране на творчеството на поета. Четенето на само тези стихове – представляващи библейския свод над Острова – ни заставя да узнаем как авторът не очаква тепърва някакъв предстоящ Апокалипсис. Напротив, в един по-широк смисъл той непрестанно заявява, че откровенията вече ги е получил приживе – били са му дадени, той ги е познал и ги живее.

В предговора към антологията Пенчо Славейков сам препраща към такава сбирка стихове, която там назовава „Подир мълчанието“ и я характеризира така: „само от шест поета, които в най-разнообразни форми, образи и настроения са обработили една тема, мълчанието.“ (Славейков 1910: 6)

Те, шестимата (Стамен Росита, Чевдар Подрумче, Иво Доля, Бойко Раздяла, Тихо Чубра, Секул Скъта) и като подредба стоят компактно в средата на антологията (разбирай в литературния канон на Острова

[1] Самият Славейков е написал, че неговото мото е от Апокалипсиса, но всъщност не е прав, там такъв стих няма.

свят)[2]. Заявената в стиховете им религиозност, отношение към висшия порядък, е без съмнение в пряка връзка с култа към мълчанието, който и те, както и авторът, изповядват. Формите, образите и настроенията, през които струи промисленото у тях мълчание, е правопропорционално на *копнеж по тишина* на самия Славейков. Защото **те** са **той** и в тяхното мълчание, както и в неговия поетически исихазъм, се пораждат епифанийно поеми-песни-балади-химни-псалми, които са дълбинен размисъл за целостта, за архитектониката на видимия и невидимия свят. Не е случайно, че именно те – поетите исихасти – са тези, в чиито произведения и/или характеристики мощно присъства библейското (юдеохристиянското) и като етика, и като изповед, и като емоционална наситеност. Само така у Славейков става възможно „мълчанието бясно да проговори“[3].

Една скица към портрета на авторовата личност: „Когато не чакаш, той е говорлив; когато всички чакат – той мълчи. Че най е дълъг пътя около единството на противоречията. Трябва да знаеш човека, за да го познаеш, за да сетиш защо една от стихотворните му сбирки, дълги години мислена и творена, е носила име „Преди мълчанието“. Мълчи сам и при други, дето има врява и шум, мълчи кога му говориш, кога го питаш и отговаря след няколко часа, дни, или никога не отговаря.“ (Белчева 1923: 14**)** Тук аз ще си позволя да повторя и да наречa описаното състояние на Пенчо Славейков „поетически исихазъм“ (неговата мистическа болест, за която лекарите в Париж му казали, че сам си въобразява) – защото в това мълчание, като в религиозен екстаз (което се вижда от поетическите му плодове) се мисли за Човека, за Бога, за БогоЧовека, за венеца на творението и съвсем естествено за всичко, пораждащо техния диалог. За взаимодействието помежду им, което е по условие носещо страдание.

Затова и ми се иска да припомня едно широко, но затова пък писателско определение за религиозност на Томас Ман, а именно: *внимателно следене на вътрешните промени в света*. А иначе най-интимният дълг е: внимание и послушание. Поетическият исихазъм е онова състояние на тялото и духа, в чието блажено мълчание се поражда поетическата тъ-

---

[2] В антологията мистификация се допълват от: Видул Фингар, Спиро Година, Велко Меруда, Нено Вечер, Витан Габър/Вита Деледа.

[3] Стих от „Секирата на истината“ – Славейков, Пенчо П. На Острова на блажените. Цитатите в текста са по: Славейков 1994.

кан; благоговейното мълчание, предвкусващо творческа озареност, съсредоточие в светлината, която винаги се достига чрез словото.

„Същински Йеремия, слязъл от понтона на Сикстинската капела“ – така описва Мара Белчева в „Бегли спомени“ непрестанно виещият дългата си брада Славейков. Външно фреската на Микеланджело няма никаква физическа прилика с поета. Но този тик, който иде да покаже размисъл в съсредоточено мълчание, ни кара да се вгледаме и да видим пророка, изобразен седящ, замислен и подпрял с длан глава, така, сякаш сам затворил устата си, самолишил се от възможността да говори. Йеремия, най-тъжният пророк, казват, описал в своя „Плач“ Вавилонския плен на своя народ, на избрания народ.

Пребиваването в мълчание – очевидно усилието около такава житейска опитност се излъчвало от и в присъствието на самия Славейков, било е част от обаянието на поета: „дори най-нежният сръбски поет Дучич, ми изповяда веднъж, че предпочитал да гледа Пенча в присъствието на най-красивите жени.“ „Оная божествена тишина, притаена в него, укротява и най-неспокойния дух“, казвал той (по спомени на Мара Белчева). (Белчева 1923: 9)

Какво въобще означава *преди мълчанието*? Не кое да е смълчаване или пък безмълвие, а именно съзнателното, самоналожено, съграденото с воля мълчание. Мълчанието преди Причастието с тялото и кръвта на Словото. Словото, което поражда светове. Истинското, плътно, едновременно дълбинно, но и изнасящо те мълчание. Преди него може да бъде и е само радикалната изповед, обръщаща личността наопаки.

> Душата на съвременния човек е развалини, по-печални от развалините на търновската Трапезица. Едничкото здраво нещо в нея е копнежът за отиване на *друг бряг*, там, дето няма бурени и спарен въздух. Този *други бряг* не е брегът, дето лотофагите и разни душевно-мързеливци търсят усамотение, рахатлък и забрава. Той е копнежът за *брега на живота*. Онзи живот, в който да няма разпря между нашите чувства, воля и ум. Животът на хармоничните натури, в чиято душа живее бог. Не вардача на гробищата на миналото, който умря затрупан в развалините на душата у съвременния човек, не сърдитият, намръщен отрицател на живота – а наследникът му, бога на радостта в живота. Негов храм е всякой дом – и всяка душа – разтворени за слънцето, хубостта, смеха и благолепието – храм, в който живее богът на свободните духом. Молитвите към тоя бог са цветята на душата ни – нашите дела, нашите творения. (Славейков 1906)

Мълчанието на Славейков – поетическият исихазъм – е живителна среда и истинска възможност за едно мъдро смирение и същевременно за зряла работа.

Затова не сме изненадани, че именно поетите исихасти са и носителите на библейския пласт на литературата на Острова, съответно са и пълногласни изразители на поетиката на християнското предание, на християнското живо Слово. (Свидетелстват съвременници, че измежду хилядите, които се стекли на погребението на Достоевски, най-много били онези, които отдавали последна почит на учителя в него, който и през книгите си ги наставлявал: *Смири се, горди човече*! и *Работи върху себе си, безделни човече*!)

Струва ми се, че заслужават внимание и затова ще се спра на две от работните бележки (важни нотабенета) на Славейков към ръкописа „Преди мълчанието".

Едната е Воля Бога – осъществление жизни. Известна е резервираността на поета към Църквата като институция; с днешна дата се извинявам за „придърпването" натам, но и светите отци и учители на православието от високите му периоди учат именно подчертаното тук от поета, че следването на Божията воля, съгласието с нея, съединението на човешката воля и божията воля представлява именно пълнотата на истинския живот – пълнокръвният живот на човека – сътворен, но и сам творец, поради което и назован, както е терминът „съ-работник на Бога". (За пример могат да се дадат различните молитвени правила, където изобилства от молитви точно с такова съдържание, като свръхформулата от Гетсиманската молитва на Иисус „да не бъде моята воля, а твоята!" и пр.). Те, както ще се види в примерите, намират своята поетическа интерпретация в стиховете на поетите исихасти от Острова. Техният избор – персонален и свободен, ги прави подвижници, в смисъл на пребиваващи в подвига, наречен отречение[4].

В мрежата, която Славейков изплита през очерците за въобразените поети, населяващи имагинерния Остров, но също и през стиховете, които са привързани към тях, съвсем ясно се долавя една етическа система, която се разполага условно казано между „смири се!" и „бори се!". В дълбинния си смисъл и в образността си тя е юдеохристиянска. В едно от писмата си до Мара Белчева, по повод стиховете за Мицкевич – „Жрец на живота" и за Гогол – „Богоборец" (разбира се, част от протосбирката

[4] Вж. Лука. 9:22–24.

„Преди мълчанието“), Пенчо Славейков сам назовава тези две посоки и тяхното почти паралелно съществуване: „Излезе едно своего рода вероую, съвсем обратното на онова (Богоборец), което след няколко деня написах в Москва пред паметника на Гоголя. Както виждаш, все поезия ми е в душата – и скръб от това, което виждам и чувам. В едното викам „смири се!“, в другото „бори се!“ Впечатленията ми са такива и малко ме е еня в дадения случай, че те си (или аз си) противоречат!“ (Харков, 12 май 1909) (Славейков 1959б).

*

Ниските, високите, спънатите, сантименталните, масовите, сарказтичните, жалебните му стихове от „На Острова“ – всички те са част от неговия път, те са „грехове за изповядване“, посоки, следвани в различни години и времена, добили съответна поетическа форма; а то са светове – между Омир, Шекспир, Гьоте, Ницше, Ботев (техните погледи го следват, те му говорят). Но отдолу стои и захранва всичко една юдеохристиянска образност, която е същевременно чувствителност, но и определен тип осмисляне на света на човека. Литературните историци определят, че вече след 1905 г. в поезията на Пенчо Славейков могат да се открояят жанровите и стилови насоки в зрялото му творчество и обикновено се изброяват: патриотична, фолклорна, лирична, философско-историческа, източно-дидактична, баладична. Тук ми се иска да добавя и споменатата неколкократно още една – юдеохристиянската (библейската), която всъщност е спойката на всичко вече изброено. Сводът се окръгля именно в „На Острова на блажените“, прочетен (заявен) като текст-майнство-изповед, където по чудесен начин се сплитат възпитавани в детството и предадени с кръвта, унаследени мотиви, сюжети, образност, чувственост, имащи за основа библейския корпус. Всъщност и за Пенчо-Славейковите творения се отнасят собствените му думи: „псалтири, молитвеници, дамаскини – дамаскини, молитвеници, псалтири, ред по ред, като верига жерави, гонени от южния вятър прелитат на север към Балкана, който май не се интересува каква песен му пеят“; и в книгите му „в песните гъмжат образи и събития, взети от Стария (да добавим и от Новия, б.м.) завет.“ (Славейков 1959а: 82)

И втората бележка – за Йов, многострадалният, праведният, 12 глава. Това е напомняне към себе си за главата, в която също недвусмислено се казва, че в „Бога е мъдростта и силата, че Той е, Който събаря и издига, че творението само може да свидетелства за това.“ Което ни

връща към констатацията, че цялата протоантология настоява на един размисъл върху човека, но не просто като сам по себе си, а именно като Homo Dei – Човекът на Бога. Няма да е пресилено да я определим като антропологическа сбирка – писателят, питащ (се) за себе си, за своето значение и назначението си, за смисъла на онова което е и ще бъде – тоест как се полага човекът във вселената. Дори и критиките, дори и хапливият език, озъбването на места към съответните колеги-писатели-поети (литературното хейтърство) е всъщност обърнато към себе си, някак любовно-самосаркастично. Тоест – та самият аз не съм ли бил един Вазов, един К. Величков, един Ботев, един Петко Славейков, или Гьоте, Ницше[5], Лермонтов, Шекспир и пр. – искал съм да бъда всеки от тях, влюбен съм бил естетически в тях, живял съм с техния патос, надживял съм стремежа си към техния патос, освободил съм се обаче и съм свободен да сторя тази етико-естетическа изповед-мистификация. Тоест Славейков в някаква степен чрез тази си книга – предпричастна изповед (в смисъла на едно от тайнствата), опровергава Киркегор и решителното му съждение, че „поезията не може да използва покаянието". Библейският свод на ръкописа „Преди мълчанието" в разширения му вариант (10, които после в антологията се разрастват до 24) осигурява, снабдява текста с възможност за израз на сложните механизми на самовглеждане, самоанализиране, откровяване. И така са ни сякаш тайнствено споделени интимните покайни истини за този множествен аз (**те са той и той са те**), самоопределящ се игриво така: „пей за щастие, сей утеха, грей сърцата – крей в неволя". Прошепнати, може би защото по думите на самия Славейков „фактите на самопознанието се шепнат, а не говорят високо" (в писмо до М. Б. от Париж, 16 март 1905).

Библейският свод над Острова на блажените.

Отново вглеждане в мотива за т.нар. богоборство.

Носещите заглавието „**Богоборец**" стихове са всъщност Пенчо-Славейковата поетическа интерпретация на разказаната в книга Битие сред-нощна Яковова борба с Бога. Библейското повествование следва пътя на странстващия години Яков, който накрая се завръща със свито сърце

[5] „Истината е, че той само цитира Ницше, като смята неговите мисли за рози, и се старае да ги вмести в букета на своите мисли, колкото се може по-добре. С това той доказва не само, че знае добре да цитира, а доказва и което – опровергава" – пише Славейков в „биографичния" текст за Иво Доля.

към земите на брат си Исав. Разчитайки на Божието обещание[6], че наследството му ще се разрои като морския пясък (Бит. 32) той изпраща слуги, които да оповестят завръщането му (им). В напрегнато очакване е дори брат му да го нападне, когато през нощта му се явява човек – тук, при Славейков Ехова (според текста Някой, а според множеството литературни интерпретации ангел, демон, alter ego, Иисус и пр.), с когото той се бори до зазоряване и съответно получава новото (насетне обединително за целия му род) име „Израил“, което значи Божи войн[7], защото „си бил в борба с Бога и с хора и си надвил“ (тоест устоял в нощта). В поетическата транскрипция на Славейков се премълчава изключително важният детайл – докосването до бедрото на Яков – в неравния бой той става хром, но сякаш и дали не заради това, грубо казано, „се спазарява“ за Божието[8] благословение. Въпреки всичко Яков остава единственият видял очи в очи Бога на бащите и останал жив! Но този изтласкан от стиха, инак същностен за разказа детайл, намира място в (авто)биографичния очерк за фикционалния поет Иво Доля – „всичко у Доля е образ. Бог за него е винаги – Дядо Господ[9] – онзи, когото поета още като дете е гледал на тавана в черквата на родното си градче, с навъсените вежди и дългата брада – такива, каквито е имал и дядо му – вдъхващи и уважение, но повече страх. За една запретена и не като хората грешка, той е наказал безжалостно поета още на ранни младини – и наказанието си той влачи през цел живот, с тъга, но безропотно. Наказанието е било жестоко, но в него има и висока милост. Че то му отвори очите за Господа и за живота…“

Припомням стиха:

Духът ми ти со крепост сподоби
да властвам над чуждата съдба:
смирението ще я отслаби –
благослови ме ти, но на борба!

---

[6] *Тогава Яков каза: Боже на баща ми Авраам и Боже на баща ми Исаак, Господи, който си ми казал: Върни се в отечеството си и при рода си, и Аз ще ти сторя добро!*

[7] Бит. 32:28.

[8] Бит. 32:25–26. *И като видя че му не надви, прикосна се до става на бедрото му; и измести се ставът на Якововото бедро, като се бореше с него.*
И той рече: Остави ме да си отида, защото се зазори.
А Яков рече: Няма да те оставя да си отидеш ако ме не благословиш.

[9] Неслучайно той използва общото наименование в Библията за Бог. Това и отговаря на замисъла на заглавието на стихотворението – за онзи, който се бори с Бога. И е съвсем близо до библейския текст.

Алегория, докосваща се до персонификация – сам Славейков се бори с Божието посочване (избор), „вдъхващ уважение, но повече страх“. Не е силно да кажем, че нощта на срещата с онази свише предопределеност всъщност бележи целия му зрял живот. Благословията е и наказание, като по условие при всяко посвещение в... Духа на Светлината, на Истината – всички те заместващи Божието същество и гарантиращи у избрания крепост на волята.

Нека не подминаваме и особената чувственост, която е предадена в сцената с преборването/сплитането на божественото и човешкото тяло – „Сграбчил в ръце / на Ехова ръцете, той ги сви / и крепко ги притисна о гърди...“ (многоточието си е в стиха!) и малко по-нататък „И Той целуна с огнени уста / когото не свладя да победи, / и се изгуби в мрака на нощта.“ Дадени са ни два двупосочни жеста – едното тяло придърпва другото към себе си, плътно, другото отвръща с целувка – особено любовно преборване, което сподобява поетическия Аз/Яков/Израил с нова борбеност[10]...

Битката на старозаветния Яков, на библейския патриарх, присъства непрестанно в световната литература и изкуство. Струва ми се тук малко пресилено да се акцентира върху названието, като то се интерпретира единствено като онзи-който-се-бори-с-Бога-е-герой (прочит, който се оттласква от влиянието на Ницше върху Славейков[11]). Защото той (и героят, и неговият автор), преборвайки се със себе си да се възправи, да застане само с тяло срещу Другия, каквото и да му коства това, всъщност е привлечен от силата в себе си, разпознал е божественото в себе си, осъзнал е мощта си именно като божие творение, затова и оживява в стиха като „горд и разярен“.

Съвсем не е богоборска (в традиционно влагания смисъл) и драматическата Славейкова поема (тя може да понесе определението „оратория“, когато намери своя композитор)

„**Химни за смъртта на свръхчовека**“. Дори, ако я четем непредубедено, без претенцията на заглавието (което мигом ни изстрелва в някакви ницшеански интелектуални полета) този текст е всъщност възхвала на Творението („Един е Бог на висши небеса, / над волите е

[10] Вероятно не е излишно да се припомни и че Яков бива „разчетен“ в наши времена и като библейския Един.

[11] Ето как отговаря той: „Иво Доля е пълен с противоречия, и едно от хубавите му противоречия е – че се смята за нитчеанец. А истината е, че той само обича да цитира Ницше.“ и пр. вж. бел. 5.

волята му свята – / тя чува се на бурята в гласа, / и в растението тихо на тревата“), на предвечния промислителен Божи план („Смъртта завършва земния живот, / зад него ново битие настава – / и то на нашите дела е плод... / Така рече Бог и Богу слава.“), естествено на централния субект в него – докоснатият, избраният, само(у)верен[12] човек, който е чул за себе си: „че тебе посвещавам Аз на битието в мисълта“. Така го и описва един от гласовете („третий“), който опонира на воплите на оплакваческия хор – новопредставилият се е праведен, *блажен* в живота, както и сега в инобитието „той с трепет на блаженство ще се слей / с живота божий в божията слава“. Избраният син или човекът творец се завръща в лоното на Отца („но ний живеем в целите на Бога, / като живеем в нашата си цел“), в предзададеното величествено мълчание („невидимо изчезва из живота / в мълчанието на Саваота“) и отново в хармоничността на богочовешкото общение (в битие) – „изпълни тука божия завет, / и като него той твори живот“. Този текст може да се мисли и като огледален образ или като (имащ) развитие на парадигмата на „Баща ми в мен“, като акцентът тук е синът в Отца.

Празник (от Видул Фингар) – възпяващ осмия ден, денят на почит към мъченика, но който е и Великден, осми и първи едновременно, откъдето други пространства се отварят.

Мъченика свят си ти спомни,
и за подвиг волята му свята:
празник ден – на дните по средата.

Аманети (от Спиро Година) – Премъдрости Славейкови, по подобие на старозаветната премъдростна литература – двустишия и четиристишия, а някои и от повече стихове, определени от Славейков в очерка за автора им като поговорки. Тук те са препратка към многократно събирания от Петко Славейков том с пословици и поговорки. И ценностен пласт в библейски маркираната литературна култура на Острова.

27
Бъди Моисей – проклинай и люби!
За боен зов тръбата смел тръби,

[12] Самоваря е изкованата от Славейков дума, но в смисъл сам да повярваш в собственото си велико предназначение, бидейки творец на словото, което значи в един Божествен план, че Словото твори именно чрез теб – творец в и за творението.

и с тежката на волята секира
ти волите на другите строши!
Комуто Бог душата възвиши,
не криволи, ни пътища избира:
път всякой е за него път желан,
че води все към Ханаан!

Молитва (от Велко Меруда) – творчески инвариант на старозаветната молитва на Соломон към Йехова да приеме молбите му и да не спира споменаването на името му в Соломоновия храм, тоест паметта за него и наследието му да живее. На църковнославянски известна с повтарящото се „Призри раба твоего, Владико!“[13], тук с акцент върху истината: „пални отново в нея твоя плам – / на истина да стане тя (душата, б.м.) пак храм“.

Селски църковен двор (от Велко Меруда) – идилична картина на християнско село, омаята на вечността – Църквата помни и поменува мъртвите „Со святими упокой!“, докато тружениците се прибират след трудовете си; гробовете са обрасли; а ням свидетел на вечността е *горд дъб, разперил клони гъсти.*

Осанна! (от Велко Меруда) – съмнението в разните житейски избори, но център е интерпретация на молитвата на Иисус преди залавянето: „че да изпия мой ще е завет / потиря на безумството до края“. (И понеже, както е видно тук, Славейков пародира К. Величков, и трите стихотворения са в сонетната 4:4:3:3 форма)

Вярвайте само во своя бог – фрагмент от биографическия очерк на един от поетите на Острова, Нено Вечер. За него е казано, че за „своя бог поета нее твърде рядко“. Тук, в тази *песен* дишат Ботевски патос (в сравнение с Ботевата Молитва изборът на поета е да се говори в 3 л. мн.ч. и така да се подчертава императивност (вж. „Ботйовите завети у Пенчо Славейков“ на д-р Кръстев). И отчетливо се забелязват подтиците на предстоящата геомилевска експресивност:

...Той е истински бог,
величествен и строг,

[13] *О, господи, към мен ръка простри*
и укроти духът ми безпокоен;
за тебе искам аз да съм достоен,
служителя си, господи, призри.

който води не в рая на мързеливите,
нищите духом и страхливите,
отвъд живот и свят –
той е во вашта душа,
той е во вашта ръка...

Книга на битието (от Чевдар Подрумче, авторът на „Песни и балади“[14]) – книгата на живота, поетически опит за надреден поглед върху всичкостта на предзададеното – и изпълненото, и несъстоялото се още. Божият образ е разпластен в книгата на битието, до степен да изглежда изгубен.

Екстаз (от Чевдар Подрумче) – съзерцанието на звездите в небосвода поражда химн, възпяващ величието на творението. По звучене, в патоса си този химн-екстаз пред вселенскостта на творението е псалмически, Давидов (напр. за сравнение 103 псалом – 2. Ти се обличаш със светлина като с дреха, простираш небесата като шатра; 3. Ти градиш над водите твоите горни чертози, правиш облаците Своя колесница, шестваш върху ветрени криле; 13. Ти поиш планините от Своите височини, с плодовете на Твоите дела се насища земята, etc.)

И тоя химън ми душата разведрена,
далеч от помисли на земна суета,
зе и понесе я през тъмната вселена –
там, де откриваше прегръдки вечността.
И сетих Бога аз над моето чело
безшумно как повя с невидимо крило.

Болния монах (от Чевдар Подрумче) –

С години той на дървеният одър
лежеше. Но в плътта му помъртвяла
духът бе жив, и погледа му бодър
неземна тиха светлина огряла[15].

[14] „…че балада̀та не е поетическа форма на възсъздаване само картини на настроение, а и сериозна мисъл“ – думи на Славейков от биографичния очерк за Чевдар Подрумче, с които обрисува грижливостта при създаването на поетическите образи.
[15] Чува се и песнопението „Свете Тихий“: Тиха светлина от Светата Слава на безсмъртния небесен Отец...

Тук се сплитат две идейни конструкции: за жилото в плътта, за силата в слабостта (точно както е у ап. Павел – 1 Кор. 12:9–10 – „Силата ми се в немощ напълно проявява“), но и „Бог избра онова що е слабо на тоя свят, за да посрами силните“ (1 Кор. 1:27–28). От друга страна, в молитвата на прикования монах отново е вложено Якововото желание за стоене до Бога, за съизмерване с неговата мяра, отново за вътрешната борба и доминиране на божественото в човешкото; едно съвсем по Славейковски преосмислено богоборство.

О, дай ми, Боже, в мъка да живея:
с неволята веднаж започнал битва
да продължа – и не да надделея...
Ти повели и аз при теб ще дойда.
Но подари ми дни и още мъка
да славя теб в световната несгода,
безног, недвижен, в немощ и несръка.
От мен да чуят твоята възслава,
тез, дето им е своя мисъл чужда –
над скръб и мъка как се възвисява,
комуто е живота висша нужда.

В Църква (от Иво Доля) – сюжетно това стихотворение пресъздава църковно слово. Произнесено от млад свещенослужител след края на църковно богослужение и „с пророчески старозаветен жар“ (6 куплета и половина), чиято теза е „ний на грехът сме видимия плод“. Патосът се самозаражда, като словото (мощно бичуващо греховността) описва един гневен, едва ли не отмъстителен Бог –

И книгата велика ще разгърне
на битието сам пред своя трон.
И ще чете и всякиму въздава.

Само в последните четири стиха, след като емоционалното напрежение дотогава е нарастало, Славейков дава антитезата си, че Бог не е и не може да бъде гневен и отмъстителен:

Аз слушах този Еремия нови,
богослужител вдъхновен и строг –

и слушах го с тъга, как сквернослови
во простота свещена своя Бог.

Химна (от Иво Доля) – философски химн, Фаустовски, интерпретиращ вечните въпроси: за сътворението, за светлината и тъмнината, за началото на началата – за първия завет и усъмненията – „Началото... Дали поне конеца нам разума в ответ ще озари?“

Жрец на живота (от Иво Доля) – вероятно за Мицкевич. Тук мотивът за обикнатия от Бога (живота), за избрания, наречен в един от вариантите на ръкописа „Преди мълчанието“ „жрец на истината“, който е дарен с мощта да провиди и „изкаже явността в слова“ (според поправките върху ръкописа, където има още три куплета, допълващи образа на твореца жрец).

Баща ми в мен (от Иво Доля) – едно почти религиозно преклонение пред бащата, където се преплитат и взаимнозаместват образите на човешкия и небесния Отец. Разбира се, че именно личност-творец от ранга на Славейков, с неговите духовни енергии, ще окръгли в себе си, ще изкаже като жизнено кредо идеята, че именно тази му цялост – единението с бащата, е макрокосмос, ще го преживява и представя като част от висшите сфери, като тяхно съвършено копие. Тази конструкция ще е точно в смисъла на логиката на св. Григорий Назианс: *човешката личност има двойствено битие: земно, но и небесно, временно, но и безсмъртно, видимо, но и принадлежащо към умопостижимото* и въпреки крехкостта и изменчивостта на човешката природа, тя е поради особеното съчетание на духовно и материално дори по-пълноценна от ангелската природа (която е изпълнена с повече божественост).

...и словото у мен било е зов все боен,
в световни суети не зов на суета.
При твойто слово аз и своето прибавих,
дела приумножих при твоите дела:
и съд на бъднето да чакам се изправих
с теб...

Тук можем да намерим илюстрация и на продължението на богословските размисли на св. Максим Изповедник: *Бог не ни призовава единствено да единим сътворения свят в него самия, а носейки божествения образ в нашите сърца, сме призвани да единим сътвореното с несътвореното.*

Но и теологът монах през XIV век, и поетът философ през XX век на въпроса „как“ дава промисления и сякаш единствен отговор – именно със силата на любовта.

...Че на живота аз свещените скрижали
понесох – не да ги захвърля пак смутен.
...и както в мене ти иази в теб живея
за подвига свещен на земната любов.

Сливането на божествената с човешката воля („и чувам: „победи световната неволя – / и на беди бъди в живота господар!“), копнежът за пребиваване в неземна (надземна) радост, за съзерцаване и разтваряне в Светлина и светлини – тези мотиви се преливат, сякаш изтичат в друга философско-екстатична творба – **Псалом на поета**:

Това, в което ми живееше душата,
ще чуя: за живот от радост озарена,
как слива своя химн земята в небесата
с тържествений псалом на цялата вселена.

Тихо и молитвено е, когато Славейков ни заставя с него да опазим „светата тишина“ пред хармонията на битието.

Към Витлеем[16] и **В Пустинята** (от Тихо Чубра, псевдоним на Янко Мирра[17], обявен като автор на лирико-епически песни, наречени „Легенди за Христа“) обрисуват новозаветните сюжети „Поклонение на мъдреците от изток пред Младенеца“ и „Бягството на светото семейство в Египет“. Сцени, за които евангелистите не пишат, но които са част от Преданието, дало храна през вековете за обемна паралитература. Обигран е мотивът „явяване насън“. Тук Синът се явява на Богородица, разкривайки ѝ, че той е, Който *ще съгласи небето със земята*.

На Кръстопът – тук в стихове е разгърнат епизод от житието на светеца покровител на българския народ; описана е среща на св. Йоан Рилски със Спасителя, който му открovява пътя на мълчанието:

[16] Писано в Париж, 15 май 1907 г.

[17] „И моята душа сама е сега една ведра планина во зори.“ (Тихо Чубра, „На Острова на блажените“)

Ти обърни към себе си лице,
и сам ли бил, или посред тълпата,
на своята душа през тишината
всецяло вдай в мълчанието слух –
ще чуйш тогава туй, що ази чух,
и твоя поглед ще да се отвори
за онзи път, що води през простори
не на живота и света отвъд –
а в тях. При мене води този път...

В **Моето внуче** разговорът за възможната среща с Христос е продължен с детето. Мотивът за мълчанието, лично на Спасителя, е отглас и поетическа интерпретация и на новозаветното *Човешкият син няма де глава да подслони* (Лука 9:58).

Той отминава, свел скърбящо чело
в мълчание. Навред е тук студено
и неприветно. Няма уморено
сърце подслона во сърца корави.

Глухият песимистичен тон на финала е заменен с на пръв поглед наивното преобръщане на възрастния (авторът) в дете (едно от „тях праведните в тая земя грешна“). Един мек, човешки прочит на новозаветните послания ни е поднесен в стиховете на този поет – при него оставаме с наистина светлото усещане за прилив на възрожденски енергии (или, ако се върнем при играта с идентифицирането на авторство – същото, каквото струи от Идилиите на приятеля му Петко Тодоров.)

Трепетлика (от Ралин Стубел), заедно с ***Богомилска легенда или Как Господ даде воля да стане свят*** (от Нягул Кавела) и на ***Другия бряг*** (от Стамен Росита) биха могли да се групират като апокрифни, параканонични или полуистинни, в някаква степен важни, но странични, неподходящи да са в канона на островната литература.

Как се затваря смислово библейският пласт, а и завършекът на самата книга?

С едно двойно авторско alter ego: две имена и две същности – *Витан* и *Вита*. Условно те представят тялото и душата на поета. На Витан е авторството на **Епитафии-**те, които, струва ми се, неслучайно са 18, именно според броя на представените в мистификационната антология

поети. Поетите тук вече са блаженопочивши. Епитафиите могат да бъдат отнесени към всеки един от тях; даден ни е нещо като каталог с надгробни полусантиментални, полуиронични (но имащи отношение повече към земното, отколкото към отвъдното) стихове post mortem.

Ето една епитафия за пример, която би могла и да е обща за поетите, населяващи Острова:

Безимен гроб. Безимен е мъртвеца –
на наший бряг изхвърли го морето.
Моли за нас. Най-чути са в небето
молитвите свети на чужденеца.

Витан, 70-годишен старец, клисар при гробищната църква, присъства и с още две четиристишия – негов, (личен) вариант на тъй нареченото Херовико, Херувимската песен[18].

Какво стои зад това? Покаяние за греховете – какво прегреших с мисъл, дума или дело? Всъщност за онова дълбинно неразбиране, с което цял живот си бил обременен:

„Живота считах тяжест бремна,
смъртта избавница от грях..." – пее поетът.

Изключително покайният, съсредоточаващ химн „Иже херувими" се пее на онова място на св. Литургия, когато свещеникът в олтара отправя молитвата „Никтоже достоин" в подготовка за Причастието. Хорът, изобразявайки ангелските същества, казва: „Ние, които тайнствено изобразяваме херувимите и пеем на животворящата Троица трисветата песен, нека сега отложим всяка житейска грижа."

Сега сме в мълчанието преди (последното) Причастие. Когато душата и тялото са все още и дори повече от всякога едно. Преди земята да вземе земното, а душата да се освободи…

Пенчо Славейков в писмо до М. Белчева от 14 юли 1911 година:

---

[18] Напомня конкретно един атонски сюжет (описан във възрожденската книжка „Чудеса на Богородица"), който разказва за един послушник към един скит, който единственото, което успял да запомни, било поздрава на ангела към Божията Майка „Богородице Дево, Радуй се!", и така и го нарекли, подкачайки го, останалите братя, като този стих му останал вместо име. Но именно мощите на този юродив, комуто все се присмивали братята, години след смъртта му се оказало, че за вечността са нетленни и мироточиви.

Дълго се влачи човек, а понякога и кратко, на моя свят – а после умира. Обикновена, дори банална история: всекидневна и вечна! Хората го погребват – и после: всякой си гледа работата. Ако си има работа, разбира се. Който няма работа, намира други начини да туря времето настрана: моли се, вика, плаче. И не скъпи сълзите си, за онова, което вече го няма, – защото времето го е турило настрана от живота. За да го тури там, все трябва да има някакъв повод, причина, смисъл (и наш и негов!). Разбираш ли тая философия? Аз не само я разбирам (и друг път съм ти го казвал), но я и чувствам... А после? После? – човек трябва да си гледа работата и работите...

Така и след високия патос на Херувимската песен тук имаме една ламентатност, която в източноправославен стил и дух носи името „плач“ (като жанр), но е едновременно и скръб, и жалба, а в случая при Славейков и самоиронична игра.

Тялото на поета (персоната на Витан) в благоговейно мълчание след „Иже херувими“ ще изповядва душата (персоната на Вита) преди Причастието, преди приемането, сливането с тялото и кръвта на Словото, а после и всъщност последно... душата (Вита, защото vita в латинския си първосмисъл може да означава и живот, и душа, и начин на живеене, но и биография, животоописание) ще стои пред гроба, приготвен за тялото.

Тихне. Затихна. И звона замлъкна.
Пак се в живота завърнаха всички...
Гроба остана в полета самички.
Гроба. И може би той да е моя.

И такива са поетите на Острова – блажени, съчетават се в тях „високата култура с цветята на наивното чувство“. И тяхно е Царството небесно!

БИБЛИОГРАФИЯ

Белчева 1923: Белчева, Мара. Пенчо Славейков. Бегли спомени : Предговор. // *Славейков*, Пенчо. Избрани съчинения / Нареди Мара Белчева. – София, 1923.

Славейков 1906: Славейков, Пенчо. Българската поезия. // *Мисъл*, V, 1906, № 2.

Славейков 1910: Славейков, Пенчо. На Острова на блажените : Антология / Биогр. на поетите са написани, а стих. прев. от Пенчо Петков Славейков; Портр. е рисувал Никола Петров. – София : Ал. Паскалев, 1910.

Славейков 1959а: Славейков, Пенчо. Българската народна песен. // Славейков, Пенчо. Събрани съчинения : В 8 тома: Т. 5. Критика и обществени въпроси; Очерци; Пътеписи / Под ред. на Борис Делчев. – София, 1959.

Славейков 1959б: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 8. Писма / Под ред. на Димитър Осинин. – София : Бълг. писател, 1959.

Славейков 1994: Славейков, Пенчо П. На Острова на блажените : Антология / Биогр. на поетите са написани, а стиховете прев. от Пенчо Славейков ; Портр. е рисувал Никола Петров. – [2.] фотопит. изд. – София : Фонд. за бълг. лит.; Обединени издатели, 1994.

Фройд 1991: Фройд, Зигмунд. Естетика, изкуство, литература / Предг., встъп. студия и състав. Исак Паси. – София : Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 1991. – (Библиотека Класическо наследство; 2)

ТАМ, КЪДЕТО ДУМИТЕ СА ОСКЪРБЛЕНИЕ… (Музиката в света на Пенчо Славейков)

Миряна Янакиева
Институт за литература – БАН

WHERE WORDS ARE AN INSULT…
(The Music in the World of Pencho Slaveykov)
Miryana Yanakieva, Institute for Literature – BAS

The article deals with some of the most typical ways in which music appears as a theme in Slaveykov's poetic works: denomination of musical genres, use of musical forms as models of poetic composition, descriptions of musical performances and so on.

Keywords: hierarchy of arts, poetry, music, silence

Пенчо Славейков едва ли би отхвърлил идеята за равнопоставеност на отделните изкуства в полето на културното строителство, но все пак според него именно литературата или, както той предпочита да я нарича, поезията е призвана да играе водеща роля в решаването на духовните и естетически задачи на обществото. В неговия език думите „певец" и „художник" често са синоними на „поет". По този начин той изразява убеждението си, че изкуството на поета в определен смисъл включва в себе си възможностите и на другите изкуства. Необикновената си сила поезията дължи на това, че нейната художествена материя са думите. Особената привилегия на поетите се крие в това, че те се изразяват чрез естествено и общодостъпно средство, каквото е езикът, и в същото време имат свободата да не се подчиняват безпрекословно на неговите норми и правила. Поетите имат правото „да бъдат диктатори и насилници в езика – едно право, което ражда често незаконни, но хубави рожби, защото това са рожби на силата и любовта" (Славейков 1986: 97).

Не само идеята за неограничените възможности на езика е близка на Славейков. Не по-малко близка му е и противоположната идея – за

границите на езика. Ето какво споделя той в писмо до Мара Белчева, писано в Одеса на 24 май 1909 г., докато от летния ресторант се взира в морето, а до слуха му на пресекулки достига музика от близкия Николаевски булевард:

> От музиката едвам се чува една шепа звукове от някаква мазурка, която съм чувал бог знай къде, бог знай кога… А гледам далеч по вълните, искам да се взра и зад тях. Къде? – Да ти го кажа някак не ми иде, да ти го пошепна – трябва да си тъй близо както Суламита при Соломона. То не се казва, защото не е образ, ни боя, че само се чувства, като дъх, като звук, като песен – като Песен на Песните, която е само един шепот. Величествен! И страстен. И в който думите се думат по крайна нужда, и са малко – многото е зад тях! – и са тъмни, прости, често безсмислени. Но за какъв бяс е смисъл там, дето е дъх, звук, песен, море и неясними зад морето, в които аз се взирам. Като си дойда, ще ти насоча погледа нататък, дето се свършват думите и се почва смисълът в духа, в тръпета, в шепота и в песента на онова, за което думите са оскърбление… (Славейков 1940: 121)

На пръв поглед подобно признание за непълноценността на думите влиза в противоречие със свойствената за Пенчо Славейков вяра в способността на поетическото слово да се домогва до най-скритите дълбини на смисъла на човешкото битие. Противоречието обаче е привидно: в действителност никой не може да познае безсилието на думите по-добре от онзи, който истински е познал тяхната сила. Това раздвоение на поетите между вяра и неверие в изразителните възможности на собственото им изкуство е в основата и на често срещаното при тях двойствено отношение към музиката. За тях тя най-често е предмет на обожание и ревност едновременно, защото в техните очи единствено тя е способна да се докосне до едни смътно предчувствани селения на духа, възвишени, но и дълбоко тайнствени, до които словото, ако изобщо има достъп, то той е твърде, твърде оскъден…

В творчеството на Пенчо Славейков тезата за уникалното място на музиката в йерархията на изкуствата не е поставена с остротата, характерна за други европейски поети, но присъства достатъчно осезателно. Отзвук от нея се открива в някои от неговите ключови произведения като поемата „Cis moll“, посветена на любимия му композитор Лудвиг ван Бетовен, или в поемата „Луд гидия“. Неслучайно „Луд гидия“ е първата творба в сборника „Епически песни“, който представлява специфичен поетически синтез на Славейковите възгледи за отношението между художественото творчество и живота. Неслучайно героят на поемата,

който е носител на идеята, че изкуството е неподвластно на обществените ограничения и норми и че на освобождаващото му въздействие не могат да устоят и най-големите му критици, е именно музикант.

Музиката е вградена в света на Пенчо Славейков по твърде дискретен начин. Тя сякаш е разтворена в смисловата тъкан на творбите му под формата на пръснати тук и там знаци, които по един или друг начин са свързани с нейната сфера: названия на музикални жанрове, музикални модели на строеж на текста, описания на музикални изпълнения. Музиката е елемент от биографиите на някои от поетите, включени в антологията „На Острова на блажените“.[1] Дионисиевският дух на музиката прониква в творчеството на Пенчо Славейков и през фигурата на Ницше, чиято важна роля за изграждането на Славейковите възгледи за изкуството е добре известна. В очерка „Заратустра“[2] за автора на „Тъй рече Заратустра“ е казано, че е „музикант във философията, философ в музиката“, а също така, че се отнася към езика „като музикант, поет и живописец“ (Славейков 1940а: 32).

От диалога между Славейков и Ницше се раждат „Химни за смъртта на свръхчовека“, включени в мистификационната антология „На Острова на блажените“ под името на поета Бойко Раздяла. Текстът на тази поема, както самият Славейков определя нейния жанр, е изграден по модела на музикалната полифония. Отделните „партии“ са разпределени между хор и пет гласа. В краткия анализ на „Химни“, който Славейков вмъква в биографичния очерк за Бойко Раздяла, петте гласа са характеризирани по следния начин: *един бас от брегoвете на река Ганг, два баритона от Палестина, един тенор от храма на Аполон в Делфи и един дискант*[3] *от най-високия връх на Стара планина, планината на Заратустра*.[4] Покрит е целият спектър на мъжките гласове, а между местата на техния произход е заключено обширно географско пространство. По този начин се внушава чувство за всеобхватност, съответстващо на грандиозния замисъл на „Химни за смъртта на свръхчовека“ – да разкрие „възложена-

[1] Например Доре Груда е учител по музика, а Боре Вихор е „дивен песнопоец“, сравняван със самия Орфей.

[2] Пенчо Славейков завършва този очерк на 8 януари 1910 г.

[3] Пенчо Славейков употребява термина дискант със значение на най-висок детски глас.

[4] Този причудлив географски произход на гласовете трудно се поддава на тълкуване, но жанрът на мистификацията в известен смисъл оправдава и най-странните приумици, като например тази да се твърди, че именно българската Стара планина е планината на Заратустра.

та от твореца задача на Свръхчовека – да бъде звено между Началото и Края, да довърши недовършеното от уморения творец, да се слее с него – вълна от вълните, вълна на вълните – с океана на Вечността – и поднови силата му за ново начало“.

В описанието на творбата, дадено в биографичния очерк за Бойко Раздяла, се съдържат и други метафори, свързани с музиката: оркестър, симфония, песни, камертон. Първата дума в нейното заглавие – „химни“, е име на музикален жанр. Казано накратко, музикалният характер на поемата е означен по много начини. Сякаш тук музиката е призвана да компенсира недостатъчността на езика, да влее в него от своята способност да изразява неизразимото.

С горните бегли наблюдения върху „Химни за смъртта на свръхчовека“ настоящата статия навлезе в същината на своя замисъл – да се спре на някои от основните прояви на музикалната тема в творчеството на Пенчо Славейков и въз основа на анализ на избрани примери да открои някои от по-важните ѝ функции.

Названия на музикални жанрове

Внимателният преглед на Славейковото творчество показва, че със забележима честота в него се появяват названия на музикални жанрове. Не може да не направи впечатление и тяхното разнообразие: *химн* („Химни за смъртта на свръхчовека“, „Химна“[5] и др.); *симфония* („Симфония на безнадеждността“[6]); *скерцо* („Скерцо. Григ“[7]); *валс* („Пролетен валс“[8]); *марш* („Марш“); *прелюдия* (Прелюдия / Из втората песен на „Кървава песен“[9]). Що се отнася до *песен*, в езика на Пенчо Славейков названието е преди всичко синоним на лирическо стихотворение, но пази и връзката си със своето музикално значение. Тук примерите са наистина неизброими:

---

[5] В „На Острова на блажените“ стихотворението „Химна“ е включено под името на Иво Доля – най-близкия двойник на Пенчо Славейков сред островните поети.

[6] Поемата „Симфония на безнадеждността“ е включена в третото издание на сборника „Епически песни“, 1907 г.

[7] Стихотворението „Скерцо. Григ“ фигурира в „На Острова на блажените“ под името на поета Доре Груда.

[8] Стихотворението „Пролетен валс“ е част от цикъла „Цветя“ в „Епически песни“, 1907 г.

[9] Тази част от втора песен на епическата поема „Кървава песен“ е отпечатана под заглавието „Прелюдия“ в сп. „Мисъл“ (1897, кн. 4). В самостоятелното издание на поемата същият текст е озаглавен „На Балкана“. Под това заглавие той е включен и в „Епически песни“, 1907 г.

думата *песен/песни* присъства в заглавията на най-представителните творби на поета[10] и изобщо е една от най-често употребяваните думи в неговия език. За него *песни* са произведенията на поетите, които в неговите очи въплъщават върховете на поетическото изкуство. Например у Гьоте „всичко е песен" и той е учител на всички „в чиито души живее песен" (Славейков 1939: 11). Песни, разбира се, са и творенията на Хайне – автор на „Книга на песните" и поетически кумир на Пенчо Славейков, според когото „певец" е най-оценностеният синоним на поет – дума, означаваща абсолютните висини, до които може да се въздигне един поетически талант.

Въз основа на горните наблюдения може да се изведе заключението, че наименованията на различни музикални форми съставят един достатъчно видим пласт в смисловото изграждане на Славейковото творчество. Въпросът е какви значения поражда този факт. Със сигурност са възможни различни отговори, но един от тях звучи може би най-убедително: настойчивото препращане към форми, модели, жанрови структури от областта на музиката насочва към една широко разпространена идея, характерна за някои от най-представителните поетически течения в историята на европейския модернизъм – идеята, че поезията би била толкова по-съвършена, колкото повече се доближава до музиката. Не в смисъла, че поезията трябва да започне да имитира звученето или мелодичността на музиката, а в смисъла, че поезията трябва да се откаже да обяснява и поучава и вместо това само да загатва и да внушава своите истини; да води душата на читателя или слушателя към духовно прозрение чрез думите, но като отива отвъд тях, отвъд обичайните им употреби и значения.

Току-що казаното може да събуди известно недоумение, защото напомня програмата на символизма, а, както е добре известно, Пенчо Славейков се отнася, меко казано, скептично към това течение в поезията. В същото време обаче между някои негови идеи и идеи на символизма може да се открие забележима близост. Несъмнено такава точка на сближаване е именно разбирането както на Славейков, така и на символистите за връзката между поезия и музика. В неговото творчество могат да се намерят немалко доказателства за това, че именно музиката задава едни от най-същностните черти на неговия идеал за поезия. Тук ще посоча само един пример от биографичната бележка за Лудвиг Уланд – ав-

[10] Достатъчно е да се споменат заглавия като „Епически песни" и „Кървава песен".

тор, включен в преводната антология „Немски поети“, на която Пенчо Славейков е съставител и преводач. В биографичната бележка за Уланд с нескрита насмешливост той отбелязва, че орисницата на поезията „е люляла само ритмично люлката“ на този немски поет и „нищо тайнствено и особено не му е нашепвала на ухото“ (Славейков 1939: 31). В същото време той признава, че някои от стихотворенията на Уланд са „хубави, дори много хубави“. Едно от тези стихотворения – „Проклятието на певеца“, е посветено на темата за музиката и песента. Има обаче нещо, което не му достига. Ето какво е то според Славейков:

> „Проклятието на певеца“ наистина би било превъзходна балада, да не беше тая нейна учебникарска идея за тайнственото въздействие на песните, тъй хубаво, гладко и ясно изказана! Уланд именно там най-много греши като поет, че много ясно казва всичко, което иска да каже, а не загатва повече – та да остави за чувството на читателя повече нюанси и перспективи. (Славейков 1939: 31)

Тези думи сякаш повтарят по смисъл известните стихове от „Поетическо изкуство“ на Пол Верлен, в които нюансът, а не цветът е обявен за същинското изразно средство на поезията:

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance!

Верлен провъзгласява лозунга „De la musique avant toute chose“ („Музиката преди всичко“) за основен принцип на поетическото изкуство. Би било пресилено такова абсолютизиране на музиката да се припише на Пенчо Славейков, но безспорно, на него също му е близка идеята, че поезията има на какво да се учи от музиката и че изкуството на словото може само да се обогати и усъвършенства, ако успява със собствените си средства да претворява форми и модели от света на музиката.

Прилагане на музикални структури като модели за изграждане на поетическия текст

Споменатите по-горе „Химни за смъртта на свръхчовека“ са един от ярките примери за поетическа композиция, която следва музикален модел. Към тази категория се отнасят и други известни творби на Пенчо Славейков, например поемата „Коледари“, публикувана за първи път през 1893 г. в списание „Мисъл“, а след това и в трите издания на сбор-

ника „Епически песни“[11]. Творбата е писана в момент, когато Славейков особено силно се увлича по народната песен и започва да търси начини да я претворява в поезията си. „Коледари“ се опира на модела на хоровото пеене. Текстът се разгръща под формата на реплики между части на хор, а определени фрагменти се изпълняват от целия хор. Многогласието в „Коледари“ и „Химни за смъртта на свръхчовека“ несъмнено е похват, вдъхновен от музикалната полифония.

Към примерите за поетическа употреба на музикални форми трябва да се отнесе и последното стихотворение от лирическата книга на Славейков „Сън за щастие“ – „Самотен гроб в самотен кът“, което силно напомня модела на рондото. Това е название както на поетически, така и на музикален жанр. По своя произход рондото в поезията е свързано с музиката и песента и също като музикалния си еквивалент задължително съдържа начално-финално повторение. За разлика от класическото рондо, което се характеризира с игривост и лекота и най-често е закачливо по съдържание, Славейковото стихотворение говори за смъртта и нейната неразгадаема тайна. Но моделът на начално-финалното повторение, който внушава абсолютна завършеност, окончателно затваряне на някакъв цикъл, напълно съответства на смисловата функция на стихотворението „Самотен гроб в самотен кът“: да означи края на един жизнен път, чиито духовни етапи са фино уловени и пресъздадени в предходните стихотворения от „Сън за щастие“.

Композицията на „Епически песни“ от 1907 г. също следва модел, който се характеризира с това, че краят на сборника представлява определен вид завръщане към неговото начало. Съпоставката между първата творба – „Луд гидия“, и последната – „Пред Острова на блажените“ показва, че „именно музиката е рамката на „Епически песни“ – свирнята на лудия гидия и песента на сенките: свирнята, която овладява хората и тяхното всекидневие и която кадията разпознава като магическа, чудесна, божествена, и песента, чрез която гласът на сенките изпява опита на отвъдното и възвестява хармонията на „живота“, откриваема, по думите на Н. Чернокожев, в неговата заслушаност в идващите от „другия бряг“ шумове, тътнежи, превърнали се в ехо на живота“.

[11] Наблюдения върху музикалния строеж на „Химни за смъртта на свръхчовека“ и „Коледари“ вж. в Чернокожев 2013.

Описания на музикални изпълнения

Музиката сама по себе си е неописуема. Както посочва съвременният френски философ на музиката Бернар Сев, на човешкия език много повече му се удава да описва зрителни обекти и почти никак звукови, особено когато материята на тези звукови обекти е неезикова, какъвто е случаят с музиката (Sève 2013: 19). Едно музикално изпълнение не може да бъде пресъздадено с думи, така че изпълняваната музикална творба, както и особеностите на самото изпълнение да бъдат „чути“, образно казано, от читателя. Единственото, което може да се направи със средствата на думите, е да се опише въздействието на музиката върху слушателите, точно както, според Лесинг, е постъпил Омир: чувствайки, че чрез никакво словесно описание не може да направи видима красотата на Елена, той говори за това как нейната красота въздейства върху всички, които я видят.

Тази уговорка относно ограниченията на езика да описва музиката беше необходимо да бъде направена. Въпреки тях обаче в литературата съществуват немалко примери за описания на музикално изпълнение, които постигат силен емоционален и художествен ефект. В творчеството на Пенчо Славейков има такива примери. Някои от тях ще бъдат анализирани в следващите редове.

В поемата „Луд гидия“ въздействието на покоряващата музикална дарба на младия свирец е предадено чрез неудържимостта, с която неговото изкуство се разпростира във времето и в социалното пространство. Той свири от най-ранно утро до късна вечер, неуморен и неподвластен на ритъма, по който останалите хора организират всекидневието си. Не се съобразява с часовете нито за работа, нито за почивка, изпълвайки със своята музика всеки миг във времето. Не остава място, до което да не достигат звуците на неговата тамбура: на полето, на реката, на хорото, край огнището – те проникват до всяко кътче и разпалват всяко сърце. И млади, и стари изоставят работата и задълженията си, за да се отдадат на волната, освобождаваща от всякакви ограничения игра на творчеството и таланта. Нейната стихия поваля упорството дори на пазителя на закона (кадията). Вместо да осъжда, той благославя Божията дарба на свирача, чиято музика руши писаните закони на ограничението и възцарява неписания закон на свободата.

Съвсем друго настроение създава описанието на музикално изпълнение в поемата „Успокоеният“, посветена на австрийския поет Николаус Ленау. На него му е отделено място и в антологията „Немски поети“. Там като отличителна черта на стиховете му е посочена тяхната „вълшеб-

на музикалност“. В качеството си на герой на поемата „Успокоеният“ Ленау е представен чрез силната си връзка със своя музикален инструмент – цигулката. За мото на поемата е избрано следното двустишие на Леопарди: „Morremo. Arcano e tutto // Fuor che il nostro dolor“. Творбата пресъздава най-трагичния момент от биографията на поета – неговите преживявания мигове преди разумът му да потъне в мрака на лудостта, терзанията на неговата душа, разпъната между осъзнаването на величието и в същото време на нищожеството на човека. Мъчителните му вълнения го подтикват да грабне своята цигулка – „едничка утеха на неговия безрадостен живот“ (Славейков 2001: 67). В първите звуци, които изтръгва от нея, се вслушва „като майка в блян на болно дете“. Сякаш не той самият е причината за тези звуци, сякаш цигулката е засвирила сама. Началото е плахо, първите звукове са „глухи“, но след това внезапно героят си възвръща властта над своя инструмент: „и след минута бясно той лекий лък поведе по струните“. Чувството, че владее своята цигулка, че може чрез нея да изрази най-дълбоките движения на душата си, го изпълва с възторг, силен, но кратък… Всъщност страховитият преход от светлина към мрак в съзнанието на героя е предаден в поемата като внезапна загуба на единението му с цигулката. Изведнъж пред нейните звуци сякаш се издига „невидима преграда“. Разривът между изпълнителя и инструмента, съответстващ на разрива между неговия разум и света, намира рязък физически израз – една прекъсната струна увисва, следва остър резонанс и после всичко замира… Последният отчаян жест на героя е да захвърли цигулката. Това внезапно прекъснало негово свирене на цигулката е всъщност последното му действие, преди напълно да изгуби разсъдъка си.

В поемата „Cis moll“, чийто герой е Бетовен, също е описано музикално изпълнение. Творбата представя най-трагичния момент от живота на великия композитор. Загубата на неговия слух му причинява дълбоко отчаяние. Мисълта за смъртта като единствено избавление от тази непосилна трагедия е по-близо от всякога до неговия ум. Но точно в този миг, когато е на крачка от доброволното напускане на живота, е осенен от прозрението, че това, което допреди миг му се е струвало най-тежко наказание, е всъщност негова благословия. Той осъзнава, че е надарен с „висш слух“, чрез който започва да чува в душата си звуците на една съвършено нова и много по-съвършена хармония. Разбира, че е избраникът, на когото е отредено да въплъти тази хармония в музикални творби, каквито никой преди него не е могъл да сътвори. Вдъхновен

засвирва на рояла музиката, която му диктува отключеният в душата му „висш слух".

Това музикално изпълнение е пресъздадено в Славейковата поема отново чрез въздействието, което то оказва. Но кой всъщност чува звуците, идващи от рояла на Бетовен в момента, когато той композира своята нова музика? Единият слушател е самият лирически говорител, който възторжено долавя „възвишения покой" в нестройността на тези звуци, разпознава кълновете на бъдещото гениално музикално творчество. Другият слушател е един от младите Бетовенови ученици. „Сепнат от звуковете бурни на рояла", той се промъква незабелязано в стаята на своя учител. Но за разлика от лирическия говорител, ученикът, макар да е музикант, се оказва безчувствен към изключителността на тази нова, нечувана никога досега музика. Неговият култивиран, но закостенял слух не е в състояние да различи гениалността от безумието. Така творбата на Славейков внушава идеята за величествената самота на избраника, на твореца, призван да обнови из основи своето изкуство и винаги обречен да остане неразбран от тези, които го заобикалят. Тази идея е подкрепена и чрез съизмерването на делото на Бетовен с това на Прометей.

Впрочем поемата „Симфония на безнадеждността", в чиято основа стои митът за Прометей, също говори за това, че фигурите на Бетовен и на Прометей са свързани в съзнанието на българския поет. На Пенчо Славейков със сигурност му е било известно, че две произведения на Бетовен от началото на XIX в., една увертюра и един балет, са със заглавие „Творенията на Прометей", и вероятно това е една от причините за неговия интерес към образа на древния титан.[12]

Пенчо Славейков и Бетовен – биографично и духовно родство

Бетовен е бил любимият композитор на Пенчо Славейков. Посветената на него поема „Cis moll" има дълга издателска история, която включва и една любопитна промяна в заглавието на творбата. Ето какви са фактите. Първоначално, при първото отпечатване на поемата в сп. „Мисъл" (1892) и в първото издание на сборника „Епически песни" (1896), тя е озаглавена „Fis dur", а в следващите две издания на същия сборник – 1902 и 1907, вече е „Cis moll". Едно посвещение, което гласи, „На г-жа Шоурекова", присъства само в първата публикация.[13] Във всички следващи издания

[12] За интереса на Пенчо Славейков към фигурата на Прометей вж. Чернокожев 2013.

[13] Франциска Шоурекова и Антон Шоурек са чешко семейство. Известно време тя е била директор на Пловдивската гимназия, а след това със съпруга си, преподава-

на поемата вместо това посвещение стои немският епиграф „So pocht das Schicksal an die Pforte“ („Тъй съдбата чука на вратата“), който всички свързват с началните акорди на Бетовеновата Пета симфония. Нито едно от двете заглавия обаче не отговаря на нейната тоналност, която е до минор. Fis dur, или фа диез мажор, е тоналността на Бетовеновата соната за пиано, опус 78, а Cis moll, или до диез минор – на Лунната соната.

Фактът, че заглавието на поемата, посветена на трагедията и духовното прераждане на гения Лудвиг ван Бетовен, не се отнася до същата творба на композитора, до която се отнася цитираното по-горе мото, не бива да ни кара нито за миг да се усъмним, че Славейков е знаел добре коя е тоналността на Пета симфония. Тук не става въпрос за грешка или недоглеждане, още по-малко за самоцелно желание на поета да изрази почит към две от най-любимите си Бетовенови произведения. Като препраща едновременно и към Пета симфония, и към Лунната соната, Славейков всъщност събира в едно две от лицата на Бетовен: неудържимата мощ на мрачна стихия (симфонията) и дълбока, сподавена нежност и мечтателност (сонатата). Колкото до сюжета на поемата, пресъздаденият в нея момент от живота на композитора се свързва много повече с внушенията на симфонията, заключени в прословутия израз „тъй съдбата чука на вратата“. Творбата на Славейков представя Бетовен в момента, когато необикновената и непосилна – за всеки друг – съдба на гения се стоварва върху му с цялата си неумолимост. А знак за истинността на поетическия разказ е следният откъс от дневника на Бетовен, който присъства във всички публикации на поемата, с изключение на тази от 1902. Ето част от този откъс:

> За мен е невъзможно да кажа на хората: Говорете по-високо, викайте, защото съм глух! Мога ли да призная, че ми липсва онова чувство, което аз би трябвало да го имам, поне дотолкоз, доколкото го имат другите; което аз имах преди съвършено, тъй съвършено, както са го имали малцина от моята професия. О, аз не мога да направя това!... И принуден съм да живея като изгнаник. С най-отвратително чувство се приближавам аз в обществото, като се боя да не би другите да забележат моето състояние. Но какво оскърбление, когато кой да е може да дочуе отдалеч звуковете на флейтата, а аз не мога! Когато кой да е може да чува песента на овчаря, а аз нищо не чувам! Подобни неща ме докарват почти до отчаяние; и малко оставаше да разчистя сметка с живота си. Само изкуството, то спре ръ-

---

тел по математика в Софийски университет, са живели в София. Свирела е много добре на пиано и Пенчо Славейков се е възхищавал на нейните изпълнения.

ката ми. О, струваше ми се невъзможно да напусна света, преди да създам онова, което бях длъжен да създам…

За всеки, който познава поемата, е очевидно колко много преживяванията на нейния герой се доближават до споделеното от самия Бетовен в неговия дневник. Но в случая има и нещо друго – и то е много, много съществено. Нямало е как Славейков да не е разпознае сходството между съдбата на великия композитор и своята. Съизмерими са те и по тежестта на отредения на всеки от двамата жребий, и по силата на духа, заради която не са позволили на тази тежест да ги смаже. В биографията на Иво Доля, измислен поет от антологията „На Острова на блажените" и огледален двойник на Пенчо Славейков, четем, че „Бог […] е наказал безжалостно поета още на ранни младини – и наказанието си той влачи през цял живот, с тъга, но безропотно. Наказанието е било жестоко, но в него има и висока милост. Че то му отвори очите за господа и за живота…" Тази сила на духа, която прави възможно трансформирането на проклятието в благословия, повече от всичко сродява немския композитор и българския поет.

Стихотворения, превърнати в песни (Славейков и Хайне)

Под горното заглавие в тази последна част на настоящата статия съвсем бегло ще стане дума за още един вид връзка на Славейковото творчество с музиката. По немалък брой негови стихотворения е написана музика, а част от тях са дори по-известни на широката публика именно като песни, отколкото като самостоятелни стихотворения. Нерядко хората не знаят, че текстът на някоя от тези песни е на Пенчо Славейков. Най-много от стихотворенията му, превърнати в песни, са от неговата лирическа книга „Сън за щастие", но има също и такива, които са от сборника „Епически песни" или от антологията „На Острова на блажените". Има и такива, за които не се знае кой е авторът на музиката, както е случаят с песента по поемата „Неразделни". В първите десетилетия на XX в. тази песен е сред най-популярните градски песни в България. Не по-малко популярен е шлагерът „Гърди си с рози накити" по едно от стихотворенията на поетесата Текла Линген, което Славейков е превел и включил в антологията „Немски поети". Наистина малцина знаят, че той има нещо общо с текста на тази песен. От друга страна, песни по стихове на Пенчо Славейков са писали едни от най-даровитите

български композитори на XX в., като Панчо Владигеров, Петко Стайнов, Марин Големинов, а по сюжета на поемата „Луд гидия“ е написана едноименната опера на композитора Парашкев Хаджиев.

Тази музикална форма на живот на творчеството на Славейков му приляга не само защото е признание за неговата социална значимост. Има още една причина този факт да е ласкателен за него: най-любимият му поет Хайне е един от немските поети, по чиито стихове са създадени най-много песни (достатъчно е да се споменат композициите на Шуман). Когато човек си помисли за това сходство между Пенчо Славейков и Хайне, по-силно чувства и преживява един трогателен момент от биографичния очерк за Хайне в „Немски поети“. За завършек на този очерк българският поет е избрал да разкаже един покъртителен момент от последните дни на Хайне, когато до смъртния му одър идват неканени хористи и започват да му пеят песни по неговите стихове.

> Поета подига с изпитите пръсти на левицата си клепката – пуща я пак, в ъгъл на устните му трепва странна усмивка, като полузабравен отдавна-отдавнашен спомен. Облъхва го като че дъх на теменужки, дъх от родния край, счуват му се родни звуци, толкова години нечувани, шумът на дъбови вейки се обажда и иска да му каже нещо. И една сълза се сбира под ресницата му, блясва, готова да се отрони по безкръвната буза. Хорът пее песните на поета. най-хубавите немски песни! Една. Две. Три… И тихо, по-тихо от веенето на смъртта, галят челото му родни звуци, свои слова… (Славейков 1939: 44)

Моменти като този доказват най-добре, че макар поезията и музиката да са отделни и самодостатъчни изкуства, от тяхното сливане се ражда един от най-съкровените езици на човешкия дух.

БИБЛИОГРАФИЯ

Славейков 1939: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : Т. 1–7 : Т. 5. Немски поети : Отбор песни и характеристики на поетите. – София : Хемус, 1939.

Славейков 1940: Славейков, Пенчо П. Писма от Пенча Славейкова до Мара Белчева. – 2. изд. – София : Хемус, 1940.

Славейков 1940а: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : Т. 1–7 : Т. 7. Чужди литератури. – София : Хемус, 1940.

Славейков 1986: Славейков, Пенчо П. На Острова на блажените : Антология : [Фотот. изд.]. – София : Бълг. писател, 1986.

Славейков 2001: Славейков, Пенчо П. Съчинения : Т. 1. Епика / Състав., коммент. и ред. Стоянка Михайлова, Камен Михайлов. – София : Фигура, 2001.

Чернокожев 2013: Чернокожев, Николай. Пенчо Славейков и музиката : Приложения и употреби. // *Академичен* кръг по сравнително литературознание.

http://calic.balkansbg.eu/conferens/de-la-musique-avant-toute-chose/106-pencho-slaveikov-and-music-apposition-and-usage.html [преглеган 27 август 2016]

Sève 2013: Sève, Bernard. L'altération musicale : ou ce que la musique apprend au philosophe. – Paris : Seuil, 2013.

СТИХЪТ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Петър Велчев

PENCHO SLAVEYKOV'S VERSE

Petar Velchev

The present article studies the main elements of Pencho Slaveykov's verse: metric, rhyme, strophe. The analysis of these elements is developed by way of comparison with the models of versification, characteristic of other poets of the time. The article is particularly interested in the creative process and tries to determine the role of Pencho Slaveykov in the history of Bulgarian versification.

Keywords: alexandrine, quatrain, sonnet, violence over language, struggle for verse

Както поезията не е само стих, така и стихът сам по себе си още не е поезия. Един поет може да бъде значителен и без да е непременно виртуоз на стиха. А когато формата, и това преди всичко се отнася за римата, започва прекалено да се набива на очи, това почти винаги е за сметка на съдържанието. Така или иначе историята на литературата ни демонстрира, че големите поети уверено владеят и изкуството на стиха. Такива са у нас Христо Ботев, Иван Вазов, П. К. Яворов, Кирил Христов, Теодор Траянов, Димчо Дебелянов, Димитър Подвързачов, Николай Лилиев, Асен Разцветников, Христо Смирненски, Елисавета Багряна, Гео Милев, Никола Вапцаров. Повечето от изброените поети имат и свои приноси в сферата на ритмометриката, римата и строфиката, което ги прави истински строители на българския стих.

Случаят с Пенчо Славейков е по-особен, тъй като неговият стих невинаги и не във всичко успява да се издигне до идейно-естетическото равнище на творческото му дело. Още повече като се имат предвид огромните, непомерни, бих казал свръхчовешки амбиции, които вдъхновяват автора на „Кървава песен", „Епически песни", „На Острова на блажените".

Покрай многото си физически и морални страдания на Пенчо Славейков е било съдено още приживе да се сблъска с категоричното отрицание на стихотворните си умения. Някои от тези критики идват от средите на литературните противници, което е разбираемо, но други принадлежат на литератори, които иначе му се възхищават, смятат се за негови ученици и т.н.

Иван Вазов нарича Славейковите стихове „тежки и отегчителни“ (Вазов 1906). А неговото, споделено в писмо до К. Христов, мнение за книгата „Сън за щастие“ гласи: „Тук-там искрени чувства, но вяло, вяло до отчаяние, както впрочем всичко негово. При това – се моя спънат и тежък стих“ (Вазов 1957: 276). Самият Кирил Христов е още по-рязък: „Никой не е оставял такава грамада сакати стихове“ (Делчев 1974: 167). Симеон Радев пише, че както във френската академична живопис липсва багра, така „в стиховете на Пенчо Славейков няма музика“ (Радев 1965: 371).

Както вече казах, дори поети – следовници на Пенчо-Славейковите идеи, каквито са Дебелянов и Гео Милев, критикуват стихотворството му. В една своя сказка за Славейков Д. Дебелянов говори за неговия „много тежък стих“ (Дебелянов 1987: 61). Димчо очевидно изхожда от вродения си поетически усет.

По-важно е да приведем мнението на Гео Милев, защото той преди всичко се старае да разкрие причината за неблагополучията на Пенчо-Славейковия стих: „Форма и съдържание са едно: защото не могат да съществуват едно без друго. Но тази проста и основна естетическа мъдрост беше непозната на Пенчо Славейков. Оттук и неговия окълцан тежък стих и неговия нелепо-надут език.“ (Милев 1925: 9)

Особено важни са съпоставките, които Гео прокарва между Вазов – предходника на Славейков, и Яворов – приемника на Славейков. В споменатия вече предговор към своята антология Гео Милев пише: „Вазов беше истински поет, роден с дар и чувство, а Пенчо Славейков не беше поет. Той беше само естет.“ (Милев 1925: 9)

А ето и паралелите между Славейков и неговия следовник, които прави Гео Милев: „Делото на Яворов е жив творчески вулкан, стихия оригинална и неудържима, докато делото на П. Славейков от „Епически песни“ до „Кървава песен“ е сякаш дело на естет, който се мъчи да илюстрира с дело, с примери своите естетически твърдения. Затова Яворов е спонтанен, Пенчо е правен; Яворов е композиция – Пенчо е комбинация; Яворов е образец – Пенчо е пример; Яворов е поема – Пенчо е христоматия с примери.“ (Милев 1921: 82–83)

Преклонението, което Боян Пенев питае към Пенчо Славейков, не му пречи да се изказва отрицателно за Пенчовата рима, „не всякога богата и звучна“, а също и за случаите на асинартетизъм, т.е. за „дактилическа стъпка, примесена с ямб или хорей“ (Пенев 1907). Асинартетизмът сам по себе си не е недостатък (срещаме го при Яворов, при Гео Милев). По всяка вероятност Б. Пенев има предвид неумението да се борави с този похват.

Изброените изказвания съдържат оценки на Пенчо-Славейковия стих от страна на видни критици и писатели. Тези изказвания визират реални пороци на Славейков като стихотворец. И те са валидни, ако не за цялата обемиста поетична продукция на П. Славейков, то във всеки случай за една доста голяма част от нея. Но тук въпросът не е в количеството, защото Славейков е автор и на немалко на брой поетични текстове, които се помнят и ще се помнят и без които няма да мине нито една антология на нашата поезия. Той, барабар с недостатъците на своя стих, а понякога и тъкмо поради тях е притежател на своя „марка“ в българската поезия.

Важният въпрос е: как Пенчо Славейков изгражда своя стих. И дали именно начинът, методът му на писане е причина за едни или други неблагополучия, явно затрудняващи възприятието и дори самото четене на неговите стихове. Неслучайно Пенчо Славейков никога не достига онази всеобща популярност, която достигат автори като Ив. Вазов, П. К. Яворов, Д. Дебелянов. Той живее в съзнанието на публиката посредством определен брой „знакови“ текстове като „Неразделни“, „Скерцо“, „Поет“, „Баща ми в мен“, „Псалом на поета“ или цитати-афоризми от рода на:

Докле е младост златно слънце грей,
сърцето златни блянове лелей.
Докле е младост леко път се ходи
и леки са световните несгоди.

Или:

И наяве, и на сън
ти си все пред мен –
дивна като ясна нощ,
свидна като ден.

Или:

В слънцето на хубостта живях,
и за нея нищо тук не свидя –
и навред все нея само видя,
че за всичко друго ослепях.

Въпросът как Пенчо Славейков изгражда своя стих, имащ значение за българската литературна история и теория, все още очаква едно по-задълбочено и по-детайлно обсъждане. В това отношение трябва да се изтъкне приносът на учени като Мирослав Янакиев (Янакиев 1960: 158–165) и особено на Стоян Каролев (Каролев 1988: 123–165). За едни или други техни постановки ще стане дума в по-нататъшното изложение[1].

В труда на Ст. Каролев, въз основа на обилен емпиричен материал, стихът на Пенчо Славейков е разгледан в неразривна връзка с неговия език и стил, т.е. разгледан е като цялостен словесно-художествен феномен. И написаното от Ст. Каролев ни помага да стигнем до заключението, че естетът и екстравагантният словотърсач Пенчо Славейков често оказват неблагоприятно въздействие върху стихотвореца Славейков.

През последните години някои наши литературоведи, било устно, било писмено, се опитват да оспорват безспорния факт, че стихът на П. П. Славейков не е от най-големите достойнства на неговата поезия[2]. Такива автори явно не разбират, че никакви общи съображения не могат да компенсират отсъствието на автентична природна дарба и че никакви стиховедски усуквания не са в състояние да оправдаят сплъстената, достигаща понякога до непроизносимост звукова „материя“ на една огромна част от Пенчовите стихове.

Ако поискаме да получим нагледна представа за Пенчовия стих в сравнение със стиха на други поети от неговата епоха, достатъчно би било дори само да направим паралел между Яворовото стихотворение „Павлета делия и Павлетица млада“ и Пенчо-Славейковото стихотворение „От чужбина“ (в цикъла „Гурбетчия“). Такъв един паралел е напълно уместен, като се има предвид, че и двете творби са изградени върху един и същ, взет от фолклора сюжет, написани са в шестстъпен хорей с цезура и съседно римуване с женски рими. И двете са плод на поетичен облог, сключен между Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Кирил Христов (последният не предлага свой текст, сиреч отказва се от състезанието).

Какво показва сравнението? Стихът на Яворов е естествен, гъвкав, енергичен, еднакво подходящ и за пеене, и за рецитиране. Той е, бих казал,

---

[1] Данни за Пенчо-Славейковия стих има и в студията на Атанас Славов за българското стихосложение, публикувана в Годишника на Полската академия на науките през 1974 г. Отдавна е време този ценен труд да бъде издаден на български.

[2] Подобни опити прави статията на Яни Милчаков „Тромавият стих на Пенча“ в книгата му „Българска стихотворна култура (XVII–XX)“ (Милчаков 2006: 62–71).

образцов – и в ареала на шестостъпния хорей, и изобщо като творба в мерена реч.

Пенчовият стих – в отчаяния си стремеж да спази цезурата – допуска редица изкълчвания в следцезурното полустишие: 1) преместване на ударението: дѐвета година“, „сàма хвани вяра“; 2) ударение получават второстепенни части на речта, предлози, частици и т. н.: „нà пуста чужбина“, „сѐ цената знае“ (вместо „знае се цената“), „òт чужди дозело“, „прѐз довари рони“, „мù на гръд увисна“ и т.н. Това насилие над езика е налице във всичките шест строфи на стихотворението. И тук не става дума за изолиран случай. Подобна практика е широко представена в Пенчо-Славейковата поезия.

Постарах се да направя един кратък обзор на Пенчо Славейковия стих в трите му упостази: ритмометрика, рима, строфика. За целта бяха изследвани всичките Славейкови книги: от „Момини сълзи“ (1888) до „Кървава песен“ (1911). Обгледани бяха 500 (закръглено) стихови текста. От тях 252 са написани в ямб, 180 в хорей, 7 в дактил, една творба в анапест. (Поетът си опитва силите и в хекзаметъра.) Следователно пропорциите са както следва: ямб 51%, хорей 36%, дактил 7%, амфибрахий 6%, анапест – по-малко от 1%.

Поради факта, че ритмометриката на нашия стих все още не е достатъчно добре изследвана с помощта на статистически методи, трудно е да се правят окончателни изводи посредством сравнително разглеждане на българските поети. И все пак могат да се кажат някои неща.

Най-високият честотен индекс на ямба е, разбира се, в съответствие с традиционно високата му честотна позиция в нашата поезия. Можем да добавим, че у поетите, дошли по-късно, индексът на ямба е още по-висок и се отличава с тенденция към нарастване: Н. Лилиев – 55%, Д. Дебелянов – 61%, П. К. Яворов – 73%, Т. Траянов – 84%[3]. Обяснението е навярно в тенденцията към засилване на разговорната интонация на стиха.

А от друга страна, високият у Пенчо Славейков хореичен показател (цели 36%) е в силен контраст с ниските индекси на хорея у поетите, дошли след него: Н. Лилиев (17%), Д. Дебелянов (15%), П. К. Яворов (13%), Т. Траянов (2%). Причината за това е по всяка вероятност силното въздействие върху П. Славейков на народнопесенния стих.

А има и нещо друго. И М. Янакиев, и Ст. Каролев смятат, че главно достойнство на Пенчо-Славейковия стих е в това, че той е разговорен, а

[3] По данни от книгата на Я. Милчаков „Стих и поезия“ (Милчаков 1990: 98).

не напевен, че това е крачка напред в развоя на нашия стих и т.н. Но как тогава да си обясним, че ако индексът на амфибрахия у Славейков е нисък (6%), то у късните поети индексът на този типично „напевен" ритъм значително нараства: Н. Лилиев (11%), Гео Милев (12%), Д. Дебелянов (15%), Т. Траянов (над 16%). Изобщо проблемът с опозицията напевност – разговорност не е толкова прост, колкото изглежда.

Любопитно е какво казва самият поет по въпроса за стихосложението. В анкетата, която прави с него Михаил Арнаудов през 1911 година, Славейков споделя: „... по Войниковото Стихосложение исках да угадя какво е стих, и не можех да се ориентирам. И досега не мога (!). Туй ямб, хорей, иди-доди, но щом дойде дактил, анапест, не го зная, трябва да го търся в учебника" (Арнаудов 1978: 10). Тук единственото сигурно нещо е, че Пенчо е написал само едно стихотворение в анапест. Поетът може би малко хитрува, от подобни неща се оплаква и самият анкетьор М. Арнаудов.

Би могло да се предположи, че Пенчо Славейков иска да го смятат за представител на самородната, на наивната (по термина на Фр. Шилер) поезия, а не за поет – ерудит, който с усърден труд постига всичко. А истината е, че всеки негов стих, всяка дума му струва доста пот.

За Славейков това е болезнена тема. Още през 1899 г. (кн. 4 на сп. „Мисъл") той уж пише отзив за „Цариградски сонети" на К. Величков, а всъщност иска да уязви Вазов тъкмо по въпроса за стиха: „Право да си кажа, г. Величков като поет за пръв път ме заинтересува с цариградските си сонети, които въпреки тромавата си форма, по съдържание и оригинален дух изобщо, стоят неизмеримо по-високо от фалшиво възхваляваните стихоплетения на г. Вазова." Коментарът, както се казва, е излишен.

Строфиката на П. Славейков, в която преобладава традиционното четиристишие и двустишието, не се отличава с каквото и да е богатство и разнообразие. Особено в сравнение със строфиката на Вазов, за когото без никакво преувеличение може да се каже, че е въвел у нас кажи-речи всички възможни строфични построения от Западна Европа и Русия. Едва от Вазов насам у нас мерената реч притежава строфика, което свидетелства за култура на стиха. Впрочем, понеже няма смисъл да говорим за онова, което у Пенчо Славейков го няма, нека се спрем на две строфични форми, които той най-активно употребява. Имам предвид александрийския стих и полуримуваното четиристишие.

Александрийски стих, или просто а л е к с а н д р и н , както го наричат в родината му – Франция, е дванадесетосричен размер със задължителна

цезура след шестата сричка. В нашата поезия (както и в немската, и в руската) той обичайно се пресъздава с помощта на шестстъпен ямб с цезура след третата стъпка. В класическия си вид александрийските стихове са римувани съседно, но със задължителен алтернанс на римите, т.е. женската и мъжката рима се редуват регулярно. В строфично отношение типичният александрин е двустишие.

Пенчо Славейков често използва александрин в своята поезия. А неговата грандиозна като замисъл и грамадна като обем поема „Кървава песен“ (над 9000 стиха) е изцяло написана в александрин. Тя е най-крупната по обем у нас творба, издържана в този размер:

Дете невръстно още, на майчини си скути,
аз слушах приказки и песни за нечути
борби и теглила и тъмни съдбини
на моя роден край, от първи още дни,
незнайно по каква незнайна висша воля,
обречен на сълзи и кървава неволя.

В голямата си част поемата „Кървава песен“ е трудна за четене, пък и за рецитиране, поради множеството анжамбмани, наложени от догматично строгата цезура (анжамбман имаме, когато размерът на стиха не съвпада със синтаксиса и се налага разделяне на синтагмата и пренасяне на част от нея в съседния стих). А неотличаващият се с гъвкав стих и език Славейков трудно се справя с ритмометричната зададеност. Присъщата изобщо на александрина тежеловатост у Пенчо е станала още по-трудно смилаема. Пък отгоре на всичко и задължителен алтернанс на римите.

Цезурата и анжамбманът си приличат по това, че и двете се изразяват в разцепване, разсичане на синтагми (атрибутивни, глаголни и др), но това разделяне трябва да бъде колкото е възможно по-безболезнено. Метрическото изискване не бива да разрушава естествения синтактичен строеж на речта. Пенчо Славейков често не съумява да го постигне. Няколко примера:

... обходи и прегледа
той всичко, – виде, сам / дал снощи разпореда.

Недоизпени те / останаха. Живота

на песните му днес той / пише други край.

... и сякаше отиват
към бога: в росните / зари да отнесът
те нему бодрата / молитва на трудът.

И заловени все / за пеш на гърчолята.

Не гледай мене! Туй, / що Стою хорати...

премина не един / юнак последний брод.

Относно анжамбмана можем да говорим за два типа: 1) когато изречението, фразата са по-дълги от сричковия обем на стиха и част от него се налага да се пренесе. Това е технически проблем; 2) когато анжамбманът представлява целенасочен похват с цел да се подчертае, да се изтъкне дадена дума, и особено ако думата е рима. Тук анжамбманът има експресивна функция[4]. Като се има предвид прекомерно големият брой преноси в „Кървава песен", за художествена функция не може да се говори.

Поетът и стиховедът Емануил Попдимитров нарича постигнатия с насилие над езика анжамбман на Славейков „немотивиран пренос", който „не създава емоционална пауза и няма нищо общо с правилния строеж на стиха". И привежда убедителен пример:

Един по други се полека разотиват
тез тук, ония там. И в вечерния т и х //
з д р а ч счуе се далеч в града нататък л и х //
в и к и заглъхне пак – там буйната дружина
все още шествува... (Попдимитров 1942: 46)

Може би не е излишно да добавя, че Алфред Йенсен, шведският преводач на „Кървава песен", се е постарал, доколкото е било възможно, да облекчи стиха на поемата, като намали броя на преносите и да постигне

[4] Например: „Тук първи път чух възглас: – Престани / да вярваш и да дириш – забранен е / на любовта плодът – и в зли страни / мечтите ти навек ще бъдат пленни" (Д. Дебелянов).

по-приемливи цезури[5]. Подобни неща влизат в задачите, стоящи пред поетичния превод.

Ще си позволя да забележа, че когато говорим за „Кървава песен", не трябва да забравяме едно съображение от общ характер. Когато е избрал престижната, както му се е струвало, стихова форма, каквато е александринът, той сякаш не е проявил достатъчно добър „стратегически" усет. Да се напише стихотворение може както и да е, но писането на епична поема е съвсем друго нещо, и особено като се има предвид епохата, когато епосът като литературен род има повече или по-малко реликтов характер. Не е маловажен въпросът за избора на стиха, който да бъде възприеман от съвременниците като живо поетично явление, а не като нещо архаично. Създаването на голяма поема е стихова стратегия.

Неслучайно други двама поети в опита си да създадат национален епос не посягат към александрина. Поемата „Златни ниви и бойни полета" на Ем. Попдимитров е написана в четиристъпен амфибрахий без цезура, а стихът е бял (неримуван). А пък в „Чеда на Балкана" на К. Христов свободно се редуват ямбични римувани стихове с различна дължина (от 3 до 6 стъпки). Казано с други думи, споменатите поети са взели решение да не си усложняват излишно задачата, поставяйки пред стиха толкова тежки нормативни изисквания.

Не мога да пропусна да кажа, че по всяка вероятност най-доброто решение на проблема за стиховата форма на епоса ни предлага още Ив. Вазов посредством несилаботоничния александрин на своята „Епопея на забравените". Ала този стих е уникален, той си е Вазово изобретение, стимулирано от начина, по който Вазов възприема и метрически „прочита" александрина на Виктор Юго („Легенда на вековете"). Не зная дали е възможно и дали си струва да се подражава на стиха на Вазовата „Епопея", но затова пък поразително е колко силно и свежо звучи и днес тази творба, писана преди повече от 130 години. Времето почти не е сложило бръчки върху нея, а ако все пак има такива, те са благородни бръчки.

Овладяването и култивирането на сонета в нашата поезия е дълъг процес, съпроводен с определени трудности. Поради това, макар и постиженията на Пенчо Славейков в областта на сонетната форма да не са бог знае какви, струва си да кажем няколко думи. Славейков е автор на дузина сонети, писани през последното десетилетие на XIX век, когато той е, тъй да се каже, на сонетна „вълна". Сонетите не са равностойни

[5] Slavejkov 1913.

в художествено отношение и само седем от тях поетът включва в сборника „На Острова на блажените“.

1. От всички дванадесет сонета само два се отклоняват от каноничния петстъпен ямб: „Поет“ е в четиристъпен ямб, а „Селски църковен двор“ в петстъпен хорей, но някакви особени последици от това няма. Пет от Славейковите сонети са царски (т.е. катрените са изградени само върху две римоформи), а останалите са обикновени.

2. Характерна строфична особеност е обхватното римуване на катрените (АВВА) във всичките сонети с изключение на един, където римуването е кръстосано (АВАВ). Такава привързаност към обхватното римуване откриваме може би само в сонетното творчество на К. Христов. Тук трябва да добавим, че този тип римуване е изобщо по-рядко срещано в нашата поезия и това бездруго му придава по-екзотично звучене.

3. Сонетите „Молитва“ и „Съмнение“, макар да са графично изписани като канонични, т.е. италиански сонети, всъщност са от Шекспиров тип. Тяхната схема не е: 4+4+3+3, а е: 4+4+4+2. Това е предложената от Шекспир модификация на изконния Петрарков сонет, основаващ се върху математическото правило на „златното сечение“. Шекспировият сонет е нещо като автомобилното движение на Британските острови, където за разлика от цял свят колите се движат вляво, а не вдясно. Ако уважаваме това изобретение, то е до голяма степен заради името на великия драматург.

4. Най-сполучливите сонети на Пенчо Славейков са „Ай-Гидик“, „Осанна“, и „Херой“. А най-добър според мен е сонетът „Херой“, в който майсторски се съчетават иронично-игровото начало и предметността на изображението[6]. Това е съществено достойнство не само на сонетното изкуство, но и на поезията изобщо[7]. Жалко, че в сонета „Херой“ Пенчо не е спазил каноничното изискване: да не се повтарят римувани думи. Но както се казва, това да му е кусурът...

Много често използвана от Славейков поетична форма е полуримуваното четиристишие. С този термин обозначавам четиристишието, в което са римувани само два стиха. Най-често това са втори и четвърти стих, а първи и трети остават бели, неримувани (има и други схеми, но тази е най-разпространената). В руско-украинската стихо-

[6] Славейков 1910 **:**88.

[7] Учудващо е защо за този сонет не е казана нито една думичка в книгите на М. Гълъбова „Българският сонет“ (2000) и на Р. Кунчева „Метрика, свободен стих, сонет, стихознанието преди и сега“ (2000). Сякаш такава творба не съществува.

ведска терминология това се нарича „коломийков стих“ и е разработен от Т. Шевченко. Всъщност става дума за много стара фолклорна форма, използвана още в средновековната испанска поезия. Често я практикува Хайнрих Хайне, чието влияние се усеща в Славейковите книги „Момини сълзи“ и „Сън за щастие“. Преди това я откриваме в българската възрожденска поезия, очевидно под влияние на Шевченко. По този начин е написана кажи-речи цялата поезия на Л. Каравелов. Един пример от „Сън за щастие“ на П. Славейков:

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

В Славейковата поезия полуримуваното четиристишие е твърде широко застъпено. Достатъчно е да се каже, че то се среща в 28%, т.е. в повече от една четвърт от стихотворенията на Славейков. А в диахронен план е налице някаква своего рода зигзагообразна линия: след много висок честотен индекс – рязко намаляване, отново увеличаване и категоричен спад. Ето какви са стойностите: в „Момини сълзи“ – 85%, в „Епически песни“ – 25%, в „Сън за щастие“ – 45% и в „На Оостровa на блажените“ – само 8%. Както личи, практиката на полуримуваното четиристишие у П. Славейков е свързана с определени колебания.

Пита се: защо един претендиращ за модерност поет прибягва до една толкова архаична и толкова „песенна“ форма? Като оставим настрана влиянието на Х. Хайне, можем да допуснем наличието на една по-съществена причина. Полуримуваното четиристишие има за основна характеристика намаляването, разреждането на римувите съзвучия, някакъв своего рода отказ, освобождаване от признака пълна римуваност. А това вероятно импонира на Пенчо Славейков, който не само „не е майстор на римата“ (Каролев 1988: 147), но сякаш с радост е склонен да я пренебрегне винаги когато е възможно.

Нека припомним, че римата е ярък израз на игровото начало в изкуството. Тя е артистично съчетаване – му наслагване, му противопоставяне – на смислови полета. Римата всъщност е озвучаване на по-явни или по-скрити семантични движения.

За Пенчо Славейков обаче римата е преди всичко формален канон, който безропотно трябва да спазваме, без да се стараем да внесем в него

нещо свое, нещо ново. Семантична натовареност на римовото съзвучие от типа: *луд гидия – стар кадия*, не е толкова често срещана, а е по-скоро от порядъка на изключение. Славейковата рима сравнително рядко заема най-силната позиция в стиха, а това е желателно.

Освен всичко това у П. Славейков съществува крещяща диспропорция между основните типове рими – мъжката и женската. От предложените в цитираната вече книга на Я. Милчаков „Стих и поезия“ (1990) статистически данни може да се обобщи, че мъжката рима е застъпена в около 20%, а женската рима в около 80% от обследваните римови двойки в Пенчо-Славейковата лирика. Съотношението е 1 към 4! Подобна диспропорция рязко контрастира със съответните данни за римата у други наши поети, при които съотношението между мъжка и женска рима е, както следва: Ив. Вазов: 42% – 55%, К. Христов: 40% – 58%, П. К. Яворов: 43% – 56%, Т. Траянов: 47% – 53%, Н. Лилиев: 49% – 47%, Д. Дебелянов: 50% – 48%.

Явно в метрично отношение Пенчо-Славейковата рима е крайно едностранчиво изградена, тя е недоразвита. Това бездруго допринася за стиховата монотонност на Славейковата лирика. Ако в „Кървава песен“ нещата стоят иначе, то е поради алтернанса на римите, нормативно задължителен за александрийския стих, където въпросното съотношение е 50 на 50. Ала това едва ли е в състояние да компенсира прозодичните и езикови недостатъци на „Кървава песен“.

Пенчовата рима е бледа, вяла, лишена от изобретателност. Човек има чувството, че поетът дори не се старае да я изгражда, възползвайки се от цялото звуково богатство на българския език, особено откъм съгласни и съчетания от съгласни звукове, а се задоволява с екзистенц-минимума на баналната класическа рима. В Пенчо-Славейковата стихотворческа лаборатория съставната рима е рядка гостенка (и то при наличие на колосално преобладаване на женски рими), а дактилната каже речи отсъства. Попаднах на дактилна рима само в два невзрачни текста от 1890 и 1893 година. Едното поетът не включва в книга, а другото изобщо не публикува.

Белите стихове на Пенчо Славейков, „неспъвани“ от ритъм, цезура, рима, са някак по-близки, по-присъщи на неговия асиметричен дух. Това се потвърждава и от факта, че Славейковата естетична и публицистична проза е раздвижена, енергична, остроумна, понякога самоиронична. Може само да се съжалява, че поетът не се е изявявал по-често като белетрист.

Пенчо-Славейковата рима напомня „laissez passer“, както казват французите, сиреч нещо като пропуск за преминаване от единия в другия стих. Когато съумява да се „отърве“ от тази формалност, т.е. в белите си стихове, Пенчо сякаш се чувства по-свободно, по-уютно.

Неримуваните творби на Пенчо Славейков са доста на брой. И – което е по-важно – те се появяват в епохата, когато у нас римуваният стих властва без каквато и да е конкуренция. Ще рече – Пенчо е изпреварил времето си. А освен това той е съумял да се домогне до един общо взето неостаряващ и до днес поетичен език. Явно мислите се изливат по-леко, когато не са притеснявани от оковите на формата.

Всичко това се отнася за белите петстъпни ямби, с които са написани „Фрина“, „Cis moll“, „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“, „Сянката на свръхчовека“ и други. За тях още Дебелянов казва, че когато ги четем, „встъпваме в областта, където Пенчо Славейков е най-силен като епик, където е най-вещ като художник“ (Дебелянов 1987: 62). По-късно към тези думи се прибавя и оценката на стиховеда: „Достатъчно е да чуем бели петстъпни ямби, завършващи предимно с женски клаузули, за да си спомним именно за Пенчо Славейков.“ (Янакиев 1960: 158)

Въпросният ритморазмер, блестящо използван от Шекспир, а след това от Пушкин, за първи път осъществен на български от Славейков, е несъмнена творческа сполука на поета. И още едно доказателство за това колко големи са възможностите на петстъпния ямб да побере голямо съдържание. Славейков се е учил, разбира се, от Пушкиновите „Малки трагедии“. За това свидетелства дори появата, макар и не навсякъде, на цезура след втората стъпка, макар че може и да не е специално търсено, а да се дължи на сходството между двата езика.

Както вече казах в началото, целта на едно стиховедско изследване е не толкова да констатира неблагополучията на формата у П. Славейков, колкото да се опита да обясни причините. А те са преди всичко друго в начина, по който Пенчо Славейков камък по камък строи сградата на своята поезия.

Обречен от злата съдба на един обездвижен, застинал, а оттам и самотен, нещастен живот, той е принуден да се затвори в себе си, да се самовглъби, да се заключи в царството на своите мисли, където се култивира и трагичната заради своята непомерност амбиция за духовно водачество.

С течение на времето самият подход на Пенчо Славейков към поезията и към стиха става някак монашески, книжовен, антикварен. И когато говорим за прословутата „кула от слонова кост“, в която се замозак-

лючва чистата поезия и се самоотглежда изкуството за самото изкуство, трябва да подчертаем, че тази представа се отнася много повече за Пенчо Славейков и много по-малко – за негови следовници като Яворов, Дебелянов, Гео Милев. Те бяха революционери, воини и бохеми. Нека си припомним само как загинаха!

При изграждане на своя стих Пенчо Славейков често прибягва до някакво фолклорно-етнографско „словотърсачество", което в повечето случаи не е твърде уместно. Ако го прави целенасочено, с оглед на някаква естетическа програма, в това няма нищо осъдително. Лошото е обаче, когато в резултат се получават стилизации от рода на:

стари дяду броеници,
татко свилен пояс дивни,
майци низ от желтици,
лели рало златни гривни[8].

Още по-лошо е, когато това се дъли на неовладяна докрай собствена пластична култура на стиха и охотно се пребягва до готови фолклорни образци. Всъщност у Пенчо Славейков все още има следи от онзи мъчителен процес на формиране на ритъма и римата, характерен за нашата т.нар. даскалска поезия от началото и средата на XIX век.

Тази борба за стих, която аз бих нарекъл „борба за сричка", у Пенчо Славейков се изразява в това, че ако думата е по-къса от необходимото, тя се удължава. А ако е по-дълга, тя бива скъсявана, понякога съвсем безцеремонно, посредством изпускане на сричка. Или пък бива преместено ударението, разместен словоредът и пр.

В угода на ритъма, римата и цезурата Славейков издирва диалектни, остарели или редки думи, въвежда неологизми и прочие слова, които в живия, съвременния нему български език не се използват. Така силаботоническият стих за Пенчо се превръща в някакво своего рода п р о к р у с т о в о л о ж е. Налице са удължавания на думи, например: *мъжие* вместо мъже, *обивила* вместо обвила, ала най-чести са скъсяванията на думи: *марня*, *почив*, *каскад*, *опаш*, *работницата*, *поднеха*, *магите*, *извивът*, *единът*, *мантело* вместо: мараня, почивка, каскада, опашка, работилницата, надигнаха, маговете, извивката, единият, наметало.

[8] Освен дето използваните падежни форми у нас през XX век вече са архаизми, за думата „рало" (която означава *чифт, двойка*) човек трябва да отваря специализирани речници. Не такава е целта на поезията.

Доста са на брой преместените ударения: *по̀ройния*, *го̀рчива*, *ликува̀не*, *у́гарки*, вместо поройният, горчиво, ликуване, угарки; *се вият* (с ударение на я) вместо *се вият*, за да се римува с път, *мракà*, вместо *мрака*, за да се римува с *ръка* и т.н. А ето и няколко цитата, които не се нуждаят от коментар:

Младен се настани при масата п о с р е д ,
където току тъй се виждаха без ред,
компаси и книжа и карти навалени.
(„Кървава песен“, I)

Разтварят се отвъд пък други небеса,
ей слънцето п о с р е д , на пладне спряно грее.
(Пак там)

Трапеза на витло е в стаята п о с р е д
извита – и седят, тъй както му е ред,
пред нея: попът, кум, кума и стари сватi.
(Пак там)

Такива и подобни неблагополучия в немалка степен са налице и в преводната книга на Славейков „Немски поети“. Откриваме русизми като *след* вм. *следа*, *недуги* вм. *болести*, *разете* вм. *поразявайте*. А като пискюл се мъдри и турската дума „касавет“, което означава грижа, безпокойство. Срещаме и *мурги* вм. *мургави*, *щегобия* вм. *щегобиец* и т.н. И всичкото е, за да бъдат натъкмени ритъмът и римата. Пустата мерена реч!

Пенчо Славейков е единственият български поет от XX век, в чийто издавани днес стихосбирки се прилага речник на непознатите думи. Хайде, ние от старото поколение все някак се оправяме, но как младите ще четат тази поезия без речник? Ще я четат ли изобщо? Моите впечатления на университетски преподавател не ми вдъхват големи надежди...

Пенчо Славейков е единственият, доколкото ни е известно, български поет, който специално си е записвал рими, явно за да ги има под ръка при писане на стихове. В архива на поета ми се удаде да намеря подвързана с твърди корици тетрадка, в която на 41 страници са изписани в колонки римуващи се думи[9]. Това в никакъв случай не е римен речник, тъй като

[9] Тетрадката се намира в Ръкописния отдел на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ (II В 2406).

не е налице пълнота на римоформите, нито пък строга азбучна подредба. Римите са класически, сиреч тривиални. Тук ми се струва уместно да цитирам мнението на Шарл Бодлер, че „поет, който не знае колко точно рими се съдържат във всяка дума, е неспособен да изрази която и да е идея“ (Apolinaire 1924: 156). Бодлер, разбира се, не е имал потребност да си записва рими. Подобен академично-книжовен подход към стиха е несъвместим не само с представата за автора на „Цветя на злото“, но и за който и да е значителен поет.

***

В заключение може да се каже, че мястото на Пенчо Славейков в развоя на българския стих е особено, своеобразно, каквото е и присъствието му в историята на българската литература. Като версификатор, той се намира в някаква „ничия зона“ между Вазов и Яворов, но и двамата го превъзхождат като стихотворци. Той не съумява да постигне многообразието на Вазовата ритмометрика, рима и строфика, а за сравнение между стиха на Пенчо и Яворовия стих не може и дума да става.

Най-общо казано Пенчо-Славейковата поезия е част от класическия период на българския стих, настъпил след предкласиката на възрожденската ни поезия (П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев) и начело на този класически етап стои, разбира се, Вазов. Поети като Яворов, Дебелянов, Лилиев олицетворяват високата класика на нашия стих. А после избухва бунтът на авангардизма (Гео Милев, Багряна, Вапцаров, Марангозов).

Няма да е пресилено ако кажем, че Пенчо Славейков е мъченик на своя стих, също както е мъченик и на своята нелишена от противоречия естетическа мисъл. Ала понеже нито едно значително усилие не остава без последствия, можем да смятаме, че лутанията на Пенчо Славейков в неговата борба за стих са поучителен епизод, без който не може пълноценно да бъде изяснено развитието на българското поетично слово.

БИБЛИОГРАФИЯ

Арнаудов 1978: Арнаудов, Михаил. Избрани произведения : В 2 тома : Том 1. Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Кирил Христов : [Лит.-истор. очерци]. – София : Бълг. писател, 1978.

Вазов 1906: Вазов, Иван. Лошото име на г. Пенча Славейков. // *Ден*, № 758, 9 февр. 1906.

Вазов 1957: Вазов, Иван. Събрани съчинения : В 20 тома : Т. 20. Писма / Под ред. на Величко Вълчев. – София : Бълг. писател, 1957.

Дебеляновъ 1987: Дебеляновъ, Димчо. Съчинения : В 2 тома : Т. 2. Проза; Писма / Под ред. на Елка Константинова, Надежда Александрова. – София : Българ. писател, 1987.

Делчев 1974: Българската критика за Пенчо Славейков : [Сб. статии] / Състав. и ред. Борис Делчев. – София : Българ. писател, 1974.

Каролев 1988: Каролев. Стоян. Преображенията на поета : [Моногр.]. – София : Българ. писател, 1988.

Милев 1921: Милев, Гео. Боян Пенев и Пенчо Славейков. // *Везни*, 1921, № 5.

Милев 1925: Милев, Гео. Предговор. // *Антология* на българската поезия / Състав. Гео Милев. – София, 1925.

Милчаков 2006: Милчаков, Яни. Българска стихотворна култура XVII–XX век. – Варна : Словесност, 2006.

Пенев 1907: Пенев, Боян. Лирическите песни на Пенча Славейкова. // *Мисъл,* 1907, № 7–8.

Попдимитров 1942: Попдимитров, Емануил. Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия. // *Год.* на Университета „Св. Климент Охридски“. Ист.-филол. фак. : Т. XXXVIII, 12, 1942.

Радев 1965: Радев, Симеон. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. – София : Българ. писател, 1965.

Славейков 1910: Славейков, П. На Острова на блажените : Антология / Биографиите на поетите са написани, а стиховете са преведени от Пенчо Славейков. – София : Ал. Паскалев, 1910.

Янакиев 1960: Янакиев, Мирослав. Българско стихознание. София : Наука и изкуство, 1960.

Apolinaire 1924: L’Oeuvre poétique de Charles Baudelaire / Introduction et notes par Guillaume Apolinaire. – Paris, 1924.

Slavejkov 1913: Slavejkov, Pentjo. Sängen om blodet / Översättning av Alfred Jensen. – Stockholm, 1913

ЖЕНАТА В ЛЮБОВНАТА ЛИРИКА НА ПЕЙО ЯВОРОВ И ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

София Ангелова
Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас

THE IMAGES OF WOMAN IN PENCHO SLAVEYKOV'S AND PEYO YAVOROV'S LYRIC POETRY

Sofiya Angelova, Prof. Assen Zlatarov University of Burgas

The present article examines the similarities and the differences in the interpretation of woman in the lyric poetry of Peyo Yavorov and Pencho Slaveykov.

Keywords: lyric poetry, woman, the name of woman, body and spirit, child, solitude

Основното питане на този текст е как е представена жената в любовната лирика на двамата поети от Кръга „Мисъл“ – Пейо Яворов и Пенчо Славейков. За да си отговори на този въпрос, изследването ще се абстрахира от традиционните рецептивни нагласи, обвързващи – научнообосновано или популярно-шлагерно – лирическите героини с реални жени в житейския път на двамата поети. Разбира се, персоналистичният проект на българските индивидуалисти, естетизирането на собствените биографии, както и някои паратекстови опори са сериозен аргумент в полза на такъв тип интерпретация. Основанията ми обаче да се обърна към един традиционно дефиниран като „затворен“ прочит на образа на жената в любовната лирика на Яворов и Славейков се крият в самата природа на лирическото, съчетаваща максимално единичното с максимално обобщеното, което позволява да се проследят универсализираните модели на жената и женското в любовната лирика на двамата поети.

В лироепическите произведения на Пейо Яворов, в началната и във финалните творби на „Подир сенките на облаците“ от 1914 г. жената присъства с име, назована и идентифицирана е чрез името. Какво е обаче специфичното, характерното, симптоматичното, което стои зад това

именуване? Процедурата на назоваването може да бъде разглеждана в две посоки – екзотични имена извън българската именна традиция – Калиопа – първата, и последните – Месалина, Клеопатра и Сафо, и две имена – в контекста на орнаменталността (С. Янев) или материала (Г. Тиханов), с каквито измерения фолклорът присъства в концепцията на тогавашния български модернизъм – Аглика и Росица („Павлета делия и Павлетица млада“ и „Луди-млади“. Тоест там където името на жената присъства – в лироепиката, то е стилистично маркирано – в контекста на модернистките търсения по отношение на фолклора, или натоварено с чуждост, екзотичност, и/или носещо натрупванията на вековни културни стереотипи (Ангелова 2010: 187–190).

Жената в лирическите текстове на Яворов присъства неназована, все по-абстрактно сведена до радикално поляризираното ѝ възприемане между ангелското и демоничното, представена чрез субективните изживявания на лирическия аз, до пълното ѝ десубективиране, до свеждането ѝ до маска или сянка. Тя е безименна, неназована, анонимно презентираща женското. (Преименуването на „Стон“ в „На Лора“ е само финален жест на излизане от анонимност на подбудите за лирическото преживяване, който е относително нерелевантен към цялостната визия за жената в лириката на Яворов.) Какъв е моделът на това женско, с какво се характеризира то в зрялото Яворово творчество? Основната му характеристика е в наличието на бездна (Иригаре 1991: 149) между ангелски-детското и демонично-плътското. Нещо повече, Яворовата лирическа концепция за женското лесно прехвърля моста от „*О, ангел, о, дете*“ към „*чудовищно дете*“, към образа на жената чудовище („*чудовище си ти*“), или ги съвместява в едно: „*плът и призрак лек*“. Жената присъства, в максималната обобщеност на лирическата концепция, като **сянка** или **маска** във виденията на лирическия аз.

Женското в Яворовата лирика функционира като анонимно, като абстрактна същност, което именно води до внушенията за загадъчната му, неизяснима, скрита за погледа на лирическия аз природа – жената маска, и до жената метонимия, съвместила или разпределяща своята амбивалентност в образите на ангелски-детското и демонично-плътското.

Жената загадка. Липсата на именуване би могла донякъде да се обясни, от една страна, със спецификата в развойните тенденции на българската лирика, с нагласите към по-обхватна многозначност, характерни за началото на XX в. (Георгиев 2000–2001). От друга обаче, постигайки максимално обобщен образ на женското в представата за амбивалент-

ната му природа, Яворовата лирика внушава неговата тайнственост, не-явеност, не-разрешимост, не-постижимост за погледа на лирическия герой, персонифицирани от маскираната жена. Енигматичността на жената маска е внушена чрез:

– спецификата на мястото – натрапчивото усещане за самотност сред тълпите на чуждия „стохиляден град“ (паратекстово представата за неговата чуждост е постигната и чрез изписването му на латиница – Nancy, Стефанов 2000: 203);

– спецификата на времето – карнавалът;

– екзотизма на чуждата реч и чуждата графика – tambourin, Oh qu'il est triste...;

– алюзиите за вакханките и вакханалиите.

Зад енигматичната маска на женското надничa заплашителната за мъжа, непозната и поради това неовладяна и неподдаваща се на контрол стихия: изкусителят Ерос („*коса поток от злато*“; „*хитра голота*“; „*разкършена снага*“; „*страстен зов*“; „*странния парфюм на женска плът*“) и неизбежният Танатос („*Смъртта – не виждам друго*“), съвместени в образа на енигматичната жена-маска. Маската радикализира безименната жена – плът, но и свежда жената тайна до най-неразрешимия, фаталния за лирическия герой въпрос сред „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“: „*що значи тая маска*“. Въпрос, трагично-гибелен в своята неразрешимост и неразрешеност, както докрай остава фатално неразрешена и самата загадъчна същност на женското и за лирическия герой в контекста на късната Яворова лирика, и за поета в контекста на последвалата житейска драма („*И вход, / и път и вход към тебе дали има, / загадка е под тоя небосвод, / нито загатната, нито решима*“).

Жената метонимия. В основния масив на Яворовата лирика жената реалност отсъства, отсъстват дори (извън паратекстовото „*Аз съм толкова млада, а Вий сте поет*“) беглите следи от минало присъствие („*оставена от тебе китка цвете*“, както е например в „Сън за щастие“). Жената присъства предимно със своята абстрактна раздвоеност между „земното“ и „небесното“, „рая“ на невинността и „ада“ на плътските желания, ангелическо-детското и демонично-плътското.

Ангелическо-детското е метонимизирано (завинаги в лирическата памет на българската поезия) чрез двете хубави очи (и останалите символични производни на внушенията за ангелската природа на жената дете – „*музика*“, „*лъчи*“, „*мелодия неземна*“, „*бяло*“, „*прохладен лъх*“, „*ангелско крило*“ и пр.), а неговата опозитивност спрямо хтоничното и

плътта е утвърдена чрез предположената, но категорично отхвърлена възможност за докосване до срама и греха („*булото на срам и грях не ще го хвърлят върху тях страсти и неволи*“). Обратно, жената чудовище е метонимизирана чрез поглъщащата плът („*алчна младост*“, „*знойна плът*“), интерпретирана като фигура на максимално снизеното („*далеко и на сатана от взора*“), откровено хтоничното – чудовището и змията („*Чудовище за гнъс, обзидано в тъми, / притиснало гърдите на земята: / земята те безчувствена кърми / с дванайсетте отрови на змията*“), нощта и тъмата, т.е. фигура на страстта, греха, позора („*чудовищно дете на престъплението и позора*“, „*гнъс и срам*“), но най-вече фигура на заплахата за мъжа дух („*Аз съм дух, а ти си плът*“).

На ангелически-детското му е отречена всяка възможна перспектива за реална среща в битието на лирическия аз („*уви, през сън...*“), то е разположено между пожелателността на императива („*Ела!*“) и ирреалността на бъдещето време („*ще дойдеш*“). Свидетелският модус на имперфекта е възможен единствено в смъртта, в срещата отвъд („*А ти умираше...*“; „*Душата ми ридаеше тъй сладко, чакаше тъй / странно, искаше и тебе, / искаше и себе, обручена с тебе, мъртва да погребе*“). Субективното лирическо изживяване на отношенията между мъжа и жената в тази лирика, на територията на плътското и греха, с неизбежния сблъсък и с произтичащия от него драматизъм, се оказва обаче също толкова невъзможно, доколкото мъжът дух и жената плът („*дете на прах-земя*“) пребивават в различни модуси на съществуване. В парадоксалността на максимално абстрактния театър на сенките невъзможната среща е драматизирана чрез безмълвната сцена, разиграваща се между жената сянка и мъжа сянка в обобщението за непреодолимата бездна между тях. Естествената последица от хтоничната същност на жената плът е ситуирането на любовта в бездната, в най-ниското на ада („*има ад и мъка – / и в мъката любов!*“), а неразгаданата жена-тайна предпоставя гибелта като единствен изход и единствено разрешение в единението на Ерос и Танатос („*на смърт е моята душа ранена, / на смърт ранена от любов...*“; „*и няма да ме спре (защото аз те любя!) / ни укор, ни молба – / и себе си, и тебе да погубя...*“). Непостижимостта на женското обаче (пребиваващо в тъмнината и тайната и обругано поради това като хтонично и чудовищно) има магнетична притегателна сила за мъжа в регресивния по своята природа порив назад, към символично въобразената утроба, където са единствено възможни единението и топлината – в смъртта („*Чудовище си ти, но колко бих желал / при тебе да проникна в тъмнината, / и как сърдечно бих*

те приласкал, / о жива плът и дух на самотата! / И как блажено ще гориш тогаз, /и как се бих при тебе стоплил аз!“). Тази пред-разумна стихия е толкова всеобсебваща и могъща, че не може да бъде назована, няма име, доколкото се простира извън границите на духа, разума и езика и извън границите на самата жена. Затова и „чудовището“ остава неназовано („*Чудовище за срам, **безименно**...*“).

В Яворовата лирика името на жената е липса, хиатус, пропадане в бездната между недосегаемостта в чистотата на детето божество и привличането/отблъскването от жената плът в страстта и греха.

Тази липса, незапълненият зев между високото и ниското в женската природа, както и модернистката по своята същност поетическа визия за женското и позата на модернисткия жест, които се допълват и зазвучават в синхрон с романтическото по своя характер естетизиране на собствената биография, ще имат за резултат – в рецептивните нагласи на българската читателска публика – разпределянето на амбивалентната природа на женското и персонализирането му в образите на две реални жени: жената дете Мина Тодорова, и жената жена Лора Каравелова. В отвъдпоетическите реалности на трагичната невъзможност за осъществена заедност между мъжа поет и жената дете и на трагичния сблъсък между мъжа творец и устремената към притежанието му жена плът две реални жени се явяват като металитературна компенсация на женското, което търси своите имена в лириката на Пейо Яворов.

***

В любовната лирика на Пенчо Славейков тази драматична раздвоеност и трагичната невъзможност за среща са приглушени. Колоритът е пастелен, тоналността е модулирана в смекченото, романтическо по своята същност, раздвоение между сън/блян и действителност. В мозаечната, но и единна структура на метафоризирания житейски път към бленувания дом във втората Славейкова стихосбирка, любовта/любимата е интегративна част от съня за щастие, присъстваща дискретно, но настоятелно чак до визията за последния, екзистенциално единствения възможен дом. Любовта е интерпретирана чрез изповедно-интимното на лирическите монолози, второличното и третоличното говорене като върховна ценност и висша проява на духа: „*на святи чувства свят съсъд*“; „*На ведра обич пред олтаря*“; „*пред обичта той трябва да немей*“. „Сънят на любовта“, като самостоятелен, но и вписан в органичната ця-

лост „сюжет“ на съня път, е пресъздаден в богатата гама на любовното преживяване чрез наслагването на различни отсенки на любовното чувство, разиграни или загатнати в отделните миниатюри чрез „малките драми“ – щастието до забрава на споделеността („Алеята е пуста“), ревността („Дълбоко в твоя поглед се отсеня“), несподелената любов („Едничка дума − тя я не продума“, „Обича я“), раздялата („До пътните врата го тя изпрати“, „Зла ни стигна орисия“, „В незнаен кът, далеко в родний край“, „Вървиме ний самотни на светът“ и др.), за да отзвучи във финалния акорд за „милваната ръка“ в „Самотен гроб...“ началният акорд за „милувката“ на съня за щастие в „Ни лъх не дъхва...“ (Ангелова 2011: 91–100).

Основният любовен „сюжет“ в „Сън за щастие“ е раздялата, разположена в напрежението между споделеност/несподеленост, отсъствие/присъствие, което генерира преживяването на любовта в спомена, мечтата, копнежа, бляна и метонимизира любимата до следа от минало присъствие („*оставена от тебе китка цвете*“) и „милвана ръка“. Вътре в този „сюжет“ са налични множество типологични близости с мотивите на Яворовата любовна лирика – обръщението към любимата като към „дете“, антиномията *мъж – жена*, интерпретирана като равноредна на антиномията *дух – плът*, невъзможността за диалог и среща. Типологичните близости обаче значимо се различават по своята тоналност, стилистика, реторика и внушения.

В Славейковото обръщение „дете“ (*свидно мое дете, свидно дете, немилвано дете*), в контекста на цялостната интерпретация на жената любима липсват, а не са и търсени натрапчивите ангелически нюанси в образа на детето любима от Яворовата любовна лирика. Устойчивото присъствие на жената като „дете“ в любовната лирика на Яворов и Славейков дава сериозни основания да се тълкува в границите на оня „мит, в който Френското Просвещение успя да напъха едновременно Дивака, жената и детето, изобщо – инфантилния индивид“, разбиращ „женското“ като израз на предмодерната човешка природа, като го свързва с носталгичния мит за някаква изгубена първичност, цялостност и органичност на човешкото преживяване. […] в женското мислене доминира ирационалната цялост на битието, тя възприема сетивно, неотчуждено, през законите на своето тяло. По този начин понятието модерна женска култура/културност изглежда оксиморон; модерното е произведено от психичните характеристика на мъжа. Бидейки рационален, фрагментарен и отчужден „по природа“, той създава културата

като функция на своите психични потребности и нагласи, като духовен изход в пространството на „обективните“ ценности. Жената обратно – остава затворена, подчинена на своето тяло/цяло, на неразкъсаните връзки, на природните същности – едновременно знак и съсъд на примитивното в човешката психика“ (Кирова 2002). Разглеждано в такава перспектива, може да се обясни трайното присъствие на образа „дете“ в любовната лирика и в любовноепистоларния дискурс на епохата. Не би могло обаче да се изключи и безспорното, изключително силно и многопластово влияние на Хайне както върху цялостния дух на Славейковата лирика, така и върху отделни настроения, мотиви, образи (*Mein Kind, wir waren Kinder; Blamier mich nicht, mein schoenes Kind*). Струва ми се все пак, като допълнение към очертаните по-горе интерпретации на женското като детско, че Славейковото „*свидно дете*“ е и естествен, спонтанен израз на нежността, милостта и грижата за любимата, които дори в профетичната визия за отвъдното, във финалната разделеност между **там** на лирическия герой и **тук** на лирическата героиня не пропускат да споделят тревогата от нерадата ѝ участ в липсата – животът без другия е немил, продължава да бъде копнеж в последната, екзистенциалната самота („*Сега за този немил живот, / в немил живот сама купнее*“). Защото, равноредно със „свидно дете“, жената се назовава, възприема и мисли като сестра и другарка, като равностойна, желана и естествена спътница в „световния път“ („*Дали в световния ни път, / другарко, сестро, свидно дете*; *отчужден, другарко, от света*“).

Антиномията **плът** („*ти с дивното вълшебство на плътта*“) – **дух** („*аз с висший бяс душевен – гордостта*“) разколебава и самоиронично преобръща гордото предимство/привилегия на мъжа дух пред жената плът – плътта е божествена („*дивна*“) и вълшебна, духът е греховен в гордостта си „бяс“.

Невъзможността за диалог, макар да няма пределно изчистените контури на двете сенки – на мъж и на жена от „Сенки“, е сведена до прошепнатото „сбогом“ („*и тихо сбогом му прошепна само*“); до „въздух“ („*На поздрав мил отвръщам с въздух*“), до мълчание и немота („*отмина той, а мълком тя застана*“; „*Насреща ми седеше мълком ти*“; „*Но неми бяха ясните очи*“; „*Едничка дума – тя я не продума*“).

Мотивът за невъзможната среща между мъжа и жената придобива измеренията на всъщност нежелана и неискана среща:

И ний вървим самотни на светът.
Дано не се присрещнем някой път!
Съединени, ний ще угаснеем.
За нас самотност трябва – за да греем.

Мъдрото съзнание за необходимостта от близост и единение между мъжа и жената съвсем естествено – в рамките на индивидуалистичния проект, който издига човека над ежедневното, делничното, бита, приписва му самотността на търсещия дух като базисна универсална ценност – провижда логично не само невъзможността, но и ненужността и гибелността на подобно единение в тукашното и сегашното, в житейските реалности. По тази причина жената е мечтана, копняна, бленувана спътница – в отсъствието. Тази раздвоеност между споделеност/несподеленост и присъствие/отсъствие изгражда и двойствената интерпретация на самотата в любовта – тиха скръб и болка, от една страна, но и единствено възможен и достоен modus vivendi, от друга. Оттук именно произтича устойчивият мотив за любовта в Славейковата лирическа интерпретация като споделеност… в самотата. Това е и причината в основния корпус от творби на Славейковата любовна лирика жената да присъства знаково чрез своето отсъствие – като следа, метонимия, копнеж, спомен, мечта, блян. По вътрешната логика на такова разбиране за любовта и отношенията между мъжа и жената в „Сън за щастие“ фолклорно стилизираните обръщения и стилистика от „Нощ преваля, зад гори“ изчезват, любовният унес на отворените чадъри след спрелия дъжд и заедността („*ръка в ръка, взор во взор*“) от „Алеята е пуста“ също биват изтласкани от обичайната за стихосбирката ситуация на раздяла и трансформирането на близостта в желана невъзможност в самотата.

Целостта на битието, неговата хармония са непостижими без единението между мъжа и жената, ни казва Славейковият любовен дискурс, но това единение се мисли като вечен стремеж, като напрегнато и мъдро непрекъснато духовно постигане на другия в битиен план, невъзможни без дистанцията от битовото живеене.

Към всичко казано дотук бих искала да добавя, че ако единството на композиция, смислови внушения, образност и стилистика, преплитането, взаимоотекването и отзвучаването на мотивите превръщат втората Славейкова стихосбирка в поетическа визия – „сън“ за житейския път на човека, то реалностите на българския културен и обществен

живот, вече извън чисто литературното ѝ битие и в поредица от съответствия от съвсем друг порядък, ѝ създават ореола на пророчески сън за собствения жизнен път на поета, в предчувствието за самотния гроб, но и за споделената все пак самота, както в живота, така и в смъртта.

***

Жената е присъстващо отсъствие или отсъстващо присъствие в любовните сънища на господин Славейков и непостижима загадка в любовните безсънници и прозрения на господин Яворов като закономерна последица от цялостната мирогледно-философска концепция в индивидуалистичния проект на първия български модернизъм, сумирана в лаконичния рефрен от „Скерцо. Григ“: „*И той е сам*“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ангелова 2010: Ангелова, София. Името на жената в поезията на П. К. Яворов. // *Год.* на Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас, Т. XXXIX, 2010, № 2.

Ангелова 2011: Ангелова, София. Измеренията на поетическия сън. // *Сънища* и безсънници : Нац. конф. „Сънищата на Пенчо Славейков и безсънниците на Пейо Яворов“, Шумен, 7–8 юни 2007 г. / Под. ред. на Владимир Сабоурин. – В. Търново: 2011.

Георгиев 2000–2001: Георгиев, Никола. Тезиси по история на новата българска литература. // Георгиев, Никола. Мнения и съмнения : По дирите на едно литературоведско чергарство. – 2. изд. – Варна, 2000–2001. – (Тълкувания). [онлайн] LiterNet http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/tezisi.htm [прегледан 4 септември 2016]

Иригаре 1991: Irigaray, Luce. Philosophy in the Feminine. – London; New York: Routledge, 1991.

Кирова 2002: Кирова, Милена. Критика на прелома : Нови явления и посоки в българската литература от края на XX в. – София : Унив. изд. „Св. Климент Охридски“; В. Търново : ПАН-ВТ, 2002. – (Библиотека Интелект)

Стефанов 2000: Стефанов, Валери. Участта Вавилон : Лица, маски и двойници в българската литература. – София : Анубис, 2000.

МАРА БЕЛЧЕВА В НЕЙНИТЕ КЪСНИ СРЕЩИ С ЛЮБОВТА

Милена Кирова
СУ „Св. Климент Охридски“

MARA BELCHEVA IN HER BELATED ENCOUNTERS WITH LOVE

Milena Kirova, Sofia University St. Kliment Ohridski

In the 1920s Mara Belcheva was entering in her fifties. At that time she was going through depression, feeling more insecure and lonely than ever. The present article examines this period of her life in view of her relationships with two men: Peter Deunov – the founder of the White Fraternity, and Boni Gatsov – a young poet, who later adopted the name of Boyan Magut. The vast difference in their personalities determines their different presence in Mara Belcheva's life. The research is entirely based on documents from Mara Belcheva's archives in the National Museum of Literature and the State Agency of Archives. Most of the letters and memoires cited have never been in public use before.

Keywords: Mara Belcheva, 1920s, the White Fraternity, Peter Deunov, Boyan Magut

В третото десетилетие на XX век Мара Белчева встъпва по-несигурна и по-самотна от всякога. Опора намира единствено в работата: подготвя голям том с избрани произведения на Славейков, поръчан от Министерството на просветата, превежда „Потъналата камбана“ на Хауптман, пише сонети...

Вече прехвърлила петдесетте години, тя изпада в продължителна депресия. Преходът между две възрасти, незабравеното минало, неясното бъдеще внасят смут и колебание в крехкото ѝ психическо равновесие. „Зима ужасна е свила в моето гнездо, аз бродя и сякаш все на едно място стоя...“; „Нищо от никого не очаквам вече...“; „Всичко е било измама, самоизмама.“ Тези редове на болка и отчаяние тя ще сподели пред Кирил

Христов[1]. А пред себе си ще бъде още по-откровена: „Защо ли се зарових жива, не зная! И коя ли ръка ще ме отрови?“; „Иска ми се да има някой да ме обича като себе си.“[2] Измъчват я самота, неудовлетвореност, липса на топлина и на семейна обич. За кой ли път си спомня своите мъртвици – струва ѝ се, че с всеки от тях е изчезнал завинаги лъч светлина от живота ѝ. Тежка меланхолия в черни моменти, апатия към света, забравил сякаш за нея, двулики приятелства, болезнено преживени пренебрежения застрашават подронената ѝ нервна устойчивост и подлагат на непрекъснати изпитания трудно извоюваното равновесие. Към тях се прибавят болести, предразположение към тежки и продължителни настинки – още един вид домашен затвор.

Появява се и драматичното разминаване между начина, по който усеща себе си, и начина, по който я виждат другите. През 20-те години поетесата се чувства все още много жизнена, все още изпълнена със сили, все още жадна за щастие и живот. Способността да дарява нежност и топлина, да обича и да бъде обичана преизпълва сърцето ѝ. Но възрастта говори друго. Тя призовава към самоотричане и смиреност, изисква усамотяване вместо споделени копнежи. Една сутрин Мара Белчева, току-що оздравяла след поредната „инфлуенца“, ще запише в *Дневника* си: „А вместо да старея, аз все по-млада се усещам. Защо за хората съм вече стара?“[3] Твърде рязък, болезнено неочакван се оказва за поетесата преходът между две възрасти.

И ето, тази все още хубава, жизнена и умна жена е овладяна от множество неразрешими въпроси. Как да намери равновесие между напора на своите жизнени сили и патриархалното възпитание, което владее нейното поведение? Как да улучи точната мярка между жаждата за взаимност и аристократичната вглъбеност в духа? Как да остане вярна на себе си, когато това „себе си“ се променя неумолимо? Именно в този момент, малко преди средата на 20-те години, М. Белчева открива учението на Петър Дънов; през следващите седем-осем години животът ѝ – физически и духовно – ще бъде обвързан с него. Философът с „глава на флорентински Омир“, нарекъл себе си Беинса Дуно, е създал общност точно за разколебаните, отчуждени и самотни хора. Той им предлага това, което сами не успяват да постигнат: близостта на други объркани и самотни хора, чувството за взаимна обвързаност, силата на споделения оптими-

[1] Писмо до К. Христов от 21.XII.1922. // ДАА, ф. 131 (Кирил Христов), оп. 1, а.е. 405.
[2] Личен дневник [1926]. // ДАА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 2.
[3] Личен дневник [1926]. // ЦДИА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 2.

зъм. Двадесетте години на XX век, с атмосферата на отчаяние и поражение, породени от националната катастрофа, е най-подходящото време за появата на такава общност.

Отначало М. Белчева се чувства смътно привлечена от идеите на Бялото братство. После, както обикновено се случва с нея, не толкова идеите, колкото фигурата, която ги персонализира, изиграва решаващото значение. На „Светлия четвъртък“, 23 април 1925, за пръв път прекрачва прага на софийската къща, в която живее Учителя, и влиза в личен разговор с него. Представям срещата според ръкописния спомен, който е направила веднага след връщането си вкъщи:

> Но как е тихо и приветно при него. И, веднъж през прага, чувстваш всички най-мъчни въпроси разрешени. Иде ти се да се върнеш, да го не безпокоиш, но нещо по-силно те влече. Тъй леко се диша тук. Тялото се не усеща. То е само душа. И сякаш дочувам друг глас говори из мен:
>
> – Учителю, дойдох едва сега за празниците.
>
> Всяка дума кънти куха в това пропито с истина мълчание. Той знае всичко.[4]

Мистицизмът, както виждаме, се поражда от склонността на самата Мара Белчева да усеща душата си свободна от вече петдесет и седемгодишното тяло. Тя винаги е имала нужда от духовен център, от властна фигура, която да я привлича, давайки форма на духовните ѝ копнежи. Вярата в един необикновен човек, а не в една необикновена идея е това, което може безрезервно да я спечели. Дънов се оказва поредната персонификация на нейното усещане за Бог-Отец-и-Син, слети в една обща фигура на властната сила и мъдростта..

Разговорът между двамата започва с коментар на събитията, които в онзи момент вълнуват цяла България: атентата в катедралния храм „Света Неделя“. Мнението, което изказва Дънов, е много интересно и противоречиво; ще си позволя да го споделя, без да го коментирам, тъй като това би ме отвело далече от моята тема:

> Отидоха и ще отидат още невинни жертви – рече той, – а главните виновници на тая страшна катастрофа не са тук. Българите са най-жестокия народ, но техните комунисти, сравнително с другите, са най-добрите. Свещениците, като праведни души, трябваше да предвидят това, което стана.

[4] Спомени за Дънов. // ДАА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 45.

В същия храм съм бил анатемосан. Защо? Защото проповядвам учението на любовта ли?[5]

Два месеца по-късно, през юни 1925 г., Мара Белчева написва предговор към италианския превод на беседата „Високият идеал“ от Петър Дънов. От него виждаме, че тя е вече добре запозната с основните нравствени императиви на това учение. Интересен е начинът, по който ги отбира и подрежда; макар че ги нарича „окултни максими“, в действителност цитира онези, които звучат по библейски начин, импонирайки на българското следвъзрожденско съзнание със своя ясен и практичен морал: „Дори и звяра е твой брат. Не убивай. Бъди смел. Не лъжи. Имай пълна вяра. Учи се от природата. Бъди верен на другите и на себе си. Вярвай само в това, което си изпитал и проверил. Няма нищо скрито-покрито“[6].

Изглежда, че точно простотата и категоричността на нормите, имплицирани в дъновизма, са влияели особено силно на хората, жадни да споделят самотния си живот, повярвали в способността да се чувстваш част от един голям, жизнен и силен организъм, поглъщащ страха от слабост и болка на единичното тяло.

По-нататък – все в същия предговор към „Високият идеал“ – Мара Белчева достига и до науката за душата. Тя също е укрепена върху един ясен и рационално достъпен закон: „Хвърли старата дреха на егоизма... Кога от себе си се отречеш, ще намериш своето аз. Тогава ще разбереш тайната на тайните: любовта ражда живот, мъдростта – светлина; истината – свобода“. Кога е започнала ученичката на Пенчо Славейков, преводачката на Ницше и Хауптман, любителката на Ибсен да се отрича от своето аз? Това е голяма крачка встрани от идеите на нейната младост и тя изглежда предизвикана от тежестта на индидивуалистичната представа за „аз“. Всички пионери на българския индивидуализъм умират млади: Яворов на тридесет и шест години, Петко Тодоров на тридесет и седем, Пенчо Славейков – на „цели“ четиридесет и шест. Мара Белчева вече наближава шейсетте и ясно усеща какво означава тежестта на опита да бъдеш горд индивидуалист. Дъновизмът през 20-те години ѝ предлага нова перспектива, живот, който изглежда свободен от бремето на моралната отговорност да бъдеш „такъв, какъвто си“ (Ибсен), а в ницшеанския превод – да умреш като свръхчовек. Затова тя си избира нов Учител, когото е готова да следва – не само в щастливите

[5] Пак там.

[6] Предговор към беседата „Високият идеал“. // ЦДИА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 21.

мигове, но и в скръбта. Нима би искала да прилича на онези американци, за които Учителя сам – в притчовия стил на Исус – разказва по време на първото ѝ посещение в неговия софийски дом: „В Америка има обуща, които струват един долар, подметките им са от мокава. Затова който има такива обувки, бърза да ги износи, докато е сухо, че щом падне дъжд, те се стопяват. Има ли щастие – има бог, дойде ли скръб, няма бог за вас.“[7]

В самото начало на 30-те години М. Белчева се решава да превърне учението на Бялото братство в житейска действителност; тя се отказва от привичния си усамотен и затворен живот, напуска София и заживява сред другите „братя и сестри“. Всъщност винаги е обичала природата – и преди, и след влиянието на Дънов. Отдавна е свикнала да се усамотява в някоя планина. Отначало, особено след смъртта на Пенчо Славейков, това са малки планински селища в Алпите, където наема скромни квартири. По-късно, когато доходите ѝ съвсем намаляват, излиза просто в Стара планина или Рила.

В края на май 1930 г. тя се премества да живее на Изгрева. За това свидетелства Елена Андреева, една от най-ревностните последователки на Дънов, стенографирала неговите беседи от 1921 г. нататък. „Когато дойде на Изгрева, тя беше може би към 60 години, но беше хубава жена. Малко повехнало лице, но много красива жена беше. Една осанка благородна, изправена с достойнство, много културна обхода към хората, красиво всичкото, хубаво, изящна беше.“[8] Как обаче изглежда мястото, в което попада Мара Белчева? Нека го видим отстрани, през очите на един млад тогава писател, Владимир Полянов:

> В югозападния край на София отдавна вече бе изникнало селището на тъй наречените дъновисти – една религиозна секта, чийто основател привличаше със своите проповеди след нещастния край на войната много огорчени мъже и жени, загубили свои близки, както и всяка друга радост в самотния си живот. В селището на сектата бяха попаднали с майка си и едни мои братовчедки. Понякога ходех при тях. Бяха се настанили в една барака, както и повечето от техните съседи. През пролетта и лятото тези бараки тънеха в цветя и буйни храсти. Насреща им се откриваше цяла Витоша и просторът към лозенските височини [...] Всъщност това не беше част от града, а в района на горите и градините наоколо. (Иванова, състав. 1995: 274–275)

[7] Спомени за Дънов. – ДАА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 45.

[8] Целия текст на спомена от Елена Андреева виж на: http://petardanov.com/index.php/topic/10461–72-мара-белчева

На Изгрева Мара Белчева се нанася в една дъсчена къщичка, яде вегетарианска храна, ходи на излети – зиме на Витоша, лете на Мусала, сади боб, лук и картофи, слуша неделните лекции на Учителя и се радва на прекрасния изглед. Такава програма и днес бихме нарекли пречистващ режим на застоялия столичен организъм. В следващите две години, 1931 и 1932, заминава на лагер край рилските езера заедно с цялото братство. Самата Елена Андреева ѝ ушива „една малко по-особена" палатка, „както на артистите обикновено". Това означава, че палатката се отваря с цялата си обърната южно страна и позволява на слънцето да влиза дълбоко навътре. Ревнивите погледи на братята и особено на сестрите не пропускат да забележат, че Учителя се отнася някак различно към тази необичайна жена:

> Аз не съм видяла Учителя по-кавалер към друго същество, отколкото към нея, продължава Елена Андреева. Той ще ѝ каже шега, ще ѝ разкаже някаква забавна история, но и тя, така хубаво се смееше, кръшно, разбирате ли?

Елена Андреева, с наблюдателността на тридесетгодишна жена, се приближава към едно проницателно заключение. Учителят дава на М. Белчева това, от което тя има най-голяма нужда в онзи момент – признание на нейната женственост. Той я различава от всички други жени, държи се с нея така, както не се е държал с никоя от своите ученички:

> Аз не съм Го видяла към друга дама така да се носи. Освен към нея [...] Аз го видях от тази страна, че тя това го желае и Учителят, за да я изведе в нейния духовен път, това ѝ дава.

В клюкарската интерпретация на днешните медии отношението му изглежда така: „Петър Дънов бил влюбен в Мара Белчева..." То обаче е много повече от обикновено влюбване. Двама интелектуалци на възраст изпитват удоволствието да се допълват взаимно. Всеки от тях усеща празнотата у другия и я запълва с радостното усещане за изпълнен човешки дълг. Дънов, който никога не е виждан в любовна връзка с жена, изпитва сладостта от духовното си допълване с женственото начало. Та нали сам той твърди, че „Мъжът и жената трябва да разберат своите правилни взаимоотношения. Мъжът трябва да разбира себе си като условие за израстването на жената и жената трябва да разбира себе си като условие за израстването на мъжа." (Кралева, състав. 2009: 323) Пре-

живяването, което Мара Белчева събужда у него (приповдигнатост, благородство, потребност да бъде добър) буквално съвпада със собствения му идеал за отношенията между мъж и жена: „Мъжът, като срещне една жена, тя да породи най-светли мисли и благородни желания, а не похот и нисши страсти. И жената, като срещне един мъж, да се въодушеви от най-възвишени чувства и стремежи, само така ще можем да почувстваме духа и душата и ще бъдем наследници на Царството Божие“ (Кралева, състав. 2009: 200).

Мара Белчева на свой ред открива в Учителя, впрочем връстник на Пенчо Славейков, онзи морален ментор, който в нейното съзнание се свързва единствено с авторитета на мъжкото началото и може да се прояви във властното присъствие на конкретен мъж. Наистина, трябва да го дели с още четиридесет хиляди верни последователи, от които поне половината са жени, но тъй като връзката им е изцяло духовна, тя няма равностойни съперници заради изключителното съчетание на женственост с приветлив характер, школувана културност и висок интелект.

Чрез вярата в Дънов Мара Белчева препотвърждава за себе си и едно твърдение на Пенчо Славейков, което годините, самотата и болката по деца са разколебали дотам, че ѝ става все по-трудно да крепи върху него психическото си равновесие:

> Женитбата, каквато съществува сега на земята, е едно временно кармично отношение. В бъдеще трябва да се формират, или по-право казано, да се възстановят първоначалните свободни отношения – отношения на любовта. Сега хората мислят, че сродните души се женят. Не, сродните души не се женят. Щом две сродни души се оженят, сродството между тях изчезва. (Кралева, състав. 2009: 323)

Ако се абстрахираме от „кармичната“ реторика в тези думи, ще видим от тях да проглежда някогашният модернист-поклонник на Ницше. Дънов, най-кратко казано, за Мара Белчева е идеална инкарнация на духа, очаквано пребиваващ във фигура от мъжки пол; това е светлото и красиво лице на Бялото братство, с което тя се среща и от което приема сили в едно от най-трудните десетилетия на своя живот.

По същото време и пак сред общността на Белите братя тя опознава и друга страна на мъжкия дух. С нея обаче се свързват не толкова стремежите ѝ да бъде горда и независима, колкото обикновените, земни потребности на една самотна жена. През 1926 г. сред редовите членове на братството тя среща Бони Гацов, двадесет и две-три годишен мла-

деж, завършил търговски науки, но – както много млади хора на своето време – романтично опиянен от Словото, влюбен в славата на неговите носители. Мара Белчева е всичко това, което сам не може да притежава: европейско възпитание, аристократична харизма, признание в българската култура... И най-вече – мистичната обаятелност на едно минало, в което се мяркат сенките на известни държавници и велики поети. Белчева по това време, нека припомня, е петдесет и осем годишна; ако беше имала син скоро след срещата си с Пенчо Славейков, сега той щеше да бъде на възрастта на Бони.

Не знаем как точно са се срещнали двамата, но за начина, по който са потръгнали отношенията им, можем да съдим от кореспонденцията, започната между тях през следващата, 1927 година, когато младежът е назначен за гимназиален учител в Червен бряг. Запазените писма се намират в Националния литературен музей, продадени от Гацов на държавата през 1979 г.; малка част са останали и в досието на М. Белчева от Държавна агенция „Архиви“ (ДАА). Писмата от първите четири години свидетелстват за една сложна игра на ролите, възприети от двете страни. Във вербалното поведение на Бони има романтична сантименталност, младежка чувствителност, еротична склонност към обожание. Той сякаш се е вживял в позата на средновековен рицар, коленичил пред пиедестала на обожаваната жена. Впрочем платоничното облажаване на съвършената женственост е културна поза, типична и за ранния български модернизъм от времето преди Първата световна война:

> Когато седя при тебе най-обичното ми състояние е да пропадам някъде – в някаква бездънна бездна – така светкавично се движа, че губя свест и приличам на лунатик [...] Когато дойда при тебе, аз пак ще се впусна в тая светла бездна... Ти недей ме гледа с очи, в които се топи недоумение и скръбна боязън: В тая бездна ме хвърляш само ти.[9]

По яворовски маниер младежът надзърта в душата си, за да открие там познатите две души: изпълнената със съмнения душа на земен мъж и безплътното реене на свободен дух:

> Много малко съм останал на физическия свет и затова повече от неделя как не мога да вдигна перото и да ти пиша. – Душата ми се топи, аз ти шепна, преливам се в тебе и така е хубаво..

[9] Писмо от 11.02.1928, НЛМ, инв. № 712.

> Времето ми не тече съвсем напразно [...] но никога съмнението не е бивало така вплетено в душата ми както сега [...] Единчкото ми най-сигурно средство за борба с него си ти. Ако ти не си, то би ме обвило. Само по тебе мога да съдя косвенно за себе си... [10]

И наяве, и насън пред него стои примамливият образ на недостъпната царкиня от замъка на отминалото време; любовта му тича към нея по мост от сподавени въздишки:

> Затворих книгата; – искам да седя и да разговарям с тебе. Но така и на яве – на моя свет. Да седа и да разговарям – исках да те утеша; препрочетох последното ти писмо... целунах го, взех книга, извадих старото пето, целунах го [...] Детинщини, но какво да правя когато съм и дете и старец едновременно. Ако бях при тебе бих ти целунал ръцете една след друга и бих ти говорил, говорил…[11]

Що се отнася до Мара Белчева, нищо – както в нейните писма, така и в писмата до нея – не ни позволява да помислим, че дори за миг е напуснала трона си на духовно обожаван обект. И все пак в писмата, които получава, във въздишките, които дочува, се е разсънил светът на нейната младост; възкръсват преживявания, които я карат да се почувства отново жива. Много силно обаче си казва думата възрожденското възпитание, здравата традиция на представите за почтеност. Ако прибавим към тях и потиснатия копнеж по дете, ще си представим защо и как е влязла в ролята на грижовна майка. И докато в първите няколко години обръщенията към нея: „Майче“, „Мило майче“, крият отчетлив елемент на двусмисленост, откъм края на 1932 г. образът на майката закрилница става все по-буквален в писмата на Бони. Започват и метаморфозите в поведението на младия мъж.

Отначало той възприема Мара Белчева като безусловен авторитет в поетическото изкуство, като желан възпитател на собствените му (доста тромави) опити в словото. В началото на 1934 г. обаче изведнъж откриваме колко много е пораснало самочувствието му на критик; гоределу по това време той започва да подписва спорадичните си публикации в периодичния печат с помпозния псевдоним Боян Магът. Самата Мара Белчева (която едва ли се е чувствала комфортно в ролята на учител) бързо се плъзва в познатата роля на ученик. Тя очевидно е започнала да

[10] Писмо от 27.07.1928, НЛМ, инв. № 711.
[11] Писмо от 5.08.1928, НЛМ, инв. № 713.

изпраща собствените си новонаписани стихотворения за инспекция от младия мъж, защото в негово писмо от 25 февруари 1934 г. вече можем да прочетем:

> „Син божи“ е без настроение, много мислена и римата боде. Най-важно – без настроение. Минали времена. Движение и убедителност нема. Като идея да – но трябва да зрее. По никой начин сега не го печатай, та даже и с каквито щеш бързи поправки.
>
> „Далечна“. Тромо. Неизбистрено. Сурово.
>
> „Незнайната“ – лека форма, не иде за това съдържание. Много е слабо.

Не си спомням дори Пенчо Славейков да е бил толкова придирчив в бележките върху ранната ѝ поезия.

Все по същото време отношенията между Мара Белчева и Бони Гацов преминават изцяло и недвусмислено в плана на майчино-синовната връзка. През 1934 г. той се оженва и през следващата година младата му съпруга Кунка ражда дъщеря. Мара Белчева „осиновява“ цялото семейство Гацови: непрекъснато разпитва как е съпругата, ходи да види бебето, подписва се „Ваша майка“. В средата на шестдесетте си години тя сякаш най-сетне е намерила сина, който винаги ѝ е липсвал, запълнила е най-голямата празнота на своя живот.

Все така през 1934 г. Боян Магът решава да стане строителен предприемач. Започва да строи голяма кооперация, в която ще живее и той със семейството си. Мара Белчева отдавна си няма собствен дом – всъщност от 1912 г., когато продава къщата на ул. „Христо Белчев“, за да лекува Пенчо Славейков в Италия. Оттогава насетне се мести в различни квартири. През 20-те години например живее в мансардно апартаментче на ул. „Неофит Рилски“ 4. Когато я изгонват оттам, намира стая при сестрата на Хр. Белчев. Притежанието на собствен апартамент, особено в близост със семейството на „децата“, разгаря надеждите ѝ да има убежище на стари години. И тя продава последното ценно нещо, което има – стари семейни портрети, а с парите се включва в кооперацията на Бони Гацов, при това „на зелено“, както бихме казали днес. Минават обаче три години, а къщата все още не е построена. Историята започва да се превръща в скандал. Племенницата ѝ Мария Серафимова записва в своите спомени: „сумата, която тя получи от продажбата на ценни портрети, даде с доверие на едно лице, което обеща да я включи в една

новостроящa се кооперация. Впоследствие обаче лицето я излъга и тя не само, че не получи жилище, но не ѝ бяха върнати и парите“[12].

Все пак Мара Белчева не е човек, който ще посегне на отношенията с „децата си“ заради нещо толкова незначително като пари: „Аз обаче никога след това не я видях много да жали. Тя беше преживяла загубата на толкова скъпи за нея хора, че загубата на материалното ѝ се виждаше нещо незначително“[13].

Скандалът постепенно набъбва и се разнася из Бялото братство, където Мара Белчева продължава да ходи докъм края на 1933 г., още повече че Бони Гацов също е брат-дъновист. Елена Андреева също си спомня за него: „После, тя преживя едно разочарование, чух го от другите, аз с нея не съм го проверила. Имахме един брат, който се занимаваше със строежи и който ѝ взел парите пък не ѝ направил апартамента.“ Интервюирана години по-късно, Андреева не успява да си спомни точното име на злополучния брат, посочва го като „Цанев“, защото славата му на мошеник е била очевидно по-голяма от славата на собственото му име: „Цанев. Онзи, който изигра и Иван Радославов на Изгрева, че така загубихме салона на ул. „Оборище“ 14. Сега защо така ставаше, защо тези работи така станаха не знам, но в Братството има отрицателни прояви, в тоя смисъл, неизработени хора, хора, които не са човеци за новото учение“[14]

Факт е обаче, че по същото време М. Белчева престава да посещава беседите на Учителя; все така обича да летува из планината, но вече сама. Едва ли само Боян Магът е бил причина за скъсването на старите връзки; в действителност тя запазва добри отношения с него и семейството му до края на своя живот. Въпреки това братята тълкуват напускането на общността като слабост, като неиздържана проверка. „Но заради онзи мошеник Цанев, който я ограби, тя напусна с разочарование братството. Това бе голям изпит за нея. Не го издържа.“[15] Тяхната позиция също може да бъде разбрана: тя се базира в желанието на всяка общност да се самозапази, като проектира опасността от разпадане върху слабостите на един конкретен човек.

---

[12] Спомените на Мариана (Мария) Серафимова-Попиц са от януари 1966 г. и са запазени в НЛМ, инв. № 650.

[13] Пак там.

[14] Вж. спомените на Елена Андреева в: http://petardanov.com/index.php/topic/10461–72-мара-белчева

[15] Пак там.

След като напуска Бялото братство, Мара Белчева се връща към привичния си живот – все така бездомна, обезверена и самотна. Още в края на 20-те години лекарите са ѝ открили тумор; вместо операция са ѝ препоръчали да прави кални радиеви бани в Момин проход срещу три години живот. Мара Белчева живее доста по-дълго благодарение на любовта си към планината и на склонността си да води скромен, природосъобразен живот. Купува си дървена къщичка, всъщност барака, на Юндола. Там се преселва в края на пролетта и остава през цялото лято. Става рано сутрин и прави гимнастика в кристално чистия въздух. После бере мащерка за чай, прави дълги разходки, купува боровинки и диви ягоди от местните помаци. Рядко ѝ се случва да дойдат гости. Една от малкото е любимата ѝ кръщелница и племенница Мария Серафимова, чиято баба е сестра на баща ѝ. Именно тя ни е оставила една весело-тъжна история от онези години.

Както всяка сутрин, М. Белчева прави гимнастика на поляната пред барачката. Наблизо минава един помак. Удивен от странната гледка, той се спира и се провиква нагоре: „За кога, за кога?“ Очевидно иска да каже, че жената е твърде възрастна, за да се грижи за здравето си. Мара Белчева не се разсърдва, продължава с упражненията си, а после разказва случката на Мария. Двете се смеят дълго и от сърце.

През зимата на 1937 г. поетесата се разболява от поредния грип. Състоянието ѝ бързо се влошава, температурата достига 40 градуса, развива уремия вследствие на тумора. Няколко пъти идва лекар, ала напразно. Медицината и сега се оказва неспособна да ѝ помогне. Усещайки, че пациентката е на смъртно легло, в един сив мартенски ден лекуващият доктор я пита: „А какво ще кажете за живота си, госпожа Белчева?“. С последни сили тя отговаря: „Беше глупост“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Иванова, състав. 1995: Мара Белчева. Един живот: Поезия, преводи, дневник, спомени, писма / Състав. Мирела Иванова. – София: Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1995.

Кралева, състав. 2009: Учителят Петър Дънов. Раждането на новия свят / Състав. Милка Кралева. – София: Кибеа, 2009.

НЕИЗВЕСТНА СТИХОСБИРКА НА МАРА БЕЛЧЕВА („Венеца на дните“)

Людмила Хр. Малинова
Институт за литература – БАН

MARA BELCHEVA‘S UNKNOWN BOOK OF POETRY
THE WREATH OF DAYS
Liudmila Hr. Malinova, Institute for Literature – BAS

The present article analyses Mara Belcheva’s unknown book of poetry *The Wreath of Days*. This collection of poems was found in her archives in hand written form. The book was written in Wertach (Germany) in 1921, but remained unpublished. It reveals new features of the poetic portrait of the prominent Bulgarian poetess.

Keywords: Mara Belcheva, unknown book of poetry, poetic features, poem „Wedding“

Известна е съдбовната връзка между Пенчо Славейков и Мара Белчева.

Независимо че тя му пише: „...най-поетичното ми творение ще си остане моята обич към тебе...“ (Дафинов 1998: 278), тази необикновена жена е не само всепосветена на любовта си, но и винаги се е стремяла към свой духовен свят, който да усъвършенства чрез порива си към възвишеното. Известните ѝ три поетически книги – „На прага стъпки“ (1918), „Сонети“ (1925) и „Избрани песни“ (1931), доказват това.

Но в архива на поетесата (Централен държавен архив, ф. 124 К) се съхранява още една нейна стихосбирка. Заглавието ѝ е „Венеца на дните“. Тази стихосбирка е недовършена, недоработена, запазена в чернови ръкописен вариант с редица поправки. Въпреки това за литературната история и с оглед опит за постигане на по-точен психологически и творчески портрет на поетесата тези неизвестни ръкописи са особено интересни.

Замислената книга тя пише след „На прага стъпки“ в Германия, в планинското селце Вертах в Баварските Алпи през първите месеци на 1921 г. Това е поредният период на самота в живота ѝ, в който вече са се натрупали твърде много скъпи загуби: на близки от семейството ѝ, на любим съпруг – Христо Белчев, когато е още съвсем млада, на Пенчо Славейков; време на разочарования, надежди, но и на лек скепсис около връзката ѝ с немския лекар и българист – д-р Георг Адам. Междувременно боледува, а и през тези години живее с тревожните новини около съдбата на България и с болката след Ньойския договор... През август 1920 г., когато първата ѝ книга вече е литературен факт, тя пише от Вертах на издателя Александър Паскалев: „Все пак съм и аз млада майка, и дано моето чедо бъде добре прието... Пиша, чета, разхождам се тук, а мислите ми са в България...“ (Белчева 1995: 214).

И тези мисли я връщат към детството, към отминал, но скъп за душата ѝ свят. Именно тогава тя създава тези неизвестни до днес творби – поетични скици, свързани с миналото на рода, споменни фрагменти от преживяванията ѝ като дете, запечатали се силно в съзнанието ѝ, нейна своеобразна лирическа автобиография до десетата ѝ година.

Отделни творби от тази стихосбирка тя е замисляла доста по-рано. В писмо до Пенчо Славейков от 1905 г. му пише, че донесените сутринта на Връбница върба и зюмбюл са ѝ спомнили „отминалите детски дни, живота в Севлиево, широката стара къща“, и следват шест нейни стиха, поетически илюстриращи спомена; пак в това писмо се връща към обичая на Връбница и играта на момиченцата с венчета от върба... (Михайлова 1988). Във Вертах се ражда цяло стихотворение на тази тема[1].

В тази, макар и недовършена стихосбирка, стихосбирка-чернова, оживяват битът, духовната култура и мироглед на българите, традиции и обичаи. Те говорят за една непозната Мара Белчева и разкриват друг тип нейна поетика.

Две тетрадки с меки лилави корици, с размер 16,5/21 см разкриват донякъде „технологията“ на създаване на стихосбирката.

---

[1] В архива на Мара Белчева, съхраняващ се в ЦДА, ф. 124К, се намира тетрадка със сиви корици, която съдържа ръкописите на нейни поетични творби, писани в периода 1907–1908 г. Някои от тези творби, включително и от най-известните ѝ: „Ръми в душата ми, ръми“, „О, дай ми, Боже, сила“, „През прозореца надничат“, „Аз чувам как листата капят“ и др. са отпечатани през 1910 г., 1914 г. и в стихосбирката ѝ „На прага стъпки“, издадена в Германия през 1918 г., а станала част от българския литературен пейзаж в началото на 20-те години на XX в. Тези ръкописи говорят, че поетическият ѝ талант се разгръща по-рано, отколкото се смята.

Първата тетрадка (ЦДА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 10) съдържа стихотворения, писани в периода 1918–1921 г. На етикета ѝ М. Белчева е написала цитат от „Симфония на безнадеждността“ на Пенчо Славейков: „*На тежкий кръст на ведра безнадеждност / разпънат аз – на тъмната скала / на халосна надежда ти привързан; / на себе си ти жертва, аз на теб* – красноречив факт, илюстриращ, че Славейковият дух продължава да бъде с нея, продължава да живее в нея. Някои от написаните стихотворения в първата част на тетрадката са публикувани в сп. „Златорог“ през 1920 г., в сп. „Листопад“ 1922–1926 г. и др. Ръкописите на първите две творби представляват своеобразен пролог, в който тя споделя копнежа си по родината:

Към моята родина свята
и днес душата ми в копнеж лети...

Вглеждане в самотната си душа, болезнено усещане, че е в „студената чужбина“, нужда мислите ѝ да я окрилят и да я върнат към родното – това са основните внушения от началните ръкописи в тази тетрадка. Следват обаче други, които представляват първи вариант на някои творби от замислената стихосбирка „Венеца на дните“.

Втората тетрадка с лилави корици (ЦДА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 11) съдържа 30 листа, последните единадесет са изрязани. На бял етикет Мара Белчева е написала с мастило: „Венеца на дните. Вертах, 21.I.21“. Тази тетрадка представлява неиздадената стихосбирка. В нея поетесата е писала със светлосиньо мастило, на места доста бледо, редакциите са правени с черно и бледолилаво мастило или молив и говорят, че се е стремила да съкращава, за да постигне по-ударен и чист изказ. Тук са ръкописите на около шестдесет стихотворения (около – защото някои са само скици, видимо е, че други са само нахвърляни варианти, и т.н.), които говорят за неистов зов по родното, за своеобразно пътуване на авторката в миналото, връщане към корените на рода ѝ, към събития и случки, в които оживява атмосферата на българското. Шест от творбите – в друга редакция и със заглавия, са публикувани в сп. „Златорог“ през 1921 г.[2]

Тези шест стихотворения са част от преписани трети път – вече на чисто, в друга шита тетрадка (ЦДА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 9). За някои творби

[2] Поетически цикъл „Стария град“ съдържа шест стихотворения с поставени заглавия (*Златорог*, 1921, № 10, с. 621–623).

от втората тетрадка – с лилави корици, би могло да се приеме, че авторката ги е смятала за завършени и готови за печат. Отделени, те оформят своеобразен поетически цикъл, дори малка стихосбирка (Малинова 2016).

Под всяка от творбите, изграждащи сюжета на детството ѝ, поетесата е поставяла дата, което помага да се види, че в първата половина на 1921 г. почти всеки ден или през няколко дни е писала или редактирала своя творба.

Защо е избрала това заглавие – „Венеца на дните“? Може би защото това са сърдечни излияния, свързани със сладко-носталгичните спомени за дните на щастие, за един безвъзвратно отминал свят, обагрен с романтиката на детството и отвеждащ към корените на съкровеното. След първата творба – „Сватба“, своеобразна поема, съдържаща шестнадесет художествени сегмента, е обозначила: „Вертах, 16 март, 21 – Мара Белчева“[3].

Само седмица по-късно, на 24 март, в писмо до брат си Ангел Ангелов споделя: „В мен сега възкръсна миналото и аз като че ли едва сега пея душата си. Сама се чудя как се дигна тая завеса и неща, предмети, хора изпъкват с най-малки детайли. Вярвам ще бъде интересна тая книга, ако не днес, то за поколенията“ (Белчева 1995: 231). Но книгата тя не издава.

Осем месеца по-късно – на 22 септември 1921 г., Владимир Василев пише на Мара Белчева едно не особено любезно писмо, в което изтъква огромната си заетост, проблемите около издаването на списание „Златорог“, коментира евентуално предстоящо издаване на неин превод и накрая добавя: „Изглежда, че сте останали с подозрения. Дори разбрах, че е минала мисъл едва ли не за влияние някакво... За да разсея всяко съмнение, съобщавам Ви още от сега: IV кн. е оставена за „Венеца на дните“ (щом сте могли да изоставите работи като „Старият град“, вярвам, че ще можем да дадем още един цикъл)... В поканата, която ще бъде напечатана и в самата 10 кн. „Венеца“ е обявен.“[4]

Действително в 10-а книжка, заедно с поканата за новия абонамент, е обявено, че през третата годишнина на „Златорог“ от Мара Белчева ще бъде отпечатан „Венеца на дните“. Това също не се случва.

И повече нищо не се чува за тези творби.

Едва през 1991 г. Анастасия Първанова в своя статия за М. Белчева, споделяйки наблюденията си за нейната поезия и архив, пише: „Освен

[3] Тук поемата е преписана на чисто, почти без поправки.

[4] Писмото е непубликувано. ЦДА, ф. 124 К, а.е. 83.

малките поетични творби Мара Белчева прави сериозен опит да напише нещо по-голямо – например дневник в стихове, какъвто е „Звънеца на дните“[5] с обилие от автобиографични моменти, наблюдения, портрети на мъже и жени от севлиевския род. Интересни са в този смисъл „Сватба“, „Севлиевци“, „Жените търновки“, „Търново“... Прави впечатление богатата палитра, с която е представен ландшафтът, психологическата пълнота при изображението на лицата и нравите. Доближаването до фолклора се наблюдава и в творбата „На село“, макар че интересът на Мара Белчева към народопесенните мотиви не е характерен за нея. Тя не познава селото, то не я привлича, поради което не може да го почувства и изобрази. Повече успех постига при философските обобщения и романтичните импресии в „Избрани песни...“ (Първанова 1991: 126–127); също (Първанова 1999: 101–102).

Това е единственото място, където се маркират някои творби на поетесата, свързани с тези нейни неизвестни ръкописи.

В неиздадената стихосбирка споменното начало е водещо, но за разлика от „На прага стъпки“, чиито стихове връщат жената предимно към спомена за изгубения любим, тук тя отива още по-назад във времето – в далечното, но свидно детство, към сватбата на своите майка и баща – към предраждането си.

Във „Венеца на дните“ впечатлява близката до фолклора поетика, която особено се откроява още в първата творба „Сватба“, чийто сюжет поетически разказва за сродяването на търновския и севлиевския ѝ род. Тази своеобразна битова поема със „сценични“ постановки се доближава до семейните обредни песни в българския фолклор, проследяващи целия сватбен ритуал – от годежа до повратките. Стиховете на поетесата говорят за детайлно познаване на фолклорната обредно-сватбена традиция, на народната култура. Но поетесата постъпва подборно спрямо множеството моменти, от които е изтъкан този ритуал. Тя редуцира редица обреди от дългите народни сватбени тържества: годежа, приготвяне на сватбените хлябове, виене на венците, плетене на невестата, посрещането на сватовете у момичето, водене на невестата за вода, отбулването ѝ, повратките и др., и в центъра на лирическото си повествуване поставя кулминацията на тези тържества – прощаването на момичето с бащиния дом и посрещането ѝ в чуждия, прощаване, за

[5] Така заглавието на този цикъл погрешно е разчетено при завеждането на архива на Мара Белчева, първоначално към Градския архив.

което в българския народопесенен фолклор са изпети едни от най-тъжните песни. Но този особено драматичен и най-скръбен момент от целия обряд, момент, който дава акцент на вълненията на момичето и вглеждане във вътрешния ѝ свят, поетесата пресъздава с по-оптимистични внушения и в по-светла тоналност. Поемата е изтъкана от словата на момата, на нейните баща и майка, на свекър и свекърва, на жени и моми търновки, на севлиевци, на младоженеца и проповедника и репликите помежду им се преплитат в диалог като в народната сватбена драма. Те са балансирани между „персонажите", въведена е и своеобразна реплика-припев: *„Де се е чуло, видяло / Една о майка в чужди град!..."*

От текста струи ведро светоусещане, свързано с взаимната любов на младите. Народните песни подчертават тъгата в дома на момичето, особено когато то се прощава с него, наслагват се образите на мъглата и сланата, акцентира се на сълзите и тъгата: „На момковите порти слънце грее, / на момините порти слънце заада / слънце заада и слана пада..." (Иванова; Живков, ред. 1981, 355). В текста на М. Белчева тъгата е овладяна, за да се даде акцент на мъдрите заръки на баща и майка, които говорят и за обичта си към своето дете. Преобладаващо в българските сватбени песни се пее за покорността на невестата – в друг двор ще огрее, на други ще слугува и т.н. А тук бащата подчертава ключовата роля на жената в семейството, а майката говори за обичта, за силата на сърцето и вслушването в него. Вместо тревожното очакване и често – чувството за обреченост, които измъчват девойката, пресъздадени в сватбените обредни песни, в поетическия текст на Белчева пулсира радостта на влюбеното момиче, оптимизмът ѝ, че ще е щастлива в новия дом. Единствената сянка на сърцето ѝ е мисълта за майчината самота и заръката към дружките ѝ да я навестяват. Женитбата не е видяна като зачерняне за момичето – както в народните песни; стремежът към празничното е водещ в лирическото повествуване: момата тръгва обнадеждена към новия дом, даже слънцето, огледало се в ранната утрин в Янтра, тръгва „весело на път".

Поетесата, в чиито познати ни стихове присъстват лирично-камерното, стремежът към изящество на изказа, говорещ за универсални неща, и поглед към възвишеното, тук изненадва с „огрубена" лексика, обвързана с конкретно-предметното (*„Хя мляко, хя!" прониза стръмното сукаче женски глас. / И конски тропот стресна Баждърлъка. / Из прозорците чорлави главички цъфват...*"), което донякъде е характерно за най-първите ѝ изяви – от периода на 1910–1914 г., заглъхнало впоследствие...

И както в сватбените песни, и в тази поема за любовта страните на момичето и на момчето се надговарят в изтъкване на добродетелите на младите и в репликите им изпъкват черти, които българите ценят: физическа и духовна красота, весел нрав, милосърдие у момичето, благородство, доброта, достолепие у момчето. Композицията е добре премислена, епизодите напластяват и градират вълненията, докато се стигне до кулминацията в думите на проповедника, извършващ свещения обряд:

Вървете лекостъпно
блаженни младоженци.
Днес пътя ви е рози,
днес пътя ви е звук и светлина.
Днес всекой извор, всеки лист и цвет
с благоухание към вас посегат.
С милйон уста целува ви земята.
Небото златни песни днес ви пей.
И може утре да се мръщи.
И пътя ви по стръмнини
на зной, на вихър, град и мълний
през нощ и мраз да свий...
Вървете.
Зад всеки облак слънце грей.
И в всеки мрак трептят звезди.

Между „Сватба“ на Мара Белчева и „Епиталамии“ на Пенчо Славейков могат да се установят редица сходства и разлики. И двамата избират за обект сватбата като важен момент от човешкия живот и я представят като своеобразна народна драма със „сценични“ моменти и диалог; внушават уважение към традиции и родно; изграждат творбите си в духа на народната поетика, в езика им присъства народна лексика, но също има и неологизми. Разликите обаче са повече. Славейков избира момента на първата брачна нощ – явно този момент особено вълнува мъжете творци в нашата литература (Д. Дебелянов, Н. Хайтов, Ив. Петров и др.), докато М. Белчева избира психологически напрегнатия момент в душата на момичето, вглежда се повече в духовния свят на персонажите. Творбата на Славейков отвежда към сватбения обред в българското село, а в тази на М. Белчева оживява атмосферата на старинния ни възрожденски град. В Славейковата сватбена драма присъст-

ват: хор, мъже, моми, момци, жени, баща, свекър, кум, майката на момичето, гайдар, тъпанар, но момичето, което всъщност е център в сватбата, макар че гласът ѝ по-рядко се чува... отсъства! В творбата на поетесата най-много стихове са свързани с гласа на момата и открояват нейните вълнения, очаквания, копнежи. У Славейков сватбата се свързва с идеята за майчинството, плодородието, за продължаването на рода, за кръговрата на живота; у М. Белчева – сватбата е върхово преживяване на две души, които се стремят една към друга. У Славейков не липсват и еротични нотки; Белчева акцентира на богатия вътрешен свят на персонажите. У Славейков бащата на момичето четирикратно дидактично изрича „Обичай, чедо, и страдай“ („обичай, рожбо, и страдай“), акцентирайки на страданието като съдба на жената; у Белчева бащата на момичето подчертава обичта си към своето дете и мъдрите заръки за бъдещия ѝ живот, в който от нея зависи как ще се изживее. Славейковата творба е повече в духа на консервативно-патриархалното; тази на поетесата е по-модерна, вгледана в универсалното и вечното, и съдържа модерни послания: съкровена връзка с традициите и приоритет на духовното начало. Във финала на Славейковата творба доминира общата врява (рефренът „Думба-лумба, тамка-тумка“; „Гайдата изписка“, „Глъч и врява проглуши!...“, някои неща асоциират ниските смисли на ритуала и др.), а финалът на „Сватба“ на М. Белчева впечатлява както с думите на проповедника – кулминация и обобщение на общия духовен път в живота на влюбените, така и с внушението за порив към възвишеното. Езикът на Славейков е по-„грапав“, този на М. Белчева е естествен, стихът се лее по-леко, запомня се.

Макар и в духа на фолклорната поетика, „Сватба“ на М. Белчева внушава модерни послания: вглеждане в духовния свят на личността и зачитането ѝ, следването на сърцето, убедеността, че любов и свобода са неразривно свързани, а бракът предполага не клетка за душата, а духовен полет на тези, които ще градят нов живот. И неслучайно това е подчертано във финалните слова – на младоженеца.

Към тази поема поетесата е написала обяснителни бележки, което говори, че е възнамерявала да я публикува.

Навярно идеята за „Сватба“ тя е споделила с Пенчо Славейков и е възможно това да е още една причина, поради която той приписва сватбените песни „Епиталамии“ на Силва Мара, „двойничката“ на Мара Белчева, от неговата антология-мистификация „На Острова на блажените“.

Интерпретирайки темата за сватбата, М. Белчева извежда на преден план устрема към духовен полет на влюбените и оптимистичното внушение, че той е възможен.

Спомените от детството оживяват в следващите ѝ творби, звучащи като единен лирически сюжет, който разказва за дните край река Росица, за тръгването на училище и първата учителка, наказанието и яркия спомен от него, раждането на братчето ѝ, отхвръкването най-напред на нейното венче на Връбница и избирането ѝ за царица, новата рокля и великденската празнична обредност, гергьовденската емоция, арестуването на баща ѝ и посещението в затвора, освобождаването на града от руските войски и настаняването на руския щаб в дома им... Редица творби нямат особена естетическа стойност (някои и не могат да бъдат напълно „дешифрирани“) и все пак стиховете прозвучават като поетическо жизнеописание на нейното детство и семейство, хроника на нейните вълнения и мечти. Оживява и екзотично-необикновеното, едновременно плашещо и интересно за децата в малкия град.

И в този толкова личен свят се оглеждат българското минало, битът, богатството на традиции и празници.

Спомените са свързани със силни, понякога травматични преживявания: тревога за бащата, страха от тайнственото, вълнения, свързани с религиозните празници и народните обичаи, училищни изпитания, първи разочарования, среща със смъртта...

Светът на емоциите е особено богат. Тук има скръб и радост, страх и самота, бликнала нежност и усета, че е обичана, накърнено достойнство и тихото, но упорито отстояване на себе си... Всяка творба говори, че споделената случка е дълбоко врязана в паметта ѝ, че е проникнала в канавата на целия ѝ вътрешен свят.

Мама писъмце замеси в пита.
В бели менчета насипа гозба.
„Чий деца“ – запития строго пита
трепнала подавам му аз просба.
„Татко“. Фърляме му се на шия вече...
бледен, на рогозка той през сълзи гледа
братчетата, мен на коляно свлече,
нямо ни целува устна бледа. –
Около ни – все лица познати,
питат ни, разпитват. – Ей запития

сдърпа ни, изблъска из вратата –
„Татко“ – пак изхълцахме вън ние.

Отделни образи, картини, пейзажи релефно се открояват. Тези „фотографски“ стихове, когато се четат, на моменти създават усещане, че се разгръща стар албум, от който оживяват хора и събития. Възкръсва светът на миналото – един автентичен свят, – видян, преживян и запомнен. Долавят се и носталгично-съзерцателни нотки. Но стиховете впечатляват особено с откровението, искреността си, на места – с особеното сплитане на трагично и комично, и с онази пулсираща радост от живота, която сякаш завинаги ѝ е вляла сили да преодолява загуба след загуба. Неслучайно тук изказът е различен, фразата понякога е къса и отривиста, езикът – стегнат, разговорен, на места се долавят закачката и играта, някои от творбите звучат като писани за деца.

Тя не само е скътала дълбоко в себе си силата на родното, което е нейна духовна опора в пътя ѝ през годините, но и някои образи и идеи живеят дълго в съзнанието ѝ, докато се превърнат в стихове. В споменатото писмо от 1905 г. до Пенчо Славейков тя пише: „Спомних си и за ония колелца или венчета, които поставяхме грижливо едно след друго на дъска пред кладенеца и на което венчето от върба слезе най-първо, тя ставаше царица...“ (Михайлова 1988). А във Вертах се ражда отделна поетична творба, свързана с този български празник:

И чуйте, дечица,
как станах царица:

Кокиченца и минзухари
момиченца покрай бунаря
на връбница в нашия двор
тъй пееме в хор:

Водице, водице,
фръкни гълъбице
мен първо венчето
отнес на крилцето, –
венчето върба.

Връбнице, връбнице,
венчей ме царица
венчей ми челцето
венчей ми сърцето
връбнице-съдба.

И ливнахме кофа вода, –
венче ми първо излетя.

Трапеза голяма
положи ни мама.
И който ѝ бил там,
да каже сам.

В центъра на лирическия разказ е момиченцето, но стиховете впечатляват и с многолюдния и пъстър свят на персонажите. Тук са красивата ѝ майка, забележителната „стара мама“, леля ѝ Еленка, която в Търново „клас за момичета първа открива“, леля ѝ Катерина и „свако Радион“, братчето ѝ Константин, запомнените „баби, лели, стринки“... Но също оживяват и градските чудаци, Рунтата с голото си тяло в змии, „черният Ариф“, жените на реката с бухалките, копачите в лозята, строгото заптие от зандана, младото попче, което се мярка из черковния двор, сърдитият клисар, княз Черказки... Портретният щрих е пестелив, но точен, най-често съпътстван от извеждане на преден план на съществена черта от характера на героя или важен щрих от биографията му. Видимо е умението ѝ да наблюдава и индивидуализира.

Чрез героите оживява и духът на времето. Това е времето на гергефите и дантелите, на файтоните и каруците, на ревностно следване на традиции и обичаи: от Кръстовден и Ивановден, през Връбница, Великден и празника на Кирил и Методий, окиченото с цветя училище и тържественото слово на учителката... чак до Бъдни вечер. Това е време на „меферичите“, но и време, в което се чувстват новите настроения на българите, които „вечер в одаичката събрани“ говорят за своята свобода; оживява историческото време, в което събудените българи, вместо да избягат в свободна страна, са решени „да мрат“ тук, в България, „но борейки се за мечтите си“; времето, когато баща ѝ е в „зандана“, а турска потеря убива чичо ѝ Сава, който „сам прави пушки и револвери“; времето, когато леля ѝ до късно им чете „Изгубена Станка“ и „Иванко“,

а тя и старата ѝ майка леят сълзи за Геновева; време на конспирации, на скритите оръжия в зида, на драматичните изпитания в дните на Освобождението и първите глътки свобода...

Пространствата в малкия град също са свързани с духа на времето. В стиховете оживява архитектурата на къщата с одаите, в които кандилото мъждука ден и нощ, стаите, чийто интериор припомня духа на старината – с белналите миндери, „фъкани“ възглавнички и бродирани пердета, запомненото „стъклено долапче“ със сладкото; тайнствения килер, асмения чардак, двора, градината и бунара; постепенно пространството се разширява към стария площад, училището и „черковний двор“, „шарланджийницата“, градските дюкяни... Погледът на спомена излиза и извън края – край р. Росица, лозята и бостаните, през които преминават децата, преди да се втурнат към реката за игра... Оживяват и Търново, и Севлиево, и р. Росица, и р. Янтра...

Спомените от детството поетически реставрират живота в миналото. Светът е видян в неговата пъстрота, раздвиженост и многообразие. Богат спектър цветове оживява картините, откроява персонажите, внушава емоциите. В тази своеобразна „етнографска“ стихосбирка не са забравени и игрите на децата: предпочитаната от момиченцата „жумурка“, а от момченцата – яхането на „коне-тояги“ и „умерянето“ на „орехи в трапът“... И храната не е забравена, напротив, тук често присъства – пастърмата, виното, пълнените чушки и халвата, великденските „количета“ и папуренията хляб, локумите и наровете по празниците, включително балсуджукът и характерните за Севлиево сладки „мъстакулки“... И облеклото също: „дженфезените фустани“, полите „на фърбали“, широкополите шапки и ръкавиците, джубетата... В света на предметите – така богат за детето, което опознава живота, изпъкват „шеркетят на Сали-баба“ със звънчетата, пазарът с огледалцата, стомничките, шарените петлета, мънистата и гривничките, коприната или билките в дюкяна на бачо ѝ Христо. Светът на родното е свързан и с цветята, които изобилстват в тази стихосбирка: „мушкато, индрише и карамфил“, „жълти ружи и босиляк“, „кокиченца и минзухари“, „карамфил, шебой, върбина“, лалета, здравец и даже „чак до пенджерите телеграфче“... В описанието на този свят особено впечатлява езикът – извадени са от недрата му характерни думи, придаващи специфичен колорит на изказа, присъстват и неологизми.

На фона на времето и бита се открояват семейството, църквата, училището – като институции-стълбове, които формират човека.

Трябва да се каже, че различни аспекти на родното видимо присъстват в издадените три стихосбирки на Мара Белчева, както и в творбите ѝ, публикувани в периодиката и различни антологии. Неслучайно М. Вълченов отбелязва: „В поезията на Мара Белчева се носи лъхът на Севлиево; той се открива в много нейни песни. В едни стихове тя буди спомен за златното време на волно детство, в други спомня познати места или внася родни изрази и езикови особености... Белчева говори с езика на града, който я откърми, и то не за да придаде местна багра на речта си, а защото той от детинството ѝ здраво е заседнал в нея... Севлиево е вплетен в поезията ѝ, неговият въздух се чувства в песните ѝ и това е гордостта му.“ (Вълченов 1942) Това още по-ясно се чувства в неиздадената стихосбирка, запазена в ръкопис-чернова „Венеца на дните“.

Тези творби, както редица други в българската литература – създадени в чужбина, носят в себе си диханието на българското. Мара Белчева – получила европейско образование, прекарала част от живота си в Германия, Австрия, Швейцария, Италия и др., пила от духовните извори на западноевропейската култура, изповядва в стихове съкровената си привързаност към рода, обичта си към своите корени, верността си към традиции и народна култура.

Тя говори за универсални неща чрез образи на родното. В такъв смисъл е вярна следовница на Пенчо Славейков и кръга „Мисъл“, в чиято културно-естетическа програма се вписва разбирането им, че творецът трябва да говори за общочовешкото по начин, открояващ спецификата и духа на българското.

Стихосбирката се вписва в характерна тенденция в нашето изкуство от периода между двете световни войни – връщане към духа на родното.

Както останалите книги на М. Белчева, и „Венеца на дните“ звучи като единна творба. Но тя говори, че поетесата не е така еднострунна и едностилна, както преобладаващо се възприемаше, а творец с по-богат емоционален регистър.

Защо М. Белчева не публикува тези творби и не се връща към тях? Видимо немалка част остават незавършени, недоработени. Причините са навярно комплексни. Може би е решила, че творбите са твърде лични, „затворени“ в семейната биография, и не е искала да разкрива така съкровения си свят и своя автопортрет. Макар че стихосбирката откроява премислена концепция, може би е искала още нещо да разкаже, да допълни или открои, за да я завърши. В архива ѝ има запазени и спомени за детството ѝ в проза (Кирова 1989а: 234–238), които илюстрират, че е имала

още какво да каже и в стих (ЦДА, ф. 124 К, оп. 1, а.е. 35, л. 1–35). Възможно е и друго. След завръщането си в България тя е въвлечена във вихъра на различни ангажименти – превод на „Потъналата камбана“[6] от Хауптман, която е поставена на сцената на Народния театър, подготвя „Избрани съчинения“ на Пенчо Славейков, които излизат през 1923 г., изнася различни сказки, „помпя“ се в следващата си книга – „Сонети“, после ученището на Дънов поглъща духовния ѝ свят... Няма ги и подкрепящите съвети на самия Славейков. Но е възможно да е имало и друга причина – може би се е страхувала, че отново ще я видят в проекцията на жреца воин.

След споменатото писмо на Вл. Василев той публикува в „Златорог“ рецензията си за „На прага стъпки“ – текст, който шокира поетесата и тя изпада в творческа криза. В тази рецензия критикът, наред с редица негативи, които открива в поезията ѝ, заявява: „...настроенията, впечатленията на поетесата не търпят тая форма, в която насила иска да ги включи. Тя не е за тях – ще ги убие!“ и „...поетическата ѝ личност я няма. Тя е цяла в проекцията на Пенчо Славейков“. (Василев 1922) И може би е решила, че ще я видят отново в руслото на неговата поетика или в контекста на художествените му изяви близки до фолклора, до неговите „Епиталамии“ и др. След тази рецензия тя оттегля превода си на „Потъналата камбана“, който е дала за „Златорог“, и го публикува в сп. „Театър“; не излиза в „Златорог“ и обещаният „Венеца на дните“... А в писмо до Кирил Христов от 1922 г. пише: „...Перо не хващам вече знайте от кога?... кръвта ми отрови Вл. В[асилев] със своето жило. Не че не съм спокойна вече, не, но една апатия ме е обзела, като след голяма скръб и всичко вече ми е безразлично...“ (Кирова 1989б: 142).

В своето огорчение обаче тя като че ли не е разчела докрай наблюденията на критика за нейните поетични изяви, констатацията му например, че пейзажът ѝ е „твърде различен от пейзажа у Славейков“ и „носи много от чертите на една оригинална и интересна зрителност“, или: „По-естествена е поетесата в моментните акварелни скици из провинциалния град... В тях достига пълен израз най-характерното и ценно качество на Мара Белчева – пластиката. Струва ми се, тя би могла да даде нещо свое и в реминисценциите от детството...“ (Василев 1922: 486–487). И мисля, че тук е бил прав – „Венеца на дните“ го илюстрира[7].

---

[6] Този превод тя започва още през 1905 г. В писмо до П. П. Славейков пише: „... Почнах да превеждам „Потъналата камбана“ (Михайлова 1988).

[7] През 1933 г. Вл. Василев публикува текст за М. Белчева в сп. „Златорог“ по повод организираната от Писателския съюз вечер в чест на поетесата и откроявайки

И с познатите стихосбирки, и с неизвестните досега свои творби Мара Белчева постига един свой копнеж – „*и в бъдниите делът си да внеса*“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Белчева 1995: Белчева, Мара. Един живот: Поезия, преводи, дневник, спомени, писма / Състав. Мирела Иванова. – София : Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1995.

Иванова; Живков, ред. 1981: Българска народна поезия и проза : В 7 тома : Том 2. Обредни песни / Състав. и ред. Радост Иванова, Тодор Ив. Живков. – София, 1981, с. 355.

Василев 1922: Василев, Владимир. „На прага стъпки“ от Мара Белчева. // *Златорог*, 1922, № 7–8, с. 485–488.

Василев 1933: [Василев, Владимир] Вл. В. // Вечер в чест на Мара Белчева : [Съобщение]. // *Златорог,* 1933, № 4, с. 204–205.

Въгленов 1942: Въгленов, Михаил. Севлиево у Мара Белчева. // *Развитие* [Севлиево], № 8, 15 март 1942, с. 2.

Дафинов 1998: Дафинов, Здравко. Хромият титан : Документална хроника за живота и творчеството на Пенчо Славейков. – София : Родина, 1998.

Кирова, 1989а: Кирова, Милена. Мара Белчева – живот във ветрена тишина. // *Септември*, 1989, № 8, с. 233–244.

Кирова 1989б: Кирова, Милена. Мара Белчева в годините на едно приятелство : (Непубликувани писма на Мара Белчева до Кирил Христов). // *Лит.* мисъл, 1989, № 6, с. 134–144.

Малинова 2016: Малинова, Л. Хр. „Венеца на дните“ – неизвестен поетически цикъл на М. Белчева. // *Лит.* вестник, № 23, 8–14 юни 2016, с. 6–7. [Към текста е публикувана и поемата на М. Белчева „Сватба“.]

Михайлова 1988: Михайлова, Стоянка. „Аз не за мен – за теб се моля“ : Мара Белчева до Пенчо Славейков : Подготовка на писмата за печат и коментар към тях. // *Лит.* фронт, № 40, 29 септ. 1988, с. 6.

Първанова 1991: Първанова, Анастасия. Поезия в сянка... // *Език* и литература, 1991, № 2, с. 124–128.

Първанова 1999: Първанова, Анастасия. „То беше само песен“ Мара Белчева. // Първанова, Анастасия. Творчеството е любов : Евгения Марс, Мара Белчева, Яна Язова. – София, 1999, с. 57–113.

някои качества на личността ѝ, заявява „Ний сме, които тряба да я приближим“ (Василев 1933).

НОВОРАЗЧЕТЕНИ ПОЩЕНСКИ КАРТИЧКИ НА МАРА БЕЛЧЕВА И РОЛЯТА Ѝ НА ВДЪХНОВИТЕЛКА НА СЛАВЕЙКОВАТА „КЪРВАВА ПЕСЕН“

Катя Зографова
Национален литературен музей

NEWLY READ POSTCARDS OF MARA BELCHEVA AND HER ROLE AS AN INSPIRATION FOR SLAVEYKOV'S *THE BLOODY SONG*
Katia Zografova, National Literary Museum

The epic poem *The Bloody Song* was the opus vitae of Pencho Slaveykov. He received the nomination for the Nobel Prize in Literature for it. The present article examines the contribution of Mara Belcheva to the years-long history of the epic poem's creation, especially in the last years of Slaveykov's life, when he was in exile and heavily ill. This study is based on recently read letters of the poet's spiritual friend, preserved in his Sofia Museum. It is a remarkable fact that in 1911, when they were physically separated (she was living in Italy and Switzerland, while he was still in Bulgaria), Mara Belcheva succeeded to guard over the completion of the poem with the inexhaustible strength of her letters. For that she deserved his recognition: "The woman fertilized the man".
Keywords: Slaveykov, *The Bloody Song*, Mara Belcheva

Известен факт е, че истинската, екзистенциална среща – съдбовно „сдругаряване“ на Пенчо Славейков и Мара Белчева е едва четвъртата – през май 1903 г., когато и двамата са встъпили в зрелостта: той е на 37, тя – на 35 (родена е 1868) години. Бела Казанджиева свидетелства: „Мара Белчева се яви като съдбоносен спасител в трудния физически, духовен и материален живот на Пенчо Славейков. Нейната заслуга за българската литература и култура е огромна“ (Казанджиева 1969). Да не забравяме, че през 1903 г. в автобиографичния си очерк „Олаф ван Гелдерн“ поетът се е обявил за мъртъв! Следващата 1904 г. е изключително тежка за физиче-

ското му състояние, ала до него е изящната, но могъща фигура на вдъхновителката приживе и пазителката на завещанията след смъртта му. (В едно от 20-те писма на Пенчо Славейков от 1904 г. е вписан и неговият „Псалом на поета".) През 1904 г. той се опитва да си „разчисти сметките с писателството". На този публичен пораженчески жест Мара Белчева отговаря с катастрофична съпротива: „Вестта за прекъсването на писателската Ви дейност е смъртно клепало на българската поезия..." (М. Белчева до П.П. Славейков – МППС (Музей „Петко и Пенчо Славейкови") (Дафинов 1998: 258). Тя оплаква замлъкването на Славейков като погибел за цялата ни поезия и така максимално провокира духовните му сили, за да се възземе за творчески живот.

За внучката на хаджи Ангел, потомката на поборническия род от Севлиево, дал жертва в Априлското въстание, особено немислим е опитът на Славейков да „погребе" и „Кървава песен" заедно с останалите си трудове, свидетелство за което намираме в писмото му от 13.01.1904 г. – в настояването, че тя „спи спокойно, и чини ми се, от дълговечния [сън]. Хубаво казват старите гърци: когото боговете обичат, той умира рано. Кой знае моята рожба дали боговете са я обичали, но аз – повече от мене си... Лека ти пръст, моя неродена рожбо".[1] От тази кризисна година са съхранени само две (срещу двадесетте Пенчови) от писмата на Мара Белчева. Но и в неговите ясно разчитаме генеалогията на ключовия мотив в творческото му самосъзнание – този за духовната рожба, който след години ще кристализира във фантастичната формула за опложданото на мъжа от жената. Защото Дамата в черно въстава през 1904 г. срещу обичайната си роля да бъде гробарка на скъпи мъртъвци и се посвещава на съвършено новото си витално преображение на Муза и Възкресителка! Очевидно се е справила отлично, защото ако в първите месеци на годината „Вечерна поща" е обявила „Самопогребението на един поет", през август Славейков вече работи трескаво върху „Кървава песен"! Междувременно той има свое кътче, своя първи кабинет в огромния дом на министерската вдовица, където може да работи спокойно. През 1905 г. именно Мара Белчева го подкрепя да замине на лечение в Париж, за да може да продължи епохалното си дело. Във величалните си писма от това време тя му шепне своите несравними апологии, назовава го *„велик и единчък за цялата нация, на която ще бъдеш все по-полезен от ден на ден"* (9.03.1905 г.). Мара Белчева е наистина неговото спасение в тежката, дори отчаяна 1904 г.!

[1] П.П. Славейков до М. Белчева. НБКМ-БИА, IIВ 2376.

Изследователите говорят за две големи кризи в Славейковото жизнебитие. Първата очертахме, втората е през 1911 г., особено важна в жизнетворческия му път, финална в земното му битие.

В настоящия текст спирам вниманието си именно върху нея, още повече в къща музей „Петко и Пенчо Славейкови“ в София открих цял блок не/до/разчетени писма на Мара Белчева до нейния любим от тази най-драматична година в целия му изпълнен с изпитания живот.

Каква е хрониката на 1911 г. за Пенчо Славейков? Несъмнено това е годината на най-дългото европътешествие на поета с любимата му, концептуално провидяно от него като пътуване по пътя на културата! Като директор на Народната библиотека Славейков си е извоювал шестмесечна командировка в началото на март, по време на която трябва да мине през Цариград, Атина, Неапол, Сорето и да стигне до Рим. Без да пропуска Адриатика, разбира се, където в писмо поетът предлага хипотетична среща на Алфред Йенсен – в Рагуза, днешен Дубровник. Ориентирите на това паломничество са: Цариград с разхвърляните гробища в Еюб, които нахално влизат в домовете на живите, Неапол с прототипа на гробаря Витан Габър, задължителният Помпей... Литературноисторическият екскурс в романтичния замисъл на тази година обаче приключа с рязката смяна на политическия режим в България, когато на 16 март пада Демократическата партия и на власт идва Народняшката на Иван Евстатиев Гешов, Иван Вазов и Стефан Бобчев, превърнал се от ранен меценат на Славейков в негов враг след противостоене на поета и кръга „Мисъл“ срещу Славянския събор през 1910 г.

Като начало новите властници връщат Славейков в България, за да дава отчет за работата си на директор на Народната библиотека. Всички знаем края на историята – с уволнението от поста му и последвалото доброволно изгнаничество. Когато говорим за цялостния жизнетворчески културен подвиг на Пенчо Славейков, трябва почтително да маркираме тъкмо тази година на титаничните му усилия за продължаване и умножаване на литературни замисли, така аналитично откроени в „Пенчо-Славейковият монументализъм“ на проф. М. Неделчев (Неделчев 2016: 6). Бих добавила – в/въпреки кошмара от гонения, поръчкови ревизии в библиотеката, вестникарски издевателства... През цялото това време Славейков непоколебимо работи и върху II част на своя епос, среща се с Йенсен, чиято мисия – превод и подготовка на номинирането за Нобел на Славейков двамата пазят като съзаклятници в дълбока тайна от „вражеския лагер“, поддържащ Вазова... В края на август Олимпиеца вече

е в Цюрих, където го посреща Мара Белчева. В Лугано е завършена VII песен. Следва тежкият жизнетворчески финал – отпадането на силите, ослепяването, прекъсването на работата върху последната VIII песен... Смъртта в Лаго ди Комо.

Колкото и 1911 г. да е драматична в житейския му път, творецът стоически се опитва да я надмогне и да завърши произведението на живота си. Защото „Кървава песен“ е неговата друга Неразделна, наред с Мара Белчева, ако ми позволите тази метафора. И в своята последна жизнетворческа битка Пенчо Славейков не е сам. Не можем да си представим как би протекла 1911 година, ако до него в българските му терзания и неспокойното бродене из лелеяната Италия не го придружаваше духовната му съпруга. 1911 е финалната година за мегапроекта „Кървава песен“.

В неговата хроника откриваме един знаков и недоразчетен „пролог“. За мен като архивист беше твърде интересна неизвестната лабораторна работа върху „Кървава песен“, докато двамата са разделени – Белчева е в Италия и Швейцария, Славейков – в родния ад...

Нека преди това отворим едни архивистки „скоби“. Според Стоянка Михайлова, уредничка на Славейковия музей в София, „в архива на Мара Белчева са съхранени 186 писма и пощенски картички до Пенчо Славейков от различни години“, получени лично от снахата на Мара Белчева – Димка Ангелова. Очевидно става дума за притежанията единствено на музей „Славейкови“. За съжаление, тъкмо ценната колекция на Славейковия музей е пропусната в „Пътеводител на ЦДИА“, Т. 1, 2012. Тя е ползвана в годините и е намерила място в книгата на Здравко Дафинов „Хромият титан“ (1998). Уви, днес някои от писмата и картичките от споменатите 186 откриваме не като оригинали, а единствено по публикациите им.

Най-познати от кореспонденцията на Мара Белчева до Пенчо Славейков са пространните ѝ мирогледни писма, в които тя изповядва духовното си преображение след „сдругаряването“ с обожавания от нея творец. Някои от тях са обнародвани неведнъж. И докато те са в някакъв смисъл преекспонирани, други остават напълно непознати. А в къщата музей на ул. „Г. С. Раковски“ № 138 в София се пазят над 150 пощенски картички на поетесата до Пенчо Славейков, както и десетки до други писатели и съвременници, които остават в голямата си част неразчетени и непубликувани. (Такива са писмата до Бони Гацов, Райна Йоцова, Светослава Славейкова, племенницата Марияна Серафимова-Попиц. В отдел „Фондове“ на Националния литературен музей пък са скътани няколко изключително интересни писма на Мара Белчева до Йордан Сту-

бел – свидетелства за „бялото братство“ между творците от различни поколения, за „майчинската“ и „синовната“ грижа помежду им. В частен архив се пази писмо на Мара Белчева до Фани Попова-Мутафова, което ни разкрива жестоката драма на бездомността и невъзможността за творческа работа на Мара Белчева в стариите ѝ.[2])

Годината на 150-годишния юбилей на Пенчо Славейков ми се стори „крайният срок“, в който неразчетените послания на неговата любима да станат публично достояние, особено тези от времето, когато двамата са на хиляди километри един от друг, но тъкмо затова истински „неразделни“ в мислите си. Красивите колекционни картички от 1911 г., изпратени от Италия и Швейцария, са и финалната част от епистоларното общуване на двойката. Набавяни са от Мара Белчева с изключителен естетически вкус – очевидно и Пенчо Славейков е подвластен на модата от началото на по-миналия век да се събират пощенски картички. В музея на Яворов в София е запазен специален албум на „картичкофила“ (така Христо Матов нарича приятеля си), който също чака своето проучване след частичното си публикуване (Зографова 2014: 2).

Но докато Яворовата колекция се движи в амплитудата от романтичното до вулгарното, тази, формирана с обич и с цената на доста средства от жизнетворческата спътница на Пенчо Славейков е значима преди всичко като свидетелство за извисена духовна мяра, за сродяване с високите образци на италианската култура, за европейска начетеност... Така дори в културното си ежедневие Мара Белчева се оказва равноценна на своя избраник, представя ни я като озарена и хармонична личност! Най-важното – италианските и швейцарски cartoline postale са нагледно доказателство за чудото, прогласено от самия автор на „Кървава песен“ – че жената е способна да „оплоди мъжа“! Изглежда удивително, но дори сред красивите гледки на Швейцария и магическата обсесия на италианските музеи, Мара Белчева не се откъсва от епическите видения на Славейковия „Каменград“. Тя бди, коментира, изисква от автора на „Кървава песен“ да работи, да не изоставя нито ден труда на живота си!.. Известен факт е, че своя национален епос Славейков започва още в годините на следването си в Лайпциг, преди да се „сдругарят“ с Мара Белчева. Но тя наистина заслужава признанието, че е „родителка“ на най-свидната рожба на Олимпиеца, защото за втори път успява, при това от

[2] Поетесата и нейната редакторка във „Вестник на жената“ ще се сродят и по съдба. Тежка, уви, ще бъде и участта на голямата ни белетристка под ударите на тоталитарната репресия след 1944 г.

дистанция, да съпреживява писането на епическата поема, така близка на собственото ѝ самосъзнание на потомка на патриотичен – бунтовнически и офицерски род...

Великолепните планини за алпийската скитница се оказват нещо като крайпътни знаци – убеглив фон по нейните високи маршрути. Тя сякаш се телепортира в България, дори и въпреки местоположението си под легендарния Юнгфрау, възпят от Вазов и не само... Разбира се, в случая не става дума за някаква естетическа слепота или безразлично отношение към красотите на Швейцария. Но дори когато е станала в 3 часа заранта, за да види Лаго ди Гарда, в откроеното му великолепие Неразделната разпознава Острова на блажените от Славейкова мистификация. В тази нагледстранна последователна оптика на централноевропейските ѝ послания всъщност откриваме осъзнатата мисия, че едно велико дело като Славейковото трябва да има и своята изключителна Вдъхновителка!

На 3 юли Пенчо Славейков ѝ пише: „Аз вече съм към края на II част от „Кървава песен“ – и нея ще изкарам, ако е рекъл господ, па и още и друга една книжка почнах да печатам („Немски поети“)“. Едновременно с това работи усилено по II част (песни IV, V и VI). Като че ли предпоставила това, Мара Белчева му изпраща възторжения си коментар за III песен: „... не мога да ти кажа как останах смаяна от постигането на туй, което винаги съм мечтала да чуя от тебе. Тъй всичко оживя пред погледа ми, че аз виждах и бради, и ръце и чувах гласовете на всички лица, мислих, говорих с тях, както не ми се е случвало през живота с никоя четена книга. Вярвай, мило, че ако беше при мен, нямаше да смея да се приближа...“

Смайваща, мечтана, майсторска – това е оценката на Мара Белчева за постигнатото – като че ли в пряк дебат с наложената от Вазов и Кирил Христов след първите ѝ публикации, но тиражирана и до днес представа за тромавия, дори хром стих на „Кървава песен“, в която физическият недъг на автора безмилостно се проектира върху книжовната рожба... Неразделната е не просто неин протагонист, тя я поставя най-високо в контекста на световната литература като КНИГА НА КНИГИТЕ! Може би затова докато го укорява, че работи изтощително много и има опасност да се поболее, тя нито за миг не го кара да си почине от епическата си поема. За нея тази книга е най-важната, съдбовната в творческото му битие.

Не знаем за какво точно укорява пък Славейков своята любима в писмо от 14 юли, но не е необходимо да сме професионални психоаналитици,

за да усетим, че то обговаря не толкова нейни тежки психически състояния, колкото се опитва да анализира и преодолее собственото си раздвоено битие, разпънато между „сериозните обвинения", изфабрикувани от враговете му в България и подвига да продължава да работи, както сам свидетелства – „от 9 сутрин до 4 среднощ", за да надмогне убийствената родна действителност, в която на 10 юли, след таен доклад на Стефан Бобчев, цар Фердинанд е издал Указ за уволнението му. Четири дена след това идва мъдрото писмо, адресирано до Пенчовата Силва Мара, но всъщност…до тях двамата! Ето част от неговия промисъл: „Дълго се влачи човек, а понякога и кратко, на моя свят – а после умира. Обикновена, дори банална история: всекидневна и вечна! Хората ги погребват – после всякой си гледа работата...

...И теб, и мен са сполитали неща в тоя живот, които би довели обикновено човека до куршум, въже или безумие. Че не са ни довели дотам, значи, че имаме достатъчно здрави сили в нас, залог за живот и свой, подруг дял в живота. И тия сили чакат от нас друго приложение – не въздихания... Онази, която обичам, обикнал съм я не само защото е хубава, а защото е хубава душата ѝ. Хубава душа е силна душа..."

Мара Белчева обгрижва досътворяването на „Кървава песен" и в Италия, по време на доброволното изгнаничество на Пенчо Славейков и безнадеждно влошаващото му се здраве. Тя се превръща в „ръката" на автора и кореспондира вместо него с преводача и протагониста на делото му пред Нобеловия комитет – Алфред Йенсен, жертва собствената си муза пред духовния комфорт на своя възлюбен. Уви, поемата му остава незавършена... След смъртта на Пенчо Славейков отново Мара Белчева е тази, която се погрижва за литературното му наследство, включително и за издаването на „Кървава песен". За това свидетелстват писмата ѝ с проф. Алфред Йенсен, д-р К. Кръстев, проф. Б. Пенев, които са известни, публикувани неведнъж.

В последното си писмо до д-р Кръстев от 26.02.1912 г. Славейков изпраща заветния конспект на „Кървава песен", предчувствайки приближаващата си кончина. В него той отбелязва нещо изключително важно: „При епос ме интересува читателят, който другаде аз не ща да знам". От новоразчетените картички на Мара Белчева до Славейков, както и от неотклонните ѝ бдения над незавършената им епическа рожба е видно колко добре тя е знаела това година преди той самият да го формулира!

В началото на 20-те години в интервю с Хр. Бръзицов от поредицата му „Един час при..." Мара Белчева рисува скромно приносите си така:

„Пенчо беше изоставил „Кървава песен“. Поощрявах го, натяквах му. Един ден, като я свърши, каза: „На, ето твоето дело“. Славейков обаче е по-справедлив в патетичния си тон за това незавършено (или може би завършено) дело, плода на душите им: „Нашата обич не е за fortplanzen (продължение на рода), а за hinaufplanzen (духовно издигане), както казва Ницше...твоят и моят бог“. Този духовен брак е едно от най-забележителните събития в историята на българската култура и едно от най-високите възвисявания не само на Мара Белчева и Пенчо Славейков, но и на българите въобще, които, кой знае защо, още не сме се вгледали с любов и проникновение в рожбата на венчанието им пред олтара на бог Ницше – националния епос „Кървава песен“... Като че ли чужденците са по-щедри. В писмо до Мара Белчева Алфред Йенсен е категоричен: „И „Пан Тадеуш“ от Мицкевича ме е радвал, но Вашият епос по композиционна стойност стои несравнено по-високо от него. Неотдавна един Райнхард, просветеният директор на Дойчес театер в Берлин, като прочел на шведски „Кървава песен“, изрекъл: „Народ, родил едно такова гениално произведение – не умира!“ (Белчева 1921)

Как ли би формулирал Йенсен с днешна дата факта, че великата творба, мистериална рожба на двама духовни първенци на нацията ни, все още стои недопрочетена и... неосиновена от своя (може би и затова) духовно залинял народ?

ИЗ КОРЕСПОНДЕНЦИЯТА НА МАРА БЕЛЧЕВА ДО ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ ОТ ИТАЛИЯ И ШВЕЙЦАРИЯ

ИТАЛИЯ

(Трите парки от Микеланджело. Флоренция, Галерия Питти)

М.[ило], дано парката още дълго не отреже нишката на живота ни! Ти какво ново си предъл сега? Кога мислиш да ме подариш, че Renassanse ни най-малко не е в състояние да изпълни празнотата.

(Черно-бяла репродукция на „Ангелът на Табернаколе“ от Беато Фра Анджелико. Галерия Уфици. Флоренция. 9.06.1911; пощенско клеймо)

Ангелчето да хвръкне при тебе и ти пази от всяко зло. Аз тъжа и се радвам, че напускам Фл.[оренция], по-близо ще дойда утре до теб. И ти не ме прескачай.

(*Черно-бяла репродукция на портрет на Данте от Г. де Бачи Венути, с цитат от „Нов живот“ под изображението. Флоренция. 9.06.1911; пощенско клеймо)*

За сбогом от Флоренция, която е люляла сянката на Данте, и която пази неговите скъпи останки[3], пращам ти с тази още пет карти. Уморена съм, затуй ще бягам към Милан, дето ще чакам от теб вест и друго.

Ц.[елувки] М.

(Цветна репродукция на „Пиета“ от Джовани Белини. Музей „Брера“, Милано. 21.06.1911; пощенско клеймо)

И тази ти пращам. Дано я получиш, тя е седмата днес. Помня, че и от Фл.[оренция] ти пращах по 6 на ден понякога. Най-вече за карти съм си издала парите. Оставам в Engelberg с 60 лв. Ще видим докога ще стигнат. Билета струва 25 лв.

Цал.[увки] Мара.

ШВЕЙЦАРИЯ

Интересно е, че италианските картички с шедьоври на изкуството продължават да идват и когато Мара Белчева е вече в швейцарските Алпи. Поетесата очевидно се е запасила с тях и старателно „попълва колекцията“ на своя любим.

(Цветна картичка от Лаго ди Гарда с едноименния остров. 29.06.1911 върху пощенското клеймо)

Engelberg пиши poste restante веднага, моля моля. Вторник

Сало, 8 ½ ч.

М.[ило], тая заран станах на три да гледам как слиза денят над езерото Лаго, най-чувствителното от всички ит.[алиански] ез.[ера]. Такива бои видяхме само приблизително вечерта в Соренто. Аз не съжалявам вече десетината л.[ири] които ми струва този екскапад, защото видях в действителност **Острова на блажените**. Дано дойдем двама на него още веднаж. Чакам пак да се върна в 10 ч. И тръгвам още днес за Luzern.

(Репродукция на рисунка – автопортрет на Леонардо да Винчи от Библиотека „Амброзиана“ в Милано. Пощенско клеймо от 19.VI.1911 г.)

Мойто боженце и моя път ме зарадва с две картички. Нима и трите песни са вече готови? Че как трябва да си работило! Дай глава. Пък аз с нищо му се неотсрамих още... Ако исках да ида в Енгадините [в Ober] 1760 м. височ.[ина] то беше, че са тъй близо от тук. Но скъпо. А Engelberg до Luzern мисля ще бъде най-износно. Отивам.

(Черно-бяла пощенска картичка от Флоренция, площад „Санта кроче“ с паметника на Данте Алигиери. Пощенско клеймо от 29.VI.1911 г.)

[3] Данте Алигиери всъщност е погребан не в гробницата си във Флоренция, която е празна. Той е бил изгнаник, когато смъртта го заварва в Равена.

М.[ило], първата песен като че ли сега за пръв път я чета, доставя неизказано удоволствие, защото си ѝ дал такава перспектива, има толкова кислород, като на тая планина, дето се пека на слънце. Да ми е все нея да чета, а знам че и другите ще ми разширяват гърдите. Днес ще пристъпя към втората. Парите получих т.е. сега отивам да ги взема. Можало значи и с мандат. И колко много! Какво ще ги правя толкоз? Иде ми да пратя сто от тях на Fonovits (шивачката). Тя не те ли бомбардира? Утре ще пиша повече [...] 1140 реда целувки на всички ви. Получих и ония от Engelberg. Mersi за все и все.

(*Черно-бяла пощенска репродукция на шедьовъра „Пролетта“ на Ботичели. Пощенско клеймо от 30.VI.1911 г.)*

Rigi-Kallbad, пет̀ък

М.[ило], налетях в тайнствените дебри и усои на нашия Балкан и в моята душа по-ясно от миг на миг изстъпва гордия и свиден негов лик! Та нищо друго ми се не чете в книгата разтворена пред мен от Риги до Юнгфрау. Толкова поезия не съм срещала нигде. Най-сетне, вярвам да си доволен от 2-ра п.[есен]? Като искаш ще те чакам тука, но едвам вече чакам, защото, както казвах, стана много шумно. Тази нощ почти не спах. Цял пансион дечурлига дигаха гюрултия. Сног ц.[елувки] пращам.

(На лицевата част на черно-бялата репродукция на „Блоговещение“ от Симоне Мартини и Мемми Липпо, Флоренция, Галерия Уфици, четем текст: Приказката за царя ми тъй хареса! Имаш ли и друга някоя? Аз ти пращам тази. Имам още много в себе си в златна рамка.)

1.VII.1911. Rigi-K.

Събота.

М.[ило], вчера получих и на обяд и на вечеря вест от тебе. Днес навярно ще е начумерен денят. Снощи ходих в Каменград, излизах на китните поляни, играх тъй живо хоро, както никога, купувах от евр.[ейските] сергии, чух гайдар и унесената песен на младий песнопоец. И все и все я слушам аз с наслада таз недоизпяна песен. Мъдрителя ме дръпна тъкмо, но руските ме не оставиха с него да поговоря. Едната от тях прелестна дама, е в навечерието на една операция. Другата я придружава – млада, хубава. Иска ѝ се да дойде в България за преподавателка на немски и руски в гимназия. Може ли?

Парите получих тук, не в Люцерн.

(Репродукция на детайл от „Четирите сибили“ на Рафаело, църквата „Санта Мария делла Паче“, Рим)

19.07.1911.

От друга страна се тъй радвам, че и втората част е вече на края! И ако дойдеш ще можеш да се нахвърляш всецяло на третата. Но дали ще дойдеш? И там да се не разболееш? Виж Сибилата какво ще рече. Здраво.

Знаеш ли нещо за леля Еленка и Кръстю. Де е Ангел?

(На лицевата част на черно-бялата картичка с църквата в Риги Калтбад е написано: ***Моля се за всички живи****)*

3.VIII.1911 (върху пощенското клеймо)

М.[ило], аз сега не мога да ти направя точна сметка, затуй прати колкото имаш възможност: ще се съобразявам с това. Нощта беше бурна и аз дълго стоях на прозореца и гледах как е бори луната с черните облаци. Ти как се чувствуваш след толкоз труд? Чакам втората част. Как се прие първата?

Ще телеграфирам като заминувам от тук.

БИБЛИОГРАФИЯ

Белчева 1921: Белчева, Мара. Алфред Йенсен. // *Листопад*, III, 1921, № 7, с. 208.

Дафинов 1998: Дафинов, Здравко. Хромият титан. – София: Родина, 1998.

Зографова 2014: Зографова, Катя. Яворов албум – между „Пантеона на картички“ и мъжкото хоби. В: Яворов лист, октомври 2014.

Казанджиева 1969: Казанджиева, Б. Мара Белчева. // *Септември*, 1969, № 2, с. 219–251.

Неделчев 2016: Неделчев, Михаил. Кръгът „Мисъл“ в годината на големите литературни юбилеи. София: Нора, 2016.

РАЗБИРАНЕТО НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ ЗА НАЦИОНАЛНА КУЛТУРА И ЗА НАЦИОНАЛЕН ТЕАТЪР

Виолета Дечева
Нов български университет

PENCHO SLAVEYKOV'S NOTIONS OF
NATIONAL CULTURE AND NATIONAL THEATRE
Violeta Detcheva, New Bulgarian University

Applying a discourse analysis the article presents Pencho Slaveykov's modern notions of national culture and national theatre and the discrepancies between them and opposing ideas, dominant during the first half of the 20th century. The text analyses Slaveykov's conception of theatre as an interdependent institution of high culture. This notion resembles Schiller's ideas and his understanding of the leading role the theatrical director should assume, widely discussed in Germany at that time. According to Slaveykov, the goal of theatre should be to educate rather than to amuse. He further stressed the importance of national language and national repertoire.

Keywords: national theatre, national idea, modernism, language, director

Идеята на българския възрожденски елит за създаване на театър цели приближаването на българския културен опит към европейските идеи и образци. Инженерите на модерния български театър виждат в него като средство за националното осъзнаване на българина, така и за приобщаването му към универсалните ценности на европейската култура[1]. Затова идеята за конструирането на българския театър от самото му начало, а и по-сетне в периода на институционализирането му в младата българска държава, е пряко свързана с разбирането за нацията и националното.

[1] Повече за инженерното конструиране на българския театър вж. Дечева 2006.

Функциите на модерната театрална институция в младото българско общество и ангажиментите на модерната българска държава към създаването и функционирането на театъра като национална институция са в основата на дебата още през първото десетилетие на XX век. С характерната си категоричност Пенчо Славейков отсича: „В държави, които знаят какво правят, знаят и защо поддържат театър“ (Славейков 1959: 168–199). Знае ли обаче младата, модерна българска държава защо поддържа театър? Знае ли и българското общество тогава защо му е нужен театър? Ето въпросите, които живо занимават българската интелигенция през първото десетилетие на XX век. През 1910 г. излиза от печат студията на Пенчо Славейков „Национален театър“, публикувана в Литературен сборник „Мисъл“, в която той дава своите отговори на тези въпроси.

В нея Пенчо Славейков формулира разбирането си за театралната институция и за нейното значение за формирането на българската нация. Всъщност студията „Национален театър“ е сред първите цялостни публикации по възловите въпроси за битието на българската театрална институция и съвременния европейски театър. Другата е „Книга за театъра“ от Иван Андрейчин, която излиза същата година.[2]

В изследванията върху драмата[3] (както и изобщо върху конституирането на театъра като институция) е доста подробно и изчерпателно представена обвързаността на младия български театър с формирането на национално самосъзнание и с произвеждането на националноидентификационни стратегии, а в този смисъл и с функционирането му като национално представителен институт.

Доколкото обаче националното има своя история и променя значително своите идеологически граници през XIX и през XX век, тук ще ме интересува една неизследвана и важна за бъдещото развитие на театъра страна на проблема за националното, а именно *какво е разбирането за националното изкуство и как чрез театъра* се разбира националното, какво е ценностното му ядро? Как според Пенчо Славейков новата културна институция *театър* би трябвало да участва в този процес? Ще се опитам да очертая неговото разбиране, като покажа една идея за създаването на модерен български театър, която през втората половина на 20-те години на XX в. губи влияние и е изтикана от ново, съвсем различно

[2] Там Андрейчин пише, че това е „може би едничката по-систематична работа из областта на нашата театрална теория и критика“ (Андрейчин 1910: 73).

[3] Вж. например Тошева 1997, Иванова-Гиргинова 2002 и др.

разбиране за националното, в което по думите на Хобсбом „етническата принадлежност и езикът стават най-важните“ (Хобсбом 1996: 111).

Универсалистката перспектива на националното

Пенчо Славейков вижда модерния български театър в хоризонта на мислене на националното като кристализация на българските нагласи и интуиции за света в една изцяло универсалистка перспектива. Това разбиране е доминиращо до началото на войните. Въпросът е *как* да бъде приобщен младият български театър към универсалните ценности и актуалните идеи на европейската модерна драма и театър. Дали с легитимирането на абсолютната власт на режисьора и драматурга, както настоява Славейков, или чрез развитието на водещата фигура на актьора и чрез българския драматургичен автор, колкото и да е неопитен той, както твърди Иван Андрейчин?

За Славейковото разбиране решаващо значение имат немските мислители. Дори задължителното за Пенчо Славейков място на Шекспир в репертоара на един уважаващ себе си национален театър е мотивирано до голяма степен от немската просвещенска и романтическа рецепция на английския драматург, а позовавайки се на „A National Theatre“ by W. Archer and H. Granville (London 1907), той твърди, че и английският театър е принуден да догонва другите:

> В Англия театъра и драмата са изпаднали дотам, че съзнавайки ужаса на това и от това, там със завист гледат на останалите културни народи на континента, – и завчера английските вестници бяха пълни с позиви за помощи за създаване национален театър, огнище на естетическа и етическа култура. (Славейков 1959: 183)[4]

Славейков е не само водач на влиятелния литературен кръг „Мисъл“, известен с опакия си характер, но и за кратко директор на Народния театър (1908–1909). Този му къс практически опит има обаче решаващо значение в анализа, който той прави на състоянието на българския театър.

Четири са ключовите проблеми, чрез които той дефинира идеята си за национален театър. Това са: 1) отношението към наследството;

[4] Анализът на Биляна Курташева „Английска топика у Пенчо Славейков“ за пръв път обръща специално внимание на ситуирането на българските литературни и културни реалности в извънконтинентален контекст (Курташева 2003).

2) идеята за автономията на театъра; 3) значението на езика и 4) значението на репертоара, респективно на българската драма.

Отношението към наследството

За Пенчо Славейков изграждането на модерен, национален театър означава започване на чисто, отначало. То е интелектуален, концептуален, напълно инженерен акт. Наследството на първите български пиеси и постановки той подлага на унищожителен анализ, завършващ с кратко, безглаголно изречение, с което зачерква категорично най-добрата от наследените пиеси: „Друмева „Иванку“: Мрак от мисли, хаос от думи“.

Същото безмилостно заключение се отнася и за трите основни дати в скромната българска театралната практика:

> 1863! 1879! 1909! Очевидно три дати – всъщност една! На безсмислен живот, резултат безсмислица, – нима очаквате друго? И ни нов театър, ни годишни субсидии от 170,000 лева, ни закони за театра, ни нищо няма да поправи работата и подир още три пъти по три дати като горните. Тогава? Тогава ето що – всичко от начало! Разума на историята тряба да ни вразуми, животът на другите, които не живеят безсмислено като нас и не харчат средства и сили за онзи, който вей, тряба да ни е пример. Всичко от начало! (Славейков 1959: 190)[5]

Функцията на вече създаденото за театъра според Славейков е напълно изчерпана. И затова то не може повече да допринесе и не бива да бъде включвано в един работещ за модерната театрална институция в България фонд, а трябва да бъде изпратено завинаги в музея на миналото. Затова той го сравнява с етнографски елемент без стойност:

> Драмата и театра ни в турско време са нещо като юнашки колчаклии потури – разбира се, че в колчаклиите потури няма ни идея, ни смисъл някакъв, но за тогавашния самохипнотизиран патриот българин те са били идея. По-умни работи в онова глупаво време не биха имали никакво значение. (Славейков 1959: 184)

Рационалният конструкторски подход на Пенчо Славейков към наследството, настояващ за обединение около нова идея, остава без особено широка подкрепа както сред литераторите и театралите, така и сред по-широката общественост.

---

[5] По-нататък всички цитати от студията са по посочената публикация.

Автономията на театъра

Това е изключително болезнен въпрос, защото институционализирането на театъра е мъчителен процес, който трае почти две десетилетия след Освобождението и приключва с юридическото превръщане на Народния театър в държавен театър през 1904 г., с издигането на специалната театрална сграда на „Народен театър“ през 1906 г. и с приемането на закон през 1907 г., който признава актьорите за държавни служители.

За Славейков невъзможността Народният театър да постигне автономия и да се неутрализира пряката намеса на държавата в неговата политика е сред основните причини той да напусне краткото си директорство през 1909 г. и „да си вземе пътя“, както ще напише в „Национален театър“. Нещо повече: той обвързва самата идея за национален театър тъкмо с неговата автономия. Без автономия няма национален театър: „Театъра тряба да бъде автономен!“, заявява категорично Славейков. Автономно управление на театъра при пълна подкрепа на държавата е онази точка, в която се събират неговите разсъждения. С тази идея той и завършва студията.

Автономността на театъра е условието за осъществяването на неговата мисия на „висш културен институт“, на „храм, в който да се богослужи с българска реч и чрез нея да се манифестира в художествени форми и образи творческата ни мощ и нашето съзнание за живот“ (Славейков 1959: 196).

Изброявайки видовете театри в Германия и давайки за пример развитието на съседните страни – театъра в Белград и Загреб, Славейков аргументира ангажимента на държавата към театралния институт не само чрез финансирането му, но и чрез необходимостта да демонстрира воля като му предостави пълна самостоятелност в управлението. Това означава свобода на ръководството в избора на репертоар и подчиняване на единната естетическа воля на режисьора и директора на театъра. Именно в разбирането за автономията на театъра най-добре се вижда дълбоката близост на Пенчо Славейков с идеите на немското просвещение и Шилер. За него държавата се явява гарант за развитието на театралната институция като етичен коректив. Тоест тя финансово го обезпечава в името на здравословна за държавата и обществото морална критичност. Тази идея разпознаваме като хоризонт зад индивидуалистичния му порив и идеята му за режисьора като водеща в театъра фигура, която особено в Германия по това време има своите практически реализации и сериозните си теоретизации.

За Иван Андрейчин например автономията на театъра трябва да бъде гарантирана от една трайна и ясна държавна политика извън намесата на партиите, защото „У нас всичките партии, кога са на власт, гледат на държавните средства като на приходи от бащина мушия – и субсидия, която отпущат на театъра, смятат че излиза от тяхната каса“ (Андрейчин 1910: 62). Андрейчин изобщо се спира доста по-конкретно на този въпрос, виждайки неизбежните заплахи, които могат да произтичат от подобна „сделка“ между парите и изкуството.

Славейков обаче подминава изобщо зависимостта на театралната политика от икономическия ангажимент на държавата, доколкото за него идеологическата и естетическа самостоятелност на театралния институт е абсолютно аксиоматично положена чрез тази финансова подкрепа. От своя страна пълната власт в управлението му трябва да се даде на управителя на театъра и на режисьора.

Значението на езика

По отношение на значението на езика за формирането на национален театър Пенчо Славейков е убеден, че българският език е в основата на театъра и на националната идентичност.

За него осъзнаването на работата по сценичния български език е обаче и осъзнаване на особеностите на драмата като род, и налагането на правоговорна норма в българския език от сцената: „Няма за сега почти ни един актьор на нашата сцена, който да говори български както трябва. Всякой си говори както може. И нашата сцена засега и откъм език е невъобразима вавилония.“ Но за него реализирането на идея за сценичен, книжовен български език е възможно само с налагането на фигурата на режисьора: „Защото езикът е основата на вътрешната режия на играта на артиста. Основата на всички основи“ (Славейков 1959: 196). Един от дефектите на работата на чужденци актьори като режисьори за него е именно в отсъствието на отношение към правоговорна норма в сценичния български: „Вредното влияние на досегашните чужденци режисьори се е показало най-вече в езика“ (Славейков 1959: 195).

Актьорът или режисьорът? Това са двете фигури, през които минават много от различията в представите за национален театър при дебата, който тече тогава в българската публичност. За Пенчо Славейков отговорът е еднозначен: режисьорът. Но колкото и драстични да са различията, все пак не това е централният въпрос, който лежи в основата на идеята за модерен, национален театър, а въпросът за драмата. Тоест,

основен остава въпросът за репертоара на театъра, защото той носи идеите, които трябва да защитава един водещ културен институт. Те формират хоризонта на националната култура. Затова на първо място застава дебатът за качеството и мястото на българската драма в репертоара на театъра.

Отношението към българската драма и към репертоара

Интересно е да разгледаме по-подробно разбирането на Славейков за българската драма, първо защото тя винаги е в основата на идеята за националното (според Хегел няма модерен национален театър без национална драма) и второ, защото въпросът за значението на българската драматургия за националния ни театър, макар да е ключов, остава в някакъв смисъл и до днес не докрай решен. Може ли да има български, национален театър без специално място в него на българската пиеса?

За Пенчо Славейков анализът на българското драматургично наследство категорично води до извода: „Наши пиеси, наш български репертоар, ние нямаме. Онова, което имаме, не е за пред хората“. Поет, бляскав критик на метафората, той обобщаваща анализа си така: „Българската драма е стояла все там, дето е застанала в 1866 година. Тя прилича на оная кокошка, с която ние като деца си играехме: дръпнем един кръг с тебешир, наврем ѝ човката в линията през средата – и тя се опули на едно място неподвижна, омагьосана в кръга от тебешира.“ (Славейков 1959: 189)

От тази статична ситуация той вижда ясен изход – поставянето на най-добрите образци от класическата и съвременна модерна драма. В този смисъл за него българската драма има минало, на което не може да разчита, а *бъдещето ѝ зависи от способността ѝ да се впише в модерната европейска драматургия, тоест в нейната универсалистка перспектива*.

В идеята му за национален театър виждаме изцяло отражението на модернистичните му възгледи, залагащи на ролята и волята на уникалната индивидуалност. В този смисъл значението на драмата за Пенчо Славейков се свързва с налагането на водещата фигура на режисьора и неговата интерпретация на пиесата – той трябва да е „конгениален поету“. Така че българската драма за него е съществен елемент на националния театър, но той има значение само ако тя е качествена, тоест включваща българския опит, българското битие в един по-висок, едър

универсален хоризонт на европейската култура. Ако тя не изпълнява тази роля, той няма нужда от нея. Режисьорът може да я постигне с актьорите чрез класически и съвременни драматургични творби от европейската драматургия.

В това си разбиране Славейков се различава радикално от мнозина свои съвременници. За Иван Андрейчин например е важна политиката на държавата в подкрепата на българската драматургия: „Повече конкурси, повече грешки, но да се стимулира българска драма“ (Андрейчин 1910: 56). За него българската драма трябва да има „надмощие в репертоара“: „реформите ще успеят тогава, когато в репертуара вземат надмощие наши, български пиеси, защото това ще позволи да се създаде национална школа и национална консерватория“ (Андрейчин 1910: 62). Мнозина застъпват убеждението, че дори да е недостатъчно добра, българската драматургия трябва да се подкрепя. Дори когато тя няма качествата да се впише в по-широк европейски универсален свод, тя е нужна на националния театър и култура в своята „уникалност“. Фигурата, която най-категорично седи зад този възглед, е Вазов.

Случаят Вазов

За Пенчо Славейков Вазов е част от едно наследство, което трябва да бъде изхвърлено от репертоара на театъра: „И най-напред: от репертоара на нашия театър тряба да се изхвърлят всички български драматически халаванди, от Войникова до Вазова, всички Иванковци, Апостоли, Отечества, Към пропасти, Борислави: в тях няма ни език, ни мисъл, ни поезия, ни концепция, ни композиция, ни действие, ни живи хора. Прост човешки смисъл няма в тях!“ (Славейков 1959: 288) Отношението на Славейков към Вазов разкрива важна страна от разбирането му за *националния театър като еднозначно принадлежащ към високата култура*. За Славейков еднозначно и киното, и новите жанрове като кабарето нямат място сред високата култура, която е грижа на държавата и на културните институти.

За него националният театър е културен институт, който утвърждава високите етични категории и правото на гражданска независимост, утвърждава уникалността на индивида и суверенното му право: „Националните театри не са заведения, с които се печели пари или дето се заглавиква публиката с безцелни и безсмислени удоволствия: това са културни учреждения.“ (Славейков 1959: 298)

За Славейков делът на българската пиеса в репертоара не е нужно да е висок. Но присъствието в него на Шекспир е задължително заради привличането на българина към универсалните философски въпроси, пред които е изправен модерният човек и заради задълбочаването на духа му, заради съзряването му като нация. Освен това, смята той, Шекспир е задължителен заради възпитателното му значение за развитието на актьорите и сценичното изкуство като цяло.

Според Пенчо Славейков за реализацията на идеите, които изпълнява репертоарът на един национален театър, ролята на режисьора е решаваща. В съгласие с теоретизациите в немската сценична традиция той разбира режисурата като „вътрешна и външна режия“[6], а режисьора – като водещата фигура в разбирането на драмата и респективно за нейното сценично реализиране. Режисьорът задава най-важното за Славейков в модерния спектакъл, а именно неговия стил: „Стилът на играта и постановката трябва да се извади от даденото художествено произведение, от дадената драма.“ (Славейков 1959: 196) Пак от режисьора зависи развитието на актьорите. Като израз на тази основна за създаването на модерния спектакъл позиция той вижда и водещото място на режисьора в управлението изобщо на театъра.

Идеите за националния театър на Пенчо Славейков можем за обобщим в няколко общи перспективи. Първата отразява общата просвещенска философия, че театърът е морална институция, той е изкуство, възпитаващо в добродетели нацията. Тя е проблематизирана в културния контекст на навлизащите по това време жанрове на популярната култура. За Пенчо Славейков в този смисъл модерният национален театър е високо изкуство, репрезентативна културна институция. То няма нищо общо с популярната култура.

Втората е следствие от първата. Тоест театърът може да удържи своята висока позиция в отстояването на идеи и художествени образци само чрез постигането на автономия, гарантирана от държавата. Тя му позволява устойчивост в провеждането на мисията му и налагането на художествени парадигми.

И двете ключови във визията му перспективи, но най-вече идеята за автономия на театъра, никога не набират достатъчно критична маса в историята на XX век, за да бъдат реализирани. Особено идеята за автономия във версията на Славейков, който настоява за еднолична от-

[6] Повече за това вж. Дечева 2006.

говорност от страна на директора и неговия екип. Това практически е немският интендантски модел, въведен от немските дворцови театри, в който режисьорът има централно място.

Театърът за Славейков приобщава нацията към универсалните ценности на европейската култура чрез езика и драмата. Затова той вижда националния репертоар като резервоар на най-доброто, създадено изобщо от класическата и модерна драма. Пак в този смисъл за него липсата на стабилна традиция на българската драма не е от значение. По-съществено за формирането на ценностния хоризонт на нацията е според него представянето на образците на драмата в качествени преводи и по този начин реализирането на националната идея чрез езика. Сцената трябва да задава нормата на правоговор и да възпитава художествено в идеи. Тук е и ключовата роля на режисьора.

Но и по отношение на значението на българската драма, както и в частност на значението на Вазов за националния театър, неговите разбирания през XX век остават без солидна подкрепа. Вазовите пиеси стават трайна част от българския театрален канон. Причините за това развитие можем да видим в по-късното налагане (през 20-те и особено през 30-те години на XX в.) на една много по-различна от визията на Пенчо Славейков идея за националната култура. Тя е ориентирана повече към значимостта на етническата принадлежност, тоест към типичните за регионалните специфики на българската култура ценности и опит (а не към универсалистките ценности на модерността). И именно в тази линия на развитие по-късно ще се впишат и универсалните кодове на навлизащата популярна култура.

Отвореният от Пенчо Славейков дебат за автономността на театъра, за значението на българската драматургия в репертоара на театъра или за недвусмислената принадлежност на националния театър към високата култура периодично затихва и се възобновява през целия XX век. Той остава отворен и сега, в началото на XXI век, когато сякаш по-малко от всякога българската държава *знае какво прави, знае и защо поддържа театър…*

БИБЛИОГРАФИЯ

Андрейчин 1910: Андрейчин, Ив. Книга за театъра. Исторически, теоретически и критически бележки. – София : Ив. Г. Игнатов, 1910.

Дечева 2006: Дечева, В. Към проблема за режисурата. Българският театър между двете световни войни. – София : Просвета, 2006.

Иванова-Гиргинова 2002: Иванова-Гиргинова, М. Лабиринтът на драмата. – София : Сдружение Словото, 2002.

Курташева 2003: Курташева, Б. Английска топика у Пенчо Славейков. // *Литературни* култури и социални митове. Сб. в чест на 60-годишнината на доц. Михаил Неделчев. Т. I. Състав. Й. Ефтимов, Б. Курташева, Б. Манчев. – София : Нов български университет, 2003, с. 116–127. – (Нова българистика).

Славейков 1959: Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 5. – София : Бълг. писател, 1959.

Тошева 1997: Тошева, Кр. История на българския театър. Т. 3. – София : Акад. изд. Проф. Марин Дринов, 1997.

Хобсбом 1996: Хобсбом, Е. Нации и национализъм от 1780 до днес. Програма, мит, реалност. – София : Обсидиан, 1996.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ В РАЗВИТИЕТО НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР (1908–1909)

Мирослава Кортенска
ЮЗУ „Неофит Рилски“– Благоевград

PENCHO SLAVEYKOV
AND THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL THEATRE (1908–1909)
Miroslava Kortenska, Neofit Rilski University of Blagoevgrad

In Pencho Slaveykov's theatrical activities the figures of a cultural missionary and a passionate reformer intertwine. He was the artistic director of the National Theatre in Sofia for a year (1908–1909). In that period he introduced historical changes that affected the development of the performing arts in Bulgaria for decades to come. As a cultural visionary Slaveykov saw the theatrical stage as a place for dialogue with the audience: he stressed the importance of theatre in cultivating universal human values and ideas. With his vigor and talent Slaveykov remains in history as a founding father of one of the most important national cultural institutions.

Keywords: Slaveykov, missionary, reformer, cosmopolitan, professionalization of theatre, stage Europeanisation, audience cultivation

Той, човекът, бил роден за сцената, а животът
го беше заровил в мухъла на библиотеката…
(Мара Белчева, в писмо до П. Тодоров, април 1908 г.)

Театралната дейност на Славейков не са блянове на модерен поет, а усилия на активен реформатор, следи, оставени от него в летописа на сценичното ни дело. За приноса му помагат и му „съдействуват“ неговите многостранни заложби, интереси, широкият кръг творчески изяви – естетическите му прозрения, драматургичните му анализи, критическият му дар, вродената му артистичност и художествен замах. Многостранно надарената му личност е твърде близка до живата, богата, синтетична природа на театъра. В периода от началото на XX

век Народният театър в София се нуждае именно от такава творческа фигура, която да го оглави, от здрава ръка, която да улови всички нишки на неговия сложен механизъм – творчески, организационен, обществен, и преди всичко от мощен български дух, който да поведе този млад културен институт към нови художествени търсения и завоевания. Дейността на Пенчо Славейков в Народния театър е бляскаво съчетание между историческата необходимост на времето и качествата на неговата личност, мисионерството му е съчетано с реформаторство.

В началото на XX век Народният театър има вече своя сграда (1907), има осигурена държавна субсидия, попълнил е трупата си с млади актьори, школувани в Русия и Европа, набрал е творчески сили, за да реализира на сцената произведения както от класиката, така и от модерната драматургия. Същевременно Народният театър е в пряка зависимост от правителството – за продължаване на субсидията му. В остра криза е формата на управление на този млад културен институт, който почти всяка година сменя своя директор. В художествено отношение – Шекспир, Гогол, Островски, Толстой, както Ибсен, Горки, Чехов не са все още в центъра на репертоара на Народния театър. Доминиращо е присъствието в афиша на сантиментално-романтични заглавия, господства инерцията на патриотичния възрожденски патос, властва занимателността, зрелището, зависимостта от публиката. От сценичното ни творчество от началото на XX век е видно, че състоянието на Народния театър е кризисно, че той е една крачка назад от живото, остро съвременно контактуване със зрителя, от напредничавите явления на тогавашното изкуство. Дори и касовият успех вече не може да бъде оправдание за поддържаната инерция и лош вкус в репертоара на тази общобългарски значима сцена. Основното, което се превръща в мисия на Славейков, е Народният театър да започне да реализира националното си предназначение, да бъде водещ културен институт, средище на големите идеи и на актуалните проблеми на времето, водеща художествена сцена със свои търсения и постижения, оформяща вкуса на публиката, издигаща духовните ѝ потребности.

На фона на театралния пейзаж от периода в началото на XX век, в конкретните обществени условия и творчески проблеми на Народния театър, дейността на Пенчо Славейков е един проблясък, кратък, но силен и с много отражения, осветяващи и насочващи процеса за издигане на сценичното ни изкуство на професионално художествено равнище. Директорството му е всъщност целенасочено художествено ръководство,

усилие за преобразяване на облика, на насоките на работа в Народния театър. Опитът му е да обнови репертоара, да центрира вниманието на публиката към високохудожествени произведения с общозначима проблематика – чрез творбите главно на Шекспир, както и да модернизира сцената ни, преди всичко чрез новаторските открития в драмите на Ибсен и Чехов. Славейков добре разбира, че един качествено нов репертоар изисква и съответен театрален език, необходим за пълноценно изразяване на новите автори, идеи и герои на тогавашната ни сцена. Затова той отстоява приобщаването на нашия театрален живот към напредничавите търсения на големите режисьори новатори на XX век – главно към творчеството на Станиславски и МХТ. Отстояваният от Славейков нов художествен възглед, осъзнатата от него специфика на театъра като колективна творческа сфера естествено го довеждат до разбирането му за ансамбловост на актьорската работа по спектакъла, далеч от буквалността, фокусират съчетанието на интерпретаторския характер с авторството при прочита на едно драматургично произведение. Възгледът и практиката на Славейков е нова концепция за театралното творчество у нас, която е твърде близка до завоеванията и търсенията на големите новатори на XX век. Усвояването на принципите на модерния театър у нас създава възможности за оформянето на типично българския облик на сценично творчество на сцената на Народния ни театър. Това е приносът на Славейков като **реформатор в театъра ни**, оставил сериозни следи в неговия напредък, дал нова визия за развитието му.

Тези свои новаторски възгледи Славейков се опитва да приложи в практиката – воюва за ново място на театъра в публичния живот, не като забава за публиката, стреми се да открие за българина общочовешките проблеми чрез шедьоврите на Шекспир и модерните автори. В своите режисьорски опити Славейков сам влага усилия да реализира модерното художническо виждане за спектакъла като ансамбъл, като единство на всички сценични компоненти, за спектакъла като единство между идеи и средства. Той започва да работи с актьорите за чист български език, за изграждане на психологията на сценичния герой в обстоятелствата на пиесата. Мечтае те да заиграят от сцената на Народния театър с простота и истинност. Така Славейков „внедрява“ напредничавата тенденция в сценичната защита на автори като Ибсен, Чехов, Горки, той се стреми не само да наложи като основна линия в репертоара на Народния театър имената на новаторите драматурзи, но и да обогати остро социалния патос на тяхното звучене, да разшири и задъл-

бочи проникването в световете на тези автори с нов театрален език и художествен критерий, да внуши техните идеи, проблеми, да открои героите им. Той успява да превърне Народния театър в средище именно на тези новаторски професионални търсения.

Но тук са важни в тяхната многостранност проявите на типично българския феномен, който съчетава професионализирането на театъра ни с неговото модернизиране като репертоар, сценична работа, художествен критерий. Затова по-широка е сферата, в която Славейков въвежда театъра ни в началото на XX век. Именно поради това в изложението разглеждам театралната дейност на Пенчо Славейков в контекста на този исторически необходим синтетизъм. За осъществяването на своя новаторски театрален възглед Славейков работи неуморно: превежда пиеси за репертоара (Шекспир, Чехов), заема се да режисира, става пълноценен художествен ръководител на първата ни сцена, като я усъвършенства – както организационно, така и творчески. Поколението след Освобождението е по необходимост натоварено с цялото това културно мисионерство, с наваксването, с преодоляването на съществуващото изоставане. Всичко това е неотменно необходимо за изграждането на национална културна институция като Народния ни театър – професионална и на съвременно ниво. В новопостроената сграда на театъра Славейков вгражда силния си дух, таланта си, българския драматизъм, но и общочовешкия хоризонт. Тази силна Славейкова харизма става стожер на важната публична роля на театъра ни. Съчетана с многостранността на театралната му работа, на културното мисионерство с неотклонното му новаторство, тя превръща Славейков в **режисьор на големи исторически процеси в сценичното ни творчество, надхвърлящи периода от началото на XX век.**

„Славейков е назначен за директор на Народния театър през март 1908 г., след едногодишен престой той напуска театъра поради възникнал конфликт между него и министъра на народното просвещение.“ (Пенев 1975) От извършеното за една година от Славейков най-цялостно отразява духа на неговото реформаторство проектът му за закон и одържавяване на Народния театър (Попов 1939: 679). С този проект Славейков става инициатор на едно решаващо събитие за развитието на професионалния ни театър в този период – неговото пълно бюджетно субсидиране от държавата, самостоятелност и обществено признание на сценичното изкуство като неотменна част от националната ни култура. В десет точки Славейков излага своите аргументи за „преименуване“ на Народ-

ния театър в държавно учреждение, които **прибавя към мотивите на законопроекта за Народния театър**. По-късно тези десет точки стават основа на Закон за Народния театър, гласуван от Народното събрание през ноември 1908 г., с който първият ни театър се превръща в държавен културен институт на България, чието изкуство е „неотменим съставен елемент от модерната ни култура“ (Славейков 1958–1959: 301). Сам Славейков признава: така „аз спомогнах нашият театър да се превърне в субсидиран, т.е. от зависещ от случайности – в държавно учреждение, както му се определи и целта в закона...“ (Славейков 1958–1959: 298).

Славейков е защитник на тезата, че „националните театри не са заведения, с които се печелят пари или дето се заглавика публиката с безцелни и безсмислени удоволствия. Това са културни учреждения, за които само се харчи, както за университета, библиотеките и училищата“. Проектът му за Народния театър е пропит от сериозно държавническо мислене, утвърждаващо общественото предназначение и цели на театъра, неговата значителна роля за културното издигане на нацията ни. Ако се вгледаме в десетте пункта от този проект, ще видим как точно и лаконично в него е отразена програмата на театралните му преобразования. Конкретно е изложено виждането на Славейков за театъра като сложен организъм, в който са взаимно обусловени и тясно свързани организационната и финансовата обезпеченост с творческото усъвършенстване на актьорите и възможностите за по-пълноценни художествени постижения, за истинско културно издигане на публиката чрез изкуството на театъра. Този проект разкрива усилията на Славейков да осигури условия, база за издигане на творческия облик на първата ни сцена. Материалната осигуреност на артистите, получаването на редовни заплати от целия персонал на театъра независимо от приходите от представления, ще гарантира според Славейков непрекъснат процес на работа, което е задължително условие за усъвършенстване на работата на творците и издигане на нивото на Народния ни театър. В един държавен професионален културен институт, където творческият процес е обезпечен, преобразованията могат да бъдат задвижени по-резултатно. Тук актьорите имат възможност за по-пълноценна работа, за по-сложни сценични задачи, за по-цялостни резултати. Този път очертава проектът на Славейков за премахване на пълната зависимост от касата, инерцията и ниския критерий в тогавашното творчество, за насърчаване към сериозни художествени търсения и поставяне на значими съвременни проблеми от сцената, за издигане на художествения вкус

на публиката. „Най-после – пише Славейков – самата държава с признаването на театъра като държавно учреждение ще получи чрез представителите му една препоръка и пред външния свят като страна с култура."

Приносно значение за осмисляне на театралния възглед на Славейков има студията му „Национален театър" (Славейков 1958–1959: 301). В нея на първо място той поставя възможността за една по-голяма самостоятелност на тази културна институция и възкликва: „Театърът трябва да бъде автономен!" Друга важна част от изложеното от Славейков е идеята му за съграждането на национален реалистичен театър, театър – не място за забавления и „урегулиране функциите на стомаха, нито спортно игрище", а театър на общочовешки идеи и художествени критерии. Всъщност именно това очертава културните цели на Славейков като реформатор. В студията си „Национален театър", на основата на своя личен опит и този на театрите в Русия и Европа и главно от опита на немския реформатор Хайнрих Лаубе, Славейков определя спецификата и задачите на театралното ръководство така: „Никой съвременен театър не може и не трябва да се управлява само отгоре, от канцеларията. Директорът не е длъжност, а длъжности: при безчетно други, главно три: 1. Той съставя репертоара. 2. Бди за и над изпълнението му. 3. Дава последна форма на работата на своите подчинени: режисьор, драматург, артисти и всички отделни работници, при създаването на цялото..." Не само администратор, организатор, но истински художествен ръководител е и самият Славейков в Народния театър. „Същинската му задача беше сцената, съвършенството на актьорите, повдигането на репертоара, турянето основа на един истински художествен театър." (Попов 1939: 679) И проектът на Славейков за одържавяване на Народния театър, и борбата му за неговата самостоятелност – организационна и творческа, и неотстъпната му взискателност за дисциплина и правилно функциониране на целия организъм на театъра – всичко това са само подстъпи към истинската, същинска цел на директорството и театралната дейност на Славейков – съграждането в практиката на художествения престиж на сценичното ни изкуство, превръщането му във важен инструмент за културен напредък на обществото. Това е сърцевината на театралния му портрет, същността на театралните му преобразования.

Ключов проблем в Славейковото обновление е обликът на репертоара. На територията на театъра Славейков съчетава пристрастието си към Ибсен и модерната драма с интереса към Чехов, а също и към

Шекспир. В този смисъл стремежът му е да приобщи чрез репертоара на Народния театър българската публика и изкуство към ценностите на съвременната и класическата култура. Този мисионерски акт на Славейков е твърде важен за перспективата в развитието на самобитната ни култура – по пътя на съизмерването ѝ с образците и критериите на европейския напредък. Заслугата на Славейков е, че съдейства чрез цялостната си дейност за разширяване на духовния свят на сънародниците си. Излизането от затвореността на чисто българските проблеми, свързани с възрожденския подем и отърсването от чуждото иго, приобщаването на българина към общозначими тежнения и стремежи – това е основният смисъл на културното ни израстване. Тази тенденция – за общовалидното, „за човека в българина", е започната от Славейков в театъра ни в началото на XX век. Именно Народният театър задвижва живия, непосредствен контакт между сцена и зала, стимулира приобщаването към новите проблеми, идеи и герои на времето. Модерните влияния не са буквално пренесени на българска сцена. Тук става дума за откриване на една от най-силните страни на театралното творчество – възможността за интерпретиране, за прочит на драматургичното произведение не само според законите на неговото своеобразие, но главно с оглед обществената акустика на идеите и проблемите, заложени в него, с оглед нивото на мислене и средствата на сценичното творчество, характерни за съответната театрална култура. Това е посоката, която е стартирана от личности като Славейков – мисионер и реформатор в областта на театралното изкуство в началото на XX век.

Освен това автори като Ибсен, Чехов, Горки „изместват от репертоара на нашия театър сантиментализма и фалшивите романтики", които задушават сцената ни. „Този нов вид драматургия постепенно отблъсква в миналото примитивизма, буквалността в прочита на една пиеса, битовизма и голата сюжетност в спектаклите от този период, отваря път на театралната условност. Богатият психологически заряд на образите в тези произведения на драматургията, сложното обрисуване на характерите и идеите са безспорните им новаторски и високохудожествени качества, които дават материал за израстването на българския артист по пътя на реализма, за опознаване и задълбочаването му в човешката душа." (Каракостов 1951–1953)

На сцената на Народния театър по време на директорството на Славейков от съвременните български пиеси са поставени единствено тези на неговия събрат от „Мисъл" Петко Тодоров – „Невяста Боряна",

„Зидари“ и „Самодива“. Но и за тях той смята: „…за драмите на по-младите ни писатели – добрите и талантливо написаните, които са по-малко от пръстите на едната ръка, те трябва да почакат дорде се осмисли животът на нашия театър, па тогава ще могат и те да се явят достойно на сцената на тоя театър – сега между безсмислиците и безсмислено ръководената игра и те не изглеждат по-умни“ (Славейков 1958–1959).

Затова, наред с новаторите на тогавашната драматургия, Славейков поставя като важни за репертоара на първата ни сцена Шекспир и непреходните художествени стойности на класиката. На второ място след класиците Славейков извежда „драматическия репертоар от онези народи, на които живота, идеите, чувствата, движещи тоя живот, са най-близки и понятни нам – славянските народи и от тях най-първо русите“ (Славейков 1958–1959). Толстой и Чехов, Тургенев и Гогол вижда Славейков като необходими за българската сцена. „Трето нещо след русите са нашите съседи, че запознаването със съседите би ни подсетило за много неща в нашата къща...“ Изложеното от Славейков в статията „Национален театър“ подчертава хармоничността на неговия възглед за облика на репертоара на Народния театър.

Навлизането в Шекспировия репертоар Славейков предвидливо вижда така: „На първо място комедията „Опърничавата жена“, после трагедията „Ромео и Жулиета“, та сетне да се мине напред към „Юлий Цезар“, „Крал Лир“, „Хамлет“ и т.н.“ Той превежда заедно с Яворов „Укротяване на опърничавата“, а Яворов сам работи над българския текст на „Ромео и Жулиета“. Първият превод е в проза, а вторият – в стихове. „По този начин актьорите да се приучат да изговарят изящната проза, та после да минат към стиховете.“ (Славейков 1958–1959)

Основното тук е не само в прозорливостта на творческия подход на Славейков, залагащ на успех чрез постепенно навлизане в сложната художествена материя на Шекспировия репертоар – от комедиите към трагедиите, но и в откриването на нов ключ в реализацията на образци от класиката у нас. Побългаряването на известни творби от наследството, съкращавани и пригаждани към наша сцена (характерен белег на възрожденския ни театър), Славейков надскача със стремежа си за домогване до истинските художествени стойности и общочовешки проблеми на тези произведения – чрез добри и пълноценни преводи, чрез постепенно усъвършенстване на целия апарат от изразни средства на сцената и актьора. Като цяло репертоарната обнова на Славейков носи едно полезно историческо реформаторство, задвижва процеса на истинското твор-

ческо израстване на българския артист и на сценичното ни изкуство, очертава пътя за достигане до по-пълноценни резултати в развитието на тогавашния ни театър.

Така началото е сложено, критерият е променен, отстояването на новите задачи на театъра е категорично. Но реализирането на тази нова насока в репертоара на Народния театър в пълноценния ѝ вид е свързано в практиката с дълъг процес – сложен и мъчителен. Всъщност отпук започва реалната битка за културна обнова, и то от публичната сцена на Народния ни театър, където сблъсъкът с вкуса на публиката от „фасулковци" е наистина драматичен. Константин Мутафов определя този сложен процес така: „Той пипаше умело, без скокове, въвеждаше новото, без да събаря старото, защото би се лишил от репертоар, който бе изработен в продължение на много години и с който той поддържаше живота на театъра, за да може постепенно да върши своето преобразователно дело." (Мутафов 1934: 223–236) Но въпреки стремежа на Славейков да реализира промените в репертоара и творческия облик на Народния театър умело и обмислено, публиката реагира чувствително и рязко. Актьорите също реагират. Ето какво споделя Иван Попов: „...тревожни са големите дефицити, които дават известни пиеси и въобще вследствие репертоарната политика на Славейков, който бе изхвърлил от репертоара всички доходни пиеси... По-късно, като се сблъска с действителността, Славейков почна да се коригира..." Съратниците му в театъра разбират, че „пиесите, които се даваха по избор на Славейков, имаха голяма художествена стойност, но не привличаха публиката и повечето се играеха на празен салон" (Попов 1939). Така се оказват поставени на изпитание не само репертоарните промени на Славейков, но и отстояваното от него ново взаимоотношение театър – зрител. Водещ, определящ, той се наема да наложи вкуса на артиста, критерия на творците, а не предпочитанието на публиката, неизменно клонящо в този период към зрелището и забавата. Вера Игнатиева твърде точно определя преобразованието, започнато от Славейков не само в чисто художествен, но и в обществен смисъл: „Той целеше да създаде репертоар от творби на известни автори, които да дават възможност за „размисъл" на нашата публика... Той целеше в нашия театър да се твори изкуство, а нашият артист да стане истински културтрегер." (Игнатиева 1956: 51–55)

Славейков е един от първите ни театрали в началото на XX век, който както в дейността си в Народния театър, така и в програмната си статия „Национален театър" поставя на централно място фигурата на

режисьора в съвременното сценично изкуство. „Той трябва да е творец, конгениален поету!“ Той трябва да разбира идеите на автора и да ги интерпретира на сцената, като обедини играта на отделните изпълнители и всички компоненти на спектакъла в хармонично цяло. Тогавашната практика на българския театър с режисьори чужденци или из средите на актьорите Славейков не намира за твърде полезна. Той смята, че трябва да се издигнат режисьори българи. Затова не е случаен фактът, че насърчава Яворов в неговите режисьорски опити, а и сам режисира. Славейков разбира, че в този период на големи преобразования и новаторски търсения в сценичното творчество на българския театър е необходима една режисьорска личност, която да го задвижи по посока на тези промени. Славейков иска да привлече в Народния театър режисьор, който да обнови творческия му процес по посока на сценичните завоевания на съвременността. Имайки представа от нивото на съвременния му театрален живот както в Германия, така и в Европа, той определено насочва своето внимание към Станиславски и Художествения театър. Затова красноречиво говорят и спомените на Мара Белчева, в които тя твърде точно определя тези предпочитания на Славейков: „Пенчо бе изпратен да разглежда главните сцени във Виена и Мюнхен, а също и в Русия. И с каква любов разглеждаше той тези сцени, присъствуваше на репетиции, а и как се радваше, че без да е учил от някого, той се е добрал до изкуството на най-добрите режисьори – Станиславски.“ (Белчева 1981)

Като директор на Народния театър, Славейков поддържа и пряк контакт със Станиславски и Немирович-Данченко. Кореспонденцията между тях се превежда от артиста Петко Атанасов, който през 1909/1910 г. учи в школата на Художествения театър (Каракостов 1951–1953: 125–127). По време на Гоголевите тържества в Москва (1909), по данни на Петко Атанасов, Славейков успява да се свърже с Немирович-Данченко и да повдигне въпроса за един руски режисьор, който трябва да помогне на българската режисура и на съвременното развитие на театъра ни. Немирович-Данченко посочил режисьор, но правителството на Малинов не отпуснало средства. По-точно, дало обикновена режисьорска заплата. Така се отваря място за режисьорските опити на Славейков в Народния театър. Не само чрез репертоара и неговия облик, но главно чрез сценичната му защита Славейков е убеден, че може да се реализира обновата в нашия професионален театър. А Константин Мутафов твърди: „Славейков имаше всички необходими качества за голям художник-режисьор. Широки познания за сцената, с тънък вкус и

разбирания.“ (Мутафов 1934: 223–236) Именно този важен момент на практическата реализация на новаторството в тогавашното сценично творчество разбира Славейков и се посвещава на неговото осъществяване. Той отстоява водещата роля на режисьора в създаването на спектакъла, защитава правото му на авторство в театралния прочит на драматургичния материал, издига в правило неговите задължения за психологическа разработка на всички сценични образи, във всеки момент от представлението с оглед на свръхзадачата – създаването на хармоничен ансамбъл, сияващ актьорското присъствие с всички останали компоненти на театъра в единно художествено внушение. Славейков проповядва „вътрешната режия“ (Славейков 1959), необходимото вглеждане в сложните измерения на човешките взаимоотношения и съдби, в нравствените и духовните проблеми на времето и тяхното своеобразно осмисляне от сцената. Той е убеден, че единствено следването на тези принципи ще осигури възможността на наша сцена пълноценно да прозвучат идеите, да оживеят героите от драмите на Ибсен, Чехов, Горки, а също и на другите съвременни нему автори на модерната пиеса, както и великолепието на класиката – Шекспир.

Творческият процес на Славейков като режисьор протичал особено. По думите на Константин Мутафов „още при първите сурови репетиции той се явяваше на сцената без пиеса в ръка, която предварително беше проучил от всяка страна. Работата ръководеше винаги при вдигната завеса, от първите репетиции. Като променя често своето място – ту по средата на първите редове, ту от някой ъгъл в дълбочината, – искаше да провери как изглеждаха тези или онези сцени от различни места, какви са положенията, какво е осветлението, как се чуват оттук или оттам актьорите и т.н. И като съзреше някои несъобразности в групировката, в начина на сядане или обръщане на актьорите, бързаше да ги поправи, изменяше тон, положение, групировка, влизане и излизане, осветление...“ (Мутафов 1934: 223–236).

Славейков провежда репетиционния период изключително на сцена, където работи с актьорите и изгражда целостта на постановката. Интересен факт е, че този, свързан повече с литературата творец, безупречен анализатор на драматургичния материал, не затормозява подготвителния процес на един спектакъл с репетиции на маса, върху текста, където той е особено силен, а решително преминава върху работа на сцена. Един актьорски разказ детайлизира начина на работа на Славейков: „Репетирахме „Укротяване на опърничавата“ от Шекспир на сцена-

та повече от две седмици – пише в спомените си Тачо Танев. – Шмаха е зад режисьорската си масичка в салона, Пенчо Славейков е зад него малко встрани. Той не можеше да се примири с мисълта, че чужденец, незнаещ български език, колкото и голям майстор да е в актьорското изкуство, може да бъде полезен на нашите актьори.“ [1]

Много точно го определя и Вера Игнатиева: „Пенчо изискваше от актьора творчество, а не подражание.“ (Игнатиева 1956: 21). А Константин Мутафов откроява основния стремеж в работата на Славейков като режисьор така: „Ансамбъл, единство, т.е. постигане пълна хармоничност между всички действащи лица, според значението на всяка роля поотделно в пиесата. П. Славейков искаше от артистите просто, естествено и непресторено изпълнение, изживяно в тон и унисон с общото, за да постигне онова впечатление, което отделната сцена, действието или пък изцяло пиесата предполагаха.“ (Мутафов 1934: 223–236). Още с подбора на актьорите за спектакъла Славейков слага началото на търсения от него ансамбъл. За това негово умение Вера Игнатиева споделя: „Учудваше познаването, което Пенчо Славейков имаше за артистичните – външни и вътрешни данни на нашия колектив. Той разпределяше ролите така, че винаги се получаваше най-добър ансамбъл.“ (Игнатиева 1956: 21) А Адриана Будевска добавя: „Той знаеше да дава подходяща роля на артиста, без тайна умисъл да го убие, нито пък сбърква, когато възлагаше ролята, защото бе честен и искрен, защото бе добросъвестен и голям художник и слагаше на пръв план изкуството.“ (Пенев, ред. 1958)

Удивителни са наистина всестранните качества, които Славейков проявява в сценичната практика. Той търси и по посока на постановъчно-изобразителните компоненти на спектакъла, като ги подчинява на художествения му замисъл. Славейков канализира в една посока търсенията в художественото оформление, в костюмите, в картините, които рисува с мизансцена. Целостта на театралното представление той създава, използвайки целия арсенал от сценични изразни средства. Реализирането на тези свои сценични търсения Славейков започва с работата си над Чеховия „Вуйчо Ваньо“, негов режисьорски дебют в Народния театър (премиера на 13 април 1908 г.). Силната му творческа личност постепенно го налага като водеща фигура в процеса на работа върху този спектакъл. Той засенчва Йозеф Шмаха – режисьора титуляр на постановката – и постепенно изцяло го измества при възобновяването на „Вуйчо Ваньо“. Спо-

[1] Пенчо Славейков на репетиция. Спомени. Архив на Народния театър, а.е. 1611, л. 71.

ред Вера Игнатиева Славейков „променя цялата постановка, запретва се да изкорени много от старите навици и похвати на артистите, с една дума, емнал се беше да постави на други, на нови основи режисирането. В негова неотменна максима се превръща възгласът му: „Хубаво беше. Много естествено?“ (Делчев, ред. 1963). Така Славейков според критика Страшимир Кринчев успява да създаде на сцената „един живот или образ на живот. И „Вуйчо Ваньо“ беше най-подходящата пиеса, чрез която той би могъл да посочи на всички основателността на своя принцип, защото пиесата като картини, в които преобладава особеното настроение, оная тъга поради загубения и угаснал живот на почти всички действащи лица в нея, именно това не позволяваше никакво запъване и актьорстване!“ (Кринчев 1908).

Репетиционният период на „Вуйчо Ваньо“ е твърде интересен и полезотворен за артистите. Контактът с личността на Славейков определено ги обогатява според Константин Мутафов: „При репетирането на „Вуйчо Ваньо“ артистите за първи път имаха възможността да чуят интересни бележки върху играта на актьора, нови ценни познания за сценичното изкуство, които у Пенча бяха цяла пропаст.“ (Мутафов 1923: 129–141) Уважението и доверието към Славейков създава атмосфера на полезотворно творчество и разбирателство. Вера Игнатиева добавя: „на неговите забележки никой не противодействаше, защото той ги правеше тъй умело, тъй изразително и внушително, че всеки ги възприемаше като напълно уместни и предадени с авторитетността на дълбокия познавач, щото всички с благоговейност и почитание се подчиняваха на волята му...“ (Игнатиева 1956: 51–55). Но Славейков не се стреми да превърне артистите в марионетки, изискванията си в догма, процеса на работа в подчинение, в тегоба, добавя Игнатиева. „Той даваше възможност на артистите да имат свое отношение към поверената им роля, стига да са я разбрали и разработили психологически вярно и да са постигнали правилно превъплъщение и пълнокръвно изживяване. Пенчо изискваше от актьора творчество, а не подражание!“

Срещата на Пенчо Славейков с драматургията на Чехов на сцената на Народния театър събужда голям интерес сред литературните и театрални среди. Може би защото Чехов все още не е така познат и превеждан у нас и спектакълът „Вуйчо Ваньо“ носи привкуса на откритие. Критиката за дебютната постановка на Славейков е особено богата. От нейните следи разбираме за сценичните очертания на спектакъла „Вуйчо Ваньо“: „Още с дигането на завесата някаква близост, някаква интим-

ност вее от сцената. Всички тия хора – и Астров, и Соня, и Войницки, които просто мислят, просто чувстват, живеят, ви стават близки. Първата дума, която Астров изговаря, е, че такъв живот „няма смисъл“, „няма за какво да се живее“. И цялата пиеса ви оставя това тъжно впечатление...“ Като продължение на тези впечатления на Страшимир Кринчев (Кринчев 1908) звучи и статията на Ив. Ст. Андрейчин: „Това вече не е сатира – това е трагедия на ежедневния живот, който е пълен с безброй сиви съществувания.“ (Андрейчин 1910). Явно спектакълът е бил решен в миньорна гама, с акцент на така близката на Славейков тема за трагичната съдба на човека (главно интелигента), живеещ без идеал и смисъл в тогавашното общество. Интимността, завладяващото настроение, атмосферата Яворов определя в своята статия като безспорно най-въздействащия компонент в представлението на Славейков (Яворов 1959: 119). Всъщност и тримата критици на спектакъла „Вуйчо Ваньо“ в една или друга степен обръщат внимание на типично чеховската интонация в постановката, явно уловена и присъстваща в сценичната интерпретация – чрез настроението, интимността, тъгата. Неслучайно Яворов така определя очертанията на спектакъла „Вуйчо Ваньо“: „Без отклонение от насоките на самата пиеса, значи третирайки последната еднакво с МХТ, аз не зная дали софийската народна сцена догони руската. Но пак искам да отбележа, че нашият сценичен апарат беше турен в действие с много разбиране, а на някои места с истинска изобретателност“. Новото в режисурата на Пенчо Славейков според първия историк на българския театър Пенчо Пенев „трябва да се търси повече в стремежа и желанието му да постави развитието на българския театър на сериозни художествени основи – на единство в играта, на ансамбъла и психологически мотивираните мизансцени. Това е било необходимо, защото голяма част от нашите актьори били обучавани в различни театрални школи – руски, немски, френски и по тази причина режисурата не успявала да достигне необходимото и желано творческо единство, което е било голям недостатък на нашия театър.“ (Пенев 1975: 360)

Спектакълът „Вуйчо Ваньо“ се превръща в театрален факт, чийто истински измерения са по-широки и са свързани със задвижването на един ползотворен процес за нашата сцена – срещата с автор като Чехов, – с нови търсения, чувствителност и боравене с нови изразни средства. Всичко това трасира пътя на ползотворното художествено развитие на Народния ни театър и неговите първи актьори в началото на XX век. В тази посока първите стъпки прави именно Пенчо Славейков.

Втората режисьорска работа на Славейков в Народния театър е постановката „Самотни хора“ на Герхард Хауптман (премиера на 1 май 1908 г.). За по-малко от месец след „Вуйчо Ваньо“ той подготвя и нов вариант на пиесата на Хауптман. Според Адриана Будевска „Пенчо Славейков беше възобновил пиесата и сам я режисираше“ (Пенев, ред. 1958). Ако се позовем на този източник и на факта, че и „Вуйчо Ваньо“ е пиеса от репертоара на театъра, която Шмаха започва да поставя, а Славейков го измества и променя цялата постановка, се потвърждава насоката на неговите усилия. Той вижда смисъла на своите режисьорски опити в това да доказва последователно, че заглавия от съвременната драматургия, стоящи в афиша на Народния театър, могат да бъдат интерпретирани на сцена с по-голяма убедителност при използването на съответстващите им нови изразни средства. В това се заключава творческата трудност и сложност на своеобразното опонентство на тогавашните форми на театъра, с което се нагърбва Славейков като режисьор. При възстановяването на дадено заглавие в репертоара той художествено коригира подхода и прочита главно на съвременни нему творби, опитва се да смени изискванията и критериите, методите и средствата, оформя нова насока за театрална работа.

Като естествено продължение, след работата над Хауптман, идва Славейковата постановка „Младост“ от Макс Халбе (премиера на 7 февруари 1909 г.). Този автор не е известен тогава в България, „макар в Германия да минава за един от първите драматурзи, който много е помогнал да се закрепи „Свободният театър“. Той върви по стъпките на Хауптман, комуто и самостойно подражава, като запазва своята индивидуалност в избора на сюжети, в разработката им, както в осветлението на психологически моменти от душевния живот на съвременния човек“, както споделя критикът Никола Атанасов (Атанасов 1909: 210–213). А Антон Страшимиров допълва портрета на Макс Халбе, като подчертава, че той е носител на Нобелова премия, уточнява, че е автор само на една драма и това е „Младост“. И той характеризира тази творба на Халбе така: „Пиесата е на настроение, тя е трагедия на проникналата във формите на социалния живот растителна мощ – и това може да се почувства само когато изцяло се изнесе. Протестът против конвенционалните отношения между момък и мома, въобще между двата пола, намираме в драмата „Младост“ (Страшимиров 1910: 64–65). С избора си да работи над „Младост“ на Халбе Славейков продължава отстояваната от него насока на творчество в Народния театър – за сценично приобща-

ване към новаторските произведения в съвременната драма. Съмишленик на Славейков от този период, Константин Мутафов в своя статия, посветена на постановката „Младост“, анализира и творческите проблеми в работата на Славейков. Мутафов изтъква, че на спектаклите на „Младост“ салонът на Народния театър е бил „пуст като пустинята Сахара“ (Мутафов 1910: 72–74). Но критикът разбира, че това не е просто един провал, а по-скоро момент от рискованото търсене на новото, художественото. Мутафов изтъква стойностите на този временен неуспех, като ги противопоставя на безсмислието на „временния успех и благополучни бюджетни изходи“ в тогавашния театър. Той доказва, че именно те проектират в бъдещето една „лека публика, убиват развитието на актьора, подготвят един ужасен фалит, една катастрофа за театъра, които може би не ще закъснеят да покажат своите признаци“. За истинския, бъдещ успех на нашето сценично творчество, за създаването на една театрална публика, която се интересува от сериозните проблеми в своя живот, отразени на сцената, неотклонно работи Пенчо Славейков.

Тук е необходимо да допълня театралния портрет на Славейков с още един щрих. Освен режисьорската му работа, свързана с по-пълноценното осъществяване на сцената на Народния театър на постановки по произведения на тогавашните новатори в драматургията – Чехов, Хауптман, Халбе, Славейков участва и в реализирането на „Укротяване на опърничавата“ от Шекспир, заедно с Йозеф Шмаха (премиера на 17 януари 1909 г., играна под заглавие „Опърничавата жена“). В този театрален факт всъщност е увенчано по своеобразен начин усилието на Славейков да наложи в репертоара на Народния театър Шекспир като основен автор от класиката, чрез произведения – образци, да се оплоди творческото усъвършенстване на нашите артисти, художественият напредък на сценичното ни дело. Славейков превежда сам „Укротяване на опърничавата“, в която постановка участва, а заедно с Яворов превежда и трагедията „Ромео и Жулиета“. Така се оформя линията на неговата мисионерска активност в театралната ни практика от този период, с фокус върху литературния български език на първата ни сцена, както и общочовешката проблематика, налагана чрез класиката.

Завършвайки театралния портрет на Пенчо Славейков, искам да подчертая, че освен разгледаните тук негови режисьорски опити, останали в историята на Народния театър, с името му са свързани, според спомени на Вера Игнатиева, постановката на „Народен враг“ на Ибсен

(Игнатиева 1956: 51–55), а според Константин Мутафов, „Когато ний мъртвите се пробудим“ от Ибсен, както и пиеси на Петко Тодоров (Мутафов 1934: 223–236). Явно е, че за един театрален сезон Славейков не е могъл да работи над толкова много спектакли. Но сигурно е, че във всяка постановка на Народния театър през този период той е внасял своя дял, работил е за професионализирането на първата ни сцена, бил е истински художествен ръководител на трупата.

Венецът на дейността на Пенчо Славейков в Народния театър, израз на културното му мисионерство, е турнето, което той организира за българското население, останало в пределите на Турция, през 1908 г. Това е един малко известен, но триумфален акт в активната културна дейност на Славейков. „Посещението става възможно след обявеното от турската военна организация „Единение и напредък“ възстановяване на конституцията – времето на Хуриета, когато в старата империя започва Младотурската революция. Според изследването на Кристина Тошева „за местното българско население, изживяло трагизма на събитията по време на Илинденско-Преображенското въстание, настъпва относително спокойствие. Възстановени са неговите малцинствени права, свързани с големия духовен подем и всенародното движение за утвърждаване на националната му идентичност.“ (Тошева 1997: 108) В този момент предприетият гастрол на Народния театър се превръща в събитие с историческо значение, в бляскава манифестация на българските постижения в областта на културата. Тази необикновена демонстрация на въздигналия се български дух служи за отстояването на националната обединителна идея. С това турне, чрез най-публичното изкуство – театъра, се събира многобройна публика, която се припознава като българска общност. С този акт Славейков се доближава до Яворовото служене на национална кауза, само че не като революционер, с пушка в ръка, а като мисионер, като творец, който подкрепя духовността и самосъзнанието на своите събратя. От Одрин през Дедеагач, Гюмюрджина, Ксанти, Драма, Серес и Кошут до Солун, след което през Воден, Битоля и Велес, турнето на Народния театър стига до Скопие. То има изключителен отзвук сред незагубилото надежда за освобождение българско население. Документалният материал, останал от това голямо по своите мащаби за онова време театрално турне, изобилства с емоционални оценки не толкова за самото представяне на театъра като изкуство, колкото за достойно изпълнения патриотичен дълг на артистите. Показателно е написаното от Сава Огнянов за посрещането на театъра в Битоля:

„Извън града ни посрещна цялото гражданство с учащите се и духовенството. Небивало тържество. Възторгът не може да се опише. Невероятно чудо е станало: български театър, български поет – в турска робска Македония. Пенчо е в центъра. Големият български поет, чиито песни отдавна се знаеха от македонската интелигенция, беше между тях. Те можеха да го видят, да го чуят. А той говори. Навсякъде говори. Главната улица е задръстена. Покривите на къщите от двете ѝ страни са почернели от хора. А по балконите и прозорците висят като гроздове. Устрои се манифестация. Музиката пред Пенча, а след него едва ли не цялото гражданство. Душите празнуват...“ (Попов 1939: 678). Изблиците на патриотична екзалтация, атмосферата на въодушевление, обичта, с която е обкръжен театърът, са по-силни в спомените на участниците в турнето, отколкото отзвукът от самите представления.

Важен е културният поход на театъра, пратеник на българската държава, с едно-единствено послание: ние сме едно цяло: език, културна идентичност! Но въпреки еуфорията, не може да се постави под съмнение „прецизната и далновидна подготовка на Народния театър за срещата му с живеещите под робство съотечественици. За демонстрирането на солиден, щедро подкрепян от държавата театър пред съседните страни съвсем не е без значение представянето на богати в постановъчно отношение пиеси, чийто декор, костюмировка и аксесоари трябва да респектират със своя блясък.“ (Тошева 1997: 108) Такива са представленията „Мадам Сан Жен“ от Сарду и Моро, „Дамата с камелиите“ от Дюма-син и „Доходно място“ от Островски – всички поставени от Йозеф Шмаха. С този подбор Славейков проявява своята далновидност, разбирайки добре, че за зрителите, при които театърът отива, е важно внушението за мощта на сцената, изразител на разгърнатите творчески възможности на нацията в условията на свободна, демократично устроена държава. Краят на турнето съвпада с обявената в Търново независимост на България (22 септември 1908 г.) и последвалата я обща мобилизация. Новината застига трупата на Народния театър в Скопие, където представленията се отменят и без обичайните за гастрола тържествени изпращания артистите отпътуват обратно за България. Но остава исторически важното културното мисионерство на Славейков чрез театъра да отстоява националната обединителна идея.

За съжаление, директорството на Славейков в Народния театър продължава твърде кратко, в края на сезона 1908/1909 г. конфликт с министъра на народното просвещение Н. Мушанов във връзка с въпроса за

обединяването на Народния театър с новоосноваващата се опера и съжителството им в една сграда кара Славейков да напусне директорския пост. Напуска го с огорчение от опита по административен път да се наложи събирането в едно ведомство на две толкова различни изкуства, напуска го в момент, когато е започнал обновата на първата българска сцена. Незавършеното му дело не остава без следа. При новото ръководство на театъра, поето от Божан Ангелов, подготвените от Славейков репертоарни заглавия се реализират. Много от неговите нововъведения в организацията на творческия процес намират приложението си и в работата на драматурга П. К. Яворов, както и на актьорската трупа.

И така, в говоренето за Славейков и театъра всъщност се очертава профилът на една трудна среща между Славейков, неговите модерни въжделения и реалностите в Народния ни театър, прохождащ като професионална и национална културна институция. Принципите на големия реформатор, с чиято творческа личност е свързано развитието на сценичното ни изкуство, се сблъскват с нивото и на тогавашната публика, на нейния вкус и предпочитания. Така се оформят реалните, възможните измерения на една обнова, на едно културно преобразование с широка публична основа и смисъл, започнато от сцената на Народния театър в началото на XX век.

Говорейки за Славейков и театъра, се докосваме до трудното начало на едно професионално развитие на българската сцена, до прозорливите намерения и безкомпромисно отстоявани позиции на една обнова, наричана „европеизиране на българската култура“. В театралния портрет на Славейков няма и следа от умозрителни краски, олимпийско съзерцание, от елитарни девизи за изкуството, доста често свързвани с името му. Театралният щрих от портрета на Славейков, с активната му практическа работа в една сложна публична сфера като театъра, оформя културното му мисионерство наред с неговото реформаторство. Така Народният ни театър исторически остава белязан от своя първостроител – Пенчо Славейков.

БИБЛИОГРАФИЯ

Андрейчин 1910: Андрейчин, Иван. Книга за театъра : Истор., теорет. и крит. бележки. – София : Иван Г. Игнатов, 1910.

Атанасов 1909: Атанасов, Никола**.** Нова съвременна пиеса на сцената на Народния театър. // *Бълг.* сбирка, XVI, 1909, № 3.

Белчева 1981: Белчева, Мара**.** Нови разкрития за дейността на П. Славейков // *Лит. фронт*, 24 дек. 1981.

Гълъбова, Гърчев 1971: Гълъбова, Снежана, Ив. Гърчев. Летопис на Народния театър „Иван Вазов“ 1904–1970 : Репертоар. – София : Наука и изкуство, 1971.

Делчев, ред. 1963: Пенчо Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си / Под ред. на Борис Делчев и др. – София : Бълг. писател, 1963.

Игнатиева 1956: Игнатиева, Вера. Пенчо Славейков като театрал. // *Театър*, 1956, № 2.

Каракостов 1951–1953: Каракостов, Стефан. История на руския и съветския драматичен театър: Ч. 1–2. – София : Наука и изкуство, 1951–1953.

Каракостов 1954: Каракостов, Стефан. А. П. Чехов на българска сцена. – София, 1954.

Кортенска 2008: Кортенска, Мирослава. Културната мисия на кръга „Мисъл“ : Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Пейо Яворов, Петко Тодоров. – София : Емас, 2008.

Кринчев 1908: Кринчев, Страшимир. Чехов на сцената на Народния театър. // *Дем. преглед*, VI, 1908, № 10.

Мутафов 1910: Мутафов, Константин. Постановката на „Младост“ от М. Халбе в Народния театър. // *Свобода*, 1910, № 1.

Мутафов 1923: Мутафов, Константин. „Вуйчо Ваньо“ на Чехов на сцената на Народния театър // *Яснина*, 1923, № 3.

Мутафов 1932: Мутафов, Константин. Пенчо Славейков като директор на Народния театър. // *Златорог*, XIII, 1932, № 5–6, с. 225–236.

Пенев 1975: Пенев, Пенчо. История на българския драматичен театър. – София : Наука и изкуство, 1975.

Пенев, ред. 1958: Адриана Будевска : Сб. / Под ред. на Пенчо Пенев. – София : Наука и изкуство, 1958.

Попов 1939: Попов, Иван. Миналото на българския театър : Спомени и документи: Т. 1. – София : Б. А. Кожухаров, 1939.

Славейков 1958–1959: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения: В 8 тома / Ред. колегия Борис Делчев и др. – София : Бълг. писател, 1958–1959.

Страшимиров 1910: Страшимиров, Антон. „Младост“ на М. Халбе в Народния театър. // *Наблюдател*, 1910, № 9, 10.

Тошева 1997: Тошева, Кристина. История на българския театър: [В 3 тома]: Т. 1. От 1904 до 1918 г. / Кристина Тошева. – София : Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 1997.

Яворов 1959: Яворов, П. К. Събрани съчинения: В 5 тома: Т. 2. Хайдушки копнения; Гоце Делчев / Ред. Лилия Кацкова, Милка Марковска. – София : Бълг. писател, 1959.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРОЕКТ НА Г-Н ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ ЗА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР

Аз съм настоявал за преименуването на Народния театър в държавно учреждение и на артистите за държавни чиновници, освен по мотивите към законопроекта за театъра още и по следните съображения:

1. Частната инициатива може да принесе известна полза както за инициаторите, така и на обществото само там и само тогава, дето инициаторите не са заставени да харчат всичката си енергия за материалното си съществуване и когато съзнава културната цена на инициативата. Нашите артисти са често пъти принудени да се изтощават физически и морално, за да могат да си покрият необходимите разноски за един съвсем скромен живот, а нашето общество е още много назад в развитието си, за да разбере, че драматичното изкуство става неотменим съставен елемент на модерната култура.

2. Във всяка културна страна театърът е, заедно с училищата и църквата, под групата на ония културни учреждения, които се покровителствуват от държавата. България не бива да прави изключение от този общ за всички държави закон. Нещо повече – държавата трябва да се грижи за народното образование чрез отваряне разни видове училища: толкоз повече като се има предвид, че в България има само един театър и че той възпитава и стари, и млади, и жени, и мъже.

3. И най-редовните, и най-щедро даваните от държавата субсидии не могат да заменят едно правилно бюджетно управление, защото за първите суми може да бъде отговорна само личността, а за бюджетните упражнения са отговорни само длъжностни лица, представляващи гаранции.

4. Доброто инсцениране на една пиеса може да бъде гарантирано само тогава, ако се разчита на точно определени бюджетни суми.

5. Зависимостта на възнаграждението на артистите от случайни приходи от представления прави артистите и другите служещи в театъра неспокойни и им отнема част от енергията за самоусъвършенствуване.

6. С преименуването на Народния театър в Държавно учреждение, поддържано всецяло от държавата, гарантира се на персонала изобщо една непрекъсната работа и се отнема възможността да се политиканствува и да се интригува измежду самите артисти.

7. Ако театърът стане държавно учреждение и сумите за издръжката му, както и щата на персонала строго се определят в бюджета на държавата, властниците не ще могат да правят спекулации и да уволняват и назначават според угодата си и то за сметка на бъдещи субсидии и приходи от идеща финансова година.

8. Ако театъра стане всецяло държавно учреждение, всички фактори стават по-неизменяеми и репертоарът на театъра може по-лесно да се съобрази с изискванията на изкуството и да се подобри.

9. Ако театърът стане държавно учреждение, то преустановявания на представленията по случайни и непредвидени обстоятелства като жалейки за починали, по църковни или държавни разпоредби и т. н. не могат да се отразят тъй чувствително върху заплатите на персонала и нуждите на театъра.

10. Най-после самата държава с признаването на театъра за държавно учреждение ще получи чрез представителите му една препоръка и пред външния свят като страна с култура.

(**Попов**, Иван. Миналото на Българския театър. Т. II. С., 1942, с. 679)

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – МОДЕРНИЗАТОР НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР (1866–1912)

Йоана Спасова-Дикова
Институт за изследване на изкуствата – БАН

PENCHO SLAVEYKOV – MODERNIZER OF BULGARIAN THEATRE (1866–1912)

Yoana Spasova-Dikova, Institute of Art Studies – BAS

The present article sheds light on a less known aspect of Pencho Slaveykov's life and work as a modernizer of the Bulgarian National Theatre during his one-year directorship in 1908–1909. The article discusses Slaveykov's contribution for the institutionalization, modernization and Europeanization of Bulgarian theatre in the beginning of the 20th century. The study focuses on the Bulgarian National Theatre's first tour abroad in 1908.

Keywords: Pencho Slaveykov, Bulgarian National Theatre, institutionalization, modernization, Europeanization, theatre history, the first tour abroad of the Bulgarian National Theatre

Бих искала да благодаря на организаторите на тази конференция, посветена на 150 години от рождението на значимия български интелектуалец от края на XIX и началото на XX век Пенчо Славейков, който не успява да достигне 50-ата си годишнина.

На петдесетлевовата българска банкнота е изобразен ликът на Славейков. На задната страна е образът на неговата спътница в живота – поетесата Мара Белчева, с която заедно превеждат от немски на български „Тъй рече Заратустра" на Ницше – кумир на писателя. Другият образ е на огнената птица Феникс, възкръсваща от пепелта. Текстът на банкнотата е от „Кървава песен" („Оборище") и гласи:

Единъ народъ растѣ
самъ с идеалитѣ си, с задачитѣ, що взема
на свойтѣ плещьи, и с тяхъ сѣ той възйема

до подвизи, зарадъ каквито вчера самъ
не сѣ е смяталъ за кадъренъ. Ето вамъ
и примѣръ: с вѣкове народа ни мърцина
живѣ в душевенъ мракъ, и раждa сѣ и гина
со скотоветѣ скотъ. Кое го възроди?
Кое заспала мощь в юначнитѣ гърди
събуди? В подвизи кое го днеска води?
Ричагътъ[1] *всемогжщъ за мъртвитѣ народи –*
светиятъ идеалъ!
(Българска народна банка 2014: 140)

От другата страна на банкнотата, вдясно от портрета на писателя, е рисунката на Народния театър. Защо? Славейков е много по-известен като писател. Театралната му дейност е доста скромна по обем. Тя включва директорството му на Народния театър за по-малко от една година – от пролетта на 1908 г. до началото на 1909 г., където е режисьор на четири постановки. Също така той посещава репетициите на всички други подготвяни пиеси, които през този едногодишен период са 12, а също участва при възобновяването на по-стари спектакли. Автор е и на няколко текста, свързани с театъра, и е автор на програмния очерк „Национален театър“, завършен през ноември 1909 г., т.е. след като вече е напуснал поста на директор (Славейков 1959).

По принцип на монети и банкноти стоят ликовете на крале, кралици, водачи, видни за развитието на дадена общност личности. От общо 6-те банкноти в обръщение през последните години две са с лика на дълбоко свързани с драматичното ни изкуство творци. На едната е изобразен Славейков, а на другата (банкнотата от 5 лева) – недостигналият и 30 години художник-сценограф Иван Милев (1897–1927) (Българска народна банка 2014: 140, 143). В меркантилния ни свят това е окуражаващо. То е показателно, че театърът, поне през първата половина на XX век, е бил изключително важен за формирането на националната ни идентичност като българи, и може да бъде отчетено като жест на признание към големите културни личности на България от страна на движещите банковата система у нас сили.

[1] Текстът на банкнотата е написан, както е в оригинала, с иванчевски правопис. Ричаг – водач, лост – от древногермански *rîdan* – връщам. – Б.а.

Моят доклад е специално посветен на театралната дейност на Славейков, защото той е ключова фигура в българския театър и един от водачите както в борбата за изграждане на идеята за националното, така и за отваряне на културния кръгозор на своите съвременници. Благодарение на неговите усилия и на поканения от него за артистичен секретар Пейо Яворов започва процесът на налагане на по-високи естетически критерии за подбор на репертоара в театъра и сценичната му реализация. Неговите приноси за институционалното утвърждаване, модернизиране и европеизиране на българския театър в началото на XX век са безспорни.

Театрални възгледи на Пенчо Славейков за Национален театър в европейски контекст

Анализът на идеите на Пенчо Славейков за националната култура и националния театър не е предмет на настоящото изследване. В случая ще се спра само на няколко момента с оглед на Славейковия принос като модернизатор на българската театрална култура.

Ще започна с един негов достатъчно красноречив и прочут цитат, изключително актуален и днес:

> Националните театри не са заведения, с които се печели пари или дето се заглавиква публиката с безцелни и безсмислени удоволствия: това са културни учреждения […], за които се само харчи, както за университета, библиотеките, училищата… С поставянето на здрави основи нашия театър като национален, като висш културен институт, като храм, в който да се богослужи с българската реч и чрез нея да се манифестира в художествени форми и образи творческата ни мощ и нашето съзнание на живот – с това ние се доближаваме до задачата на истински театър… Ето защо аз спомогнах нашият театър да се превърне от субсидиран, т.е. от зависещ от случайности, в държавно учреждение – трайно в живота – като му се определи и целта в закона. (Славейков 1959: 298; 300–301)

Именно Славейков е пионерът, който полага усилия за институционализирането и модернизирането на нашия театър както като негов административен управител, така и като художествен ръководител, поставящ си по-висши естетически и културни задачи в духа на модерните европейски идеи. Той е сред първите български модернисти като възгледи за изкуството.

Принципно всички модернистични проекти са свързани с бунт и освобождаване от старото. Своите възгледи за театъра Пенчо Славейков излага в цитирания програмен очерк „Национален театър“. В него се опитва да очертае бъдещите перспективи за развитие на нашия театър.

Съгласно едно голямо изследване на литературните култури и в частност на театъра през XIX и XX в. в Централна и Източна Европа, в което участвах и аз, нашият екип от около 20 души от различни европейски страни след сравнителен анализ на театралните култури в различните страни установи, че през периода на професионализиране и институционализиране на националните култури в този регион театърът е неразривно свързан с литературата и с мисията да служи за разпространение на литературата. Важно е да се отбележи, че в повечето западноевропейски страни тенденциите са точно обратните. През по-голяма част от XIX в. богатият театрален живот се развива отделно от литературата. В Централна и Източна Европа театърът се формира в резултат на сблъска на интелектуалците, най-често писатели и артисти, получили образованието си в Европа, които са ангажирани с каузата за национална еманципация и насочеността си към новопораждащите се театрални публики. Първите професионални театрални трупи и техните ръководители имат множество задачи: да осигурят места за показване на представления, да изградят репертоар (като пишат сами пиеси или превеждат и адаптират чужди текстове), да намерят и образоват свои зрители, да развиват професионалните си умения, да се борят с цензурата и с различни предразсъдъци и традиционни представи, свързани с представлението и изпълнителите. Ключови литературни фигури застават в лоното на театъра като национален идеологически проект. Те формулират целите си в утвърждаване на културната национална идентичност, национален език и национална литература. Писателите осигуряват връзката между романтичните интерпретации на миналото на нацията и прогнозите за бъдещето си като общност, като по този начин достигат своето най-голямо въжделение за създаване на независима национална държава. Именно те определят културната и политическа мисия, както и теоретичната рамка на основните жанрове и репертоар. Обикновено заемат различни роли: на мениджър, директор, продуцент, прокламатор, контрольор и критик (Клайч 2007: 145–148).

Друг съвместен проект, посветен специално на националните театри в Европа, очертава обстоятелството, че европейските национални театри използват своите фолклорни традиции и народна поезия съгласно възгледите, пропагандирани от немските философи. Ръководителят на проекта Стивън Уилмър напълно правомерно отделя особено внимание на Хердер, който вярва в националната самоопределеност и във *Volkgeist* (народния дух) и насърчава всички нации да се себеизразяват по свой собствен начин (Хердер 1877: 525–529). Той е убеден, че именно идеите на Хердер, свързани с възхищението от народните песни и фолклор, окуражават интелектуалците от европейските страни да потърсят уникалните аспекти на културно изразяване в своите собствени народи, които да свидетелстват за отделни и определени национални идентичности (Уилмър 2008: 18–19). Националните театри насърчават създаването и разпространяването на такива възгледи за национална идентичност чрез представяне на различни типове национални герои на сцената, експериментирайки с тях на живо пред очите на публиката, която може да ги приеме или отхвърли (Уилмър 2008: 18–19). В същността си концепцията за „национален театър", както и модерната идея за „нация" е изцяло европейска, като и двете се пораждат едновременно някъде в годините около Френската революция (1789). Последното е близко до твърдението на Лорън Крюгер, че интелектуалните корени на национализма, общи с идеите за национален театър, са в унисон с развитието на теорията на Френския и Немския романтизъм от късния осемнадесети век (Крюгер 1992: 185–188).

Биографични щрихи

Да се върнем малко назад към юношеството на Славейков. Не може да се каже, че младият Пенчо, бунтар и реформатор по природа, рожба на модерната епоха на еманципиране на нацията, е послушен младеж. Даже напротив. През 1883 г. води ученически бунтове в Пловдивската реална гимназия против лошото преподаване. В началото на 80-те, като нормален подрастващ, живее доста интензивно до момента, в който здравето му рязко се влошава, и започва усилено да пише стихове, като през 1888 г. публикува първата си стихосбирка с интимна лирика „Момини сълзи". Същата година, когато вече е на 22 години, разочарованият и притеснен негов баща Петко Славейков излива родителската си мъка в две стихотворения – „Малък Пенчо" и „Голям Пенчо".

Малък Пенчо
Пенчо бре, чети!
Пенчо не чете.
Пенчо, работи!
Пенчо пак не ще.
Пенча го мързи,
гледа да лежи,
ходи, та се май,
търси да играй.
Време се мина,
Пенчо порасна,
иска да яде,
няма откъде.

Голям Пенчо
Пенчо е ерген,
но не е учен.
Не знай да чете,
никой го не ще
за чиновник млад.
Няма занаят,
стана той пъдар,
после говедар...
Ходи гладен, гол,
тегли като вол,
нищичко не знай,
плаче и се кай,
що така се вел,
що така не чел!

За голяма радост на татко си, през 1892 г., на 26 години, малък-голям Пенчо заминава да следва философия в Лайпциг. Става сътрудник на списанията „Мисъл“ и „Българска сбирка“. Пише предимно поезия. Завръща се в България в началото на 1898 г. и същата година става действителен член на Българското книжовно дружество с правоприемник днешната Българска академия на науките.

През първото десетилетие на XX век животът му тръгва в по-друго русло и най-вече се свързва с литературния кръг „Мисъл“, с Мара Белчева и с управлението на Народната библиотека и Народния театър, където, както мечтае баща му, става „чиновник млад“, т.е. работи държавна работа.

Първият директор в историята на Народния театър

Емблематично в програмата на спектакъла, озаглавен „Възкресение“ („Възкресение“)[2] по Л. Толстой от 1908 г., за първи път се появява съобщение, че П. Славейков е новият интендант на Народния театър. То гласи: „Приета е оставката на досегашния интендант на театъра г. И. Лазаров, на чието място е назначен известният ни поет-естетик Пенчо Славейков, досегашен поддиректор на Народната библиотека“ (Борисов, ред. 2011: 41).

Всъщност може да се каже, че назначеният като управител на 24.03.1908 г. Пенчо Славейков е де факто първият директор на новосъз-

[2] Постановките са дадени с оригиналните им заглавия и правопис. – Б.а.

дадения Народен театър, който въплъщава именно тези характерни за времето модерни идеи в Европа от края на XIX и началото на XX в. Според цитираните по-горе изводи от изследването на театралните култури в Централна и Източна Европа, обобщени от Клайч, в нашата театрална история той е въпросната фигура на българския писател интелектуалец, който е призван да изпълни различните роли на мениджър, директор, продуцент, прокламатор, контрольор и критик на Народния театър, давайки тласък на по-нататъшното му развитие.



Карикатура от Александър Божинов в сп. „Българан"

Славейков осъзнава своята мисия да вдъхне живот, да възкреси поновому българския театър. Според него „директорът не е длъжност, а длъжности: при безчетно други, главно три: 1. той съставя репертоара, 2. бди за и над изпълнението му, 3. дава последна форма на работите на своите подчинени: режисьор, драматург, артисти и всички отделни работници при създаването на цялото. Защото цялото е негово дело, за цялото е той отговорен пред публиката, както за отделностите са отговорни другите пред него" (Славейков 1959: 259).

С встъпването си в длъжност като директор Славейков се опитва да „въдвори ред", задача, която му е поставена от министъра на просвещението Никола Мушанов. Той е убеден, че Националният театър трябва да бъде държавно учреждение, а актьорите – държавни чиновници (Славейков 2011: 24).

Доста години по-късно, през 1924 г. Константин Мутафов изтъква заслугите на Славейков като управленец:

> Авторитетът на новия директор скоро израсна между целия театрален персонал. Навсякъде се чувстваше здравата и опитна ръка и познавачът на всички тънкости и подробности в театралните работи, но същевременно всеки усещаше и доброто сърце. Беше наистина много придирчив, строг, държеше винаги на своето, докато не го е убедил някой в противното. Рядко прибягваше до тежки наказания, предупреждаваше, мъмреше, но най-вече обичаше да съветва. Опитваха се мнозина в началото да го заблуждават, да го излъжат, особено по техническите работи, но

мъчно минаваха тези неща пред него – беше хитър и остър наблюдател, веднага долавяше тия нечестни опити. Провинените ще смъмри по такъв начин, че те се изчервяваха от срам и бързаха да му поискат извинение; при повтаряне на същите случаи прибягваше до глоби. (Мутафов 2011: 27)

Появяват се и други текстове на работили с него и по-късни изследователи за неговата дейност като директор.

Васил Гендов си спомня:

Още в първите дни Пенчо Славейков започва да прилага желязна дисциплина, безпощадни наказания за всички своеволия и безотговорности, нещо, което в първо време създаде голям смут и тревога всред целия състав на театъра. Пенчо Славейков контролираше всичко сам, от портиерната до машинариите под сцената, обикаляше всички кътчета на театъра, до последния ред на балкона и галерията, и всички нередности, до непочистения дори стол или дръжка на вратата, се наказваха с глоби, с жестока и справедлива суровост. Никакви ходатайства, молби или обещания. Наказанието се изпълняваше първо от касиера, който всеки месец удържаше наложените глоби, заедно с предупреждението за уволнение, ако това се повтори. След това идваше публичното мъмрене и порицание лично от Пенчо Славейков… В едно много кратко време театърът стана образцов както по своя външен вид, така и по работата в него. Отношения най-коректни, никакви грубости или своеволия, независимо откъде произлизат те, и най-важно – безупречен ред в сцената както през време на репетициите, така и през време на представленията. (Гендов 2011: 49)

Като цяло Славейков е описван като авторитетен, толерантен, ерудиран, работоспособен. Важно негово качество е, че познава добре психологията на актьора. Към задълженията си се отнася изключително сериозно: участва в изготвянето на репертоара, в комисии за изпитване на кандидатите за драматически ученици в театъра, в репетиции, в разпространение и популяризиране на театралната продукция, в разрешаване на вътрешни проблеми и конфликти между артистите и техническите служби, към бюджетирането на институцията. Той прави специална квалификация на артистите и подготвя новия бюджет на театъра за 1909–1910 година, заради което влиза в конфликт с министъра на просвещението Мушанов и си подава оставката през февруари 1909 г.

Режисьорът и модернизаторът Славейков

Славейков е особено активен по отношение на художествения живот на театъра и неговата модернизация. Още в началото, когато заема пос-

та, той набира нови кандидати да се обучават за актьори, осигурява специалисти по техника на говора, пластика, включително и фехтовка. Любопитни са критериите, по които се избира новото попълнение на театъра. Интересно е, че те са напълно модерни и актуални и днес. Отхвърлят се кандидати в напреднала възраст, със слаба интелигентност, с физически недостатъци, с неотстраними дефекти в говора. Минималните условия са: интелигентност, глас и говор, телосложение и движения (Борисов, ред. 2011: 18).


НАРОДЕНЪ ТЕАТЪРЪ ВЪ СОФИЯ.

ВТОРНИКЪ
12 Май, 1909 година.

ТРЕТИ ПЪТЪ ЗА ТОЗИ СЕЗОНЪ

ВУЙЧО ВАНЮ

ЦѢНИ ОБИКНОВЕНИ.

Афиш за спектакъла „Вуйчо Ваньо“ от А. Чехов, постановка Пенчо Славейков

По време на директорството си Пенчо Славейков прави четири постановки, три от които са по модерни текстове: „Вуйчо Ваньо“ на Чехов, „Самотни хора“ на Хауптман, „Младост“ на Халбе. Той превежда и поставя и един спектакъл по класическа драматургия: „Опърничевата жена“ („Укротяване на опърничевата“) на Шекспир. Особено държи на класическата драматургия и на Шекспир за култивирането на естетически вкус у актьорите и публиката. Постановката е съвместно с Йозеф Шмаха. Бих искала да подчертая, че по това време спектаклите се играят не повече от десетина пъти в рамките на най-много 2–3 години след премиерата (по 3–4 пъти на сезон). Репетициите и цялата подготовка траят от една седмица до десетина дена. Важно е да се отбележи, че театърът разполага с готови костюми и универсални декори, поръчани през 1906 г. във виенски, пражки и загребски ателиета (Динова-Русева 1975: 103–111), т.е. не се губи време за изработването им.

За краткия си престой в Народния театър Славейков се проявява като енергичен, високоерудиран и талантлив ръководител и режисьор. Неговите постановки според очевидци са интересни, правдиви, много добре разработени. Винаги си личи неговата твърда ръка. Като постановчик той влага своите широки познания за сценическото изкуство, получени в берлинския „Шилеров театър“, където е имал възможност да наблюдава, изучава и усвоява методите на сценичното творчество на големите майстори – педагози, режисьори и актьори. Като режисьор Славейков се бори срещу старите навици и похвати у артистите и се

опитва да постигне ансамблова игра и хармоничност. Актьорите си припомнят, че на репетиции той не носи текстове, знае ги наизуст. Винаги прави доста точно и подходящо разпределение на ролите, за да не „мъчи актьорите“. Изисква от тях да вникнат и схванат образа, който предстои да изваят, и да играят „естествено“, което е ключово понятие по отношение на разбиранията на Пенчо Славейков за актьорска игра. Текстът трябва да се разучи отлично, така че да не личи „чуждото заучено“. Всяка дума и фраза следва да бъдат ясно и смислено изказани, да се създадат психологически верни типове и характери, съгласно замисъла на автора. Всяко действие да е обосновано, да не се допускат никакви волности от страна на актьора за угода на публиката. Стойка, походка, обръщане, движение да е естествено, съгласно типа на даден образ. Славейков внушава на артистите да съблюдават красотата на своите действия на сцената (Игнатиева 2011: 43).

Режисьорът е привърженик на простото, непресторено изпълнение, на литературния сценичен говор на сцената, доколкото по това време всеки актьор говори на диалекта, характерен за региона, където е роден. Това е една от причините той да покани Яворов за артистичен секретар през август 1908 г., за да работи специално с актьорите по техника на говора и сценична реч. Самият Славейков превежда, редактира, адаптира текстовете, обикновено заедно с Яворов, напр. „Опърничевата жена“ и „Ромео и Жулиета“ от У. Шекспир. Славейков, който е ориентиран към западноевропейската съвременна драматургия, смята възрожденските ни драматурзи Васил Друмев, Добри Войников, Иван Вазов за безнадеждно остарели. Той негодува: „И най-напред: от репертуара на нашия театър трябва да се изхвърлят всички български драматически халаванди, от Войникова до Вазова, всички Иванковци, Апостоли, Отечества, Към пропасти, Бориславци: в тях няма ни език, ни мисъл, ни поезия, ни концепция, ни композиция, ни действие, ни живи хора. Прост човешки смисъл няма в тях!“ (Славейков 1959: 288) Славейков обаче подкрепя своите колеги, най-вече в лицето П. Ю. Тодоров, в опитите му да създава модерни драматични произведения.

Първи гастрол в историята на българския театър

Много неща по времето на Славейковото директорство се случват за първи път. През 1908 г. се провежда първото турне на наши артисти в чужбина. Очевидно за Славейков е от изключителна важност един модерен национален театър да бъде популяризиран извън тесни-



Гастрол на Народния театър в европейската част на Османската империя. Посрещане в Македония. 31 август 1908 г.

те национални рамки. Получавайки държавна подкрепа, той организира гастрол в Турция – по-точно в европейската част на Отоманската империя – Одринска Тракия и Македония (Одрин, Солун, Воден, Битоля, Прилеп, Велес). Около това едномесечно пътуване от 28.08. до 27.09.1908 г. се вдига значителен шум в пресата. Публикувани са близо 40 отзива (Вандов, Каракостова, Гърчев, Гълъбова, Константинов 2004: 851–853). Целта на турнето е не само да се покажат навън постиженията на младия български Народен театър, но и да се повдигне националният дух на българите, живеещи в Македония и Одринска Тракия. В своите спомени очевидец разказва как на тържественото изпращане на софийската гара от официални лица, начело с министър Мушанов, и от привърженици на театъра един от изпращачите, потръпващ от вълнение, с искрящи очи и със сподавен глас заявява: „Носете много поздрави на всички отвъд. Нека видят и разберат там, че българите умеят не само да се бият и умират с усмивка на уста за род и родина, а са и големи творци в полето на културата...“ (Танев 2011: 56)

Репертоарът за турнето е съставен от тогу-що назначения през август артистичен секретар Пейо Яворов и Константин Мутафов. Той включва „Мадам Сан Жен“ от Викториен Сарду и Емил Моро, „Севилският берберин“ от Бомарше, „Доходно място“ от Александър Островски, „Дамата с камелиите“ от Александър Дюма-син и „Добрите приятели“ от Викториен Сарду.

По повод представлението на „Мадам Сан Жен“ в Одрин, където театърът е посрещнат от официални лица и турски големци, изпълнителите свидетелстват, че новата им публика остава удивена от това, което гледа на сцената. Игра, костюми, мебели, оръжие. Всичко за одринските зрители е почти ново, дадено вярно исторически. Наполеон, министрите му, адютанти, придворни дами – всички облечени в коприна



Гастрол на Народния театър в европейската част на Османската империя. Битоля. Широк сокак. 14 септември 1908 г.

и кадифе, позлатена маса, кресла, мастилници, гербове, саби и пр. „Колко горди бяха всички българи – възкликва един от актьорите, – че ние показахме театър, какъвто турците още не бяха сънували.“ (Танев 2011: 59)

Гастролът се превръща в културна и обществена манифестация на свободна България, чийто вдъхновител е поетът директор. Хората посрещат своите сънародници с цветя и сълзи. В Битоля един човек се доближава и казва: „Високо почитаемий учителю, господин Славейков! Свободни братя и сестри! Вие сте ни най-скъпи гости. Добре дошли в нашата клета страна на робията. Ние сме много малки, за да изразим чувствата, които изпитваме сега, когато ви виждаме за тъй кратко време между нас. Дано тези скромни цветя, набрани от малките градини на нашата робска земя, станат изразители на онова, което ние мислим, чувстваме и преживяваме. Добре дошли!“ (Танев 2011: 65)

Актьорът Тачо Танев описва финала на турнето:

> Наближихме Скопие – последния град от нашата обиколка. Песните, музиката, декламациите. шегите и пр. следваха едни след други. Когато се върнахме, намерихме нашия вагон претъпкан не само от нашите хора, но и от мнозина велешани. Повечето от тях, обзети от повишения народностен екстаз, се качили на влака при тръгването му от велешката гара без билети. Всички стояха прави. След всеки военен марш, който музиката изсвирваше, следваше „Шуми Марица“, съпровождана от нескончаеми

„ура“ и ръкопляскания. В промеждутъците импровизиран хор изпълняваше македонски песни, някои от които често се повтаряха. По едно време избликът на възторг толкова се повиши, че привлече и г-н Пенчо Славейков, който бе останал само с неколцина в първокласния вагон. Той не се стърпя и по време на движение на влака дойде в нашия вагон. Неговото появяване беше посрещнато с нескончаеми викове. (Танев 2011: 65)



Трупата на Народния театър в Битоля, 1908 г.: Пенчо Славейков, Екатерина Златарева, Сава Огнянов, К. Стоянов, Христо Ганчев, Елена Снежана, Адриана Будевска, Мария Хлебарова, Кица Стоянова, Н. Христов, Гено Киров, П. К. Стойчев, Константин Мутафов, Васил Кирков, Владимир Николов, Марта Попова

Днес можем спокойно да кажем, че тези викове тогава са били напълно заслужени. Тези викове, превърнали се в шепот, кънтят в мигове като днешния, нахлуват със спомените за Поета, наречен от Димчо Дебеляновв „жрец и воин на живота“ (Дебеляновв 1912), за модернизатора и реформатора на родното театрално изкуство, за когото същността на театъра е „да бъде оръжие на културата и борец за нея – борец в живота и неговото развитие“ (Славейков 1959: 300).

Пенчо Славейков е един от малцината велики българи, радетел за въздигане на националния дух на „мъртвите народи“ като Феникс от пепелта, за когото пътят към възкресение е следване на светия идеал, на висшата нравствена ценност. Тя е, която дава смисъл на живота, и

поражда творческото начало, присъщо само на силните духове, способни да пресичат границите на този свят – отвъд дребното, всекидневното, битовото. Този свят идеал е неотделим от силата, стоицизма и жизнелюбието на отделния човек, на водачите на един народ.

БИБЛИОГРАФИЯ

Борисов, ред. 2011: *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010. Под ред. Г. Борисов. – София : Нар. театър „Иван Вазов“, 2011.

Българска народна банка 2014: *Каталог.* – София : Българска народна банка, *2014*. http://www.bnb.bg/bnbweb/groups/public/documents/bnb_publication/pub_np_catalogues_notes_bg.pdf [прегледан 5 май 2016].

Вандов, Каракостова, Гърчев, Гълъбова, Константинов 2004: Вандов, Н., А. Каракостова, Ив. Гърчев, Сн. Гълъбова, А. Константинов. Народен театър „Иван Вазов“. Летопис. 1904–2004. – София : Валентин Траянов, 2004.

Гендов 2011: Гендов, В. По времето на Пенчо. // *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010. Под. ред. Г. Борисов. – София : Нар. театър „Иван Вазов“, 2011, 49–53.

Динова-Русева 1975: Динова-Русева, В. Българска сценография. – София : Бълг. художник, 1975.

Игнатиева 2011: Игнатиева, В. Вдъхновено и мъдро ръководство. // *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010. Под. ред. Г. Борисов. – София : Нар. театър „Иван Вазов“, 2011, 42–47.

Дебелянов 1912: Дебелянов, Д. На Пенчо Славейков. // *В памят* на Пенчо Славейков. [Сб.]. – София, 1912.

Клайч 2007: Klaić, Dr. Professionalization and Institutionalization in the Service of a National Awakening. Introduction. In: *History of Literary Cultures of East Central Europe. Cultural Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Eds. M. Cornis Pope, J. Neubauer. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, vol. 3, 2007, 145–148.

Крюгер 1992: Kruger, L. *The National Stage*: *Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*. Chicago : University of Chicago Press, 1992.

Мутафов 2011: Мутафов, К. Пенчо Славейков като директор на Народния театър. // *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010. Под ред. Г. Борисов. – София : Нар. театър „Иван Вазов“, 2011, 26–34.

Славейков 1959: Славейков, П. П. Национален театър. // Славейков, П. П. Събрани съчинения. В 8 тома. Т. 5. – София : Бълг. писател, 1959, 268–301.

Славейков 2011: Славейков, П. Проект за Народния театър. // *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010. Под ред. Г. Борисов. – София : Нар. театър „Иван Вазов“, 2011, 24–25.

Танев 2011: Танев, Т. С българския Народен театър из Македония. Фрагменти. // *Годишник* на Народния театър „Иван Вазов“ 2010. Под ред. Г. Борисов. – София : Нар. театър „Иван Вазов“, 2011, 56–69.

Уилмър, ред. 2008: *National Theatres in a Changing Europe (Studies in International Performance)*. Ed. St. Wilmer. London/New York : Palgrave Macmillan, 2008.

Хердер 1877: Herder, J. G. *Sammtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, Vol. 9, 1977.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ЧЕХИЯ (ЩРИХИ КЪМ РЕЦЕПЦИЯТА МУ ПРЕЗ ПЕРИОДА 1897–1929 Г.)[1]

Марцел Черни
Славянски институт при Академията на науките на Чешката република, Прага

PENCHO SLAVEYKOV AND THE CZECH LANDS
(OUTLINES OF THE RECEPTION OF HIS WORK BETWEEN 1897 AND 1929)

Marcel Cherny, Institute of Slavonic Studies – Academy of Sciences of the Czech Republic

This article examines the literary scientific reflections on Pencho Slaveykov's work in Czech environment (the texts of A. Teodorov Balan, K. Krăstev-Miroljubov, J. Máchal, J. Páta, F. Wollman are analyzed). The text evaluates the first tranlsations of his poetry into Czech by V. Šak and particularly the translations of the intended, though unpublished, Czech book anthology by F. Tichý (pseudonym Z. Broman). Typical for the Czech reception, Pencho Slavejkov was perceived as a pioneer of Bulgarian modernity who managed for the first time in the history of Bulgarian literature to connect the local verbal tradition (through a specific use of folklore) with modern/modernistic psychological and artistic concepts.

Keywords: Bulgarian poetry, literary reception, artistic translation, Czech-Bulgarian cultural relations, Bulgarian modernity

В Чехия за Пенчо П. Славейков се е знаело, че е син на възрожденския поет, фолклорист, журналист и народен трибун Петко Р. Славейков, познат още от края на 50-те години на XIX в. с дейността си по събирането и издаването на български фолклор. По същото време философът и фолклористът Игнац Ян Хануш (1812–1869) превежда пословици и пого-

[1] Публикацията е изработена в рамките на проекта между Българската академия на науките и Академия на науките на Чешката република „Чешката славистика за българите от началото на XIX в. до 1918 г. – 2. част“ (2014–2016).

творби от сбирката[2] на П. Р. Славейков „Български пословици“ (Славейков 1852), поместени в календара за 1858 г., озаглавен „Koleda“ (Хануш 1857; срв. Урбан 1982). През следващото десетилетие придобиват известност и гражданските прояви на П. Р. Славейков, както и дейността му като поет (важна роля за това изиграва прегледът на съвременната българска литература, изготвен от Васил Д. Стоянов и публикуван в „Časopis Českého muzea“ през 1866 г.).

Първите преводи на чешки език на произведенията на двамата Славейкови излизат почти едновременно. Дори е парадоксално, че в края на XIX в. до чешката читателска публика най-напред достигат стиховете на П. П. Славейков, а в самото начало на XX в. и творбите на П. Р. Славейков. Двамата поети са представени на чешката литературна сцена от „математика с поетична душа“ **Владислав Шак** (1860–1941) – един от многото чехи, които след Освобождението на България се отдават всецяло на изграждането на младата държава, работейки като учители и университетски преподаватели (самият Шак преподава математика и дескриптивна геометрия в Сливен и в София, а в периода 1907–1908 г. е и професор на Софийския университет). Първото произведение на П. П. Славейков, преведено от В. Шак, е слабоизвестният му сонет „Сеняване“ (на чешки „Výstraha“), поместен в литературното приложение на седмичника „Čas“ (Славейков 1897). Следващите преводи на В. Шак са публикувани на страниците на културно-политическия месечник със славистична насоченост „Slovanský přehled“,[3] започнал да излиза в Прага в края на 1898 г. по инициатива на Адолф Черни (1864–1952), изтъкнат преводач, сорабист и поет, действен пропагандатор на славянската заедност в интенциите на реализма на Т. Г. Масарик. Владислав Шак предлага сътрудничеството си на А. Черни в писмо от 2.01.1900 г.: „Струва ми се уместно да бъдат отпечатани и преводите на някои по-стари български поети. За славянския свят вероятно ще е интересно сравнението между това как са пишели Ботев, старият Славейков [Петко], Л. Каравелов и това как пишат днес Вазов, Величков, Кирил Христов и младият Славейков [Пенчо]. Ако не възразявате, бих могъл да Ви изпратя един кратък

[2] Издадена е анонимно в първия том на сборника „Памятники и образцы народнаго языка и словесности“, в който се събират отделните приложения към „Известия II-го отделения Императорской Академии Наук“.

[3] За приноса на списанието към чешката българистика виж по-подробно Черни 2015: 627–671.

откъс.“[4] Шак наистина изпраща на А. Черни няколко текста, сред които са и първите преводи на чешки език на двамата Славейкови. Те се харесват на А. Черни и той ги публикува през пролетта на 1901 г. в третата годишнина на „Slovanský přehled“. Сред избраните от преводача произведения са емблематичните за поетиката на П. Р. Славейков текстове „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“ (Славейков 1901а), както и четири поетични миниатюри на П. П. Славейков от бъдещия цикъл „Сън за щастие“ (1907) (Славейков 1901б). За първата по-късно излязла (а вероятно и първата по рода си в световен мащаб) антология с български творби, озаглавена „От българския Парнас“ (на чешки „Z bulharského Parnasu“; Рудолф, ред. 1909), В. Шак превежда и фолклорно стилизираната „обредно-литургична композиция“[5] „Коледари“ (на чешки „Koledníci“; Рудолф, ред. 1909: 64–81).

Преводите на В. Шак могат да бъдат характеризирани с думите на литературоведа Дануше Хронкова:[6] при по-традиционните (предмодернистични) поети той постига – въпреки известната маниерност – подобри резултати, макар че често се отдалечава по смисъл от оригинала и че изхожда (между другото, както и Адолф Черни) от вече преодоляната по онова време „поетична техника на школата на Лумировците“, напредничава и актуална преди всичко през седемдесетте и осемдесетте години на XIX в. (срв. Хронкова 1975: 155–156).

Тука се налага и едно обяснение. При Лумировците доминира стремежът към запазване на оригиналната рамка на творбата, т.е. стремежът при превода да се предаде точно както прозодичната, така и съдържателната страна на чуждоезиковия оригинал независимо от необходимостта от известно насилие над чешкия език. Модерният подход обаче залага преди всичко на „семантичната функция на формата“ и утвърждава като по-релевантна не метриката, а действителната звукова реализация (ритъмът, темпото), поради което е „по-основателен принципът

[4] В оригинала: „Zdá se mi, že by neškodilo, kdybyste uveřejnili některý překlad i ze starších bulh[arských] básníků. Zajímalo by snad slovanský svět porovnání, jak básnil Botev, starý Slavejkov [Petko], L. Karavelov a jak dnes básní Vazov, Veličkov, Cyril Christov a mladý Slavejkov [Penčo]. Hodí-li se Vám, poslal bych Vám malou ukázku.“ – Писмото се съхранява в: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, v. v. i., Archiv AV ČR v Praze, fond Adolf Černý, sign. II. b) 1., složka V. Šak.

[5] Срв. „В тази модерна обработка на фолклора той проявява склонност и към особени стилизаторски обредно-литургични композиции…“ (Игов 2006: 44).

[6] Цитираното твърдение се отнася до преводите на В. Шак на поезията на И. Вазов.

да се превежда с оглед на ‚ритъма на оригинала', а не на ‚размера на оригинала'" (Леви 1963: 168).[7] Широкият репертоар от неологизми, поетизми или дословни „варваризми" на Лумировците (включително българизмите), непрегледният и сложен синтаксис (многобройни анжамбмани, дори понякога анаколутите) и словоредните инверсии затрудняват разбираемостта, свързаността и естествеността на поетичната реч и я правят по-скоро перифрастична.

Цитираната по-горе оценка на Д. Хронкова може да бъде допълнена по следния начин. Подходът на В. Шак се основава на по-свободната работа с поетичния материал и на транспонирането на авторските тропи, като на практика е насочен от вещественост към поетичната парафраза и вариативност. Освен това все по-силно изразената тенденция към парафразиране и многословност е налице както в преводите му за „Slovanský přehled" и в споменатата антология „Z bulharského Parnasu", така и в двата му последни по-обемни превода на поезия – стихосбирките на Елисавета Багряна „Ta věčná a ta svatá" („Вечната и святата", 1927, излязла на чешки език през 1931 г.) и „Symphonie Prahy" на Кирил Христов („Симфонията на Прага", 1932, по идея на автора излязла на български език с променено заглавие „Каменният блян на Прага" и включена в книгата му „Вълнолом").[8] Относно образците на пейзажно-интимната лирика от цикъла „Сън за щастие" на П. Славейков можем да кажем, че те са един задоволителен опит за художествен превод, отговарящ на възможностите на преводача, докато при „Коледари" се проявяват всички недостатъци на методите на В. Шак, като на места това води и до неясноти: поезията на П. Славейков, по-рафинирана например от поезията на И. Вазов, значително надминава преводаческите и поетичните умения на В. Шак.

Първите по-задълбочени текстове за Пенчо Славейков на чешки език са от перото на българските изследователи. В прегледа на литературните събития за 1898 г. (Балан 1900: 1–2) **Александър Теодоров Балан** (1859–1959) съпоставя книгата на Славейков „Блянове" със стихосбирката „Любов и мъка" на модерниста Иван Стоянов Андрейчин (1872–1934) и с цикъла негови разкази „Първа стъпка". Макар че според А. Т. Балан стихосбирката на П. Славейков е по-съвършена „по отношение и на външната форма, и на дълбочината на чувствата, и на художествената

[7] В оригинала: „[je] oprávněnější zásada překládat ‚rytmem originálu' než ‚rozměrem originálu'".

[8] Вж. по-подробно Черни 2008: 243–249.

обработка на материала“,[9] той все пак не може да избяга от усещането, че при разработката на мотивите от националната история и от фолклора авторът твърде много акцентира върху състраданието към потиснатите българи, както и към нищетата им. Освен това А. Т. Балан намира в стиховете „недоизказана любовна болка, макар и заради чужда обич, както и сатирични камшици по недъзите на обществения живот у нас“,[10] но не може да открие кое според твореца (респ. според Славейковия лирически Аз) е основният обществен недъг, истинският „източник на нещастието на българския човек и гражданин, предпоставка за посочването на идеите, култът към които би могъл да доведе до спасение и изцеление“.[11] В края на прегледа А. Т. Балан критикува младата българска държава заради честите ù твърде крайни и несправедливи намеси в живота на обикновените българи и засяга въпроса за обществените измерения на литературата: „Литературата беше длъжна […] да насочи вниманието към убийството на щастието и на човешката душа, извършено в името на ‚народа‘ и да предупреди държавата за опасностите, пред които тя е изправена. Макар че това е задача, за която нашата съвременна поезия все още не е дозряла. Напротив, тя дори си мисли, че чрез народни сюжети, чрез оплакване на съдбините на народа, ще избави народа от материалната и духовната му нищета.“[12] (Теодоров-Балан 1900: 2) С други думи, според А. Т. Балан П. Славейков е все още твърде свързан с етоса на българската възрожденска словесност, с юздите на т.нар. опълченска литература, за която европейската литература си остава един недостижим образец.

Още преди смъртта на П. Славейков значимото място, което той заема в българската литература, е утвърждавано в чешкия печат (Кръстев-Миролюбов 1909; 1910) от идейния сподвижник на поета **д-р Кръстьо Кръстев** (1866–1919),[13] главния редактор на първото българ-

[9] В оригинала:„co do formy zevní, hloubky citu a uměleckého zpracování látky“.

[10] В оригинала: „nedopovězený bol z lásky, třebas cizí, a také satirické šlehy na nešvary veřejného života u nás“.

[11] В оригинала: „pramen neštěstí občana a člověka Bulhara, aby pak [tvůrce] poukázal k ideám, jichž kult vedl by ke spáse a vyhojení“.

[12] В оригинала: „Povinností literatury bylo […] upozorniti na vraždu štěstí a duše lidské, páchané ve jménu ‚národním‘, a varovati stát před nebezpečím pro něj samý. Než to jest úkol, k němuž nynější naše básnická literatura ještě nedospěla. Naopak, i ona myslí, že látkou národní, naříkáním nad osudem národa pomůže národu z jeho hmotné a mravní bídy.“

[13] В Чехия д-р К. Кръстев е наричан „единственият справедлив“ поради отрицателното му отношение към Първата световна война.

ско модерн(истичн)о ориентирано списание „Мисъл“. Д-р Кръстев нарича П. Славейков първия творец „за когото поезията се превръща във вътрешна потребност, на която той доверява най-съкровените тайни на душата си“[14] (Кръстев-Миролюбов 1910: 912), и подчертава както свързаността на поета с българската народна песен, така и усилието му да открие „индивидуалните душевни проблеми от живота на духовните герои: *Бетовен*, *Ленау*, *Шели, Микеланджело*, *Ницше*, *Прометей*“[15] (Кръстев-Миролюбов 1910: 913). След това, в монументалния му епос „Кървава песен“, П. Славейков е представен и като творец, довел докрай Ботевото дело и въвел Балкана в авторската поезия, написана в духа на фолклорните песни: „Това не намалява значимостта на П. Славейков, защото едва благодарение на него Балканът става символ и носител на народния гений.“[16] (Кръстев-Миролюбов 1910: 913) Д-р Кръстев засяга и въпроса за слабия читателски интерес към поезията на П. Славейков – той остава непознат и неразбран за най-широките читателски и писателски маси, но влиянието му в българската литература вече започва да се усеща, макар то засега да е ограничено до един по-тесен кръг негови почитатели. Поетът е определян като чудо, като изключителна творческа индивидуалност и като явление от извънземен характер: „По характер подобен на Гьоте – спокоен и духовно умерен, творящ пластично, разбиращ изкуството в дълбочина и рационално подхождащ в отношението си към живота и изкуството – така се явява сред нас Славейков, като същество от други светове.“[17] (Кръстев-Миролюбов 1910: 913).

Веднага след това се появяват и първите чешки отзиви за П. Славейков. Пражкият професор по славянски литератури **Ян Махал** (1855–1939) в прегледа си, озаглавен „Съвременната българска литература“ (на чешки „Současná literatura bulharská“, Махал 1912б[18]), с основание предусеща, че П. Славейков бележи в българската литература един качествено нов

[14] В оригинала: „kterému se stala poezie vnitřní potřebou, jíž svěřoval nejhlubší tajemství své duše“.

[15] В оригинала: „individuální duševní problémy ze života duchovních heroů: *Beethoven*, *Lenau*, *Shelley*, *Michel Angelo*, *Nietzsche*, *Prométheus*“.

[16] В оригинала: „Slavejkovův význam proto není menší, neboť teprve jím Balkán se stal symbolem a nositelem génia národního.“

[17] В оригинала: „Povaha goetheovská – v klidu a mírnosti ducha, v plastice tvoření, v hlubokém pochopení umění a rozumovém pojetí poměru, jaký zaujal vůči životu a umění – tak pohybuje se mezi námi Slavejkov jako bytost z jiných světů.“

[18] Това е един малко преработен текст на Я. Махал, написан през 1911 г. (Махал 1912а).

период: „Отличаващ се с особен творчески талант, изтънчено естетическо чувство и широки литературни познания, той проправя на българската поезия нови пътища, въздигайки я формално – към художественост в чист вид, и съдържателно – към високите общочовешки идеали. Поетичните му творби не са много, но сред тях има истински бисери на изкуството – както в областта на лириката, така и на епиката. Важен е също така фактът, че П. Славейков, при все цялата модерност на психологическите и художествените си концепции, е останал здраво закотвен в родната земя и е израснал направо от нея. Дълбоко вникващи в ядрото на народната поезия и на народния дух, в най-добрите си произведения той се стреми да изрази *най-дълбоката същина на народната душа*.“[19] (Махал 1912б, к.м., М. Ч.) С оглед на това Я. Махал определя като апогей творбата „Коледари“ и народната епопея „Кървава песен“, в която „той не само по психологически ясен начин представя Освобождението на българите като резултат от моралните и душевните качества на българския народ, но и с проницателен дух извежда на преден план огромното значение на Балкана като символ и гений на народа“[20] (Махал 1912б). Според Махал културното развитие на България върви напред, поради което ако българските писатели продължат в посоката, предначертана от „незабравимия П. Славейков, свързваща в едно цяло националното и модерното, те много бързо ще спечелят широката читателска публика“[21] (Махал 1912б).

Видният българист и сорабист **Йозеф Пата** (1886–1942), колосът на тези две дисциплини от междувоенния период, в един от своите младежки очерци по история на българската литература, озаглавен „За българската литература“ (на чешки „O bulharské literatuře“, Пата 1913),

[19] В оригинала: „Vynikaje vzácným talentem tvůrčím, jemným citem estetickým s širokým rozhledem literárním, razil domácímu básnictví nové dráhy a povznesl je formálně k čisté uměleckosti a obsahově k vyšším ideálům všelidským. Básnických skladeb jeho není mnoho, ale jsou mezi nimi pravé perly umění v oboru lyrickém i epickém. Při tom je význačné, že Slavejkov při vší modernosti svých psychologických a uměleckých koncepcí byl pevně zakotven v rodné půdě a přímo z ní vyrůstal. Hluboko vniknuv v jádro národní poezie a národního ducha, snažil se ve svých nejlepších výtvorech vysloviti *nejvnitřnější podstatu duše národní*.“

[20] В оригинала: „nejen psychologicky jasně zobrazil osvobození Bulharů jako výsledek morálních a duševních vlastností bulharského lidu, nýbrž i věštím duchem vytkl veliký význam Balkánu jako symbolu a génia národního“.

[21] В оригинала: [budou-li bulharští spisovatelé pokračovat ve směru, který jim naznačil] „nezapomenutelný Penčo Slavejkov, spojujíce národní s moderním, získají si zajisté také brzy širokou obec čtenářskou“.

отчасти компилиран въз основа на литературните истории на А. Т. Балан „Българска литература“ (Теодоров-Балан 1896) и на Димитър Мирчев „Българска литература“ (Мирчев 1911), накратко представя най-значимите творци от Паисий Хилендарски до тези от най-младото поколение, които първи се опитват да се откъснат от миналото (т.е. от възрожденската и следвъзрожденската литературна традиция) и да се конфронтират с културна Европа. По този повод Й. Пата казва: „Модни течения, социални, културни и общочовешки въпроси, се изливат като лава в освободената страна и търсят своя отговор. Настана нов живот, а с него и нови нагласи, непознати досега в българската литература. […] [Е]два след като отразят предосвобожденската и следосвобожденската атмосфера, българските литератори могат да обърнат взор и към по-възвишени теми, по-художествено ориентирани и чисто модерни. Израсна младо поколение, възпитано в духа на западноевропейската литература, захранено с модерните лозунги за силата на индивидуализма, за прогресивността, за социалните проблеми и прочие, очакващи да намерят мястото си в българската литература.“[22] (Пата 1913: 422) „Най-стариям“ от това младо поколение според чешкия българист е именно П. Славейков. Йозеф Пата прави аналогия между космополитизма на българския поет и поевропейчването на чешката литература в произведенията на авторите от кръга на Ян Неруда (1834–1891), наричани „майовци“[23] по името на литературния алманах „Май“ (1858): „Единственото, което искат, е освен общочовешките мотиви да изразят и собствената си индивидуалност, силата на личността си, и в наднационалната наглед литература да могат да се доловят и националната нота, националната атмосфера, и националният характер.“[24] (Пата 1913: 488) Веднага след това Й. Пата допълва, че и днес българската литература продължава да

[22] В оригинала: „Proudy módní, otázky sociální, kulturní a všelidské se hrnuly do osvobozené země jako láva a bylo potřebí je zodpověděti. Přišel nový život a s ním nové názory, v domácí literatuře dosud neznámé. […] [T]eprve když zachyceno ovzduší předosvobozenské a poosvobozenské, mohli bulharští literáti obrátiti zřetel k námětům vyšším, umělečtěji založeným a čistě moderním. Vyrostlo mladé pokolení, odchované již duchem západoevropské literatury, napájené moderními hesly o síle individualismu, o pokrokovosti, sociálních problémech a podobně, jež všechny chtěly býti také umístěny v domácí literatuře bulharské.“

[23] На чешки *májovci*.

[24] В оригинала: „Šlo jen o to, vyjádřiti vedle všelidských motivů svou vlastní individualitu, sílu své osobnosti, aby i v poezii zdánlivě mezinárodní zaznívala domácí nota, domácí ovzduší i národní charakter.“

се стреми към осъществяването на идеала си за това общочовешките, модерно интерпретирани сюжети да идват от народната душевност и да израстват от нея, както и че в не едно от стихотворенията си П. Славейков се приближава именно до този идеал. Чешкият литературовед изказва положителното си мнение и за стихотворението „Коняр", предимно заради добре описаните в него „най-съкровени трепети на човешката душа", както и за получилите възторжена оценка „народни" творби „Коледари", „Ралица", „Бойко" и „Кървава песен", но що се отнася до последната от тях, той е вдъхновен предимно от идеята, докато по въпроса за формата смята, че този опус магнум на П. Славейков има редица недостатъци, като за това допринася и „твърде тенденциозно открояващата се идея"[25] (Пата 1913: 489).

Отношението на Й. Пата към личността на П. Славейков като основоположник на българския модернизъм е знаково: не вижда в него модернист в истинския смисъл на думата (затова го сравнява с Неруда), и не само това – той осъжда „съвременната българска модерна, декадентството", от чиито представители посочва само името на Иван Андрейчин (не приема с разбиране напр. и драматурга Пейо К. Яворов), и вижда в най-младите лирици творци, които „имат слабост към напразното струпване на „силни" думи с ужасно песимистично лустро, което обаче същевременно е недостоверно и повърхностно"[26] (Пата 1913: 490). Във връзка с Иван Кирилов определя и опитите на „най-младите" в областта на драмата като общо взето неоригинални, изцяло затънали „в западноевропейските художествени течения", т.е. в закъснелия символизъм, декадентство и в „общата, в добрия и лошия смисъл на думата, модерност"[27] (Пата 1913: 493). За Й. Пата са значими преди всичко произведенията на прозаиците реалисти (на Елин Пелин), вдъхновен е и от поезията на Кирил Христов (това свое, дори отчасти безкритично вдъхновение той изразява и през по-късните години), а най-високо той цени „идилиите" на Петко Ю. Тодоров. Чешкият българист остава на подобно мнение и в синтетичната си студия, озаглавена „Българската книжовност през XX век" (на чешки „Bulharské písemnictví ve 20. století", Пата 1934).

---

[25] В оригинала: „nejvnitřnější záchvěvy lidské duše", „příliš tendenčně vystupující idea".

[26] В оригинала: „dnešní bulharskou modernu, dekadenci", „si libují v planém hromadění ‚silných' slov, s nátěrem hrozně pesimistickým, ale přitom nepravdivým a povrchním".

[27] В оригинала: „ve vleku západoevropských proudů", „všestranné, dobře i špatně chápané modernosti".

Представата за П. Славейков като основоположник на българския модернизъм („българската модерна“) се установява в чешката славистика благодарение на авторитетния литературноисторически труд на компаративиста **Франк Волман** (1888–1969), озаглавен „Словесността на славяните“ (на чешки „Slovesnost Slovanů“, Волман 1928).[28] Синтетичната разработка за П. Славейков е включена в последната, девета глава – „IX. Moderna“: българският „индивидуалистичен модернист“ според чешкия литературовед е избавил българската поезия от „досегашната ѝ локалност и е свързал положителната си европейска нагласа с българския патриотизъм“,[29] като в епиката му има аналогични черти не само с Адам Мицкевич, но и с Йозеф Сватоплук Махар, както и с руските реалисти (Волман 1928: 229).

Оригинален е и портретът на П. Славейков, създаден от вече споменатия **Ян Махал** в третия том на монументалния му труд „Славянски литератури“ (на чешки „Slovanské literatury“, Махал 1929: 724–730). Изненадващо е, че в този последен том, посветен на славянския реализъм и натурализъм, е включен П. Славейков, а не например П. К. Яворов, чиито

[28] На това място трябва да добавим, че едва словашкият компаративист **Ян Кошка** (1936–2006) в кандидатската си работа, озаглавена „Българска поетическа модерна“ (на словашки „Bulharská básnická moderna“, 1968; редактираната ѝ версия е публикувана по-късно: Кошка 1972), е първият, който въз основа на детайлен анализ на творчеството му отнася Пенчо Славейков към по-широкия контекст на европейските модернистични течения и същевременно утвърждава представата за него като за първия теоретик и практик на българския модернизъм, отличаващ се обаче с определени специфики и парадокси (погледнато през призмата на „големите“ европейски литератури); срв. главите „П. Славейков, критик и теоретик на модернизма“ (на словашки „Penčo Slavejov, kritik a teoretik moderny“) и „П. Славейков – поет“ (на словашки „Penčo Slavejkov – básník“) (Кошка 1972: 77–105, 106–138). Според Кошка, когато става дума за творчеството на П. Славейков, едни говорят за индивидуализъм, други за неоромантизъм, трети за предсимволизъм, а някои и за романтизъм, предромантизъм, парнасизъм, критически реализъм, класицизъм и т.н. Най-странното според него обаче е, че всеки от тях в някакъв смисъл е прав и може да обоснове твърденията си с помощта на съответния материал, тъй като творчеството на П. Славейков действително съдържа елементи от всички тези направления и стилове, хибридно смесващи се, преплитащи се и припокриващи се в него. Както и при словашката литература, ученият открива в тази симбиоза черти, характерни за литературите, които „се развиват със закъснение, и поради това ускорено“. Двете пространни глави от монографията на Я. Кошка са много четени и дискутирани в Чехословакия, това е и най-оригиналният научен текст, посветен на личността, на литературнокритическото и на поетическото творчество на П. Славейков.

[29] В оригинала: „z její dosavadní lokálnosti a spojil své dobré evropanství s bulharským vlastenectvím“.

върхови постижения в областта на модернизма дори не са споменати (вероятно поради това, че Я. Махал е замислял и четвърти том, изцяло посветен на „Славянската модерна“, който обаче така и не написва).

За Я. Махал П. Славейков е „Йоан Кръстител“ за българската модерна поезия, а анализът му на Славейковите творби остава един от най-подробните и най-самостоятелни чешки рефлексии на творчеството му. Според чешкия литературен историк поетът изиграва епохална роля за развитието на българската литература, внася в нея „нови, оригинални идеи и размисли“, почерпени от богатите извори на съвременната европейска култура, като същевременно се отличава и като самобитен стилизатор: „Славейков отстоява преди всичко стилистичната опростеност, изчистеността, хармонията и пъстротата. При П. Славейков отсъстват смелите метафори, антитезите, хиперболите, сложните форми на строфите и прочее, с които Вазов украсява стила си. За сметка на това П. Славейков омагьосва с поетичния си език, прост и благозвучен, който винаги е органично свързан с иманентното съдържание. С особено внимание избира думите и изразите, за да пресъздаде чрез тях всички оттенъци на мисълта си, и достига пълна хармония между мисълта и словесния ѝ израз. От лирическата му реч се излъчва една вътрешна, скрита сила, която обгръща с магичност поезията и най-простите образи. Въздействието му върху по-младите български поети е проникновено; с него започва една нова епоха в българската поезия изобщо.“[30] (Махал 1929: 729–730)

Най-близък до нагласите на Пенчо Славейков и на останалите „млади“ (особено на П. К. Яворов, когото от 1906 година и превежда) е активният сътрудник на списание „Slovanský přehled“, гимназиалният учител и преводач (освен това виден украинист и пионер на белорусистиката в Чехия) **Франтишек Рут Тихи**, публикуващ също така под псевдонима **Зденек Броман** (1886–1968). Той забелязва творбите на Пенчо Славейков още в края на живота му и пише за тях в различни очерци и бележки с информативна насоченост – сред тях е и текстът, озаглавен „Българската

[30] В оригинала: „Slavejkov dbal především stylové prostoty, čistoty, harmonie a barvitosti. Smělé metafory, antiteze, hyperboly, složité tvary strofické ap., jimiž Vazov zdobil svůj sloh, u Slavejkova nenalézáme. Zato okouzluje Slavejkov svou básnickou řečí, prostou a libozvučnou, která je vždy organicky spojena s vnitřním obsahem. Se zvláštní pečlivostí vybíral si slova a výrazy, aby jimi vystihl všecky odstíny svých myšlenek a dosáhl úplné harmonie mezi myšlenkou a slovním jejím výrazem. Jakási vnitřní, utajená síla vane z jeho básnické řeči, která oblévá kouzlem poezie i nejprostší obrazy. Působení jeho na mladší básníky bulharské bylo pronikavé; jím začíná se nová epocha v poezii bulharské vůbec.“

литература през 1907 година“ (на чешки „Bulharská literatura v roce 1907“), препращащ към мнението на Боян Пенев и представляващ съпоставка между поезията на П. Славейков и П. К. Яворов от формална и от съдържателна гледна точка (срв. Броман 1908: 447). На друго място З. Броман нарича „На Острова на блажените“ „остроумна и оригинална мистификация“ и изказва възторжените си поздравления към изкусния майстор на портретната критика и талантлив лирик (Броман 1912а: 323), а във връзка с драмата на П. Ю. Тодоров „Змейова сватба“ резюмира основната идея в днес вече превъзмогнатата интерпретация на Спас Ганев (изразена в списание „Българска сбирка“ през 1911 г., с. 25), утвърждаваща, че пиесата трябва да бъде разбирана символно, подобно на roman-à-clef, т.е. като драма „с ключ“, и заявява: Змей Горянин всъщност е Пенчо Славейков, Пенка – самият Тодоров, а „Темно Загоре, където се развива действието, е мрачна България“ (Броман 1912а: 324).

Зденек Броман-Тихи е автор и на няколко некролога за поета (Броман 1912б; Броман 1912в; Броман 1912г). В периода между 1907 и 1914 г. той превежда и стихотворенията „Харамии – 2“ (на чешки „Trojice“, Славейков 1907), „Симфония на безнадеждността“ (на чешки „Symfonie beznadějnosti“, Славейков 1909), „Поет“ (на чешки „Básník“, Славейков 1910: 416–417), „Cis moll“ (на чешки „Cis moll“, Славейков 1911а), „Цар Самуил“ (на чешки „Car Samuel“, Славейков 1911б; второ издание на същия превод Славейков 1914а: 142), „Псалом на поета“ (на чешки „Básníkův žalm“, Славейков 1912а), „Пролог. Из „Кървава песен“ (на чешки „Prolog „Krvavé písně“, Славейков 1912б) и „Микеланджело“ (на чешки „Michel Angelo“, Славейков 1914б).

Активността му очевидно е свързана със зародилата се още тогава идея да бъдат подготвени за издаване на чешки език избраните творби на П. Славейков, тъй като в некролога, посветен на поета, публикуван във вестник „Čas“, З. Броман-Тихи недвусмислено казва, че в библиотека „Световна поезия“ (на чешки „Světová poezie“) се подготвя за печат томче с избрани епически творби на П. Славейков, сред които ще е и откъс от „Кървава песен“ (Броман 1912в). Първата световна война осуетява тези планове и преводачът забавя излизането на антологията, за да може тя да излезе по повод десетгодишнината от смъртта на поета. За тези негови намерения научаваме от кореспонденцията му с Б. Пенев.[31]

[31] Заслужава да се отбележи, че Б. Пенев учи чешки от преводите на Ф. Тихи на Ботевата поезия (Ботев 1913). В писмото си до Ф. Тихи от 15.05.1922 г. Б. Пенев признава: „[…] когато бях в Прага […] по тях изучавах чешки език.“ – Писмата на Б. Пенев до Ф. Тихи се съхраняват в засега некаталогизирания фонд *Tichý František Rut*,

На 17.03.1922 г. Франтишек Тихи пише на българския учен: „[З]а ободряване се връщам към П. Славейков, чийто избрани произведения смятам да издам по повод десетата годишнина от смъртта му, като към тях ще приложа и литературоведска студия. Списъкът на статиите си за него, както и на преводите си, прилагам на отделен лист.“[32]

В пражкия архив на Ф. Тихи може да бъде открит изцяло запазеният ръкопис на планирания от него том с произведения на П. Славейков, липсва обаче литературоведската студия, която преводачът така и не написва. Освен вече споменатите произведения са запазени и досега непубликувани преводи на стихотворенията „Ралица“ (на чешки „Ralica“), „Коледари“ (на чешки „Koledníci“) и „Приказка“ (на чешки „Pohádka“). В тома с избрани произведения е трябвало да излезе и по-рано публикуваният превод на „Харамии – 2“, който да е с новото заглавие „Loupežníci“ („Разбойници“), тъй като думата „харамия“ е труднопреводима. За посочените преводи може да се каже, че те значително надминават по-старите преводи на В. Шак и поради това без съмнение заслужават да бъдат публикувани.

Както стана ясно от казаното дотук, чешките читатели се запознават с поезията на П. Славейков сравнително рано чрез преводите ѝ, появили се почти паралелно с преводите на творбите на бащата на поета – П. Р. Славейков. По традиция, с оглед на модела на чешката литературна историография, чешката българистика отнася представителите на кръга „Мисъл“ към представителите на модернизма (респ. на „модерната“), но в литературнокритическите си (от днешна гледна точка литературноисторически) интерпретации чешките анализатори (напр. Й. Пата), съвременници на явлението „български модернизъм“, бележещо преломна епоха в развитието на българската следосвобожденска литература, са доста по-резервирани и предпазливи. От своите, най-общо казано, етнопсихологически позиции те ни най-малко не възприемат българската литература в контекста на тогавашния европейски модернистичен кипеж, напротив, за основна негова линия смятат реалистичната традиция, сюжетите от извора на народния живот, т.е. произведе-

---

Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha, sign. III F 143; но е издадена цялата кореспонденция между Б. Пенев и Ф. Тихи (срв. Черни, Хронкова 2016: 107–116).

[32] В оригинала: „[P]ro osvěžení vracím se k P. Slavejkovu, z něhož hodlám k 10. výročí jeho smrti vydati výbor básní, doprovozený literární studií. Seznam svých článků o něm a překladů z něho připojuji na zvláštním listu.“ Писмата на Ф. Тихи до Б. Пенев, заедно с друга кореспонденция на българския учен, се съхраняват в софийския архив на Б. Пенев, Научен архив на БАН, фонд *Боян Пенев*, сигн. 37k, 1, а. е. 3063 (цитирано по Черни, Хронкова 2016: 109).

нията, свързани с родната земя, отразяващи битието на народа. Българският модернизъм и усилията му за европеизиране им остават далечни, не се отнасят с разбиране към тях и смятат (също както и за чешкия модернизъм), че това е само едно модно явление, осъдено на мимолетно съществуване. Положително се изказват единствено за обогатяването на тематичното разнообразие в литературата, заслуга на авторите около кръга „Мисъл", без обаче да обръщат по-задълбочено внимание на другата, символистичната вълна в българския модернизъм. Независимо от това, П. Славейков намира чешки почитател в лицето на духовно близкия му преводач Франтишек Тихи (Зденек Броман), но чешкото начало на по-задълбочените анализи относно ролята му за модернистичното преобразяване на българската литература на прелома на XIX и XX в. и на българския модернизъм като цяло е поставено чак от пионерите на чешката литературна компаративистика, по-конкретно в историографските разработки на Ян Махал и Франк Волман.

Темата за П. Славейков и Чехия далеч не се изчерпва с литературоведските рефлексии на творбите му в чешки контекст, нито пък с преводите на поезията му на чешки език. Няма как да не бъдат споменати и проправящите пътя към нови теми студии, в които П. Славейков има средищна роля и в които се говори за „докосванията" му до чешкото пространство и култура. Така например Жоржета Чолакова търси чешките импулси и предобрази, предопределили появата на безпрецедентния за българската литература мотив на спящото езеро и на глъбините у П. Славейков (намира ги при Ярослав Връхлицки; срв. Чолакова 2008). Още Й. Пата, а след това Радомира Здворжакова, както и Величко Тодоров знаят за това, че П. Славейков се идентифицира с идеите на Томаш Гариг Масарик относно рационалното разбиране и осъществяване на славянското сътрудничество. Пенчо Славейков ясно заявява това още през 1910 година, подчертавайки, че на Софийския славянски конгрес е трябвало да бъде поканен Масарик, което не се е случило (срв. Пата 1937; Здворжакова, Тодоров 1994). Отделна и напълно самостоятелна част от отношението на П. Славейков към Чехия представляват на свой ред личните контакти, близкото познанство, но понякога и проблематично сътрудничество на поета с Йозеф Шмаха (1848–1915), художествения директор (от декември 1905 до края на 1908 г.) и главен режисьор (до януари 1910 година) на софийския Народен театър (срв. Пеликан 1980; Груева 2000).

Засегнатите дотук аспекти ще бъдат обект на самостоятелна монография, част от която ще са и неиздадените досега поради лошо стече-

ние на обстоятелствата избрани произведения на П. Славейков в превод на Зденек Броман (Франтишек Тихи) – един от основните приноси към (като цяло не особено голямата) рецепция на българската литература в Чехия през междувоенния период.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ботев 1913: Botjov, Ch. Básně / Přel. Z. Broman. – Praha : J. Otto, 1913.

Броман 1908: Z. B. [= Broman, Z.] Bulharská literatura v roce 1907. // *Slovanský* přehled, X, № 10 (červen), s. 446–449.

Броман 1912а: Broman, Z. Bulharské písemnictví v letech 1910 a 1911. // *Slovanský přehled,* XIV, № 7 (duben), s. 321–327.

Броман 1912б: Z. B. [Broman, Z.] Z bulharské literatury [† Penčo Slavejkov]. // *Časopis* pro moderní filologii, II, s. 470.

Броман 1912в: Broman, Z. Penčo Slavejkov zemřel. // *Čas*, XXVI, № 164, 15. VI. 1912, s. 2.

Броман 1912г: Broman, Z. Penčo Slavejkov. // *Slovanský* přehled, XIV, № 9–10 (červen–červenec), s. 405.

Волман 1928: Wollman, F. Slovesnost Slovanů. Slované, kulturní obraz slovanského světa : 2. díl. – V Praze : Vesmír, 1928.

Груева 2000: Груева, В. Penčo Slavejkov versus Josef Šmaha. // *Antropologie* dialogu. Souznění a nedorozumění mezi Čechy a Bulhary. Konference pořádaná Institutem základů vzdělanosti v prostorách Univerzity Karlovy v Praze ve dnech 14.–15. prosince 1998 / Ed. M. Moravcová. – Praha, 2000, s. 98–103.

Здворжакова, Тодоров 1994: Здворжакова, Р., В. Тодоров. Български представи за делото и личността на Т. Г. Масарик. // *Les Études* balkaniques tchèques IX / Eds. L. Řeháček, Z. Urban. – Praha, 1994, s. 37–45.

Игов 2006: Игов, Светлозар. Книга за Пенчо Славейков. – Варна : Славена, 2006.

Кошка 1972: Koška, J. Bulharská básnická moderna. – Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1972.

Кръстев-Миролюбов 1909: Krstev-Miroljubov, K. Penčo Slavejkov. // *Slovanský přehled,* XII, № 2–3 (listopad–prosinec), s. 54–59.

Кръстев-Миролюбов 1910: Krstev-Miroljubov, K. Nová bulharská literatura. // *Naše* doba, XVII, № 12 (20. 9.), s. 898–918.

Леви 1963: Levý, J. Umění překladu. – Praha : Československý spisovatel, 1963.

Махал 1912а: Máchal, J. Obzor literatur slovanských : 10. Literatura bulharská. // *Slovanstvo* : Obraz jeho minulosti a přítomnosti. – Praha, 1912, s. 541–546.

Махал 1912б: Máchal, J. Současná literatura bulharská. // *Národní* listy, LII, № 304, 3. XI. 1912, ranní vydání, příloha, 17.

Махал 1929: Máchal, J. Slovanské literatury III. – V Praze : Matice česká, 1929.

Мирчев 1911: Мирчев, Д. Българска литература. – 2. изд. – Плевен : К. Т. Мотафчиев, 1911.

Пата 1913: Páta, J. O bulharské literatuře. // *Osvěta*, XLIII, s. 329–338; s. 416–422; s. 488–494.

Пата 1934: Páta, J. Bulharské písemnictví ve 20. století. // *Dvacáté* století – co dalo lidstvu VII. Z duševní dílny lidstva. – Praha, 1934, s. 198–223.

Пата 1937: Páta, J. Penča Slavejkova vzpomínali. // *Slovanský* přehled, XXIX, № 6 (červen), s. 295–297.

Пеликан 1980: Pelikán, J. Působení Josefa Šmahy v sofijském Národním divadle. // *Sborník* prací filozofické fakulty brněnské univerzity D, XXVII, s. 127–139.

Рудолф, ред. 1909: Z bulharského Parnasu : (Ukázky novodobé poesie bulharské) I / Uspořádal, úvody opatřil a na památku obnovení bulharského carstva vydal Alfréd Rudolf. – Praha : Alfréd Rudolf, 1909.

Славейков 1852: [Славейков, П. Р.] Х. Българскы пословици. // *Памятники* и образцы народнаго языка и словесности, I, Прибавления к Известиям II-го отделения Императорской Академии Наук, № 10, 20. XI. 1852, с. 129–144.

Славейков 1897: Slavejkov, P. Výstraha [Сепване] / Přel. V. Šak. // *Čas* : Beletristická příloha, II, № 20, s. 153.

Славейков 1901а: Slavejkov, P. R. S bohem buď, s bohem, ženo má milá [Сбогом, прощавай, невесто мила]; Mně není do zpěvu [Не ещи ми се]; Má krutost shasla [Жестокостта ми се сломи] / Přel. V. Šak. // *Slovanský* přehled, III, № 7 (duben), s. 300–302.

Славейков 1901б: Slavejkov, P. Blízko cesty, jež se táhne lesem [Сред гората, отстрана край пътя…]; Cesta, která vede místy [Пътят, по който възпирах…]; Před minutou vichr v letu [Преди минута буен вихър…]; Stinný sad. Ve větví hustém loubí [Сенчеста градина. В глъбината…] / Přel.V. Šak. // *Slovanský* přehled, III, № 7 (duben), s. 302–303.

Славейков 1907: Slavejkov, P. Trojice [Харамии – 2] / Přel. Z. Broman. // *Slovanský* přehled, IX, № 5 (únor), s. 195–196.

Славейков 1909: Slavejkov, P. Symfonie beznadějnosti [Симфония на безнадеждността] / Přel. Z. Broman. // *Slovanský* přehled, XII, № 2–3 (listopad–prosinec), s. 49–53.

Славейков 1910: Slavejkov, P. Básník [Поет] / Přel. F. S. Tichý. // *Květy*, XXXII, 2. pololetí, № 65, s. 416–417.

Славейков 1911а: Slavejkov, P. Cis moll [Cis moll] / Přel. Z. Broman. // *Slovanský* přehled, XIV, № 1 (říjen), s. 15–18.

Славейков 1911б: Slavejkov, P. Car Samuel [Цар Самуил] / Přel. Z. Broman. // *Slovanský* přehled, XIV, № 1 (říjen), s. 18–19.

Славейков 1912а: Slavejkov, P. Básníkův žalm [Псалом на поета] / Přel. Z. Broman. // *Slovanský* přehled, XIV, № 9–10 (červen–červenec), s. 405–406.

Славейков 1912б: Slavejkov, P. Prolog „Krvavé písně“ [Пролог. Из „Кървава песен“] / Přel. Z. Broman. // *Slovanský* přehled, XV, № 3 (prosinec), s. 101–104.

Славейков 1914а: Slavejkov, P. Car Samuel [Цар Самуил] / [Přel. F. Tichý]. // *Krásné* čtení – příloha Česká dívka, X, № 9 (květen) [Bulharské číslo I.], s. 142.

Славейков 1914б: Slavejkov, P. Michel Angelo [Микеланджело] / Přel. Z. Broman. // *Slovanský* přehled, XVI, № 9–10 (červen–červenec), s. 385–388.

Славейков 2001: Славейков, Пенчо П. Съчинения : Т. 1. Епика / Състав., коментар. и ред. Стоянка Михайлова, Камен Михайлов. – София : Фигура, 2001.

Славейков 2003: Славейков, Пенчо П. Съчинения : Т. 2. Лирика / Състав., коментар. и ред. Стоянка Михайлова, Камен Михайлов. – София : Фигура, 2003.

Теодоров-Балан 1896: Теодоров-Балан, Александър. Българска литература : Кратко ръководство за средните и специални училища. – Пловдив : Хр. Г. Данов, 1896.

Теодоров-Балан 1900: Teodorov-Balan, A. Z bulharského písemnictví. // *Lidové* noviny, VIII, № 167, 25.VII.1900, s. 1–2.

Урбан 1982: Urban, Z. Bulharská přísloví v podání F. L. Čelakovského a I. J. Hanuše. // *Český* lid, LXIX, № 4, s. 233–237.

Хануш 1857: Hanuš, I. J. Bulharská přísloví a pořekadla. // *Koleda*, kalendář na rok obyčejný 1858, VIII, s. 88–90.

Хронкова 1975: Hronková, D. Počátky pronikání díla Ivana Vazova do Čech. // *Българо*-чешката дружба в литературата на XIX век = Česko-bulharské přátelství v literatuře XIX. století. София / Ред. Е. Георгиев, Ю. Доланску. – София, 1975, с. 145–168.

Черни 2008: Černý, M. Matematik s básnivou duší : Nad bulharistickým dílem Vladislava Šaka (1860–1941). // *Úloha* české inteligence ve společenském životě Bulharska po jeho osvobození = Ролята на чешката интелигенция в обществения живот на следосвобожденска България / Eds. Černý, M., D. Grigorov. – Praha, 2008, s. 220–257.

Черни 2015: Černý, M. Význam Slovanského přehledu pro českou (zejména literárněvědnou) bulharistiku. // *Slovanský* přehled, CI, № 3, s. 627–671.

Черни, Хронкова 2016: Černý, M., D. Hronková. Bojan Penev a jeho kontakty s Čechami a českou kulturou. // *Slavia*, LXXXV, № 1, s. 86–121.

Чолакова 2008: Чолакова, Ж. Пенчо Славейков и Чехия – pro et contra. // *Úloha* české inteligence ve společenském životě Bulharska po jeho osvobození = Ролята на чешката интелигенция в обществения живот на следосвобожденска България / Eds. M. Černý, D. Grigorov. – Praha, 2008, s. 258–270.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – ХЕНРИ БЪРНАРД: ЕДИН ПРЕВОДАЧЕСКИ ТАНДЕМ

Александър Шурбанов
СУ „Св. Климент Охридски“

PENCHO SLAVEYKOV – HENRY BERNARD: A TRANSLATIONAL TANDEM

Alexander Shurbanov, Sofia University St. Kliment Ohridski

This essay examines the method of Pencho Slaveykov and Henry Bernard's collaborative translation of a volume of Bulgarian folksongs and proverbs published in London in 1904 under the title *The Shade of the Balkans*. It comments on the clash and coordination of two different directional pulls motivated by the contrast in the prioritization of the respective principles of adequacy and adaptation in their approach to the joint project. The case studied here offers us a rare opportunity of observing the duality inherent in the very nature of translation. It also provides an instructive illustration of the additional issues of the collaborators' disparate cultural backgrounds and the need for their correlation as well as their having to rely on a third language as a mediator in their work on the texts.

Keywords: Pencho Slaveykov, Henry Bernard-Baerlein, *The Shade of the Balkans,* folksongs, translation, collaboration

Редом с Гьоте и Хайне в зората на XX век Пенчо Славейков превежда, макар и по-откъслечно, и големи английски поети като Шели и Тенисън. По това време той предприема и опит в обратната посока – решава да представи голяма подборка от български народни песни на англоезичната публика. Антологията – може би и до днес най-амбициозната от този вид – е публикувана в Лондон през 1904 г. под заглавието „Сянката на Балкана“ (*The Shade of the Balkans*).[1] Тя е дело на трима литературни тру-

[1] *The Shade of the Balkans,* being a collection of Bulgarian folksongs and proverbs, here for the first time rendered into English, together with an essay on Bulgarian popular poetry, and another on the origin of the Bulgars, ed. by Henry Bernard, Published by David Nutt at the Sign of the Phoenix, Long Acre, London, 1904. Интересно е, че на титулната страница на книгата редакторът е сложил текста „Song has no master“ Bulgarian Proverb

жениции, които се срещат през предходната година и за няколко месеца се справят със задача, която в наше време би изисквала години на планиране и координиране от многоброен научен колектив. Както пише в предговора си към изданието един от тях, английският пътешественик и писател Хенри Бърнард, „д-р Дилън и аз се готвехме да се върнем в Испания и в слънчевата Мурсия да нагазим в Средновековието. Тогава въстанаха македонците и промениха плановете ни. Те ни призоваха в София, на границата, и докато пребивавахме в тази объркана малка столица – в очакване на военните действия, – аз попаднах един ден в Националната библиотека, запознах се с Пенчо Славейков и след десет минути тази книга беше планирана." (с. 11)[2]

Хенри Бърнард, по-късно известен като Хенри Беърлайн (1875–1960), по онова време е едва на 28 години и все още не е публикувал нищо. Българският сборник обаче ще се окаже първата от над 50 книги – пътеписи и преводи, които той ще издаде през следващия половин век. Значително по-възрастният му спътник, д-р Емил Джозеф Дилън (1854–1933), е журналист, преподавател, езиковед и преводач. Двамата британци не знаят български, а познанията на Славейков по английски са ограничени. За щастие, връзката може да се осъществи на немски. Чрез този език-посредник Славейков и Бърнард успяват да подготвят в превод на английски език подборка от 101 народни песни и 101 пословици.[3] Сбирката се обрамчва от занимателния предговор на Бърнард, представящ предисторията на книгата; знаменитото есе на Славейков „Българската народната песен", поръчано специално за английското издание и публикувано почти едновременно на български в списание „Мисъл"; кратко изследване на Бърнард върху легендата за сестрата и деветимата ѝ братя като панбалкански фолклорен мотив; подробни обяснителни бележки по песните, написани от него, и есето на д-р Дилън „Произходът и езикът на прабългарите", в общи линии извлечено от трудовете на проф. Иван Шишманов.

„Сянката на Балканите" е уникално постижение в популяризирането на българското народно изкуство зад граница и предлага богат материал

(„Песента господар няма", българска поговорка), а на следващия лист е поместил свой сонет, посветен на епископа на Дяково д-р Щросмайер, с когото е имал честта лично да се запознае.

[2] Преводът на пасажи от „Сянката на Балкана" навсякъде са на автора на тази статия.

[3] Предпоследната, стотна по ред „народна песен" е всъщност стихотворението на Христо Ботев „Хаджи Димитър".

за различни области на научен коментар: за историка, етнография, литературоведа и биографа. Изкушенията на този разнообразен материал са големи, но макар и неохотно, трябва да оставя много от тях настрана, за да се спра на един отделен аспект: метода на превод, възприет от Славейков и Бърнард в конкретния случай. Дори в тази ограничена задача се очертават две съставки: едната, по-широко теоретична – природата на колективната работа при литературния превод; и втората, историческа – възгледите на такъв опитен преводач като Пенчо Славейков върху превода и популяризирането на народната поезия и тяхното практическо прилагане.

Подтикът за целия проект очевидно е дошъл от българина през онези „десет минути“ от първата среща на двамата в Народната библиотека. Бърнард моментално е омаян от харизматичната личност на домакина си. С няколко думи той майсторски го обрисува като „лъв в клетка“:

> Големи, масивни плещи, масивна глава, смугъл, с брада черна и сребърна (макар че поетът няма и четирийсет), чело, което кара човек да мисли, и очи – очи, уморени от мъките на света, заплашителни очи, очи от здрачните лесове, после очи на горски фавн, очи, които ви примамват и ви отбягват с танц, очи, които се надсмиват и над вас, и над своя притежател, непоносими очи. (с. 11)

Бърнард е вече наясно за мястото, което Славейков заема в българската поезия и в националния литературен живот. Сега той е респектиран не само от вида му, но и от дълбоките познания на този „елитист“ за съкровищата на народното творчество, от неговата способност да си спомня „всеки вариант на всяка песен“. Нашият поет е съхранявал в паметта си голям брой народни песни и е рецитирал някои от тях пред госта си още при запознанството им. Както обяснява в своето есе, значителна част от песните и всички поговорки в антологията са взети от бащините му сбирки, както и от книгата на Братя Миладинови „Български народни песни“ (1861), „Български народен сборник“ на Васил Чолаков (1872) и от Сборника за народни умотворения на Министерството на просвещението.

Извлеченото от тези източници, както и от собствената му памет поетът е предоставял на Бърнард за обсъждане в свой предварителен синопсис на немски език. Когато двамата са постигали съгласие за включването на дадена песен, Славейков е изготвял немски подстрочник на целия текст, както и транскрибиран на латиница откъс от оригинала, който

да служи на английския преводач като образец на прозодичната схема на творбата (дължина на стиха, ритъм, цезури, алитерации, повторения и пр.). Бърнард описва тази дейност по следния начин:

> След като Славейков изготвеше общ и обаятелно интригуващ превод на немски, ние спорехме – да призная, невинаги без ожесточение – дали да го включим. Ако възраженията се превъзмогнеха, Славейков предоставяше по-прецизна редакция и за да мога да запазя метриката с нейните ударения, изговаряше на български отделни стихове, които аз записвах фонетично. (с. 13)

Дотук методът е на най-простото си ниво. Той демонстрира стремежа на преводачите да съхранят оригинала в неговата пълнота от съдържание и форма. И верността на превода им е наистина впечатляваща, особено ако се вземе предвид, че е преминал през трети език. Тази вярност, разбира се, не се свежда до механично репродуциране. И двамата съзнават, че задачата им е по-сложна, и упорито търсят функционални аналогии между езиците си, за да постигнат сходен естетически ефект чрез различни средства. Главната грижа за намирането на тези средства естествено лежи върху британеца. Но той е особено предпазлив и предпочита да не поеме цялата отговорност за окончателната версия. Всяко негово откритие се връща чрез немския към Славейков и трябва да получи одобрението на българския поет. Чак след завършването на тази фаза мисията може да се сметне за изпълнена.

Извършената по този начин работа е полезотворна и в общи линии много успешна. Но читателят нерядко усеща, че авторитарната фигура на Славейков и неговата грижа за автентичност на крайния продукт са тежали върху душата на по-младия му съратник и че на тях се дължат сухотата и буквализмът, които ни препъват тук-таме в превода. Нещата обаче са по-сложни. Бърнард, както казах, е силно респектиран от гения на Славейков, но той не е човек, който лесно се поддава на натиск. Нека си припомним казаното от него за начина, по който двамата са избирали песните и поговорките: „... ние спорехме – да призная, невинаги без ожесточение...“ Що се отнася до природата на главните спорове и несъгласия на този, както и на по-късни етапи от общата им работа, за тях намираме достатъчно свидетелства във включените в книгата обяснителни текстове.

Славейков е убеден, че народните песни трябва да се предадат в истинската си форма. Той настоява стиловите грапавини и стряс-

кащият натурализъм на картините и езика да не се преиначават от козметичните манипулации на една чужда на тях естетика. Бърнард обаче през цялото време мисли за публиката, за която се прави преводът, и се стреми да задоволи тъкмо тази публика – английската средна класа след края на викторианската ера. Той внимава да не накърни нейния изискан литературен вкус, тъй като това, разбира се, би било пагубно за целия проект. Ето някои от Славейковите оплаквания по този повод:

> Мерзости, изтезания, разпятия, опожарявания – такива са сцените в тези героически песни, които обикновено се наричат исторически, за да не се смесват с другите, които имат оправданието на мита. Г-н Бърнард беше достатъчно суров, за да не допусне тези опърничави, но инак поетични песни до английския читател. (с. 64–65)

От друга страна, четем благоразумните обяснения на англичанина:

> Има само пет-шест български народни песни, чийто мотив е съзнателно хумористичен. Шопите (обитаващи софийската област) имат още няколко образеца, но техният хумор по различни причини не може да се пресъздаде. (с. 247)
> Към поговорките трябваше да бъдем по-придирчиви, понеже голяма част от тях, поради вековното турско господство, не биха се харесали дори на дъщерята на г-жа Грънди. (с. 13)

Г-жа Грънди е символ на викторианското пуритансko благонравие. Макар че самият той очевидно би искал да мисли за себе си като за човек с по-широки разбирания от тези на старомодните британски дами, реакциите на Бърнард към българското народно изкуство често издават дълбокото му сродство с тях. В бележките му храмът на Рилския манастир например е „великолепна църква, чиито стени отвън са украсени с ред неприлични, почти отблъскващи фрески“.

Не е чудно, че след като веднъж е разсеяна магията на Славейковия първоначален „общ и обаятелно интригуващ превод“, суровата простота на песните в техния неразкрасен вид е разочаровала романтически настроения чужденец. „Докато подбирахме народните песни с г-н Бърнард – роптае Славейков, – той неведнъж ме смайваше с въпроса си: „Няма ли нещо по-красиво? Нямате ли песни като румънските?“ (с. 83). И ни разказва следната показателна история:

> Един ден г-н Бърнард дойде с книга, озаглавена „Бардът от Димбовица“.[4] Аз я разлистих и отговорих без колебание: „Българите нямат такива песни – по същата причина, по която и румънците ги нямат. Това са скроени песни, които предполагам са преведени на английски – много очарователно – от г-жа Алма Стретел.“[5] Песните на Барда от Димбовица са една прекрасна заблуда. Техните автори навярно са се поддали – като Макфърсън, Ханка и Верковић[6] – на прекален патриотизъм. За да изясни всичко това докрай, г-н Бърнард последва съвета ми и писа на г-ца Вакъреску. Отговорът на дамата беше, че румънският селянин на практика е най-интелигентният селянин в Европа и че при записването на песните тя е използвала свой личен метод. Румънският селянин си няма и хабер за тези песни: за тяхната форма, за техния контекст или за техния език. А „Бардът от Димбовица“ съвсем не е чудото на незнайни бардове от Димбовица или откъдето и да било, а е чисто и просто фалшификация на веселите букурещлийски свахи. (с. 86–87)

В процеса на разследването Славейков успява да убеди англичанина, че сбирката на г-ца Вакъреску е мистификация, вдъхновена от патриотична ревност. Осъзнаването на този факт личи от „Приложението“ на Бърнард, което започва с думите:

---

[4] Става дума за книгата „Le Rhapsode de la Dâmboviţa“ (1989), сборник с румънски народни песни, публикувани на френски от румънско-френската писателка Елена Вакъреску (1864–1947), два пъти лауреат на Académie française.

[5] Алма Стретел (1853–1939) е английска писателка и преводачка, която през 1891 г. превежда на английски с помощта на румънската кралица, скрита под псевдонима Кармен Силва, сборника с румънски народни песни на Елена Вакъреску. Книгата е издадена в Лондон под заглавието *The Bard of the Dimbovitza*: Roumanian Folk-songs Collected from the Peasants. Trans. Carmen Sylva and Alma Strettell. London: J. R. Osgood, McIlvaine, 1891, и добива широка популярност, английски композитори пишат музика по текстовете ѝ и три години по-късно е преиздадена под следното заглавие: Vacaresco, Hélène. [sic] *The Bard of the Dimbovitza*: Roumanian Folk-songs. Second Series. Trans. Carmen Sylva and Alma Strettell. London: J. R. Osgood, McIlvaine, 1894. През следващите две десетилетия сборникът претърпява още няколко издания.

[6] Шотландският писател Джеймс Макфърсън (1736–1796) и чешкият филолог Вацлав Ханка (1791–1861) са литературни мистификатори, които са публикували сборници с поетични текстове, представени за средновековни, но всъщност съчинени от тях. Хърватският фолклорист Стефан Верковић (1821–1893), един от най-значителните събирачи и изследователи на български народни песни през епохата на Възраждането, попада в същата категория по едно нещастно обстоятелство, свързването на името му със сборника от български народни песни, озаглавен „Веда словена“. Песните са били предоставени на Верковић от учителя Иван Хологанов. Около тяхната автентичност впоследствие се повежда остър научен спор. Мнозинството изследователи са убедени, че тази сбирка е също мистификация.

> Добре е да проучим по-внимателно Легендата за Леонора (или Сестрата и нейните девет братя), тъй като тя, на първо място, ще покаже появата и разпространението на една песен в различните части на Балканския полуостров, а на второ, ще срине претенциите на „Бардът от Димбовица“, защото е невъзможно един народ, колкото и да е надарен, да развие едновременно два съвършено различни вида народна песен. Съжалявам, че трябва да смачкам една толкова красива пеперуда. (с. 235)

В продължение на няколко месеца престой на Балканите, под влиянието на Славейков Бърнард е съзрял. Поне по тази тема неговият юношески романтизъм е отстъпил пред един по-реалистичен и критичен подход, който може би го е направил и по-малко склонен да разкрасява песните от българската сбирка в превода, въпреки че и докрай продължава да „зализва“ неприятни по негово разбиране думи, изрази и образи. Направена е важна стъпка, която отвежда общото начинание от неблагоразумния макфърсъновски субективизъм на псевдосъбирачите към научната обективност на модерната етнография. И ролята на Славейков в осъществяването на този преход не може лесно да се надцени.

Но както вече намекнах, грижата на българския поет за автентичността на превода понякога е малко прекалена. В следния случай например позицията на Бърнард ми се вижда по-умерена и смислена от неговата, защото англичанинът осъзнава невъзможността всички аспекти на оригинала да се предадат непроменени в превода. Става дума за две несмекчени илюстрации на народна мъдрост, цитирани от българския поет. Ето разказа на Бърнард:

> Славейков настояваше двете притчи в неговото есе да се предадат на диалект или във всеки случай с народен говор. Разбира се, ние проникваме по-дълбоко в душите на хора, чийто език, колкото и да е недодялан, е мехен. Изпитваме или трябва да изпитваме неприязън към онези, които се отнасят раболепно към речниците, дори когато те се издигнат до [...] „лакеи на изящната фраза“. И все пак често се налага да се откажем от сладостите на диалекта. Признавам, че той може да бъде, както при Бърнс,[7] безценна опора на хумора, но когато се стигне до превод – уви, как да стане това? Славейков обаче много държеше на своето. Той ми изпрати тези две притчи на най-суров швабски немски. Вероятно би било възможно и дори въодушевяващо да се превърне швабският немски в уесекски английски, но

[7] Националният поет на Шотландия Робърт Бърнс (1759–1796) е писал много от своите стихотворения на галски език и на лек шотландски диалект на английския.

> [...] притчите не бива да се подправят и – faute de mieux,[8] аз ги представих на сравнително чист английски. (с. 14–15)

И наистина, когато трябва да се борави с такива „непреводимости" като диалекта, най-добре е да се пипа внимателно. Да накараш българските шопи да говорят швабски немски или уесекски английски би било също толкова неуместно, колкото и да накараш швабите или уесексците да говорят шопски, макар че един по-обобщен, регионално неопределен „народен говор" би бил със сигурност по̀ на място от салонния английски на проф. Хигинс.[9]

***

Да се опитаме да обобщим изложените дотук наблюдения. Партньорството между Славейков и Бърнард изглежда се е оказало щастливо и полезно независимо от различните нагласи на двамата, а може би и благодарение на тях. Докато българинът се стреми на всяка цена да опази своеобразието на националния фолклор от некомпетентна външна редакция както на етапа на селекцията, така и на този на превода, англичанинът нито за миг не изпуска от очи читателите и се опитва да направи текста колкото може по-приемлив за тях. Това непрестанно теглене в две противоположни и все пак допълващи се посоки от първия до последния момент на тяхната съвместна работа довежда до благоприятен компромис с може би малък превес в полза на влюбения педантизъм на по-стария партньор.

Разбира се, като отчитаме очевидната полярност в нагласите на този преводачески тандем, трябва същевременно да забележим и необходимите мостове, изградени в процеса на общата работа между двете крайности и направили цялото предприятие възможно. Прекарал значителна част от формиращите го като личност години в Германия, сред немските литератори, Славейков е бил наясно с европейските естетически предпочитания. Бърнард пък, както личи от бележките му, е бил развеждан из България и е получил възможност да наблюдава живия фолклор на страната в танците и песните на нейните хора. Така той е обикнал и започнал да разбира тази култура, за да възкликне в края на предговора си:

---

[8] Faute de mieux (фр.) – по липса на по-добра възможност.

[9] Професор Хенри Хигинс е персонаж от пиесата на Бърнард Шоу „Пигмалион". Той е изследовател на английския език и ратува за придържане към неговата стандартна литературна форма.

> Колко различни са тези песни върху страниците на книга! Ние ги улавяме и ги забождаме там, и се чудим защо не изглеждат толкова красиви. Бедни изгнаници от сърцето на своя народ!

Идеалът за поетичен превод на двамата партньори несъмнено се основава върху стремеж към максимална точност в предаването на съдържание и форма, или на смисъл, стил и прозодия, който обаче позволява и известна свобода в пренаписването. Там където няма готови съответствия между двата езика и двете култури, е предпочетен аналогичният пред фотографския подход. При това Славейков отново, навярно поради позицията си при входа на преводаческия механизъм, а и поради ограничения си контрол върху крайния продукт, изглежда по-загрижен за автентичността на превода, отколкото за художественото му въздействие, въпреки че оценява сложността на неговата природа. Бърнард разбираемо проявява известна плахост в усилията си да противостои на настояването на своя партньор за абсолютна прецизност и все пак успява да постигне немалко в тази насока, особено като се вземе предвид по-ограниченият му литературен опит и по-тесният обсег на поетичния му талант.

В заключение бихме могли да кажем, че от гледна точка на историята на превода първият впечатляващ опит за представяне на съкровищата на българските народни песни и поговорки пред англоезичния свят е успешен. Той е и оценен като такъв в лондонския печат.[10] Успехът се дължи главно на ентусиазма и упорството на един от най-големите български поети, който за щастие е също един от най-добрите познавачи и ценители на устното творчество на своя народ. Тези достойнства бездруго оказват силно въздействие върху младия английски писател и го вдъхновяват за убедено сътрудничество в името на едно художествено завоевание, което би било невъзможно без приятелското сътрудничество на двамата.

От гледище на теорията на превода това сътрудничество също е твърде интересно за изследване. При преводачески тандем от този тип имаме рядката възможност да наблюдаваме в удобно разчленен вид принципното раздвоение на преводача между стремежа към адекватност спрямо оригинала и към адаптация по отношение на новата читателска

[10] За рецензиите на „Сянката на Балкана“ в британския печат (в. „Times Literary Supplement“ и сп. „Folklore“) веднага след публикуването на книгата през 1904 г. вж. **Тиханов 2005** и **Курташева 2010/2011.**

публика. Без някакъв вид компромисно помиряване на тези две противоположни посоки крайният продукт е немислим. Трудността е да се намери точката на равновесието.

БИБЛИОГРАФИЯ

Курташева 2010/2011: Курташева, Биляна. „Сянката на Балкана“ – (не)възможната антология. // *Год.* на Нов български университет, Департамент Нова българистика, 2010/2011: http://ebox.nbu.bg/nuova/view_lesson.php?id=5. [прегледан на 5 ноември 2016]

Тиханов 2005: Тиханов, Галин. Усвоявания на българската литература на Запад : от Пенчо Славейков до Йовков. // *Култура*, № 12, 1 апр 2005, с. 1.

„ИЗГНАНИЕТО“ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ: ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА ЕДНА ЛИТЕРАТУРНА ЛЕГЕНДА

Емил Димитров
Институт за литература – БАН

THE “EXILE” OF PENCHO SLAVEYKOV:
RETHINKING A LITERARY LEGEND

Emil Dimitrov, Institute for Literature – BAS

The article presents for the first time a critical overview of the literary legend about the exile of Pencho Slaveykov in Italy. It points out that the story of exile was created after the death of the poet, whereas there are no sources from the time he was alive that support it.. Therefore, it is high time to reconstruct the last year of Pencho Slaveykov’s life on the base of authentic written sources. The relationship of Pencho Slaveykov with Italy and the Italian culture must become the subject of a thorough investigation in order to unfold the truth about the last days and the death of the poet and about the memorial initiatives and legends that have arisen post-mortem.

Keywords: exile, dismissal, last day of the poet’s life, written sources

Не ще и дума: с живота и с делото си Пенчо Славейков отдавна се е превърнал в *културен мит*, в който като във всеки мит по един неразличим и често не съвсем разбираем начин са се слели истина и легенда, неопровержима фактичност и културно несъзнавано. Без да посягаме на мита като мит, тук ще развенчаем една утвърдена легенда, приета на вяра за неопровержима истина, която „всички знаят“ – тази за *изгнанието* на Пенчо Славейков в Италия, където той намира смъртта си на 28 май (10 юни н.ст.) 1912 г. Развенчаването на една легенда не е накърняване на културния мит, в който тя уж е органично вплетена, а по-скоро е неговото преформатиране. Тази процедура е не само научен императив, който е винаги „на дневен ред“, но и въпрос за въздаване на справедливост, пък дори и тя да идва с непростимо закъснение.

Процедурата по едно подобно развенчаване е не само обществено значима, но и научно евристична; едва след нейното завършване става възможно поемането по нов път и се открива възможността за ново разбиране. *Какво* виждаме, зависи от това *как* гледаме. Излишно е да изтъкваме, че науката има свои точни методи за установяване на *факти* – проверката на дадена теза чрез привличането на нови извори, съпоставката на множество свидетелства и т.н. В този случай обаче достатъчна е най-простата процедура, а именно – непредвзетият прочит на добре известни, отдавна публикувани и почти христоматийни извори – писмата на самия Пенчо Славейков, свидетелства не просто на съвременници, но такива, които са изказани *по времето* на фокусираното от нас събитие, известната анкета на М. Арнаудов с поета и др.

Изкушени сме попътно да отбележим, че тук, както и в други казуси на българската литературна и културна история, пък и не само на нея, се срещаме с едно характерно преобръщане на лична мотивация и целеполагане, от една страна, и свръхличен прочит, интерпретация и механизми за удържане в социалната памет на определени жестове, от друга. Димчо Дебелянов е мобилизиран, но обществено утвърдена и приемлива е версията за доброволното му отиване на фронта. Пенчо-Славейковият случай е обратен – той *доброволно* напуска България, но повече от век социално канонизирана е версията за неговото изгнание.

Излишно е да изтъкваме императива, че в науката термините трябва да се използват с техния автентичен и точен обем и съдържание, че тук няма място за каквато и да било „метафорична употреба“. Думите означават онова, което означават, а термините просто трябва да бъдат употребявани в точното им значение.

Що е изгнание? Ще приведем три произволно подбрани дефиниции – първите, които ни попаднаха в български, руски и италиански интернет ресурси.

И така, „изгнанието представлява принудително отдалечаване на човек от неговия дом (т.е. града или държавата, или планетата), тъй като или категорично не му е разрешено да се завърне, или го заплашва затвор или смърт при евентуално завръщане“[1].

„Изгнанието е вид наказание, състоящо се в преместването на определено лице или група лица от мястото на обичайното им живеене (в града, областта, държавата) под заплахата от затвор или екзекуция“[2].

[1] https://bg.wiktionary.org/wiki/изгнание [прегледано 05.01.2017].
[2] https://ru.wikipedia.org/wiki/Изгнание [прегледано 05.01.2017].

А ето как дефинира интересуващото ни понятие авторитетната италианска енциклопедия „Трекани“: „Изгнанието е наказание за ограничаване на личната свобода, състоящо се в пропъждане на гражданина от родината му; то може да бъде временно или пожизнено и се отличава с неизменен характер за цялото време, през което трае наказанието“[3].

Независимо от неизбежната разноречивост на каквито и да е дефиниции никак не е трудно да схванем и формулираме инвариантното, константното: при всички случаи изгнанието е *наказание,* властова репресия, чрез която определено лице се държи „на разстояние“ от дома и родината. И още – изгнанието е еднопосочно „пътуване“, то е *невъзможност за завръщане*. Над изгнаника винаги тегне опасността от разплата, в най-лошия случай – от екзекуция; цената на „любовта към родината“ тук най-често е главата. Класическите примери в европейската култура за изгнание са, разбира се, Овидий през Античността и Данте през Средновековието.

Две думи за лансираната през последните години идея за „доброволно изгнание“[4]. Първо, изразът е очевиден оксиморон, contradictio in adjecto: ако е изгнание, то не е доброволно, а ако е доброволно, то не е изгнание. Но както и да се дефинира „доброволното изгнание“, каквото и да се разбира под този израз, в него винаги присъства елемент на принудителност: изгнанието в този случай е превантивен жест срещу възможни преследвания и репресии. Все пак дори в този смекчен и проблематичен вариант на изгнанието сюжетът „Пенчо Славейков в Италия“ просто няма как да бъде вписан в него.

Реконструкцията на архилюбопитния сюжет, който до ден днешен е „опакован“ от слухове, легенди и откровени небивалици, не просто трябва да бъде направена по документи и писмени свидетелства, не само трябва да чуем гласовете на заинтресованите страни (те в никакъв случай не бива и не могат да бъдат „отмислени“), но и трябва да се вслушаме в „гласа на времето“, в автентичността на конкретния исторически момент. В нашия случай се сблъскваме с извънредно интересния феномен на светкавична преинтерпретация, дори свръхинтерпретация, породена несъмнено донякъде от липсата на данни, факти, информация.

---

[3] http://www.treccani.it/vocabolario/esilio [прегледано 07.01.2017].

[4] Вж. например даденото като второ значение на понятието „изгнание“ в новия авторитетен „Речник на италианския език“ на Дж. Девото и Дж. К. Оли: „Доброволно напускане на родината поради мотиви от политически, морален или религиозен характер“ (Devoto, Oli 1995: 708).

Тук обаче не иде реч за тривиалното „претълкуване“ на един вече добре познат текст, а по-скоро за тъкмо обратното – за конструирането на текста в съответствие с вече готова интерпретация; при това, ясно е, тя „по необходимост“ поражда необходимите ѝ факти, като същевременно изтласква онези, които ѝ противоречат, в нашия случай – почти всички. Това става почти мигновено след смъртта на Пенчо Славейков, като „трендът“ е идеологически и реторически обоснован от Боян Пенев в редица негови публикации, които са увенчани чрез поредица статии в печата, публикувани през 1921 г. Това е годината, в която българската култура освен всичко друго като че непротиворечиво съвместява както юбилея на Стефан Бобчев (1853–1940), така и пренасянето на костите на Пенчо Славейков и Петко Тодоров в България – и двете събития са повод за гняв без мярка у критика. Така или иначе, версията на Боян Пенев е канонизирана, препредавана „от урва на урва и от век на век“, без да бъде критически преосмисляна или поне подложена на съмнение – една твърде типична ситуация.

И така, поразителното в нашия случай е пълното отсъствие на каквито и да било извори, които да потвърждават каноничната версия за изгнанието. Тук само ще изброим тези липси.

Първо – и най-важно – е това, че поетът *никъде* прижѝве не декларира, че се преживява като изгнаник: ясно е, че е немислимо един изгнаник дори да не подозира, че се намира в изгнание. Нещо повече – той не се държи като такъв: хипотетичното „изгнание“ на Пенчо Славейков по никакъв начин не се връзва с един добре познат факт, а именно: докато живее в Рим, на ул. „Буонкомпани“ № 79, поетът е чест гост на българската легация. За никого не са тайна неговите близки отношения с първия български пълномощен министър в Италия Димитър Ризов (1862–1918), подарил му пишеща машина. Очевидно е, че един политически изгнаник не може да поддържа не само близки, но каквито и да било отношения с официалните дипломатически институции – представители на страната, от която е „прокуден“. (В Италия и през 1912 г., и днес две са институциите, олицетворяващи България – посолството в Рим и Генералното консулство в Милано.)

Второ, никой от мемоаристите – свидетели на житие-битието на Пенчо Славейков в Италия (актьорът Иван Попов, Н. Илиев и др.), не говори за него като за изгнаник – това е идея, която очевидно изобщо не е била популярна сред немногобройната българска колония в Италия. Никой не говори за „изгнание“ или за подобно на изгнанието състояние и

сред кореспондентите на поета до смъртта му – за разлика от техните *спомени*, писани по правило далеч във времето след събитията.

Трето, никой не говори за „изгнание“ и в българската преса, докато Пенчо Славейков и Мара Белчева живеят в Швейцария и Италия; напротив, дори и непосредствено след смъртта му, в първите некролози, написани от хора, които добре са го познавали (като например Димитър Бабев), са споделени очакванията им поетът да се завърне в Родината и да продължи своето дело.

От тук ще направим един по-важен генерализиращ извод, а именно: *историята на интерпретацията трябва да стане неотнимаема част от самата интерпретация*. С други думи, за да интерпретираме коректно, нещо повече – за да можем дори да четем и ползваме изворите непредвзето, трябва поне мислено да отчитаме по-късните наслоявания, трябва да „отмисляме“ неизбежните отлагания в историческия живот на който и да е литературен или културен сюжет.

Пред нас стои задачата да възстановим внимателно хронологията на събитията на основата на автентични свидетелства и документи, като същевременно подлагаме на критическа преценка по-късните интерпретации, отхвърляйки легендите (тръгващи най-често от „семейното предание“ и приятелския кръг) и откровените нелепости.

В нашия случай най-често правената грешка е онази, която в школската логика е известна като *post hoc non est propter hoc* – „след това не значи по причина на това“, т.е. събитията не се причиняват едно друго поради времевата последователност между тях. Разбира се, във всекидневния ни опит постоянно се случва да се прави и post factum грешката като причини на дадени факти или събития да се привиждат неща, които имат само косвена връзка с тези факти и събития; онова, което обаче е естествено и допустимо за „ежедневна употреба“, е немислимо за идеята и практиката на науката.

Пенчо-Славейковият предсмъртен жизнен сюжет бива разказван обикновено по следната схема: речта на поета срещу Славянския събор 1910 *г.* – уволнение от поста директор на Народната библиотека – напускане на Родината – смърт. Последователността на събитията се привижда като тяхно причиняване едно от друго. Според тази логика поетът умира, *понеже* е уволнен, а е уволнен, *понеже* с речта си през юни 1910 *г.* той си спечелва в лицето на Стефан Бобчев враг, който му отмъщава, като го уволнява. Просто и ясно: *всичко е лично*.

Конфликтът Пенчо Славейков – Стефан Бобчев наистина е многомерен като всеки значим културен сблъсък: той едновременно е поколенчески, идейно-естетически и културно-политически и не може да бъде свеждан само до „мълвата“ и „клюката“. Ако бъдем точни и справедливи, трябва да признаем, че Пенчо Славейков е този, който го предизвиква. По принцип в тази история са ни известни единствено гневните филипики и жлъчните коментари само на едната страна – тази на поета и неговите приятели, но не и версията и реакциите на Ст. Бобчев, който последователно отказва да участва в не особено чистоплътния публичен „дебат“. Той естествено носи своята отговорност за своите думи и постъпки, които обаче са „силно преувеличени“ и свръхинтерпретирани, както бихме казали днес. Впечатлението тук е, че Стефан Бобчев за своите опоненти до голяма степен е бил нещо като „мальчик для битья“, т.е. своеобразно „чучело на Вазов“: когато са замахвали към Вазов, обикновено са удряли по Бобчев – това със сигурност е било по-лесно и най-вече по-безопасно.

И така, крайно време е тази история да бъде изследвана и разказана обективно и непредвзето. Всеки има *право на справедливост* – и Пенчо Славейков, и Стефан Бобчев. Неоспоримият лидер на славянофилското движение у нас в никакъв случай не е „демонът“ в българската история и култура.

Какво всъщност се е случило?

През февруари 1911 г. Пенчо Славейков и Мара Белчева предприемат едно забележително и до голяма степен знаково пътуване: от София до Цариград и от там с кораб към Атина, о-в Корфу и Бари в Италия, където двойката остава до средата на април; италианският им маршрут включва Амалфийското крайбрежие (Costiera Amalfitana), Сорето (с посещение на археологическите разкопки в Ерколано и Помпей), Неапол и Рим. Във „Вечния град“ Пенчо Славейков, който е командирован „по изследване на библиотеките“, получава известие, че командировката е прекъсната от новия министър на просвещението Стефан Бобчев, и затова през Венеция се завръща в България, докато Мара Белчева остава в Рим.

За това как поетът се чувства в този момент, ние, за щастие, разполагаме с един много важен автентичен извор – кратичката анкета на Михаил Арнаудов с Пенчо Славейков, направена точно на 23 април 1911 г., Гергьовден. Ето важните за нас фрагменти:

„Вървях по пътя на културата: от Изток на Запад. Започнах с Цариград. Градът – една музикална пиеса.“

„Дойдох в Рим съвсем невинен – за Гърция знаях доста – и все пак разбрах много. Директора Бонди ми рисуваше цялата римска култура по камъните, те говорят сами.“

„Де са младини! Що ми е трябвало Германия? Да чета книги! Тук е трябвало да дойда и да гледам.“

И като го питам не проектира ли да пише нещо за това пътуване:

„Нямам право да обеля зъб, трябвало би да живея месеци наред тук. Щом ми падне една пара, хайде там!“ (Арнаудов 1978: 17, 18)

Тук разполагаме с първостепенна и силно „компресирана“, сгъстена информация. Другаде ще анализираме по-подробно това откровение на поета, тук само ще отбележим нещо очевидно: Пенчо Славейков *вече* е взел своето решение, за което говори и неволната грешка при употребата на наречието „тук“: очевидно той има предвид не България, а Италия, той всъщност вече мислено *живее* в нея. Ето защо жизненият transcensus на поета всъщност не е *напускане* на България, а е по-скоро *завръщане* в Италия (макар „технически“ това да става през Швейцария).

Действията на Пенчо Славейков през следващите месеци напълно потвърждават нашата теза – той не само ударно завършва редица свои „проекти“, но и периодично изпраща пари на Мара Белчева в Италия, с която е в постоянна връзка чрез разменянето на пощенски карти; накъсо – той се *подготвя*. Ето две свидетелства от това време, като любопитното е, че за очакваното уволнение (или снемане, ако щете) от длъжността директор на Народната библиотека говори като „отчисление“ – при това говори за него съвсем спокойно, а не като за „мирова несправедливост“: „изглежда, че поне до края на месеца няма да ме отчислят“ (Славейков 1958: 196). И едно интимно признание: „няма още нищо за отчисление, но щом стане такова нещо, ще дойда да те цунем, дето те намеря; ако не ме отчислят, ще искам отпуск – и пак ще направя същото“ (Славейков 1958: 197).

Очевидно е, че към момента на уволнението (18 юли 1911) Пенчо Славейков вече гледа на своето директорстване повече като на тегоба, като на отговорност, която го приковава към вече нежелано място. Ето защо за него уволнението е не толкова наказание, а по-скоро своеобразно *освобождение* – не толкова от мястото, колкото от съответните отговорности.

И наистина, никъде не откриваме дори и намек за това, че Пенчо Славейков е бил покрусен от тази „несправедливост“, и което е още по-симптоматично – няма и следа от някакви публични изяви „в защита“

от страна на съмишленици или дори лични приятели. Уволнението на поета дори *не е събитие* и като такова то не е маркирано даже от онези, които малко по-късно, след смъртта му, ще преекспонират случая с уволнението и ще го поставят в *центъра* на интерпретацията на последните му дни, виждайки в този акт „спусковия механизъм“ за смъртта на поета след по-малко от година. Така например в „Дневника“ на Боян Пенев – главният канонизатор на тази интерпретация – липсва не само коментар, но дори каквото и да било споменаване за станалото по-късно митично уволнение (Пенев 1973: 166, 168)

И наистина, никой не е изненадан от отстраняването на поета от поста директор на Народната библиотека не за друго, а понеже това е част от обичайния „кадрил на властта“ – подмяната на ръководния състав на подчинените на Министерския съвет институции след поредната политическа промяна (в този случай – 16 март 1911, когато на власт идва правителството на Народната партия начело с Иван Евст. Гешов). Част от този периодично възобновяван процес и разбира се, най-неблаговидна негова страна е заемането на съответните синекурни длъжности от „свои хора“ – съпартизани, а най-често приятели и направо роднини. „Шуробаджанакизмът“, за който Пенчо пише, не е „културен мит“, а всекидневна реалност.

Истината е, че Пенчо Славейков е освободен от длъжността директор на Народната библиотека по *същите* механизми, по които е назначен. Ето сухите факти: на 16 януари 1908 г. идва на власт правителството на Демократическата партия (кабинет Александър Малинов), а на 22 март, т.е. два месеца след това, Пенчо Славейков, който е привърженик на същата партия, е назначен за директор на Народния театър, а от февруари 1909 е директор на Народната библиотека; на 16 март 1911 г. идва на власт правителството на „враговете“ – това на Народната партия, а на 16 юли, т.е. точно 4 месеца след това, поетът е освободен от заеманата директорска длъжност. И в единия, и в другия случай механизмите са партийно-политически, поради което никой не е очаквал нещо друго.

Накрая ще приведем едно съвсем ново и свръхлюбопитно свидетелство – първото споменаване за смъртта на Пенчо Славейков в италианския печат, а именно – кратичката статия „Смъртта на един български поет“, публикувана, естествено, в местния печат – във вестника „L’Ordine“, излизащ в Комо. В нея се казва: „Влюбен в нашата страна, той често пребиваваше в Италия (Innamorato del nostro paese, egli veniva spesso a soggiornare in Italia)“ (L’Ordine 1912: 3).

От опит знаем, че най-често първото впечатление е най-точното, първата информация – също. Едва по-късно започват да се конструират „големите разкази“, повечето от тях – с ясно разпознаваем адресат, цели и мотиви.

Историята „Пенчо Славейков и Италия“ е съвсем друга. Но нея ще разкажем другаде.

БИБЛИОГРАФИЯ

Арнаудов 1978: Арнаудов, Михаил. Из живота и творчеството на Пенчо Славейков (изповеди и показания на поета). // **Арнаудов**, Михаил. Избрани произведения : В 2 тома : Т. 1. Пенчо Славейков. П. К. Яворов. Кирил Христов. – София, 1978, с. 5–19.

Пенев 1973: Пенев, Боян. Дневник. Спомени. – София : Бълг. писател, 1973.

Славейков 1959: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения в 8 тома : Т. 8. Писма / Под ред. на Димитър Осинин. – София : Бълг. писател, 1959.

Devoto, Oli 1995: Devoto, Giacomo, Giancarlo Oli. Il dizionario della lingua italiana. – Firenze : Le Monnier, 1995.

L'Ordine 1912: L'Ordine : Giornale della provincia e diocesi di Como, Anno XXXIV, N 135, Mercoledi, 12 Giugno 1912.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ИТАЛИЯ: ПОСМЪРТНОТО ОТКРИВАНЕ НА ЕДИН БЪЛГАРСКИ ПОЕТ[1]

Флавио Кого
Университет на Венеция „Ка Фоскари“, Италия

PENCHO SLAVEYKOV IN ITALY: THE POSTHUMOUS DISCOVERY OF A BULGARIAN POET

Flavio Cogo, Ka Foscary University of Venezia

This research looks at the work of Pencho Slaveykov and its reception in Italy. The study draws mostly upon primary sources such as anthologies, journals and written analyse of the interaction between Italy and Bulgaria. Most of the prior research on Slaveykov – Bulgarian poet and European intellectual – focuses on the way he was presented to the Italian audience and the means through which this became possible. This focus highlights the importance of Slaveykov's dominant role as one of the most influential Bulgarian authors of his time, translated and discussed in Italy.

Keywords: Pencho Slaveykov, Italian-Bulgarian interaction, influence, translators, reception.

Италианското културно влияние в българската литература преди раждането на националната държава е било незначително – въпреки старите търговски контакти между пристанищните градове на Черно море и морските републики Генуа и Венеция. Единственият италиански текст, който е оставил следа, е бил историческият трактат „Царството на славяните“ на Мавро Орбини, написан през 1601 г. Тази фундаментална творба е един от изворите на „История славянобългарска“ на монаха Паисий Хилендарски (1762) и определено е повлияла почти всички жанрове на възраждащата се българска литература[2].

[1] Оригинално заглавие: *Penčo Slavejkov in Italia: la scoperta postuma di un poeta bulgaro – б.р.*

[2] В Италия изчерпателен анализ на двата текста прави Артуро Кронция (Cronia 1939).

Първите новини от Италия плахо пристигат в България в началото на 1800 г. и броят им се увеличава след втората половина на XIX в. благодарение на ехото, разнасящо се сред българските патриоти от събитията на италианската въоръжена борба, подобно на десетилетните борби за освобождение от турската доминация. Преобладават политическите влияния над културните или литературните, осъществени предимно посредством немски и френски автори. Едва след Освободителната война от 1877–1878 г. и последвалото основаване на българската държава някои български автори започват да търсят вдъхновение отвъд националните предели и да влизат в контакт с европейската култура. И тъкмо тогава във вдъхновението на някои български поети се появяват и Рим, и Италия, като изключителен мотив в една литература, която запазва задълго строго националния характер на своето съдържание. Едва след 1870 г. се появяват първите издания на италиански автори, представени от преводачи-литератори с преводи в по-голямата си част от френски, а не от италианските оригинали. Това е „Моите затвори“ на Силвио Пелико, както и най-големите италиански автори, сред които пръв е Данте (Pellico 1874; Damiani 1937b: 223; Dončev 1931).

Първият, който превежда на български език италиански творби директно от текстове на оригиналния език, е поетът Константин Величков. Той е и автор на първия български превод от оригинала на Дантевия „Ад“, предшестван от едно критическо изследване върху Данте, преведено в терцини и публикувано в София, в луксозно издание с илюстрациите на Гюстав Доре. През 1906 г. Величков пише стихове, които са вдъхновени от италиански лирици, сборника „Писма от Рим“, както и първата „История на италианската литература“ на български език. Благодарение на него започва първото изучаване на италианската литература в България. Първите литературни преводи на италиански писатели съвпадат с първите позоваванията на Италия в българската литература и преди всичко – в творбите на големите писатели на новороденатa българска нация – Иван Вазов и Пенчо Славейков.

Пенчо Славейков е част от първата генерация български писатели и интелектуалци, излезли от вековната изолация на турската политико-икономическа и гръцката културна доминация, за да странствa в Европа и да усвои културата ѝ, предимно немска, френска, руска: в този контекст Италия има минимална роля. В продължение на години Славейков посещава курсовете по литература и философия в Университета в Лайпциг, изучавайки най-големите поети и философията на Ницше. Благодаре-

ние на неговото продължително пребиваване в Германия под влияние на произведенията на най-обичния му автор – Гьоте, се заражда неговият интерес към италианското изкуство, история и литература.

Двама са българските поети, в чиито произведения Италия има своето присъствие: Пенчо Славейков и Иван Вазов. Поет с голяма национална значимост, Вазов публикува стихосбирката „Италия“ – книга, вдъхновена от дългото му пътуване през 1884 г. из Апенинския полуостров. Петдесетте лирични творби в нея, лишени от съдържателен патос, отразяват всички повтарящи се впечатления от Италия: прекрасния климат, люлката на красотата и на поезията, великолепното слънце…

При Славейков отгласите от Италия се различават от тези при Вазов: макар и по-късно създадени, те са лишени от реториката и общоприетите мнения за красивата Италия и са израз по-скоро на сложни душевни състояния, културни и литературни медиации на европейската матрица, предимно германска (Гьоте и Ницше най-вече), отразяват културното и стилистично съзряване, което прекосява литературната продукция на поета. Тя е изградена, за да сътвори българско изкуство, което ще преодолее всяка форма на провинциализъм, за да достигне до една универсална същност.

Пенчо-Славейковото директно опознаване на Италия е късно и се случва в последните две години на живота му (1911–1912), когато в продължение на две години живее предимно в Рим, описан с ентусиазиран тон: „В Рим всичко е друго. Тук има толкова древности, че самите те, без дори да знаеш историята, ти говорят за живота от едно друго време. Човек има усещането за една епопея. Самият Колизеум е целият една Илиада“ (Grazia 1939: 61). Повлиян от немската естетика, Славейков е впечатлен най-вече от пейзажа, от архитектурата и от изкуството и започва да изучава италиански език под ръководството на приятеля и учител Гуидо Киалво. През своето последно пътуване в Италия поради здравословни причини се установява заедно с Мара Белчева в Брунате, на езерото Комо, чийто пейзаж е припомнял на поета обичния Балкан. Тук продължава да редактира „Кървава песен“, чието завършване е прекъснато от внезапната му смърт на 28 май 1912 г.

Италия се появява малко на брой пъти в написаното от Славейков: стихотворението „Микеланджело“; поетът гарибалдиец Боре Вихор, един от деветнадесетте персонажи в сборника „На Острова на блажените“; „В Рим“ – част от „Кървава песен“; „Римлянка“ от „Епически песни“.

Творчеството на Славейков е означавало много за неговите сънародници, но нищо за италианските автори и читатели, непознаващи българската история и култура. Докато нашият поет преоткрива епоса и митологията, вдъхновявайки се от Омир, от Гьоте и от полския поет Адам Мицкевич, пречупва ницшеанското свръхчовешко във възхваляван и интелектуален ключ към философията на силата на немския философ, през 1912 г., годината на неговата смърт, в Италия процъфтяват художественият и литературен авангард (футуризмът, т.нар. Вочани – писатели и поети от иновативното списание „La Voce“ („Гласът“), привърженици на активното участие в обществения и социален живот), театърът на Пиранделo, „активното“ и върховно декадентство на Д'Анунцио, идеализмът на Кроче. Разпространението и разбирането на поетиката на Пенчо Славейков в онази Италия след края на Първата световна война, когато новите авангардни литератури заемат мястото на предишните, се е нуждаело от посредничеството на един чувствителен и ентусиазиран критик, експерт в българската история и литература, който обаче не произлиза от литературните академични среди, но в пълния смисъл на думата е истински културен *агитпроп – агитатор и пропагандатор*: всички тези характеристики се събират във фигурата на Енрико Дамиани.

Роден в Рим на 28 април 1892 г., Дамиани е част от онази плеяда литератори, преводачи-писатели, които често без университетски дипломи (например Чезаре Павезе, който е работил като начален учител), или дори без диплома за завършено гимназиално образование (като Елио Витторини), дават тласък на италианската литература и издателска дейност между 20-те и 40-те години на XX в. Дипломиран юрист през 1914 г., от 1920 г. Дамиани сам научава първо руски, после и другите славянски езици, изучава тяхната история и литература, докато работи като секретар в библиотеката на Камарата на депутатите, на която не след дълго става директор. От 1928 г. до 1935 г. той води курс по италианска литература във Филологическия факултет на Софийския университет. През 1929 г. в Италия започва свободна доцентура по славянски езици и литератури, като стартира с курса по български език и литература във Филологическия факултет на Римския университет[3] (Damiani 1954: III-XII). Ос-

[3] Един пълен профил на Енрико Дамиани, придружен от основна библиография, може да се намери в „In memoriam Enrico Damiani“, антология с различни автори; „Enrico Damiani (1892–1953)“, трета книжка от 1954 на „Славянски изследвания“ („Ricerche slavistiche“), III, 1954, pp. III–XII.

новно на Дамиани се дължи познаването не само на Пенчо Славейков, но и на историята на българската литература и култура – от началото на годините на т.нар. „национално робство“ до 30-те и 40-те години на XX в. Истински „културен мост“ между Италия и България, той е бил двигателят на две важни списания „Италиано-българско списание за литература, история и изкуство“ и „България“.[4]

Дамиани отличава оригиналността на Пенчо Славейков спрямо предходната българска поезия в способността му да обнови темите и стила независимо от сегментите от народното творчество в традициите на баща си Петко, неговия основен извор на вдъхновение. Синът изхожда от традиционните предпоставки, той обновява зараждащата се поезия и литература на новороденатa нация, като ѝ придава онзи европейски полъх (главно руски и немски, в по-малка степен френски, полски, италиански), способстващ за бързото израстване на българската литература като форма и съдържание. Дамиани споменава във всички свои студии и критически текстове незавършената „Кървава песен“, която представя един български поет, вече вписан в европейския културен контекст. Цялото критическо творчество на Дамиани, свързано със Славейков, се фокусира върху европеизма му.

Дамиани публикува през 1926 г. първите лирически текстове на Славейков в антологията „Poeti bulgari“ („Български поети“), която за първи път представя в Италия най-важните поети на нова България: Христо Ботев, Иван Вазов, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Теодор Траянов, Николай Лилиев, Дора Габе, Димчо Дебелянов, Петко Тодоров, Елин Пелин (Димитър Иванов), Николай Райнов. В предговора Дамиани подчертава крайно недостатъчното познаване в Италия на българските поети и на България като цяло. С тази книга „предлага да запълни една истинска празнина в нашата литературна култура“ и подчертава че „за голямото мнозинство от италианците са останали до днес непознати дори имената на най-големите български поети. Независимо че някои от тях (Иван Вазов и Пенчо Славейков, например) са пребивавали в Италия, на-

[4] „Rivista Italo-Bulgara di letteratura, storia, arte“ („Българо-италианско списание за литература, история, изкуство“), издавано в София от 1931 до 1936 с директор Енрико Дамиани, гл. редактор Милко Ралчев, статии и есета, написани на български, с резюмета на италиански; „България“ – орган на Итало-българската асоциация в Рим, издаван в Рим от 1939 до 1943 г. с директор Еудженио Морели, гл. редактор Енрико Дамиани. В редакцията са и Еторе Ло Гато и Луиджи Салвини, които също представят българската литература в Италия.

учили са се да ценят и обичат нашата страна, която намира отражение в техните мечти и стихове. Една неоспоримост на духа, на характера, на порядките сближава почти несъзнателно нас, италианците, с българския народ, може би повече, отколкото с всеки друг балкански народ“ (Damiani 1925: 3).

В „Български поети“ Дамиани превежда и публикува за първи път в Италия поемите на Пенчо Славейков „Микеланджело“, „Неразделни“ и част от втората глава на „Кървава песен“, „епическа поема в дванадесет песни (някои от които са останали незавършени), в която Пенчо Славейков иска да възхвали добродетелите на българите в Априлското въстание от 1876 г.“ и подчертава, че част от поемата „е била създадена в Рим“[5] (Damiani 1925: 39– 43, 43–45, 45–50).

1928 г. е фундаментална за популяризирането на Пенчо Славейков в Италия. Предшествана от „Началото на литературата и на националното освобождение в България“ (първото от една дълга поредица от изследвания върху историята на културата и на българската литература, в които често става дума за Славейков, публикувани до 1942 г. в много списания), излиза съставената от Дамиани първа италианска сбирка от стихотворения и проза на поета: „Canti epici e lirici“ („Епически и лирически песни“) (Slavejkov 1928). В „Началото на литературата и на националното освобождение в България“ Дамиани вписва фигурата на Славейков в контекста на възродената българска литература. Смятана за „един от най-големите шедьоври на българската литература“, „Кървава песен“ е като една голяма национална епопея на фона на българското минало. Героят на поемата е младият Младен, който се бие и се жертва за родината. Освобождението от 1876 г. и Руско-турската война от 1877–78 г. са нейната отправна точка. Но истинският голям герой на поемата е Балканът, за чиито вековни събития поетът е чувал да се разказва, когато е бил още малък, в скута на майка си и от които черпи вдъхновение и мотив да възхвали идеалите, страданията и жертвите на целия български народ за неговото освобождение.“ (Damiani 1928b: VII)

„Canti epici e lirici“ („Епически и лирически песни“) – книгата, съставена от Енрико Дамиани, е първото издание в отделен том на проза и стихове на Славейков в Италия с репродукция на известния портрет на Пенчо Славейков, дело на Николай Михайлов, на контратитулната страница. Текстовете, освен онези, публикувани в „Poeti Bulgari“ („Бъл-

[5] Бележката на Дамиани върху „Кървава песен“ е на с. 45.

гарски поети“), са: „Олаф ван Гелдерн“ – творбата, която има за заглавие измислено име на поет като онези в стихосбирката с псевдобиографии „На Острова на блажените“, поемите „Фрина“, „Ралица“ и „Бойко“, известните стихотворения „Баща ми в мен“ и „Псалом на поета“, „Чумави“, „Во стаичката пръска аромат“, както и прологът на „Кървава песен“. Във въведението Дамиани развива това, което е твърдял по-рано, като разпростира анализа на епическите и народни начала на неговата поезия, вписани в картината на едно общо обновление на българската литература.

Като поставя на първо място това, че във фигурата на „Пенчо Славейков България почита един от най-големите представители на своята литература, може би в някои аспекти един от своите най-големи поети“ (Damiani 1928a: 133–141), Дамиани подчертава значимостта на Петко Славейков[6], бащата на Пенчо, в културното формиране на сина, определяйки и двамата като първите български поети, които „черпят от живия глас на народа свежите и мелодични анонимни песни и които им дават нова и по-съвършена художествена форма“ (Damiani 1927: 1–22). Дамиани също така подчертава влиянието, което оказва политическата и патриотичната активност на бащата срещу турската и гръцката културна доминация, професията на начален учител, директният контакт с народа и неговите традиции. Всичко това характеризира по определящ начин творчеството на Пенчо, което „съдържа основно епични и лирични песни“. Безспорно е, че темпераментът на поета е „дълбоко лиричен“, а лирическа е и неговата „интонация и в епичните песни“. И макар народният живот да е основният извор на поетично вдъхновение, Славейков в някои свои песни „има космополитен характер“, което го отличава от други български поети. „За първи път в историята на българската литература един поет лети отвъд границите на родината си и се изправя пред теми на световната култура“, намирайки вдъхновение в Гьоте и Хайне, които му „подсказват поетически и метрически форми“ (Damiani 1927: 10).

Дамиани определя в епичните поеми формата, в която „предимно лети неговият лиричен гений“, и ги разделя на два вида: първите, възникнали от народните песни и от реални типажи и факти; и вторите, които „развиват теми от индивидуалната психология, като се посвещават, без спирачки във времето и пространството, на прилива на европейската

[6] Предишната година Дамиани пише обширна статия за Петко Славейков (Damiani 1927).

култура“ (Damiani 1927: 12). Към първата група принадлежат „Коледари“, „Ралица“, „Бойко“, „Неразделни“. Към втората група принадлежат „Фрина“ (поемата, вдъхновена от класическа Гърция), „Cis moll“ (песента за Бетовен), „Успокоения“ (с мото от Леопарди, „Ленау, у когото вибрират нотите на деформирането на гения в лудост“), „Cor cordium“ („идеалистичната и безоблачна идея във Вселената“), „Микеланджело“ („песента за изкуството, за неговото място и неговите борби във Вселената“), „Симфония на безнадежността“ (върху Прометей, „дълбоката идея на безспирната борба на човека между надеждата и отчаянието, между утвърждаването и отричането на живота“).

„Кървава песен“ е смятана, независимо че е незавършена, за „неговата най-голяма творба заради художествената ѝ стойност“; „историческите събития, от които е вдъхновена (въстанието от 1876 г. и войната за освобождението на България от 1877–78 г.), са само един претекст за широко и грандиозно епико-лирическо схващане, величаещо идеалите, страданията и жертвите на целия народ за неговата независимост“ (Damiani 1927: 13). Структурата на поемата насочва към „Пан Тадеуш“, поемата на полския поет Адам Мицкевич (Damiani 1927: 15).

„На Острова на блажените“ е другото произведение на Славейков, което не влиза в двата канона, посочени от Дамиани: това е една фикционална стихосбирка, придружена от биографични и критични бележки за несъществуващи автори, които представляват различни страни на поетиката и личността на самия Славейков. В това произведение, което отразява „гордия и неукротим дух на поета, който не спестява нищо на никого“, най-вече на себе си и на своите сънародници, Дамиани очертава автопортрета на Славейков в „Олаф ван Гелдерн“, с който започват „Епически песни“ с номерация на страниците с римски цифри, като че ли това е един втори предговор.

Като затвърждава западните влияния в творчеството на Славейков, в по-голяма степен немски, отколкото руски, проявени за пръв път в българската литература, Дамиани стига до заключението, че „Италия не може и не трябва дълго да игнорира един поет, който, живеейки в нея, никога не се е чувствал чужденец, който я е обичал, който я е възпявал, който е намерил в нея извори на вдъхновение и който под нейното синьо небе е приключил живота си и в нейната чужда земя е намерил покоя на смъртта преди няколко години“[7] (Damiani 1927: 17).

[7] Останките на Пенчо Славейков са пренесени в България през 1921 г.

Дамиани в продължение на няколко години ще се връща към европеизма на Славейков. През 1937 г., в студията „Пенчо Славейков“ в „Meridiano di Roma“ (Damiani 1937a: IV), по случай 25-тата годишнина от смъртта му, той описва възпоменателната плоча, сложена на сградата, в която поетът е живял в Рим през 1911 г. Пише за „На Острова на блажените“ с цитати от свои предишни статии и от своя предговор, сред които онзи за „майчиния скут“ и за „кървавата песен на Стария Балкан“, преведена от него в „Епически песни“. Статията съдържа и превода на стихотворението „В Рим“, издълбано на плочата, епилога на „Кървава песен“, написан „в навечерието на смъртта му“, който „потвърждава неговата любов към Италия“. Дамиани се връща и настоява за европеизма на Славейков, разгърнат върху български основи. За първи път се занимава с проблема за подобието на някои песни и стихотворения на Славейков с тези на Леопарди, в отговор на подсказвания, които не са чужди на някои български критици[8]: „Допирни точки не липсват […] между двамата поети и те се откриват в техните хуманистични схващания, в тяхното поведение на отричане и осъждане на съвременното общество като цяло, и особено на недостатъците на техните сънародници, в техния стремеж към високи идеали, способни да възродят самото общество. Но стана въпрос за контактни точки, които се дължат на духовна близост, не на влияние на италианския поет върху българския. Пенчо Славейков е чел и е ценял високо творчеството на Леопарди, но това се случва в залеза на живота му, когато е дошъл в Италия, тоест когато поетичното му творчество е било почти в самия му край.“ (Dončev 1931)

През 1938 г. в статията „Рим в българската литература“ („Roma nella letteratura bulgara“) той почита Константин Величков, Иван Вазов, Пенчо Славейков с любопитните латински стихове, които обобщават тяхната връзка с Италия:

> Recentibus tantum temporibus post renatam Bulgariam, Roma Bulgaricorum scriptorum spiritus movet. Ex tribus poetis, qui Urbem canunt vel commemorant, – Constantinus Veličkov, Johannes Vazov, Pencius Slavejkov, – primis magis quam ceteri Roma capitur in suis solutis ab Urbe epistulis et in carmine de Roma; alter, Urbis monumentis incitatus, nonnulla pangit melica; tertium Moysis in S. Petri in Vinculis Ecclesia simulacrarum ad condendum impellit poematium[9]

[8] Вж. студията на Николай Дончев, сътрудник на „Италиано-българско списание“ (Dončev 1931).

[9] Превод от латински на Мартина Фузаро.

> Едва в последно време, след като България възкръсна, в Рим започна да се раздвижва духът на българските писатели. Сред тях трима поети, които възпяват и почитат града – Константин Величков, Иван Вазов, Пенчо Славейков – първият повече от другите е „изгубен" в своите свободни писма и в прославата на Рим; вторият, подтикван от монументите на града, създава няколко стихотворения; симулакрумът на Мойсей в църквата Сан Пиетро ин Винколи подбужда третия да напише поема. (Damiani 1938: 3)

В творчеството на „тримата поети от модерно време" следите на Рим „придобиват особено значение и важност на изключителни прояви, както в творчеството на тримата, така и изобщо в цялата литературна продукция на Нацията" (Damiani 1938: 3). И независимо че Рим е вдъхновил само няколко лирични и епическо-лирични песни на „първия голям български поет с наистина космополитни мироглед и култура Пенчо Славейков, една от тях е неоспоримо най-добрата от неговите екзотични стихотворения и е един от малките шедьоври на неговото епическо-лирично творчество. Озаглавена е „Микеланджело" и е вдъхновена, както една от творбите на Вазов, от Мойсей в църквата Сан Пиетро ин Винколи, която Славейков още не е видял, когато е написал стихотворението (вижда тази творба на Микеланджело по-късно, в залеза на живота си) – творба, на чиито фотографски изображения се възхищава и която поразява особено душата му като едно от гигантските произведения на изкуството, които човешкият гений някога е могъл да създаде" (Damiani 1938: 5–6).

Кардучи е другият италиански поет, след Леопарди, у когото много италиански читатели са откривали духовна близост със Славейков. Дамиани категорично отхвърля всякакви съществени сходства между двамата: „от друга страна, категоричното изключване на каквото и да е кардучианско влияние върху Пенчо Славейков: […] поезията на Кардучи представя за Италия последната фаза на една литературна епоха, която точно с Кардучи завършва и следователно няма повече предписания, които да остави в наследство на новите поколения. Поезията на Пенчо Славейков е като зората на една нова ера, предначертаното или началната точка на една нова визия и на нови задачи на литературата в съответствие с Възкресената нация и е вписана в европейския живот" (Damiani 1939: 14–23).

В своите чести изказвания за българската литература Дамиани не пропуска да подчертае връзките на Пенчо Славейков както с традицион-

ните форми, така и с новите тенденции от XIX в. Относно народните любовни песни, където чувствеността е несъществуваща и любовта продължава и след смъртта, цитира „Неразделни“ като пример за песен с народен облик и „Фрина“, директно идваща от онези песни, в които „физическата красота понякога се подчертава от впечатлението, което тя създава и което не предлага пряко изобразяване на поета“ (Damiani 1940b: 147). Особено внимание отделя на патриотизма, на реализма, на лиризма (който е обясним за епохата), на еволюцията на езика и на синтеза, и най-вече на екзотизма, т.е. на едно съдържание, което не е национално, което се проявява рядко: „От тези редки изключения най-значимата част засяга Италия: тази Италия, от която черпят вдъхновение Константин Величков и Пенчо Славейков в своя „Микеланджело“. По-рядко се процежда тук-там някакво друго екзотично вдъхновение, специално немско, у Пенчо Славейков, който за първи път в историята на българската литература търси мотиви за произведения на изкуството в класическата античност („Фрина“) (Damiani 1928c: 9) и на Романтизма, „един малко специален романтизъм […] не толкова заради начина му на проявление, а заради начините, по които се проявява“ (Damiani 1928c: 11), смесен, вмъкнат в реализма, който Дамиани очертава в „Кървава песен“.

Други слависти също са се изявявали в изучаването на българската литература. Сред тях са Еторе Ло Гато, Луиджи Салвини, Артуро Крония.

Ло Гато, директор на „Rivista di Letterature slave“ („Списание за славянски литератури“) и на Института за Източна Европа, отпечатва през 1928 г. „Дух и форми на българската поезия“ („Spirito e forme della poesia bulgara“), без да се отдалечава същностно от прочита на Пенчо Славейков, направен от Дамиани, с изключение на анализа на едно стихотворение, написано срещу възкачването на трона на Фердинанд Кобургготски (Lo Gatto 1928: 28), което разкрива един непознат в Италия аспект на Славейков: гражданската позиция и политическия ангажимент.

Луиджи Салвини, първият италианец, учил български език и литература, публикува през 1936 г. „Българската литература от Освобождението до Първата балканска война“ (1878–1912) („La letteratura bulgara dalla liberazione alla prima guerra balcanica (1878–1912)“), посвещавайки на Славейков цяла глава (Salvini 1936: 83–97)[10]. Салвини се разграничава от интерпретацията на Дамиани. Неговото изследване се гради освен на поетично-

[10] Изданието предлага богата библиография за историята и културата на страната.

то творчество на Славейков и на един внимателен анализ на обществото и на българската история от основаването на националната държава. За Салвини Славейков къса връзката с колективността: „Неговата непримиримост/неотстъпчивост спрямо идеалите и правата на изкуството, неговата сляпа вяра в една висша нравственост правят от него, заедно със задълбочената му култура, един истински апостол на българското културно обновление. […] Със Славейков българите влизат най-накрая напълно в европейския културен живот; усещат литературния проблем не изолиран и изчерпан в себе си в националната му функция, а като участие на самата нация в културния живот на света." (Salvini 1936: 94)

Неговият индивидуализъм е бил представителен за изискванията на новите велики мъже, не като нация, но „велики сами по себе си, не израз на колективизма, а борци и почти апостоли на едно ново слово", приемайки Изтока и неговите ценности, адаптирайки се към новата национална действителност през откриването на ницшеанския свръхчовек, тоест на артиста, на „духа", който ще води нацията към цивилизацията и гражданското общество. Салвини подчертава различието между бащата Петко и сина: Пенчо не е изживял като баща си в съзнателния си живот патриотичния подем, израснал е в града, в една градска култура, неговият патриотизъм е повече културен, отколкото спонтанен. Балканът в „Кървава песен" е изкуствен, докато поетът дава най-доброто от себе си в лирическите си текстове, в които се освобождава от всяко педагогическо намерение. Салвини предлага нов ключ за прочит не само на произведенията, но и на личността Славейков – прочит, който ще остане мъртъв, докато неговите виждания не бъдат взети под внимание и подети от Рикардо Пикио.

Артуро Кронция се отличава от Дамиани и в мнението си за Славейков. За Кронция оригиналността и иновацията на Славейков спрямо традиционната българска литература са вписани в един по-скоро „етнически", отколкото национален контекст и неговата западност, заедно с ницшеанската свръхчовешкост, са част от онова оригинално „българско самосъзнание", впрегнато да реформира родната страна. Неговата интерпретация на поетиката на Славейков е изразена в речта му, държана на 24 май 1940 г. по време на честването в Брунате на смъртта на поета и поставянето на възпоменателна плоча[11] от

[11] Текстът на плочата: „На 10 юни 1912 г. / умря в този дом / българският поет / Пенчо Славейков, / но така ще е било от Бог съдено тук да изживее / последните

академичната Асоциация „Пенчо П. Славейков“ от Падуа, състояща се от студенти в университета[12] (Cronia 1940: 264–265). На официалното честване се виждат строени падуанските политически организации, българските консули в Милано и Торино, студенти в университетите в Италия, телеграми от министъра Ботаи и от различни български официални лица… но не са били поканени Енрико Дамиани, Римският университет, където е имало катедра „Българска филология“, и „неговата“ Италиано-българска асоциация[13] (Damiani 1940a: 129). Груби отношения между слависти? Или вид политическа цензура? И двете хипотези се открояват в изказването на Кронция, в което нови интересни интерпретации върху творчеството и идеологията на Славейков, различни от тези на Дамиани, се основават на повика на етническото, на най-враждебния национализъм, на възхвалата на съюзничеството между Италия и България. След като е цитирал спомените на Мара Белчева, последната спътница на Славейков, за последните месеци от живота му в Италия, Кронция се спира на проблема за ницшеанския свръхчовек, който се открива в най-важните произведения на поета: „Тази драма на Славейков […] се състои в усилието да се съчетае Духът/lo Spirito (Duh) и Делото/l'Opera (Dĕlo) и да се въплъти абсолютният морал в триумфа на поетическия абсолют. В тези думи е драмата, която определя, оживява и понякога затъмнява фундаменталната идея на „Кървава песен“, чиито главни герои или противопоставени идеи – Младен/Войводата – не са въплъщение на Духа и на Делото. Казал го е самият Славейков в една бележка към своята „Кървава песен“. Оттук тръгва […] тази серия от „противоречия“, която Славейков разкрива в онзи въображаем тип на поета борец, противоположен в пълния смисъл на думата, Иво Доля, който не е нищо друго освен лице, или една позиция на самия автор на „На Острова на блажените“. Оттук в някои моменти

си дни далеч от родната земя… / поставена от българите студенти в Падуа / 24 май 1940“.

[12] Асоциацията, основана в Падуа от Георги Кодов през май 1940 г. Тя се състои от петдесетина българи студенти в Университета в Падуа с цел да развива „консулска дейност, а за българите – и да популяризира културни и политически италианобългарски инициативи“ (Cronia 1940a: 264–265).

[13] Дамиани не само не е бил поканен, но е бил обиждан за това, че не се е появил на церемонията! Уточнението той прави в бр. 2, г. II на сп. „България“ в една статия „По повод скорошните чествания на паметта на Пенчо Славейков в Брунате. Едно уточнение“ (Damiani 1940a: 129).

разсъдливата природа взема превес над неконтролираното чувство.“ (Cronia 1940: 185)

У Славейков съжителстват оптимизъм и песимизъм, което поражда „проектирането на Младен в контраст с неговите действия. И преди всичко несигурното, накъсано и несъответстващо намекване на културната западна свръхструктура в юрисдикцията на едно традиционно наследство, което още хвали своите права“. Приближаването на Славейков към Запада е определяно като „гротескно“: „разпръснат във вариативността на противоречиви елементи, в които лавира и се извива двойната полярност на човека и на твореца“. Кронија хвърля отново картата на ориентацията към Запада на скъпия на Дамиани поет, като обръща интерпретативните категории: от Запада към България, вече не и обратно! „И доколкото се иска да се тръби и тълкува по своя начин и да се оцени мисловната художествена и европеизираща форма на Славейков, аз си го представям преди всичко обусловен от расовите характеристики на неговата нация. Певец на свръхчовека, да, почитател на Бетовен, Микеланджело и… на Фрина […] Фолкет, Ницше, и т.н., но преди всичко и най-вече българин, певец на стария Балкан, на неговите „хайдути“ и „попове“, на „Бойко“ и „Ралица“ […] реалист и романтик според момента, традиционалист и реакционер, меланхолик и пълен с енергия като Олаф ван Гелдерн, верен на предците в мярката на гнева и омразата“ (Cronia 1940: 185).

Антиевропеизмът на Кронија, в съзвучие с най-реакционната (назадничава) фашистка култура („Не го мислете, значи, за фатално „поразен“ от европейския космополитизъм“), цели да омаловажи европейския културен принос („Славейков остава освен това и преди всичко български поет и не само защото пише на български, но защото мисли, създава и възпява на български“), като дава и своя дан, и акцент в интерпретацията на Славейков: неговия индивидуализъм. „Европеизмът на Славейков не е друго освен една глава, вариращо по дух и форми, една глава от голямата българска книга, която той е написал и е дарил на своята нация […] Целта на Славейков е била еманципирането и обогатяването на българската литература, създаването по пътя на изкуството на онзи индивидуализъм, който ще бъде доминиращата нота на славянския литературен модернизъм през XX в.“ (Cronia 1940: 185)

Занимавайки се с връзката на Славейков с Италия, в полемика с Дамиани, Кронија посочва „Римлянката“ като „италианско“ стихотворение. *(„Помня [...] едно епическо стихотворение „Римлянката“, което на*

други е убегнало[14] *и си струва да се покаже, че ако Славейков е гледал на Гърция като на земя на красотата („Фрина“), то на Рим е гледал като земята на силата и куража*“[15].) Кронията припомня вниманието, отделено от българския поет и на Меркантини, Деледа, Микеланджело, Стекети, Леопарди (Леопарди *изглежда* че съпътства българския поет в неговите болезнени вълнения и в стихосложението, в закалката в писането със стихове от единадесет срички), и на пейзажа в Лигурия. Посочва това, което Славейков дължи на Луиджи Меркантини (поет и патриот) и на неговото стихотворение „La spigolatrice di Sapri“ („Събирачката на житни класове на Сапри“) в „Боре Вихор“, модел на поета воин, „гарибалдиец, умрял за свободата на Италия“, който неслучайно е първият персонаж в „На Острова на блажените“.

През 1941 г. „България“ публикува нови стихотворения на Пенчо Славейков със заглавието „Малки лирики“, преведени от Масимо Спиритини. За първи път те не са преведени от Енрико Дамиани, а през 1942 г. в същото списание е публикувана студията „Химни за смъртта на свръхчовека“ на Петър Йорданов (Jordanov 1942: 12–19), статия, която анализира от философска и културна гледна точка поетиката и европеизма на Славейков. Макар Йорданов да е българин, ще посочим накратко защо отваря нови перспективи за италианската критика, ограничена спрямо българския културен дебат върху Славейков. Йорданов се занимава с изворите на вдъхновение на Славейков у Хегел, Спиноза, Хердер, Шопенхауер, Ницше, Тургенев и приема „Химни за смъртта на свръхчовека“ като една метафизична мечта, не като философски трактат. „Мислителят е еднакъв със съзерцателя, визиите и образите целят да изразят това, за което думите не достигат“. Дори ако в основата на Химните стои „неспирното завръщане на света на Бога“, Бог трябва да се съгласи да води преговори с „една тъмна мечта“: стиховете се раждат „не от вярата на религиозния човек, от неудовлетвореността на мислителя. Светът е лишен от всякакво обяснение и в неговата наново непокътната енигматичност интелектът конструира своята хипотеза. В същото време

[14] В рецензията си за „Италия в българската поезия“ на Гуидо Грация Дамиани критикува едно стихотворение, „чийто мотив напомня „Събирачката на житни класове на Сапри“ на Меркантини, но чието съдържание е изключително българско, намалявайки доста важността на Италия във вдъхновението на един от най-големите представители на българския Парнас“. Damiani, E., рецензия за: Grazia, G. L'Italia nella poesia bulgara, s.e., Sofia, 1940. // *Bulgaria*, II, 1940, n. 2, pp. 131–132.

[15] Пак там, p. 90.

духът, който търси, улавя поетическата възвишеност на новата визия на света, изживява своето постепенно разкриване и Химните носят еднакво отпечатъка на едно усилие на интелекта и на един празник на сърцето." (Jordanov 1942: 12)

Богът на Славейков се обновява периодично в тъмнините, откъдето „е призован да създаде света": това е неоплатоническото схващане, което допуска „съвместно с Бог, съществуването на една друга висша реалност, „материя", която Бог оформя – според своя план – във видимия и чувствителен свят" (Jordanov 1942: 12). Химните са подобни на „схващането на богомилите[16], повлияни чрез манихейската ерес от неоплатонизма. В същото време това води Славейков към неговото ренесансово разбиране за Бога." (Jordanov 1942: 12) Един творец, който става философ противно на волята си, също като Леопарди. Неговият „българизъм" надвишава универсалния характер на познаване на европейската философия, за да го направи първия голям български поет на европейско ниво.

Непосредствено след войната, с разреждането на интензивните търговски, политически и културни италиано-български връзки, обусловено от поражението на нацизма и фашизма, на който авторитарният режим, установен от цар Борис III през 1935 г., е бил съюзник, се изоставя и щедрото дело на популяризиране на българската литература (и на Пенчо Славейков) на Енрико Дамиани и на списанието „България", което спира да излиза след преустановяването на публикациите на Дамиани. Подновяването на изследванията на славистите в периода след Втората световна война вижда ролята на българската литература в друго измерение и вписана във вътрешноуниверситетските изследвания по славистика. Относно Славейков – обсъждат се по-късни оригинални аспекти на неговото творчество, които разкриват европейските културни влияния, както и българските по негово време, различни от прочита, развиван главно в националистичен план, който се е дължал на най-заслужаващите внимание изследвания в Италия между 20-те и началото на 40-те години на XX век, неизбежно повлияни от фашистката идеология.

В значителната библиография на български език върху Пенчо Славейков, налична в много италиански библиотеки, съвсем малко се оказват изследванията от 50-те години на XX в. до днес. Освен публикуването на една обемна сбирка с неговите стихотворения в съставителството на Леонардо Пампури от 1990 г., откриваме през 1956 г. един превод на „Ра-

[16] Средновековно еретическо учение в България.

лица“ в малката антология „Славянски поети“ („Poeti slavi“) на Ренато Поджоли (Poggioli 1956: 15–29), бележит славист, определил Славейков като „български поет на традицията от XIX в.“, „най-големият български поет от следосвобожденската епоха, където заема не по-маловажно място от това, което е имал в предишната епоха Христо Ботев, първият модерен бард на своя народ“ (Poggioli 1956: 8).

Само две изследвания върху Славейков са публикувани в Италия след края на Втората световна война: „По следите на Пенчо Славейков в Италия“ на Алекси Бекяров и критичното изследване „Консервативното западничество на Пенчо Славейков“ („L'occidentalismo conservatore di Penčo Slavejkov“) на Рикардо Пикио.

„По следните на Пенчо Славейков в Италия“ („Sulle tracce di Penčo Slavejkov in Italia“) (Bekiarov 1984) е двуезично издание от 1984 г. с италианския превод на една книжка, издадена в София през 1946 г., в която се разказва за честването на поета в Брунате на 24 май 1940 г. (На това събитие студентът по право тогава в Милано Алекси Бекяров присъства лично. За инициативата, организирана от българските студенти в Брунате на 24 май 1940 г., Бекяров научава от вестник „Кориере дела Сера“.) Книжката съдържа освен хроника на честването още и анекдоти, и интересни събития от последните дни от живота на Славейков.

През 1952 г. списанието „Славистични изследвания“ („Ricerche slavistiche“) публикува „Консервативното западничество на Пенчо Славейков“ („L'occidentalismo conservatore di Penčo Slavejkov“) на Рикардо Пикио (Picchio 1952: 124–143): едно есе, което позволява нови интерпретации върху поета, доколкото разглежда исторически и културологично политическата и културната идеология на Славейков, вписана в западничеството на управляващите български класи, авангард на които е било течението на „младите“ (*mladi*), предвождано от поета – един досега неизучаван аспект, или по-точно, неосветляван през 20-те – 40-те години на XX в. (с изключение на Салвини). Пикио се позовава в анализа си на десетина статии и теоретични и политически есета, никога непубликувани или цитирани в Италия (Дамиани и другите слависти в своите критически съждения са се основавали почти единствено на поетичното творчество на автора). За първи път в Италия се говори за влиянието на руската литература (подценявана от италианските слависти) върху Славейков, цитират се неговите думи, и в същото време ясно се изразяват различията с бащата Петко: „Индивидуализмът на „младите“ Славейковци се изразява именно в отдалечаването на младите български

интелектуалци от икономическо-политическия живот на обществото. Пенчо Славейков чувства дълбоко различието на средата, в която живее той, спрямо тази, в която е живял баща му – една от главните фигури в борбата за национално освобождение, участвал в гласуването на Търновската конституция. Петко Р. Славейков е бил свързан с масата, на масата е посветил своята активност, със стремежа да достигне до по-голяма част от народните маси. Пенчо обаче изпитва спрямо масата една отчужденост и дори чувство за превъзходство, характерни за новите интелектуалци." (Picchio 1952: 127–128)

Пикио посочва безмилостните присъди към Вазов: в неговата популярност „Славейков не се колебае да види един симптом на изостаналостта на българската публика, неспособна да разбере един език, който няма нищо общо с нейния груб примитивизъм" (Picchio 1952: 133). За Славейков „преодоляването на ретроградната българофилия не е толкова бягство, колкото завладяване на една по-стабилна органичност" (Picchio 1952: 135). В оптиката на българското западничество „новата култура", чийто голям защитник е Славейков, добива „автономна и личностна позиция", като се възприема „съвременната реалност като преходност към по-солидно и устойчиво систематизиране" (Picchio 1952: 134); неговото западничество е по-скоро „едно прилагане на една нова атмосфера", отколкото „лично изложение на едно поетическо кредо"; всъщност той няма да се приобщи към „модерния фрагментаризъм" и ще отхвърли декадентството и новата генерация, която е за модернизацията по западноевропейски образец. „Той е западняк консерватор, тъй като иска да улови в западната духовност ядрото, което вече е останало назад, но със сигурност е по-солидно и конкретно от преживяванията на XIX век, отхвърля декадентството от началото на XX век като недостойна за приемане в света дегенерация, зараждаща се в модерна България." (Picchio 1952: 137)

В антипозитивистичната реакция Славейков вижда и чувства „необходимостта буржоазната култура да се върне към спиритизма, за да се противопостави на нивелиращия материализъм. Но този идеалистичен неоспиритизъм не трябва, по негово мнение, да доведе до „ирационалността, изтъкана от недоверие в реалното" (Picchio 1952: 137) – и авторът посочва Ибсен като отрицателен пример за тази реакция. Неговият антинатурализъм го води до отхвърляне на декадентството, възприемано като „дегенерация на европейската култура", „криза, която трябва да бъде преодоляна" и до обръщане към Ницше в антидекадентска функция –

в „последен опит за системно изграждане на немския идеализъм“ (Picchio 1952: 137). Прогресивният характер на поетичната вселена на Славейков, „доминиран от желанието и потребността от напредък“, където „поетът трябва да се стреми към нещо, което ще го възвиси“, го подтиква да използва Ницше с прогресивна функция: „За Ницше се връща всичко, което е било, и се връща отново, за да бъде както е било, без никаква промяна“. За Славейков „каквото е било, е само материал за изграждането на бъдещето, стъпка към най-големите висини“ (Picchio 1952: 138).

Използването и последващото изкривяване на космогонията на Ницше е очевидно в „На Острова на блажените“, където „Славейков иска да увековечи напредъка във вечността посредством безкрайните препратки към Създателя“ (Picchio 1952: 138). В „На Острова на блажените“ влиянието на Гьоте е по-ясно доловимо от това на Ницше. Славейков, подобно на Гьоте, вярва, че историята върви към „една промяна, склонна към по-висши форми“, потвърдена от отричането от страна на Славейков на „всеки биологизъм, който несъмнено в епохата на позитивизма е подготвил зараждането на концепцията на *Ueber Mensch* [Свръхчовека]“ (Picchio 1952: 139).

Изкривяването на ницшеанските категории се вижда в категориите „сила“ и „подвиг“, първата – тълкувана духовно, като „морална сила“, а не физическа, без расова или биологична диференциация; а втората, „подвига“, е в центъра на най-големите поеми на Славейков: „Cis Moll“, „Успокоението“, „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“, „Симфония на безнадеждността“, „Болния монах“, „Фрина“ – произведения, които сами по себе си са „не толкова възхвала на личността, а химн на величието на „подвига“. „Подвигът“, който се повтаря в „Кървава песен“, е кулминация, заедно с главните герои Младен и Войвода, „на една поетична вселена, построена през години на литературни занимания, стих по стих, рима по рима. Защото Славейков е винаги и преди всичко теоретик, „Kulturkämpfer“, дори повече, отколкото поет. Неговата поезия [...] има една примерна стойност, в смисъл че всеки римуван израз е по същество „образец“, модел не на това, което се чувства от поета, а по-скоро на това как трябва да чувства поетът.“ (Picchio 1952: 140)

Пословичността на този конструкт се крие в „На Острова на блажените“, апокрифна антология на несъществуващо поетично движение, създадена „с цел да конкретизира неговите артистични виждания“ (Picchio 1952: 140). Антологичната природа отразява личността на Славейков, който „възприема своето придържане към западната култура като добър пример за всички“, и следователно „въображаемите поети са

символи на западните преживявания, пренесени в България. Те са модел на това, което трябва да бъде според Славейков новата българска поезия".

Западничеството на Славейков, присъщо на европейската буржоазна култура, не съответства на политическия прогресивизъм. За Пикио „той е същевременно два пъти консерватор: спрямо социалистите, чиито стремежи за напредък и пролетарско освобождение не разбира, консервативен е и в сравнение с буржоазията на новото поколение, чиято необходимост да избяга от вече твърде тесните идеологически свръхструктури не оправдава" (Picchio 1952: 141). Пикио завършва своето критическо есе, сравнявайки двете лица/души на българското западничество: Пенчо Славейков и Димитър Благоев. Отбелязва, че и двамата са ученици на Петко Славейков, но „Пенчо Славейков, за разлика от своя бивш състудент, целият се е посветил на раждащата се, насочена към Запад култура на буржоазна България и по този начин е придобил освен вечно живата слава на поет и заслугата да е допринесъл по решителен начин за раждането на една нова литература" (Picchio 1952: 143).

Леонардо Пампури, италианец, израснал в София, посветил живота си на превода и разпространението на българската литература, попълва в някои отношения празнината, създала се след смъртта на Енрико Дамиани. Сбирката със стихотворения на Славейков, на която той е съставител, включва поетични преводи на творби от „Сън за щастие", „Епически песни", „На Острова на блажените" и от втората песен на „Кървава песен". Преводът, за разлика от тома „Canti epici e lirici" („Епически и лирически песни"), съставен от Дамиани през 1928 г., не допринася с нищо за пресъздаването на италиански език на поетичността на текстовете, не цитира оригиналните издания, по които е направен преводът, игнорира онова, което е публикувано за Славейков в Италия, дава превес на популяризиращия аспект в ущърб на филологическия и художествения.

През 2006 г. творчеството и смъртта на Пенчо Славейков вдъхновяват „Тайният портрет" („Ritratto segreto") – един роман, чието действие се развива в Брунате, написан от Манлио Бакалини, чийто сюжет се върти около намирането на една неиздадена творба на Славейков, „Samodivi pesen" („Песен на самодивите"), редактирана в последните дни на живота му, в чиито стихове е тайно шифровано описанието на място, където е заровена златна статуя на една тракийска Венера.

Заслужава си да отбележим и две скорошни публикации, свързани със Славейков. Няколко стихотворения се намират в антологията „Листа от рози, Бодли на Балканите" от 2004 г., съставена от Леонардо Пам-

пури (Pampuri 2004). През 2007 г. със заглавието „Героичното културно дело на Пенчо Славейков“ („L‘eroica impresa culturale di Penčo Slavejkov“) е издаден каталог на една изложба, посветена на поета от същата година в Милано, с куратори Джузепе Дел’Агата и Румяна Пашалийска, която сега може да се види само в дигитален формат (Dell’Agata, Pashalijska 2007).

На 24 ноември 2007 г. в Брунате, по инициатива на главния консул в Милано Иво Иванов и с подкрепата на българския министър на културата Стефан Данаилов, е открит бронзов бюст на Пенчо Славейков, създаден от скулптора Валентин Старчев, в присъствието на кмета Дарко Пандакович и на политици, представители на българското правителство и парламент.

Така завършва нашето изследване за Пенчо Славейков и Италия, с пожеланието, че фигурата на поета – български и европейски интелектуалец – ще успее да заинтересува италианските слависти, както това се е случило през 20-те и 30-те години на миналия век.

БИБЛИОГРАФИЯ

Baccaglini 2006: Baccaglini, M. Ritratto segreto. – Como : Ibis, 2006.

Bekiarov 1984: Bekiarov, A. Sulle tracce di Penco Slavejkov in Italia / Prefazione di Petar Dinekov. – Como : New Press, 1984.

Cronia 1939: Cronia, A. Il „Regno degli Slavi“ di Mauro Orbini (1601) e la „Istorija slavenobolgarskaja“ del monaco Paisi (1762). // *Bulgaria*, I, 1939, № 1; № 2.

Cronia 1940: Cronia, A. Commemorazione di Penčo Slavejkov a Brunate. // *Bulgaria*, II, 1940, № 2–3.

Cronia 1940a: Cronia, A. L’associazione accademica „Penčo P. Slavejkov“ di Padova. // *Bulgaria*, II, 1940, № 4.

Damiani 1925: Damiani. E. Prefazione. // *Poeti* bulgari. – Torino, 1925.

Damiani 1927: Damiani, E. Il primo poeta bulgaro. // *Rivista* di Letterature slave, II, fasc. I–II, 1927.

Damiani 1928a: Damiani, E. Introduzione. // Slavejkov, P. Canti epici e lirici. – Venezia, 1928.

Damiani 1928b: Damiani, E. Gli albori della letteratura e del riscatto nazionale in Bulgaria. // *Pubblicazioni* dell’Istituto per l’Europa Orientale. – Roma, 1928.

Damiani 1928c: Damiani, E. Il volto della letteratura bulgara. // *Bulgaria*, II, 1940, № 1.

Damiani 1928d: Damiani, E. La figura e l‘opera di Penčo Slavejkov nella letteratura bulgara. // *Rivista* di Letterature Slave, III, fasc. II, 1928.

Damiani 1937a: Damiani, E. Penčo Slavejkov. // *Meridiano* di Roma, II, № 25, 20 giugno 1937.

Damiani 1937b: Damiani, E. Bulgaria. // *Un cinquantennio* di studi sulla letteratura italiana (1886–1936) : Saggi dedicati a cura della Società Filologica Romana e dedicati a Vittorio Rossi, con Nota introduttiva di Umberto Bosco, II. – Firenze, 1937.

Damiani 1938: Damiani, E. Roma nella letteratura bulgara. // *Atti* del IV Congresso Nazionale di Studi Romani. – Roma, 1938.

Damiani 1939: Damiani, E. Il più europeo dei poeti bulgari : Penčo Slavejkov. // *Bulgaria*, I, 1939, № 1–21.

Damiani 1940a: Damiani, E. A proposito delle recenti onoranze alla memoria di Penčo Slavejkov a Brunate : Una precisazione. // *Bulgaria*, II, 1940, № 2.

Damiani 1940b: Damiani, E. Poesia e prosa in Bulgaria durante la servitù nazionale. // *Bulgaria*, II, 1940, № 2–3.

Dell'Agata, Pashalijska 2007: Dell'Agata, G., R. Pashalijska. L'eroica impresa culturale di Penčo Slavejkov / Traduzione di Leonardo Pampuri. – Milano : ArpaNet, 2007.

Dončev 1931: Dončev, N. L'Italia e le sue influenze nella letteratura bulgara. // *Rivista* italo-bulgara di letteratura, storia, arte, 1931, № 1; 1935, № 5. – Roma : Istituto per l'Europa Orientale, 1938.

Grazia 1939: Grazia, G. I rapporti culturali italo-bulgari. // Damiani, E., L. Salvini, G. Grazia, N. Mavrodinov, I. Kamburov, C. Falcone, C. De Gregorio. Bulgaria. – Roma, 1939.

Jordanov 1942: Jordanov, P. Gli „Inni sulla morte del Superuomo" di Penčo Slavejkov. // *Bulgaria*, IV, 1942, № 1.

Lo Gatto 1928: Lo Gatto, E. Spirito e forme della poesia bulgara. – Roma : Istituto per l'Europa Orientale, 1928.

Pampuri 2004: Pampuri, L. Petali di Rose, Spine nei Balcani : Antologia della poesia bulgara. –Padova : Associazione Bulgaria-Italia, 2004.

Picchio 1952: Picchio, R. L'occidentalismo conservatore di Penčo Slavejkov. // *Ricerche* slavistiche, I, 1952.

Picchio 1954: Picchio, R. Enrico Damiani (1892–1953). In memoriam Enrico Damiani. // *Ricerche* slavistiche, III, 1954, III–XII.

Poggioli 1956: Poggioli, R. Slavejkov P. Ràliza. // *Poeti* slavi. – Milano : All'insegna del pesce d'oro, 1956.

Salvini 1936: Salvini, L. La rivoluzione poetica di Penčio Slavejkov. // *La letteratura* bulgara dalla liberazione alla prima guerra balcanica (1878–1912). – Roma : Istituto per l'Europa Orientale, 1936.

Slavejkov 1928: Slavejkov, P. Canti epici e lirici, scelti e volti in versi italiani sul testo bulgaro da Enrico Damiani. – Venezia : La Nuova Italia, 1928.

Превод: Радея Гешева

СТОЛЕТИЕ ПО-КЪСНО: ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ЛИТЕРАТУРАТА ОТ 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Ани Бурова
СУ „Св. Климент Охридски“

A CENTURY LATER: PENCHO SLAVEYKOV AND THE LITERATURE OF THE 1990s

Ani Burova, Sofia University St. Kliment Ohridski

The article examines the actualization of the work and the author's figure of Pencho Slaveykov in the 1990s. The phenomenon is viewed as symptomatic of the literature of the period – the interest in Pencho Slaveykov was determined primarily by the fact that his work was appropriate field where literary ideas typical of the decade could be projected on. That is why the characteristics of his work that were important for the literature at the end of the century were actualized – namely, the programness and the conceptualism of historical criticism and literary works.

Keywords: modernism, postmodernism, intertextuality, mystification, anthology.

Деветдесетте години на XX в. са период на много силна актуализация на творчеството и на авторската фигура на Пенчо Славейков. Те стават обект на различни типове внимание – както на множество литературоведски прочити, така и на различни художествени интерпретации, преписвания и интертекстуални препратки. Последователният интерес към Славейков отваря нови перспективи и измерения на интерпретация на творчеството му и това превръща десетилетието в цял нов етап във възприемането на автора и произведенията му, в осмислянето на литературноисторическото им място. Същевременно обаче съсредоточаването върху наследството на Пенчо Славейков е симптоматично преди всичко за самата литература от края на миналия век – то произтича преди всичко от факта, че творчеството му е подходящо поле, върху

което да се разгърнат нагласите на десетилетието, върху което авторското поколение от 90-те години на XX в. да проектира собствените си литературни представи. Симптоматично е, че през периода прочитът на неговото творчество активизира или открива там черти, които са важни за самото десетилетие, за неговото собствено изразяване през Славейков.

Годините непосредствено след 1989 г. са време на литературноисторически обрат, натоварен с необходимостта от преосмисляне на традицията и литературното наследство и с усещането, че литературните процеси се намират в началната точка на предстоящо, различно от дотогавашното развитие. Тази характеристика логично извежда на преден план литературния концептуализъм, тежнението към програмност. Силната актуализация на Пенчо Славейков идва преди всичко по тази линия – той е възприеман най-вече в ролята му на идеолог на модернизма, а авторското му присъствие и творчество са интерпретирани като сложна цялост, в програмното им единство.

Една от симетриите между края на XIX в., когато пише Славейков, и края на XX в., когато протича мащабното му пренаписване, е свързана със силния поколенчески рефлекс на двата периода. Противопоставяния като „млади и стари“ или „преди и сега“ са ключови за модернизма на прелома на XIX и XX в. – те осигуряват категоричната програмна и полемична реторика, чрез която модернизмът се позиционира в литературноисторическите процеси. Чрез тях Пенчо Славейков, д-р Кръстев и изобщо кръгът „Мисъл“ осъществяват редица основополагащи за модернизма процеси – оповестяват художествените си възгледи като алтернатива на дотогава познатите и като ново начало в литературата, извеждат литературната си генеалогия, назовавайки онези автори от миналото, които сметнат за свои предтечи, определят отношението към съвременниците си... Най-важната функция на антиномиите „млади и стари“ и „преди и сега“ обаче е свързана с необходимостта литературното наследство, традицията да бъдат обособени в миналото, за да може литературата на „младите“ да се отласне от тях, да положи началото си в онези „зори“, за които говори Славейков в статията „Българската поезия“. Чрез тях модернизмът извършва същностната за него процедура по диференциране на литературното минало от литературното настояще.

Столетие по-късно настъпилата в началото на 90-те години на XX в. радикална промяна в литературата я поставя пред неизбежната необ-

ходимост от преосмислянето на наследството от втората половина на XX в., но и изобщо на канона на българската литература, формиран през предходните десетилетия. Този контекст актуализира мисленето в поколенчески категории. Същевременно обаче спецификата на периода поставя това мислене пред сериозно затруднение, свързано с идентифицирането на предходници, спрямо които авторската генерация на 90-те да заеме позиция на приемственост или оразличаване. В самото начало на десетилетието творчеството на редица автори от предходния период загубва актуалност заради обвързаността си с официалната или официозна линия в литературата от недалечното минало. Паралелно протича логичният процес на реабилитация или актуализация на авторите, дистанцирали се от тази линия и останали в по-голяма или по-малка степен маргинализирани през предходните десетилетия. Това са само част от измеренията на настъпилата в самото начало на 90-те години рязка и всеобхватна трансформация, която променя посоката и оптиката на литературноисторическите процеси и създава усещането, че те се намират в отправната точка на едно ново начало, в моментен хронологически ступор и „вакуум в приемствеността“ (Дойнов 2007: 117[1]). „Настоящето се артикулираше с усещане за тотална празнота“, пише в тази връзка Пламен Антов (Антов 2012: 191). В текст от 1994 г. Бойко Пенчев изразява същото усещане с метафората за „обезбащеност“ на поколението, което навлиза в литературата след 1989 г.: „Цяло едно поколение абдикира след „промените“ и в днешната ситуация на тотална обезбащеност ние, отрочета с детски души и лица на старци, клечим на пясъка, ослушваме се за Учителя, който никога не идва...“ (Пенчев 1998: 15).

Метафората за бащите и синовете става трайна и знакова част от реториката, чрез която поколението, навлязло в литературата през 90-те години на XX в., формулира представите си за традицията и литературноисторическата процесуалност. През 1993 г. например се появява тематичен брой на седмичника „Литературен вестник“ със симптоматичния наслов „Бащите на 90-те“, в който ясно са изведени поколенческите линии на предходниците отпреди 1989 г. и техните наследници („синове“) от следващото десетилетие (сред първите са посочени Атанас

[1] Всъщност Пламен Дойнов вижда измеренията на този вакуум още по-назад в миналото: „Липсата на нови млади поколения след *априлското* в литературата до 1989 г. създава специфично утопично литературно пространство, в което съществува вакуум в приемствеността и възпроизводство на една и съща традиция като безкрайно настояще“ (Дойнов 2007: 117).

Славов, Екатерина Йосифова, Иван Цанев, Константин Павлов, Любомир Левчев, Николай Кънчев, сред вторите – Ани Илков, Владимир Левчев, Елка Димитрова, Ивайло Иванов, Христо Карастоянов, Пламен Дойнов и Георги Господинов)[2]. Така поколенческата метафора очертава контурите на един литературен канон, включващ важните (или поне част от важните) авторски фигури в българската поезия от втората половина на XX в. според новата авторска генерация, встъпила в литературата в началото на 90-те години. В съзнанието на тази генерация отношението към традицията – или по-точно отношенията с традицията – заемат особено важно място, поради което в реторически план връзката с наследството често е описвана не като литературноисторическа или хронологична даденост, а като активно търсене, назоваване, избор на предшественици. Пламен Дойнов определя това като „процес на изобретяване, припознаване и избор на *предходници* и *предтечи* на поколението на 90-те“ (Дойнов 2007: 120), а Пламен Антов го изразява в плана на вече описаната поколенческа метафора така: „Застанали в абсолютната празнота на настоящето, децата раждат своите бащи“ (Антов 2012: 192).

Това схващане разширява обхвата на представата за наследствеността отвъд логично произтичащата от спецификите на посттоталитарния период необходимост от преосмисляне и прейерархизация на литературата от втората половина на XX в. или от преоценка на създадения тогава литературен канон. То се отнася изобщо до логиката на осмисляне на литературните процеси, тъй като съдържа възможността за обратимост на хронологията и последователността. Тази концепция се формира под въздействието на силните постмодерни влияния, характерни за разглежданото десетилетие, и оказва силен ефект върху начина, по който тогава бива възприемана, интерпретирана и пресъздавана литературната традиция – тук тя не е застопорена в миналото, а може постоянно да бъде осъвременявана и въвличана в процесите, протичащи в настоящето.

Този тип отношение към наследството до голяма степен обяснява и статута на Пенчо Славейков в контекста на литературата от 90-те години на XX в. Един от важните мотиви в неговото творчество, активизирани тогава, е „баща ми в мен“ – специфичната за десетилетието поколенческа метафорика препраща тъкмо към него и го осмисля в посока на типичната за периода концепция за литературната традиция.

[2] *Литературен вестник*, № 47, 1993.

Образът на приемствеността между баща и син от стихотворението на Славейков – „и както в мене ти и ази в теб живея“ – бива разгърнат в посока на усложнената постмодерна представа за нееднозначния, по-точно нееднопосочния ход на литературноисторическото време, където поколенческата поредност не е хронологически фиксирана. „Винаги идва часът на сина – родът се върти“, гласи стихотворение на Бойко Пенчев, чието заглавие дословно повтаря това на Славейковото стихотворение „Баща ми в мен“. „Бащата спи под други имена,/ но винаги в гласа ми се пробужда“ пък се казва в стихотворение на Пламен Дойнов със заглавие, което представлява знакова вариация на Славейковото – „Бащата в мен“[3].

Подобни интерпретации съчетават игровото отношение към традицията с литературноисторическия концептуализъм. Деветдесетте години на XX в. актуализират темата за литературните поколения, както и опозициите „бащи и деца“, „стари и млади“, „преди и сега“. За разлика от смисъла им век по-рано обаче, в контекста на модернизма, където функционалността им по отношение на литературните процеси произтича тъкмо от оразличаващата ги антиномичност, в постмодерната среда те губят категоричността на противопоставянето и действат като формули, осмислящи литературноисторическите отношения през постмодерната представа за едновременната актуалност, съ-временност на различни, по принцип хронологично несъвместими литературни традиции.

Същевременно може да се каже, че по отношение на осмислянето на литературното наследство българската литература от 90-те години на XX в. се намира в известна двойственост. От една страна, тя е под силното въздействие на постмодерните тежнения и на свързаната с тях представа за традицията, описана по-горе. Едновременно с това обаче периодът е и във властта на посттоталитарните нагласи и на необходимостта, логично произтичаща от настъпилия непосредствено

[3] И двете стихотворения са публикувани в „Българска христоматия“ (1995) на съавторите Бойко Пенчев, Георги Господинов, Пламен Дойнов и Йордан Ефтимов. Тъй като настоящият текст ограничава хронологически проблематиката за актуализациите на Славейковото творчество до 90-те години на XX в., няма да се впускаме в наблюдения за по-късни негови интерпретации; ще отбележим само, че тази тематична линия има и по-късно продължение в поезията от началото на XXI в. Ето един характерен в това отношение откъс от стихотворението на Мария Калинова „Едипов комплекс“, публикувано в стихосбирката „Подножието на вечерята“ (2008): „стигнал си дъното на книгата, дупката във времето,/ когато бащите се разболяват, стават деца и така/ до последния Славейков...“.

след 1989 г. обрат, от преоценка и прейерархизация на наследството от предходните десетилетия. Двете тежнения в немалка степен си противоречат – ако първото релативизира литературноисторическата последователност, второто се нуждае от ясна литературноисторическа подредба. В тази специфична ситуация Пенчо-Славейковият литературноисторически концептуализъм става обект на интересна употреба – типичните за него категорични формулировки („млади – стари“, „преди – сега“) биват използвани според логиката на постмодерната цитатност (тъй като постмодерната среда прави автентичната им радикалност невъзможна), но макар да функционират (само) като цитати, те все пак успяват да изразят в достатъчно категорична степен позицията на авторското поколение на 90-те спрямо предходния литературен период.

Можем да видим проявленията на това пренаписване в текста на Пламен Дойнов „Българската поезия преди и след това“ от 1994 г.[4], който със самото си заглавие очевидно препраща към знаковата за българския модернизъм статия на Пенчо Славейков „Българската поезия“. Текстът от 90-те използва рамката на един от най-важните литературноисторически текстове на Славейков, за да артикулира тезите на авторското поколение от края на XX в. за съвременната поезия. Следвайки логиката на Славейковата статия, той извежда литературната линия на „старите“, от която „младите“ се дистанцират (Стефан Цанев, Недялко Йорданов, Дамян Дамянов), назовава „бащите“, с които се идентифицират (поетите от 40-те години на XX в.), и накрая изброява самите млади – Златомир Златанов, Ани Илков, Кирил Мерджански, Бойко Пенчев, Георги Господинов, Йордан Ефтимов. Същевременно статията пренаписва тази на Пенчо Славейков, като я измества в посоката на една постмодерната представа за традицията, характерна за 90-те години на XX в. – освен че в текста постановките ѝ са ясно изразени, тя е вложена и в преформулирането на знакови фрази от оригиналната статия. Така известното начало на Славейковия текст „Моите възгледи за българската поезия са били всякога резки и отрицателни. Не особено високо съм ценил и мога да ценя аз тази поезия...“ е трансформирано в: „Моите възгледи за българската поезия са били винаги резки и положителни. Особено високо съм я ценил...“ Логиката на тези промени впрочем е достатъчно видима и в заглавието, където категоричното противопоставане на „преди“ и

[4] Статията е публикувана в *Литературен вестник,* № 25, 26, 27, 1994.

„сега“ от Славейковия текст се е превърнало в неопределеното по отношение на съвременността „преди и след това“.

Ако оголим текста на Пламен Дойнов от рамката на Славейковата статия, ще видим, че и без нея той категорично формулира тезите си. Прокарвайки ги през „решетката“ на Славейковата статия обаче текстът от края на XX в. постига две важни за периода, в който се появява, цели – посочва типологическото сходство на двете краевековия, предопределено от ангажиментите им към преосмислянето на традицията, но и извежда литературноисторическите разлики между тях, невъзможността за дословно повторение; прокарва линии на литературноисторическа диференциация, на поколенчески дистанции и идентификации, но през цитата на модернистките формулировки, чиято категоричност е проблематична в собствения му постмодерен контекст.

Средищното за литературата от 90-те години на XX в. произведение на Пенчо Славейков обаче без съмнение е „На Острова на блажените“. Сложна и неоднозначна книга, използваща се от категорични жанрови определения и поддържаща постоянно раздвоение между образа на една реална и разпознаваема и на една въобразена и утопична литература, тя естествено се превръща едновременно в образец и обект на пренаписването на традицията в края на XX в. В това отношение с „На Острова на блажените“ са силно свързани три книги, появили се през последното десетилетие на миналия век – „Българска христоматия. Избрани образци от всичките родове съчинения“ (1995) и „Българска антология. Нашата поезия от Герова насам“ (1998) на съавторите Бойко Пенчев, Георги Господинов, Пламен Дойнов и Йордан Ефтимов, и „На Острова на блажените – пет войни след това“ (1997) на Атанас Натев.

За това, че в този контекст книгата на Пенчо Славейков е важна преди всичко заради своята усложненост и смислова неокончателност, са показателни употребите ѝ от страна на нейните „наследници“. В това отношение е особено значещ на пръв поглед парадоксалният, но всъщност симптоматичен за литературните нагласи на 90-те факт, че най-предано следващата модела на Славейковата антология нейна реплика от края на века – „На Острова на блажените – пет войни след това“ – се оказва най-неработеща тъкмо в толкова важния в момента нейната поява план на осмислянето на традицията. Във формално отношение съставената от Атанас Натев антология се явява буквално продължение на книгата на Пенчо Славейков – тя включва творби на

десет автори, представени като потомци на поетите от „На Острова на блажените“; също както своя първообраз, и тя съдържа предговор и очерк за всеки от поетите, а стиховете, подбрани в антологията, са представени като преводи. Но между нея и прототипа ѝ има една съществена отлика – за разлика от книгата на Славейков, която изгражда не просто конкретни авторски образи, а възможни фигури на автора, хипостази на авторството, сборникът, съставен от Натев, включва десет реални български творци от втората половина на XX в. Въпреки псевдонимите, които носят, тяхната самоличност е категорично разпознаваема, всъщност тя е разкрита още на корицата на книгата, където четем: „По антологията на Пенчо Славейков със стихотворения от потомците Бора Бо́рина, Ралин Йодар, Вечвел Доля, Дух Вечерен, Амен Росита, Вирга Чубра, Бойко Ламбада, Мира Стела, Еле Фингаръ, Господино Росита. Биографиите на поетите са написани, а стиховете преведени от Блага Димитрова, Радой Ралин, Любомир Левчев, Стефан Цанев, Николай Кънчев, Виргиния Захариева, Бойко Ламбовски, Мирела Иванова, Елин Рахнев, Георги Господинов. Предговора написа Атанас Натев“. Така книгата се оказва една „реална“ антология, която включва десет имена, представителни според съставителя за съвременната ни литература. В това отношение са симптоматични критическите реакции спрямо антологията, които включват укори към подбора на авторите и така демонстрират, че книгата е възприемана не през кода на мистификацията, а като реална антология, като избор от съвременната българска литература[5]. За разлика от „На Острова на блажените“, където сложната игра с авторските идентичности подрива всеки твърде конкретен и реалистичен прочит и го тласка към проблематизиращи реалността, конкретиката и автентичността жанрове като мистификацията и утопията, Натевата антология влиза в доста по-конкретни параметри на интерпретация. Самият Атанас Натев определя книгата си като пародия – „пародираме Славейковата пародия“ (Натев 1997). Но пародийното е само един аспект, и то доста тесен, сред смислите, излъчвани от мистификацията на Пенчо Славейков, и то аспектът, който

[5] Показателна в това отношение е критичната рецензия на Димитър Камбуров (Камбуров 1997:), където освен другите възражения към „На Острова на блажените – пет войни след това“ фигурират и такива спрямо съставителския подбор – както по отношение на липсващи автори например, така и по отношение въобще на концепцията за представяне на българската литература от втората половина на XX в.

е може би най-малко вълнуващ за нейните интерпретации през 90-те години, тъй като е и най-директният и еднозначният. Вероятно във всяко друго десетилетие „На Острова на блажените – пет войни след това“ би имала по-голям успех като „наследник“ на Славейковата антология, но по времето, в което се появява, този сборник редуцира значенията на една книга, в която актуалните литературни нагласи тъкмо са открили сякаш безбрежно поле за дирене и проиграване на множествеността на смислите, и още по-важно – открили са в нея източник за осмисляне на традицията отвъд най-видимите знаци на литературноисторическия процес – хронологията и персоналността. А в основата на „На Острова на блажените – пет войни след това“, при все мистификационната ѝ рамка, стои тъкмо неразколебаната представа за тяхната стабилност. Именно в този факт най-вече се коренят възраженията на нейните критици. Характерен в това отношение е текстът на Бойко Пенчев „Ний всички сме деца на младия Славейков“ (заглавие, значещо не само с оглед на проблематиката на текста, но и на цялостния тогавашен литературен контекст), където неуспехът на „На Острова на блажените – пет войни след това“ е тълкуван като резултат от „фундаменталното неразбиране не просто на Славейковата книга, а на отношението на т.нар. наше време към онази епоха“ (Пенчев 1997: 5).

Едва ли е случайно, че авторите на другите две мистификации, появили се през периода, са представители на авторското поколение на 90-те. „Българска антология. Нашата поезия от Герова насам“ е публикувана година след „На Острова на блажените – пет войни след това“ и за разлика от предълно редуцирания (до десет автора) избор там тя съдържа четиридесет и девет поети[6], между които са и четиримата ѝ създатели, Георги Господинов, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов и Бойко Пенчев – жест едновременно канонизиращ и (авто)ироничен, и в този смисъл –

[6] В антологията присъстват: Александър Геров, Александър Вутимски, Богомил Райнов, Иван Пейчев, Веселин Ханчев, Валери Петров, Блага Димитрова, Радой Ралин, Георги Джагаров, Иван Давидков, Иван Радоев, Пеньо Пенев, Петър Алипиев, Иван Теофилов, Иван Динков, Константин Павлов, Цветан Марангозов, Евтим Евтимов, Христо Фотев, Владимир Башев, Любомир Левчев, Дамян Дамянов, Стефан Цанев, Николай Кънчев, Биньо Иванов, Недялко Йорданов, Иван Цанев, Калин Донков, Екатерина Йосифова, Борис Христов, Марин Георгиев, Иван Методиев, Миряна Башева, Георги Борисов, Румен Леонидов, Златомир Златанов, Едвин Сугарев, Миглена Николчина, Кирил Мерджански, Георги Рупчев, Владимир Левчев, Ани Илков, Бойко Ламбовски, Петя Дубарова, Мирела Иванова, Георги Господинов, Бойко Пенчев, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов.

двойствен и нееднозначен, каквато е впрочем цялата концепция за литературната история в тази книга. В своя твърде широк избор антологията всъщност се доближава до Пенчо-Славейковата стратегия, която, както е добре известно, включва неравностойни в художествено отношение творби, за да пресъздаде една литература в цялост; тук тази стратегия е донякъде отразена във факта, че изборът включва както поети, които са част от литературната генеалогия на поколението на 90-те, така и проблематични или направо изключени от нея. Поетиката на всеки от включените в антологията поети е повторена и пренаписана от един от четиримата съавтори. Тази техника на пренаписване демонстрира сложното и многозначно възприемане на традицията в контекста на литературата от 90-те години на XX в – тук тя е дестабилизирана, но и наново конструирана, отношението към нея е на дистанция и оттласкване, но и на свързаност и привързаност, преповтаряна е ту през ироничното, ту през пастиша, но и през съзнанието за органичната свързаност и съпричастност с нея. В тази усложненост всъщност се състои и разликата между модернисткото и постмодернисткото отношение към традицията – ако модернизмът разделя „млади“ и „стари“, за да обособи минало, от което модерната литература да се оттласне, то постмодернизмът не се нуждае от прикючване с традицията или отделяне от нея – стремежът му е да я превърне в жива, гъвкава материя, от която могат да се произвеждат нови значения. Затова и усилието в „Българска антология. Нашата поезия от Герова насам“ не е към отделяне и разграничаване на времена, поетики или традиции, а напротив – към смесването и преподреждането им. Антологийната рамка тук цели не авторската персоналност и репрезентативност, а артикулирането на една концепция за литературната традиция, канон и история, в която те са не окончателно застопорени, а променливи и подлежащи на продължения и трансформации.

Всъщност потенциалът на мистификацията за изграждането на литературноисторическа концепция вече е използван от четиримата съавтори на антологията три години по-рано в книгата им „Българска христоматия“. Очевидно е, че много неща свързват техните две книги с „На Острова на блажените“ – формата на антологията, стратегиите на мистификацията, литературноисторическият концептуализъм, и разбира се, като основна част от него – изграждането на многозначен разказ за една литература, ту позната и своя, ту различна и друга. На пръв поглед обаче, включително и още в заглавията си, те „повтарят“

други две важни български книги – „Българска христоматия, или Сборник от избрани образци по всичките родове съчинения“ (1884) на Иван Вазов и Константин Величков, и „Българска антология“ (1910) на Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов. Тези „директни“ прототипи са пренаписани по мистификационно-утопичния образец на „На Острова на блажените“, което довежда до анихилирането на всяка литературно-историческа последователност или противопоставеност – така този жест на радикално смесване събира в едно модернисткия проект на кръга „Мисъл“ с Вазовата визия за литературата. Важно е също да отбележим, че и двата обекта на пренаписване са по някакъв начин първи, начални книги в литературната ни традиция – христоматията на Вазов и Величков в съвсем буквален смисъл е книга-образец, „сборник от избрани образци по всичките родове съчинения“, създадена, за да дава примери, а антологията на Подвързачов и Дебелянов е първата представителна за българската литература. В „Българска христоматия“ и „Българска антология“ литературата е въвлечена в едно безкрайно пренаписване, напълно безразлично към границите между времена, периоди, поетики, а и персоналии. Идентифицирането на това колко и чии почерци са повторени и смесени тук не е невъзможно, но фактически е лишено от смисъл – обезсмисля го самото основополагащо схващане, че хронологията и поредността са обратими. Обект на това тотално пренаписване е и техният първообраз – „На Острова на блажените“. Така творбата на Пенчо Славейков се оказва предмет на сложна, двойствена употреба – тя е едновременно обект, но и принцип на двете книги, тъй като около век по-рано е извършила съпоставим жест на литературно пренареждане. Ако „На Острова на блажените – пет войни след това“ се отнася към Славейковата книга като към шаблон или матрица, която може да бъде наподобена и продължена, то „Българска христоматия“ и „Българска антология“ я наследяват не толкова като форма, а като сходна и споделена визия за литературния процес.

Литературата от последното десетилетие на XX в. е трайно и последователно привлечена от Пенчо Славейков. Той далеч не е единственият автор, чието творчество е актуализирано тогава – заради дълбокия интерес към различните типове усвоявания на традицията в литературата от периода присъстват множество автори, художествени парадигми и литературни нагласи от Възраждането до съвременността. Писателската фигура на Пенчо Славейков обаче е средищна за 90-те години на XX в. – тя присъства не просто и не само като препратка или

обект на интерпретация, статутът ѝ е много по-органично, имплицитно вписан в литературните процеси, белязали десетилетието. В техния контекст творчеството на Славейков играе ролята на модел и образец и пренаписването му често е програмно, манифестно. То е предмет на преосмисляне и преформулиране, които изразяват сходството на началото и края на XX в. по отношение на литературноисторическия концептуализъм като принцип на възприемане на литературните процеси.

БИБЛИОГРАФИЯ

Антов 2012: Антов, Пламен. Фройдизъм и постмодернизъм: отвъд фигурата на бащата. // *Антологии* и антологийно – между автора и текста : 1910 и след това / Под ред. на Пламен Антов, Маринели Димитрова, Георги Господинов. – София, 2012, с. 191–207.

Дойнов 2007: Дойнов, Пламен. Българската поезия в края на XX в.: Ч. 1. – София : Просвета, 2007. – (Нова българска критика)

Камбуров 1997: Камбуров, Димитър. Цепки и изцепвания. // *Култура*, № 14, 4 апр. 1997, с. 6.

Натев 1997: Натев, Атанас. Прадядо ни в нас. // *Култура*, № 16, 18 апр. 1997, с. 4.

Пенчев 1997: Пенчев, Бойко. Ний всички сме деца на младия Славейков. // *Култура*, № 17, 25 апр. 1997, с. 5.

Пенчев 1998: Пенчев, Бойко. Тъгите на краевековието : Критика. – София : Лит. вестник, 1998. – (Тълкувания)

ПОХОДЪТ НА СОЦРЕАЛИЗМА СРЕЩУ КУЛТУРНИЯ МЕСИАНИЗЪМ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Вихрен Чернокожев
Институт за литература – БАН

THE SOCIALIST REALISM'S CAMPAIGN
AGAINST PENCHO SLAVEYKOV'S CULTURAL MESSIANISM
Vihren Chernokozhev, Institute for Literature – BAS

The article studies important aspects of the critical reception of Pencho Slaveykov's work during the 1940s and the 1950s, when the communist regime in the People's Republic of Bulgaria forcefully imposed the aesthetics of socialist realism. The main argument is that Slaveykov's modern thought was incompatible with the dogmas of normative criticism and impervious to collective identifications. Slaveykov's modernity and cultural messianism could not be confined by tradition, national borders or nationalism.

Keywords: communist regime, socialist realism, normative literary criticism, modernism, modernity, cultural messianism, Eurocentrism.

Пенчо Славейков твърде дълго живя като чужденец в родината. Чужд сред свои, свой сред чужди – въпреки хилядите страници, изписани за творчеството му, той все още не се е родил за съзнанието на своите съотечественици, мнозина от които свързват името му най-вече с един софийски площад. Иначе България днес щеше да е наистина държава на духа, а не държава на кретенократията. И неслучайно Пенчо Славейков завърши земния си път в принудително изгнание, на чужбина – в Италия, земята на Данте, Петрарка, Леопарди... Славейковата изпреварваща далеч напред времето си модерност не се помири с котловинната ни уседналост, с късия досег до вещите. Неговите блянове на модерен поет търсеха автономните, универсалните образи на нещата, същностите на живота, а не думите, с които трескаво ги облепваме. Проблем е, голям

проблем, че все още нямаме съвременно многотомно академично издание на Славейковите съчинения, защото у нас няма академично подготвени текстолози. Тук, разбира се, свой „принос“ има и днешната издателска политика, която изцяло е загърбила многотомните издания на българската литературна класика.

Безкомпромисният разум на Пенчо-Славейковото модерно мислене е неподвластен на колективни идентификации и потомствени предразсъдъци. Той е изцяло обърнат към личностната аз-идентичност, към индивидуалната воля и мисъл за смисъл. Славейковото модерно мислене беше сериозна заплаха за устоите на застиналите в края на 40-те – началото на 50-те години в депресивен ступор авторитарни и тоталитарни режими. Защото Славейковата мечта за една бъдеща лична и личностна „световна литература“, отвъд традицията, отвъд националните граници и национализмите, отвъд границите на „едната идея“, нямаше как да бъде „привързана“ към колективистките котловинни утопии на соцреалистичната пропаганда. Тоталитарната НРБ-власт създаде институционални рамки, в които свободата и плурализмът на различаващото се от ние-идентичностите творческо мислене бяха невъзможни. Ако най-авторитетният литературен вестник на България преди превратата на 9 септември 1944 г. беше различният **глас**, „Литературен глас“, то през 1945 г. литературният вестник в НРБ стана „Литературен фронт“ – войнстващо разделящ боен **фронт** на соцреализма. Огромната част от българските писателите се оказаха „нацифицирани“ по социалистически, драговолно национализирани и одържавени „приятели на държавната власт“, неин манипулируем суровинен придатък далече преди през декември 1947 г. да бъде постановена национализацията в индустрията. Само дето вместо хитлеровия „Немски трудов фронт“ имахме Отечествен фронт, но пък и театър „Трудов фронт“.

Соцреализмът беше властово, институционално наложен в НРБ и превърнат едва ли не в религия. Той няма собствени естетически категории, собствен културологичен смисъл, затова се опитваше да си ги набави от идеологемите на социализма. Походът на НРБ-соцреализма срещу културния месианизъм на Пенчо Славейков беше предприет, за да държи в подчинение малобройната ни оцеляла след деветосептемврийските репресии интелигенция. Например чрез творческите съюзи и Камарата на народната култура интелигенцията ни е под строй строго наблюдавана и охранявана в границите на примиреното примитивно отъждествяване със стадната колективистична общност. Малцина са, които имат сме-

лостта да се отделят от „социалистическия строй“, поемайки пътя на вътрешна емиграция. Корифеите на соцреалистичната ни литературна критика от края на 40-те – 50-те години на XX век традиционно и с особена настойчивост повтарят и преповтарят в различни вариации агитационно-пропагандната мантра за „естетическия формализъм и ирационализъм“ на Славейков (Павлов 1952), не пропускат да подчертаят, че Пенчо Славейков е „индивидуалист“, „проводник на западната буржоазна демокрация“, на западния „индивидуализъм и естетизъм“ (Стоянов 1945). Обявяваха го за „основател на антиреалистическата буржоазна линия в нашата литература“ (Каролев 1952: 202), на „антихуманистическата, империалистическа насока в нашето художествено творчество“ (Данчев 1947: 211). За Христо Радевски Пенчо Славейков и Яворов били само „отчасти реалисти“, защото „критикуваха буржоазията в рамките на нейната идеология... и не даваха перспективи, още по-малко социалистически перспективи“ (Радевски 1952). Опитите Пенчо Славейков – човекът Вселена – да бъде приспособен към методологическото поле на марксизма, към реализмите и национализмите на „масата“ и „класата“, се оказаха напразни. Пенчо-Славейковият културен месианизъм пръв провидя и наруши безкрайното шествие на реализми в българската литература.

За вулгарния социологизъм на 50-те литературата и културата са удобни за манипулиране под партиен контрол идеологеми. Едва към края на 70-те години Пенчо Славейков беше признат като първопроходец и „вожд на модерната българска литература“ според определението на проф. Светлозар Игов. Пенчо Славейков е **модерен поет, без да бъде модернист**. **Много преди теоретиците на изкуството Пенчо Славейков знаеше, че модерността е модерност само и единствено докато я превърнат във все едно какъв -изъм, в щамповано „национална традиция“, в серийно-комунално въобществено подражание**. Модерността е модерност само когато личната, свободната творческа воля започва всичко отначало, извън веригата на детерминизма. Славейковият културен месианизъм не поставя нищо над преценката на собствения си разум; той не принадлежи към комуналните форми на живот, към общата патриотарска „врява на деня“, към никой -изъм. Чужд му е популизмът на толкова често повтаряната и днес мантра: „Народът е винаги прав“. Той, помазаният от светия дух на творчеството, където по собствените му думи „често прескача всяка граница“, няма как да бъде изкушен от тленното. Славейковият индивидуализъм всъщност **е волята на индивидуалния ум**, **индивидуалност**, която, пълна с противоречия, не се

сравнява, не се съобразява с нищо и с никого. Оттук до постмодерна има по-малко от крачка. Затова Иво Доля, т.е. Славейков, е „тъй омразен на филолозите, които като конски мухи се врат да изследват само онова, което е под опашката на мисълта“. Пенчо Славейков сам категорично се оразличава като „ненавистник на всичко що стои клекнало пред портите на културата и самодоволно дъвчи джагала на тоя или оня принцип, при който не се позволява свой разум и воля“.[1]

Славейковият културен месианизъм не приема подчинението, геройството по команда; в неговата философия човекът, човекът на изкуството не е средство за властова употреба, а цел сам по себе си. Да приемем, че модерността, в това число и модерността в литературата и изкуството, най-общо казано, е ускорено движение на интелектуални идеи, способни изпреварващо да произвеждат култура, саморазбиране, самопознание, познание с универсален пластичен език, глобални образи и смисли, изпреварващи не само малкото битово-историческо време. Иронията към българските литературни модернизми е може би най-лесното нещо и неслучайно тази ирония е преекспонирана например още в Българарновската епоха – включително и по отношение на Пенчо Славейков. Цветан Ракьовски беше преброил няколко десетки българарновски пародии само по стихове на Яворов. В тези често глумливи пародии с фейлетонен характер, повторени по своеобразен начин от нормативната литературна критика на 50-те, сигурно се оглежда и страхът на соцреализма от Яворовата и от Славейковата модерност. Защото модерността е като меритокрацията. Модерността „на“, а не „в“ изкуството, все едно дали написано, или изобразено, винаги е била и ще бъде реформаторско малцинство. Не без доза авторитарно самочувствие, което никак не липсва и на Пенчо Славейков. Соцреализмът не му прости не само нападките в началото на миналия век срещу „рошавите социалисти“ и техните фасулковщини. Чужда му е стихийната съзерцателна идея за равенството и саможертвата. Славейковото самосъзнание като жрец и воин на една **нова, строго персоналистична философия на аз-културата**, културата като седалище на съпротивите, личностно

[1] Всички цитати от „На Острова на блажените“ тук и по-нататък са по първото издание „На Острова на блажените. Антология. Биографиите на поетите са написани, а стиховете – преведени от Пенчо Славейков. Портретите е рисувал Никола Петров. Издателят Александър Паскалев печата антологията в придворната печатница на Иван Кадела, София, 1910 година, месец ноември, в две хиледи книги на брой.“

самопознание, неограничавано от никой -изъм, нямаше как да не подразни адептите на социалистическия реализъм и неговите „песнопойки“, които пропагандираха „органично единство с народа“. Като че ли тях е предвидил Пенчо Славейков в очерка си за Видул Фингар:

> Да би съдил човек по тях, ще дойде до истината, че народа на Острова на блажените умствено и душевно и до днес седи, все още по турски, на оная черга, на която е седял в дните на робството, и че той живее во факти и представления отдавна вече нямащи нищо общо с днешния свободен живот. Любопитно ще е да се познае причината на това и да се види защо, когато днешните поети на Острова се катерят по планините на културата, там долу народа (а с него и 9/10 от интелигенцията му) живее с песните на старите певци и пей все още: „Тих бял Дунав“ и „Пиле Иваниче, сиво гургуличе“.

Това, което соцреалистичната критика сочеше като „ницшеанско бягство“ от врявата на нашенската одомашнена „сегашност“, за Славейковия двойник Тихо Чубра е изпреварваща хиперреалност, която се опитва да разбере **кое имитира реалния живот в стил реализъм и кое всъщност в този свят е реалност**: „На чужбина аз почувствувах благодатта на „да си сам“ – да мисля само своята мисъл, да чувствувам своето чувство. След година и две из душата ми се измиха всички неща, от които ме беше гнус дома. Едвам тогава видях, че душата ми беше заприличала на прозорец в някоя нашенска кръчма, който са нацвъкали легионът мухи, бръмчащи около му. И дойде нова стопанка – чужбината – и като с мокра кърпа избърса тая всичка отечествена благодат: и видет е сега през тоя прозорец всичко, що може да интересува човека, който не се интересува само от мухите.“

„Чужбината“ тук не е просто място далече отвъд одомашненото патриархално-героическо, самодоволно националистическо пространство, а екзистенциална конфронтация между две ценностно различни философии за културата. От една страна – затворената, йерархично застинала, налудно разпростряна върху целия обществен и личен живот тоталитарна антикултура на блажения в тиранията си остров на невежеството, без излаз навън. На противоположната страна е отворената към света европоцентрична култура, която за Пенчо Славейков не е следване например на ницшеанството или каквато и да е друга философия, а начин да живее според собствения си разум, против мъртвото вълнение на насилието, отвъд правата и правилната линия – в прослава на свободата

си. Както сам казва в статията си „Национален театър“: „Свободата от вчера от традицията, от историята, е копнежът на всякого, който се бори и иска да живей свой живот, чийто поглед търси простори напред.“ (Славейков 1959: 268) Славейков беше щастлив, че не доживя да види това, което е напред; не доживя да види как Първата световна война преобърна неговата метафора за „живот в смъртта“.

Пенчо Славейков мислеше себе си „стожер на българската култура“ – по думите на Васил Пундев, – „изобщо извор и фокус на културните ни духовни ценности“ (Пундев 1927). Той имаше самочувствието на първосвещеник, свещенослужител, първосъздател на модерната транснационална, трансгранична българска култура, чиито знаци могат да бъдат четени и разбирани от въображението и интуицията и отвъд традицията, историята, националните граници; отвъд границите на езика и властта, отвъд границите на културата.

БИБЛИОГРАФИЯ

Данчев 1947: Данчев, Пенчо. За идеологията на Пенчо Славейков. // *Философска* мисъл, 1947, № 3–4.

Каролев 1952: Каролев, Стоян. Пенчо Славейков : Критически бележки за идеологията и творчеството му. // *Развитие* на българската литература : Сб. статии: [Т.] 2. / Под ред. на Пантелей Зарев, Огнян Бояджиев. – София, 1952, с. 130–204.

Павлов 1952: Павлов, Тодор. За творческо-марксистко, а не алмудистко-сектантско отношение към литературното наследство. // *Лит.* фронт, № 22, 29 май 1952.

Пундев 1927: Пундев, Васил. Двете антологии на Пенчо Славейков. // *Златорог*, VIII, 1927, № 5.

Радевски 1952: Радевски, Христо. За състоянието на нашата критика : Доклад. // *Лит.* фронт, № 17, 1952.

Славейков 1959: Славейков, Пенчо П. Събрани съчинения : В 8 тома : Т. 5. Критика и обществени въпроси; Очерци; Пътеписи / Под ред. на Борис Делчев. – София : Бълг. писател, 1959.

Стоянов 1945: Стоянов, Людмил. Поезия и фашизъм. // *Лит.* фронт, 1945, № 29.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – ПОЕТИЧЕСКОТО РОДОСЛОВИЕ НА БЛАГА ДИМИТРОВА

Дора Колева
ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“

PENCHO SLAVEYKOV – THE POETIC GENEALOGY OF BLAGA DIMITROVA

Dora Koleva, St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

Blaga Dimitrova was a poet, novelist and translator, one of the most prominent figures in Bulgarian literature from the second half of the 20th century. According to her personal confessions, Pencho Slaveykov became her poetic idol when she was in high school. He inspired in her a taste for bemused poetry and an interest in the expressive possibilities of Bulgarian poetic language. Blaga Dimitrova acknowledged the influence Slaveykov's had on her throughout her entire creative path, which is evident in many of her poems.

Keywords: genealogy, poetry, poems

Всеки творец има потребност да се самоопредели по отношение на предшествениците. За Блага Димитрова този процес съвпада с ученичеството ѝ в Първа девическа гимназия в София, където е създадено културното дружество „Пенчо Славейков“. Активното си участие в това дружество писателката оценява като много съществено събитие в духовния си път. Тогава се формират нейните трайни естетически критерии, литературните и културните ѝ вкусове и увлечения. „Бях председателка на дружеството и почти всяка втора седмица имахме сбирка – ученички от всички класове. Под влияние на патрона интересите ни обхващаха философска литература, народно творчество, музика. Ръководителката на дружеството, преподавателката по български език и литература Маня Милетич – дъщеря на виден професор-филолог, ни даваше пълна свобода на избор. Пред редовните посетителки на сбирките ни (трийсетина запалени ученички културтрегерки) Весела Василева чете свое есе за народната песен, аз изнесох реферати, между

които за Полша (полски поети, но главно Шопен) и за Ницше.“ (Димитрова 1996: 235)

През целия си живот Блага Димитрова пренася благоговейното си отношение към Пенчо Славейков, завладяна както от огромната му философско-естетическа и литературна ерудиция, така и от качествата на личността му, от големите му „подвизи: горд и независим дух, доблест, благородно възмущение, нравствена воля“ (Димитрова, Василев 1975: 146). Още като гимназистка тя осъзнава мащабите на нравствено-културното му мисионерство, образа му на поет философ, готов да пожертва музикалността и баланса заради сложността и точността на мисълта. Предразположението повече към промисления опит, отколкото към поезията на чувствата, е настройка на гимназията, където култът към поета Пенчо Славейков е толкова голям, че го поставят по-високо от Яворов.

На този етап, когато „избира себе си като културтрегерка“, Блага Димитрова възприема от Пенчо Славейков идеята за потребност от съзнателно и целенасочено личностно изграждане и духовно самоопределяне, настойчивия стремеж към системна и всестранна образованост. Подготовката за бъдещото дело става неин принципен критерий в оценката за интелигента. Когато в началото на 50-те години защитава дисертация и получава научна степен, има съзнание, че следва Пенчо-Славейковия пример, съчетавайки поета с ерудита.

Не без връзка с „линията“ на Пенчо Славейков гимназистката Блага Димитрова насочва интереса си към Полша, към полските поети и по-конкретно към творчеството на Адам Мицкевич. Тя познава статията на Славейков за Мицкевич в списание „Мисъл“ от 1899 година, а книгата „Полски поети“ с преводи на Дора Габе става неин вдъхновяващ пример за собствено преводаческо дело. Връзките ѝ, установени сега с основаното през 1919 година в София Полско-българско дружество, през годините ще получават все по-конкретен израз – от превода на „Пан Тадеуш“, който Дора Габе определя като „пълноценен български превод“ (Габе 1960: 136) до поетичната книга на Вислава Шимборска „Обмислям света“ (1998).

Силното увлечение по немската литература – песните на Хайне и баладите на Гьоте, романтичните новели на Теодор Щорм, които Блага Димитрова чете в оригинал, също до голяма степен е предопределено от Пенчо Славейков, сам обладан от индивидуализма на големите немски мислители и поети, главно от Фридрих Ницше, когото нарича „рицар на живота“, „борец за освобождение на човешкия дух“, „Прометей на наши-

те дни“. Несъмнено оценките му за „освежителната струя на Ницшевия извор“, за неговата „велика книга“, която „учи как да се живее на чист въздух и води към високи върхове, където небето е ведро“ (статията „Заратустра“), са се отразили и върху нейните възприятия: „Но върху мене най-силно въздействие оказа „Тъй рече Заратустра“ от Ницше в превода на Мара Белчева, подпомогнат от вещата ръка на Пенчо Славейков. Изпитах магията на словото от тази книга.“ (Димитрова 1996: 235) Явно е, че онова „съчетаване на философията с поезията, особено допадащо на творческата интелигенция в началото на века“ (Ст. Каролев), пази своето въздействие и по-късно.

Блага Димитрова признава още, че за да преведе епическата поема на Мицкевич, е трябвало отново да прочете Пенчо-Славейковата „Кървава песен“. Това е същото време, когато тя пише и своята поема „Лиляна“ (1959), където примерът на двете класически творби се отразява в избора на жанра, в структурното изграждане, в изобразяването на героите, както и в тълкуването на миналото от гледната точка на настоящето, в представянето на Балкана като философски ключ към същностното и вечното в националния дух.

Творчеството му във времето ще бъде неотменната ѝ литературна традиция, която ще чувства родствена и нужна. „От българските поети Пенчо Славейков за мен е автор, към когото се връщам непрестанно. И той все намира да ми каже нещо ново, да се стъписам“ – признава зрялата Блага Димитрова. По повод на поемата „Коледари“ тя отчита изпитаната носталгична наслада от красотата на старинните български обичаи, от музиката на родната реч, а с вглеждането в „Кървава песен“ свързва съзнателния си творчески интерес към езика: „Цялата поема съм ошарила: подчертани думи, фрази, обрати на речта.“ (Димитрова 1978: 4) В личните ни разговори (в самия край на 90-те години) писателката отново потвърждава категоричната си убеденост, че изкуството на Пенчо Славейков е школа, през която трябва да мине всеки български поет, че оттам може да се научи много и в чисто художествен план – език, детайли, похвати и образи. Като доказателство за поредното си „стъписване“ при постепенното навлизане в духовните и художествени дълбини на поемата „Кървава песен“ – неин образец и идеал, тя цитира едно „разкошно място“ в изображението на Балкана, което „може да бъде поучително за всеки съвременен поет“: планината още е затрупана от сняг, но намерението „великолепен детайл“ – „едно-едничко клонче – първи знак, че гората отхвърля робството на зимата“, повежда изобра-

жението към динамична изобразителна картина, в която се съдържа философско-поетическата идея. Тези конкретни свидетелства показват колко непроницателен е бил Симеон Радев в известната си статия „Д-р Кръстев като литературен критик“ в списание „Художник“ от 1907 година, където пише: „Собствено мен се чини, че Пенчо Славейков е влиял върху д-р Кръстев повече непосредствено, като човек, нежели като художник. И за мен е дори съмнително дали въобще Пенчо Славейков е влиял върху някого като художник. Нито неговата досегашна поезия, много книжна или някак изкуствена по своето вдъхновение, нито неговият стих, тежък и едва ли не тягостен понякога, са могли да се отразят дълбоко върху нашите млади поети. [...] Пенчо Славейков чрез творенията си няма да упражни чувствително влияние.“ (Радев 1965: 63)

Влязъл в съзнанието на Блага Димитрова, Пенчо Славейков става неин постоянен обект на почит и преклонение. Периодично във времето, по различни поводи се раждат стихотворните ѝ посвещения. В „Брунате над Лаго ди Комо“ (1961) тя тълкува изгнаническата съдба на поета: „донесъл тук на патерици тежестта / на клеветата и на удара от своите“. Композиционно стихотворението се изгражда върху двата различни погледа, с които е видяно езерото: нейния, сега – „с усмивката на връщането у дома“, неговия, някога – „с очи, които нямат връщане назад“.

Контрастно се разполагат и мотивите: от една страна – песен, светлина, отклик, от друга – „това лазурно, чуждо, ледостудено езеро“. Създава се атмосфера, асоциативно припомняща трагичния „Епилог“ на „Кървава песен“, в който звучи мотивът на раздвоението: любов към „свещената земя“, към „родний край“ в неговия идеален образ и съзнание за принудителното бягство – „от моя роден край разбойник ме прокуди...“ Може да се направи и друго съотнасяне между стихотворението и „Епилога“. Ако авторката е тук, пред „това алпийско езеро“, водена от жаждата си по духовно търсачество, то за Пенчо Славейков, въпреки повторението: „И в Рим се аз прибрах, и в Рим живея аз, / и в Рим завърших тая моя сетня песен“, Рим не е мечтаният център на световната цивилизация, а спирка със значение на последен пристан. Или както той пише в статията си за Адам Мицкевич, пророкувайки сякаш собствената си съдба: „Неволен скитник по чужбина, комуто провидението не е съдило да се върне и види повторно родния си край“.

За Блага Димитрова Пенчо Славейков е не само един от големите национални поети, той е Поетът, който стои в началото, с особено положение в нашата култура, символ на поета въобще. Стихотворение-

то „Поетът“ се открива с белега, характерен за физическия портрет: „Мъдрителю с брада“, но сравнението: „като обърнат черен ореол“ превключва външно характерното в сферата на духовното и трагичното, издига го до високите идеали за святост и нравствено достойнство. Тълкувайки образа на поета Пенчо Славейков, Блага Димитрова продължава разработването на въведената от него в българската литература проблематика за облика и психологията на творческата личност, същевременно изказва пристрастието си към вглъбено-мисловната поезия, в която творческото съзнание властва над въображението и стихийната емоционалност. Авторката не само оценява, но и спори с „плиткостта на всички времена“, която не притежава прозорливост, за да види зад интелектуалната доминанта истинското поетическо чувство, и говори за умозрителност и студена риторичност; не притежава слух, за да дочуе „този тон,/ дълбок и ековит, събрал предания,/ събрал предания,/ съдби, прозрения и тъмни тайни/ в словесна, гъсто капеща смола“.

Противно на оценките, че е поет индивидуалист, противно на собствените му протести срещу намесата на поета в злобата на деня, тя осмисля образа му на поет общественик, на поет със самосъзнание за призвание и служене:

Поете всемогъщ на двете патерици,
едната си превърнал в горда лира,
а другата си вдигнал за кривак...

Своята генеалогия в творчеството на Пенчо Славейков, принадлежността си към неговата линия, към неговото „разклонение“ в поезията Блага Димитрова най-съкровено изразява в балада „Чергарите“ (1986). Тук няма преки обръщения както в „Брунате над Лаго ди Комо“ и „Поетът“. Приемствеността се проявява в лирическото самоизразяване чрез асоциации със Славейковата балада „Катунари“, но главно в художествената атмосфера, проникната от драматичен протест срещу битовата принизеност и с копнеж по високи духовни хоризонти.

Стихотворението на Блага Димитрова е разчетено на ефекта от непременното съотнасяне с Пенчо-Славейковата творба. Пластичен израз на идеята за свободата, за живота в неговата естественост и пълнота, съдържанието на „Катунари“ се гради от идващи едно след друго ликуващи действия: „лумнаха огньове“, „врява смях“, избликват пламъците на огъня, но и на любовта, песента и танца. В „Чергарите“ – обратно, всяко

действие е белязано от отрицателен знак: „издъхна стъкнатият огън под звездите“, „замлъкна смуглото гадателство“, „изгасна в сенките ревнивата кама“, „изчезна заклинателната мощ на словото“. Създава се впечатление за тотално опустошение и деструкция на пространството.

Конфликтът присъства като преживяване на лирически субект, който боледува поради липсата на силни личности, мащабни по дух, истински интелигенти с широка култура и нравствено достойнство. На тяхно място са се настанили безличността, апатията, бездуховността. Именно като творец, рефлектиращ върху призванието си, Блага Димитрова се обръща към жизнеутвърждаващата творба на Пенчо Славейков, за да изрази трагичното си светоусещане – следствие от по-големия исторически опит на родината, от преживени надежди и нови разочарования. От темата за човешкия керван, бродещ по пътищата на света, тя изнася значението, което е било важно за Пенчо Славейков, което е съответствало на неговия дух и което е така нужно за нейното време – призив към всяка свободна мисъл и към всеки свободен изблик на чувствата. Но като поет от втората половина на 80-те години, който се тревожи за обезсиленото и обезличено слово, авторката актуализира и другата страна на циганите чергари – тяхното гадателство, което дава основание на Бодлер да ги нарече пророческо племе. Идеята за заклинателната мощ на словото, която е израз на отговорност към творческото предназначение, не оставя стихотворението до еднозначната безизходност. Всички негации се уравновесяват от идващата в поантата надежда:

И само гривести откраднати коне
препускат с тътен през чергарските ми сънища,
процвилват към чердата от звезди –

И търся из прахта изгубена подкова.

Закованата в самия край на текста метафора отпраща към създаденото десетина години по-рано стихотворение „Подкова“ (1975); то кореспондира с драматичния сюжет на „Чергарите“ и му придава допълнителен смисъл:

Да бих могла да я намеря,
челото си да чукна с нея
и собствения тон да си сверя.

В своите литературнокритически статии според наличието на „собствен тон“ Пенчо Славейков разпознава истинската творческа индивидуалност. Следвайки неговите уроци, с цената на страданието и стоицизма Блага Димитрова съхранява във времето своя личен тон и вярата, че Словото ще преодолее кризиса и ще запали духа на благородството и хуманизма.

Пенчо Славейков и художественият контекст на неговото творчество имат съществена роля за формирането на много от устойчивите образи-символи на Блага Димитрова. Освен образа на Балкана значително място в нейната поезия има образът на слънцето. Подобно на Пенчо Славейков, който нарича себе си „слънчев син“, „рожба на слънцето“, тя слави животворното слънце, но творчеството ѝ познава и другия полюс – представянето му като символ на смъртоносния огън. Слънцето, обжарващо земята, но и човешката душа – тази символика дава възможност да се постави проблемът за трагизма на националния дух в едно друго време, когато любовта и смъртта еднакво се отъждествяват със слънчев удар. Поемата „Слънчогледи“ е творба, в която поетесата едновременно и възпява, и оплаква драмата на фанатиците, на ослепелите в своята вяра мечтатели. Обвързан с мотива „трънен венец“, техният образ е видян в аспекта на любов и смърт, на устременост и покруса като закономерна съдба в „моя огнен Юг“.

Как историческото време слага своя печат върху интерпретацията на общокултурните образи и мотиви се вижда и от образа на чучулигата. В „Псалом на поета“, следвайки аналогията „поет – птица“, Славейков я тълкува в нейната романтична представа: „чучулига – / символ на моя дух – понесла на крилете / химн жизнерадостен / се в небеса издига...“ У Блага Димитрова най-напред в стихотворението „Слънчев удар“ (1962), а след това и в поемата „Слънчогледи“ (1985) образът е обагрен трагично и говори за обречеността на поета, жертвеноотдаващ се на песента: „Пада чучулига / от висините / в прахта / с пукнато / неспокойно сърце.“ Освен височината на крилата, авторката има предвид и „по-високата температура на тялото на птицата, ускорения ѝ пулс, учестеното ѝ дишане“.

Блага Димитрова продължава традицията на Пенчо Славейков в представянето на човека и природата като цялостен универсум, възприемането на природокосмическите явления – звездите, месеца, като живи същества, съпричастни с човешките преживявания. Поради новото равнище на науките – астрономия, физика, космология, авторката внася звездната тема в контекст от нов тип. Присъствието на астрална

образност в стихотворенията „Среща уж без уговорка“, „Очи в очи със звездите“, „Огледални светове“ е обусловено от концептуално важната за поетесата тема на духовно прозрение, на познание и самопознание. Възникналият екзистенциален въпрос „Всъщност за какво съм тук?“ в крайна сметка получава своя отговор: единичният човешки живот е съотнесен с цялостната система на света, чиято основна форма е резонансът.

От множеството уроци, които се съдържат в творчеството на Пенчо Славейков, Блага Димитрова извлича и един от най-съществените: отношението към поетическия език. Тя помни статията на Боян Пенев „Лирическите песни на Пенчо Славейков“, в която редом с художественоестетическите идеи се дава висока оценка на художествените форми и особено на езика, синтезиращ индивидуалното и националното. Доверявайки се на свободата, с която Пенчо Славейков черпи от различните извори на езика – народните говори, диалектите, разговорната реч – тя създава нови думи, за да постигне максимално точно въплъщение на идеите си. Анализът показва, че Блага Димитрова се опира на някои от характерните за Славейков похвати за словообразуване – нейните неологизми, подобно на неговите, се градят от съединяването на две думи: „безпогледно“, или от съкращаването на основната форма: „настръх“, „очерт“, „срут“, „вис“.

Съотнасянето на поетическите светове на Пенчо Славейков и Блага Димитрова показва, че тя е научила от големия си предшественик най-главното: така да усвоява чуждото влияние, че то да не променя, а още повече да усилва личния ѝ тон, да обогатява творческата ѝ индивидуалност.

БИБЛИОГРАФИЯ

Габе 1960: Габе, Дора. Пълноценен български превод на „Пан Тадеуш“ : [Рец.]. // *Пламък*, 1960, № 4, с. 83–86.

Димитрова 1978: Димитрова, Блага. Като чета и препрочитам : Писателката Блага Димитрова отговаря на въпросите на в. „Народна култура“. // *Нар.* култура, № 39, 29 септ. 1978, с. 2.

Димитрова 1996: Димитрова, Блага. Разногласици : Есета (1989–1995). – София : Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1996.

Димитрова, Василев 1975: Димитрова, Блага, Йордан Василев. Дни черни и бели : Елисавета Багряна – наблюдения и разговори. – София : Наука и изкуство, 1975.

Радев 1965: Радев, Симеон. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. – София : Бълг. писател, 1965.

МИТОВЕ И ФАКТИ: СЛАВЕЙКОВАТА НОБЕЛОВА ОДИСЕЯ

Даниела Асенова
Университет Упсала – Швеция

MYTHS AND FACTS: SLAVEYKOV'S NOBEL ODYSSEY

Daniela Assenova, Uppsala University – Sweden

Pencho Slaveykov was nominated for the Nobel Prize in Literature in 1912. In Bulgaria he is considered the most successful of all Bulgarian writers nominated for the award. On the basis of two translated documents from the Swedish Academy's Nobel Archive – the nomination letter and the expert's appraisal, both written by Alfred Jensen – a persistent myth has been created with a recurring theme. Namely Slaveykov's unexpected, early death has been considered as the main reason for not being one of the laureates. The reconstruction of the events in 1912, based on all relevant documents in the archive, contradicts this position. The article argues that the myth surrounding Slaveykov's nomination was a result of an incorrect interpretation of the annual procedure for selecting the laureate and the inaccurate translation of the two previously published documents.

Keywords: Pencho Slaveykov, Nobel Prize in Literature, Alfred Jensen, Nobel archive, Swedish Academy

Всяка година при обявяването на Нобеловата награда за литература един писател влиза в канона на световната литература. В България наред със заслуженото внимание, което се отделя на ежегодния лауреат, задължително се актуализира и темата за българските писатели, предложени за Нобеловата награда. Сред имената на българските кандидати се откроява името на Пенчо Славейков, от една страна, като най-известното предложение, а от друга, като най-успешното. Оказва се обаче, че българската представа за Славейковата Нобелова одисея е по-скоро мит, а документите в Нобеловия архив на Шведската академия представят фактите.

Основният мотив в мита около предложението на Пенчо Славейков е, че той е българският писател, стигнал най-близо до успеха и само неговата ранна смърт е попречила да получи наградата. Началото на тази и досега възприета теза е поставено от неговите съвременници. Едно от първите свидетелства откриваме през 1921 г. в сп. „Златорог“ в статия на Стефан Младенов за шведската книга „Българите“ („Bulgarerna“), издадена през 1918 г. (Еренпрайс, Йенсен ред. 1918). Статията представя книгата и нейните редактори, Маркус Еренпрайс и Алфред Йенсен, като отделя специално внимание на Йенсен, който (както е известно) е главната фигура в Нобеловата одисея на Славейков. Младенов посочва, че Йенсен е „известен не само като отличен познавач на славянските литератури, но и като превъзходен преводач“ и веднага след това добавя:

> Образованото българско общество ще да знае, че той е превел и Пенчо Славейковата „Кървава песен“, и че *само смъртта попречи* (*Д. А.*)[1] на Пенча да получи Нобелевата премия, която щеше да му бъде дадена по доклада на Йенсена. (Младенов 1921: 598)

Тезата за смъртта на Славейков като причина за това да не получи наградата се утвърждава по-късно с превода и публикуването на два от документите в Нобеловия архив на Шведската академия: писмото, с което е предложен, публикувано през 1959 г., и експертната оценка, публикувана през 1980 г. Автор и на двата документа е Алфред Йенсен.

Ехото на мита за Славейковата Нобелова одисея звучи и в по-ново време. Мотивът за ранната му смърт като основна причина дълго време е придружен и от постулирането на неговата кандидатура като *единственото* предложение за български писател изобщо. В съставената от БАН през 1994 г. енциклопедия „Нобелови лауреати“ е включена и статия със заглавие: „Пенчо Славейков – единственият българин, предложен за Нобеловата награда“ (Колектив 1994: 579–580). Буди възражение фактът, че сред лауреатите е включен и кандидат, както и употребата на лексемата „единствен“, но всъщност текстът в енциклопедията следва вече утвърдената теза за Славейковото предложение след публикуването на експертната оценка в статията на Живка Дамянова (1980) „Неизвестен документ на Алфред Йенсен за Пенчо Славейков в архива на

[1] С моите инициали в скоби отбелязвам фрази, които в оригиналния текст не са подчертани.

Нобеловия комитет“ (с. 199–226). Още в самото заглавие се сблъскваме с неточност. Нобеловият комитет няма отделен/собствен архив. Документите за всички кандидати за литературната награда се съхраняват в Нобеловия архив на Шведската академия. Следващата неточност е интерпретацията на експертната оценка, която Дамянова определя като „мотивировка, придружена от едно обръщение на Алфред Йенсен към Нобеловия комитет“ (Дамянова 1980: 199).

Тълкуването на Дамянова рефлектира и в описанието на заключителната фаза на предложението за Славейков, представена по следния начин:

> По същество предложението за Пенчо Славейков не е било разгледано от членовете на Нобеловия комитет през февруари, март и април, може би поради късното представяне на мотивираното предложение. През есента, когато на заседанията на Нобеловия комитет се приключва процедурата по определяне на лауреата, Пенчо Славейков вече е починал (Нобеловата награда се присъжда само на живи писатели и поети). (Колектив 1994: 580)

Всяко едно от цитираните мнения представя един и същи литературноисторически сюжет и неговия преразказ в различни исторически времена и с различна осведоменост. Доминиращият мотив, както и посоката на тълкуването му обаче не се променят. Логичният въпрос е дали наложилата са представа за кандидатурата на Славейков може да се потвърди, ако контекстуализираме този сюжет в условията, в които се е случил. Това налага реконструиране на фактите в контекста на самата награда, в който през призмата на времето и мястото, т.е. през 1912 г. и в Швеция, събитията могат да бъдат подредени и преосмислени.

Важен момент в тази реконструкция е регламентът на самата награда. Поводът за учредяване на наградата е завещанието на Алфред Нобел от 1895 г.[2]. В него за литературната награда са поставени три условия: да бъде давана: за 1) „най-отличаващото се произведение с *идеалистична насоченост* (*Д. А.*)“, което е създадено 2) „*през изтеклата година* (*Д. А.*)“, и да се раздава 3) „от *Академията в Стокхолм* (*Д. А.*)“ (Нобел 1895)[3].

Първата формулировка е може би най-обсъжданата клауза от завещанието на А. Нобел. Очевидно е, че „идеалистичната насоченост“ не би могла да остане незасегната от времето. Идеалите както в лите-

[2] Това е второто завещание на А. Нобел. В първото завещание, от 1893 г., литературна награда не се предвижда.

[3] Преводите от шведски език са мои.

ратурата, така и в обществото се менят и в този смисъл историята на Нобеловата награда според Ч. Еспмарк е „опит за тълкуване на едно неясно завещание“ (Еспмарк 1986: 10). Формулировката „през изтеклата година“ се променя още в самото начало в „през последните години“ (Статут 2005: 2). Реално това води до оценка на цялостното творчество на предложените писатели. Последната формулировка в крайна сметка е изтълкувана като Шведската академия. В Стокхолм има две академии с хуманитарна насоченост: Шведската академия (Svenska Akademien) и Кралската академия (Kungliga Vitterhetsakademien). Основната задача на Шведската академия още от създаването ѝ през XVIII в. е била да се грижи за шведския език и литература, т.е. тя **не е** била подготвена за подобна задача.

В тази връзка през 1900 г. в помощ на Шведската академия се създава Нобеловият институт, към който се назначават експерти за различните литератури. До 1948 г., се е очаквало експертите да имат изключително широк профил. Те са назначени като напр. експерт за „френска и испанска книжовност“ или за „английска и холандска“ (Календар 1902: 22) и пр. Назначен е и **един** експерт за „славянска книжовност“. От него се е очаквало да владее не само всички славянски езици, но и да познава добре всички славянски литератури, култури, общества, история и пр. Първият експерт за всички славянски литератури е Алфред Йенсен, който до смъртта си през 1921 г. единствен изпълнява тази функция.

Другото важно звено в процедурата по избиране на лауреат е Нобеловият комитет. Той се избира на всеки 3 години и се състои от 3 до 5 членове от 18-те членове на Шведската академия. Именно експертите и Нобеловият комитет са тези, които извършват огромната работата, свързана с подготовката за избор на лауреат.

Ежегодната процедура започва с 1) *писмата предложения*, които според регламента трябва да бъдат получени преди 1 февруари. В началото на февруари се изготвя 2) *списък* с всички редовно постъпили предложения. През пролетта експертите пишат 3) *оценка* за всяко предложение, в което представят автора и неговото творчество. През септември/октомври Нобеловият комитет пише 4) *становище*, в което се прави предложение за лауреат, след което членовете на Шведската академия взимат решение. С други думи, за всеки кандидат документите в Нобеловия архив на Шведската академия са (поне) от 1 до 4.

Освен регламента на наградата основен момент в реконструкцията на Славейковата кандидатура е експертът – по това време А. Йенсен.

Изборът на Йенсен като експерт за „славянска книжовност“ е безспорен. В този момент в Швеция няма друг познавач на всички славянски литератури. Славистиката като университетска дисциплина е все още в своето начало, с един-единствен професор, Йохан Аугуст Лундел (1851–1940), назначен в Упсалския университет през 1882 г. През 90-те години на XIX в. освен курсове по руски и полски, се включват и курсове по български, сръбски и чешки език. Йенсен следва в Упсала от 1879 до 1884 г. скандинавски езици, история, латински, естетика, практическа философия и астрономия, без да приключи образованието си, т.е. той е автодидакт, когато става дума за славянските езици. Първият славянски език, който научава, е руски, при това още преди да започне следването си в Упсала. По време на следването си през 1883 г. публикува първите си преводи – разказите на Гогол „Тараз Булба“ и „Майска нощ“, както и „Сенилиа“ на Тургенев. Това поставя началото на преводаческата му дейност, в която освен множество руски автори може да бъдат изброени и произведения на полски, словенски, сръбски, босненски, чешки, украински и български писатели.

Разочарован от неуспеха си в Упсала, Йенсен става кореспондент на вестник „Йотеборис Ханделс– ок Шьофартс тиднинг“, с което започва паралелната му кариера като журналист и славист. Славянските езици изучава по време на престоите си в различни славянски държави като кореспондент на вестника. С многобройните си публикации и преводи Йенсен се превръща в посредник и популяризатор на славянските култури и литератури в Швеция. Като такъв е удостоен през 1907 г. с титлата почетен доктор на Упсалския университет. Освен това Йенсен се изявява и като поет[4], което не е без значение за личните му предпочитания в рамките на Нобеловата награда. В една от последните си статии „Изповеди на един стар *славянофил* (*Д. А.*)“ (Йенсен 1921)[5] Йенсен еднозначно формулира своята позиция. Именно като застъпник на всички славянски литератури е и позицията му в контекста на Нобеловата награда.

Експертът и регламентът на наградата са съществени моменти в реконструкцията на Славейковата Нобелова одисея, но документите в Нобеловия архив на Шведската академия съдържат фактите. Документите, свързани с кандидатурата на Славейков, са седем. Два от тях са

[4] Стихосбирките на Йенсен са седем. Първата е публикувана през 1893 г. (Йенсен 1893), последната – през 1920 г. (Йенсен 1920).

[5] Статията е публикувана на 15.V.1921 г. в чешкия вестник „Prager Presse“. През 1922 г. статията е преведена на български език в „Славянски календар“, с. 46–50.

публикувани на български език, останалите пет (в курсив) са непознати в България. В хронологичен ред документите са следните:

1. 30 януари 1912 г., писмо предложение до Нобеловия комитет от А. Йенсен (Йенсен 1912);
2. Януари 1912 г., *писмо изложение от А. Йенсен до Секретаря на Шведската академия* (Йенсен 1912а);
3. Февруари, *Списък с предложенията за 1912* (Списък 1912);
4. Април 1912 г., експертна оценка за П. Славейков от А. Йенсен (Йенсен 1912б);
5. 3 май 1912, *писмо на А. Йенсен до Карл Давид аф Вирсén* (Йенсен 1912в)*;*
6. *Становище на Нобеловия комитет за 1912 г.*;
7. 30 октомври 1912 г., *PM (промемория) на Ханс Хилдебранд.*

Краткото ръкописно писмо, с което Йенсен предлага Славейков, е написано на обикновен бял лист и адресирано до Нобеловия комитет. За първи път в България е преведено и публикувано през 1959 г. в списание „Септември“ в статия на Марко Темнялов, който по това време е посланик на България в Швеция. Преводът от 1959 г. е следният:

> До Нобеловия комитет на Шведската академия!
>
> *Тъй като* (*Д. А.*) подписания [sic!], като почетен член, член и член-кореспондент на различни славянски академии и учени дружества има право да предложи *един* (*Д. А.*) кандидат за Нобеловата премия за литература, аз *имам чест* (*Д. А.*) да предложа като кандидат за споменатата премия за 1912 година българския поет Пенчо Славейков.
>
> Стокхолм, 30 януари, 1912
> Алфред Йенсен
> (Темнялов 1959: 157)

В статията на Темнялов няма уточнение кой е превел писмото[6]. Сравнението между шведския оригинал и превода от 1959 г. показва обаче семантични неточности. Моят превод е следният:

> До Нобеловия комитет на Шведската академия!
>
> *В случай* (*Д. А.*), че долуподписаният, като почетен член, член и член-кореспондент на множество славянски академии и учени дружества, има

[6] В бележка под линия е споменато следното: „Преводите на писмата направиха: от немски – Ст. Ив. Станчев, от френски – Марко Темнялов“ (Темнялов 1959: 143). Писмото на Йенсен е на шведски език и копие от него е публикувано на с. 157.

право да предложи *кандидат* (*Д. А.*) за Нобеловата премия[7] за литература, с настоящето *бих искал* (*Д. А.*) да предложа за кандидат за споменатата премия за 1912 година българския поет Пенчо Славейков.

Стокхолм, 30 януари, 1912
Алфред Йенсен

На шведски език писмото предложение е написано изцяло в типичния за началото на миналия век официално-административен стил. Условността, изразена в оригинала със сложния съюз „*i händelse* […]“: „*в случай*“, в превода от 1959 г. е заменена със съюза „тъй като“, който въвежда подчинено изречение за причина. Изразът „имам чест“: „har den äran“ не е употребен. Вместо това Йенсен е написал „*anhåller jag härmed att få* […]“: „*бих искал да* […]“, фразеологизъм, типичен за езика на заявления и обръщения към институции, с който се изразява и уважение към самата институция. Условността, изразена в писмото на Йенсен, показва известно колебание. Според статута на наградата, като назначен в Нобеловия институт, той **не е** имал право да предлага кандидати. Но като член на „множество славянски академии“ е имал.

Третата неточност в превода от 1959 г. е употребата на лексемата „един“. Както на шведски, така и на български език лексемата „en/*ett*“: „един“ може да изпълнява функция на неопределителен член и на числително име. На шведски език употребата на неопределителния член е задължителна, докато (както е известно) на български – не. В писмото на Йенсен лексемата не е употребена нито веднъж, а фразата, която е написал, е следната: „[…] *att föreslå kandidat (Д. А.) till det litterära Nobelpriset* […]“, т.е. да „предложа кандидат за Нобеловата награда“.

С предложението за Славейков Йенсен попада в необичайната ситуация на едновременно предлагащ и експерт. Логичният въпрос е защо прави предложението? Отговора откриваме във втория и четвъртия документ: писмото изложение от януари 1912 г. и в експертната оценка от април 1912 г. Вторият документ е известен в България от превода на Дамянова (Дамянова 1980: 199–226).

Писмото изложение (3 ръкописни страници и 5 реда на четвъртата) е адресирано до Секретаря на Шведската академия, по това време Карл Давид аф Вирсén (1842–1912), който е и председател на Нобеловия комитет. В него Йенсен представя резултатите от пътуването си през 1911 г. в

[7] Запазването на съществителното „премия“ вместо „награда“ отговаря на българския еквивалент, който са употребявали съвременниците на Йенсен.

Македония и България, за което е получил „парична подкрепа“ от Шведската академия. Писмото няма конкретна дата. Йенсен е написал само месеца – януари. Дали двете писма – писмото предложение и писмото изложение – са написани едно след друго, или едновременно, е факт, който не може да се установи, тъй като в Нобеловия архив на Шведската академия няма хронологичен регистър. От друга страна, документът се намира в папката с останалите документи за кандидатурата на Славейков и би могло да се предположи, че са постъпили едновременно. Няма съмнение обаче, че от писмото изложение можем да правим изводи за мотивите на Йенсен, а също така и за неговата стратегия. В него Йенсен пише, че знае „със сигурност (Д. А.)“, че Славейков ще бъде предложен, но не споменава, че предложението ще бъде направено от България. Вторият мотив е оценката му за епоса „Кървава песен“ като постижение в „*славянската поезия* (Д. А.)“, което „със сигурност няма равно след Пан Тадеуш на Мицкевич“.

В писмото изложение се прокрадва и внимателно обмислена стратегия. За Йенсен е ясно, че членовете на Нобеловия комитет не биха могли да се запознаят с „Кървава песен“ на български език. По тази причина той депозира ръкопис на недовършения от него превод в Нобеловата библиотека, който съдържа само първите шест песни, за да може Нобеловият комитет „*колкото по-скоро, толкова по-добре, да се запознае с най-важното и най-новото произведение на въпросния писател*“. В писмото неслучайно се твърди, че „Кървава песен“ е „напълно *завършена* (Д. А.) *едва тези дни от своя автор*“, а след това се споменава „*вече публикуваната* (Д. А.) *последна песен*“. Едно от условията в статута на наградата е произведението (творчеството), за което е предложен даден автор, да бъде завършено, издадено и да има екземпляр в Нобеловата библиотека. Знаем, че Славейков работи върху „Кървава песен“ до края на живота си. Затова е знаел и Йенсен[8].

Вторият документ, в който Йенсен споменава конкретен повод за своето предложение, е (както беше споменато) самата експертна оценка. В заключителната част, преди да направи своето предложение към Нобеловия комитет, Йенсен се връща към „повода“ за предложението:

> Когато за първи и вероятно за последен път се възползвах от правото, което ми дава Шведската академия, да предложа кандидат за Нобеловата награда и с тази цел предложих българския поет Пенчо Славейков, поводът

[8] Вж. писмата, публикувани в статията на Темнялов (1959: 143–161).

имаше по-скоро формален характер, в случай че планираното предложение от България не успее да пристигне преди 1 февруари (нов стил) 1912 г. Всъщност ми беше съобщено, че двама български писатели ще бъдат предложени тази година, Иван Вазов от няколко членове на Българската академия и Пенчо Славейков от няколко университетски професори в София. Но Вазовата кандидатура не беше осъществена – вероятно поради това, че тя е била сметната за безнадеждна, след като съответната инстанция е разбрала, че и Славейков ще бъде предложен. Втората [на Славейков – Д. А.] кандидатура също увисна във въздуха, защото – доколкото разбрах след това – авторите на предложението не успели да *довършат (Д. А.)* до 1 февруари подробната мотивация, на която *искали (Д. А.)* да се основава предложението.

В предишния превод на експертната оценка глаголите в курсив са съответно „изготвят“ и „трябва“ (Дамянова 1980: 223). В шведския текст първата глаголна фраза „icke hunno […] blifva färdiga“ означава буквално „не успели да станат готови“, което имплицира вече започнал процес. Вторият – модалният глагол „ville“, претеритум на глагола „vilja“. означава „искали, желали“. От цитата по-горе единственото сигурно заключение, което можем да направим е, че Йенсен предлага **само** Славейков. Поводът, макар и с „формален характер“, по-скоро говори за неговия избор, а не за необходимостта от „мотивировка“ – извода, който е направен в коментара на Дамянова (1980) и е подкрепен с употребата на модалния глагол „трябва“ в превода на експертната оценка (с. 223). В статута на Нобеловата награда няма изискване за специална подробна мотивировка на дадено предложение. Писмото предложение на Йенсен е 6 ръкописни реда (като изключим обръщението и подписа), в което кратко и лаконично е споменато името на писателя и националната му принадлежност.

Името на Славейков попада в списъка с предложения за 1912 г. под № 26 (Свенсе́н 2001, ч. I: 253). Общият брой на предложенията за тази година е 31. В списъка под № 8 е записан чешкият поет, драматург и преводач Ярослав Връхлицки, писателски псевдоним на Емил Фрида (1853–1912), номиниран от 11 членове на Чешката академия на науките „Франц Йозеф“. Това е осмото предложение на Връхлицки, предложен за първи път през 1904 г. През 1912 г. Славейков и Връхлицки са единствените имена на славянски писатели за тази година и това обстоятелство се превръща в едно от най-съществените в развоя на събитията, свързани с кандидатурата на Славейков. В предишния превод обаче този факт е пренебрегнат или неточно описан. Оценката за Славейков включва една страница и 16 реда (от общо 28 машинописни страници), посветени изцяло на

Връхлицки, които не са преведени, а само отбелязани в бел. 32 под линия (Дамянова 1980: 222).

Страниците за Връхлицки в експертната оценка за Славейков не са необичайно явление. Йенсен често е включвал в експертните си оценки изложения за други славянски писатели, когато има повече от едно предложение или когато само прави допълнение към предишна своя оценка. В заключението на оценката през 1911 г., когато Връхлицки е единственият представител на славянските литератури в списъка с предложения, Йенсен еднозначно е изразил мнението си за творчеството на Връхлицки. Според него няма съмнение, че Връхлицки „заема най-високо място в славянската поезия и е украшение за световната“ (Йенсен 1911: 3). В оценката за Славейков от 1912 г. Йенсен цитира писмо, което съобщава за здравословното състояние на Връхлицки, който през 1909 г. получава инсулт и не се възстановява до края на живота си. Това откроява три основни аспекта в позицията на Йенсен като експерт. Той е застъпник за славянските литератури, без да пренебрегва личните си предпочитания – славянската поезия, и със съпричастност към човешката съдба на предложените писатели. И трите аспекта присъстват в заключителната част на експертната оценка за Славейков, в която е направено и предложението към Нобеловия комитет[9].

Предложението се състои от три точки, формулирани в три последователни параграфа. В първия параграф, след като споменава, че и „двамата заслужават наградата“ Йенсен дава „първенство“ на Връхлицки:

> *Не се колебая да дам първенство (Д. А.)* на Връхлицки поради неговата огромна поетическа дейност, неговата многостранност и майсторство, когато става дума за формата. Не може да има разногласия и по *идеалистичната насоченост (Д. А.)* на чешкия преводач на Данте и Гьоте. И на мен лично би ми било болно, ако Връхлицки бъде отминат *заради някой друг славянски поет (Д. А.)*. (Йенсен 1912б: 27)

В предишния превод началото на този параграф е „Нито пък възнамерявам да дам предпочитание на Връхлицки […]“ (Дамянова 1980: 224–25), което несъмнено противоречи на последното изречение. В предложението за Връхлицки Йенсен се позовава на първото условие от завещанието на Нобел.

---

[9] Тази част от експертната оценка за Славейков е определена в превода на Дамянова като „обръщение“ (Дамянова 1980: 199).

Във втория параграф от предложението, който се отнася до Славейков, Йенсен използва второто условие в завещанието:

> Що се отнася до кандидатурата на Славейков, Шведската академия се намира пред щастливите и не толкова обичайни обстоятелства *да представи на „Европа“ (Д. А.)* един несъмнено голям поет, за когото може да се констатира поетически шедьовър („Кървава песен“), създаден през „*изтеклата година* (*Д. А.*)“. (Йенсен 1912б: 27)

Славейков обаче е ново име в контекста на самата награда и според Йенсен, поради езикови причини, „все още *малко познат в европейската история на литературата*“. Едно от условията в статута на наградата е да бъдат представени свидетелства за оценката му в международни издания. Като свидетелства за рецепцията на Славейков извън България, Йенсен е изброил 5 статии на немски език, издадената през 1904 г. антология на английски език „The Shade of the Balkans“ (Бернар 1904) и един цитат на френски[10].

Тук отново се сблъскваме с неточности в превода. При представянето на отзивите за Славейков в Германия Йенсен употребява две наречия, които липсват в превода на Дамянова. Според него Георг Адам „*донякъде* (*Д. А.*) запознава образования свят със Славейков“, а „Освен това в немските литературни списания Славейков е разглеждан *само* (*Д. А.*) от […]“. Употребата на наречията не е случайна. За членовете на Нобеловия комитет, както и за самия Йенсен (затова говорят двете наречия) е очевидно, че на страниците на западноевропейската литературна критика до 1912 г. сведенията за Славейков и неговото творчество са оскъдни и затова Шведската академия би могла да го „представи на „Европа“. На шведски език Йенсен вече е издал в отделни книжки, при това със собствени средства, „Коледари“ (Славейков 1912а) и „Съдби на поети“ (Славейков 1912б), които прилага към оценката. На останалите езици, немски и френски, на които членовете на Нобеловия комитет биха могли да се запознаят с творчеството на Славейков, няма отделни издания.

В третия параграф Йенсен предлага като „среден път“ разделяне на наградата между Връхлицки и Славейков:

---

[10] Статиите, които посочва Йенсен, са две на Г. Адам (1898, 1911), две на Кр. Кръстев (1909, 1910) и една на Х. Улман (1911). За цитата на френски език Йенсен изказва предположение, че е на френския славист Луи Леже (1843–1923).

> Позволявам си също така да предложа среден път, литературната Нобелова награда да се раздели между Ярослав Врхлицки и Пенчо Славейков. Статутът позволява това и след като наградата може да се раздели между две толкова „несъизмерими величини“ като Ечегарай и Мистрал, ми се струва, по-малко неправилно или по-добре мотивирано, ако се предприеме подобно разделяне на наградата между *двама славянски лирици* (*Д. А.*). (Йенсен 1912б: 27–28)

Нобеловият комитет обаче не е бил поставен пред избор. Становището на Нобеловия комитет, подписано от Ханс Хилдебранд (1842–1913), временно изпълняващия председател на Нобеловия комитет, започва със следното изречение:

> За получаване на Нобеловата награда за литература за настоящата година, бяха предложени до края на януари 32 кандидати от компетентни за това лица. Но от тях българският писател Пенчо Славейков и бохемският писател Фрида са починали. Така че остават 30. (Свенсе́н 2001, ч. I: 254)

През 1912 г. обаче възможност за разделяне на наградата или Славейков да я получи, **не е имало**. За това говори много ясно допълнението към становището на Нобеловия комитет, prometoria (P.M.), от 30 октомври 1912 г. (Свенсе́н 2001, ч. I: 282–284), посветено изцяло на кандидатурата на Врхлицки. В този документ името на Славейков не е споменато. Допълнението, както се разбира от съдържанието, е отговор на изпратен от Йенсен документ, с който се застъпва **само** за Врхлицки:

> Йенсен, който е ентусиазиран почитател на Фрида, много пъти е правил допълнения към първата си рецензия, представена в качеството му на експерт към Нобеловия институт на Академията, както и към монографията за Фрида, която е издал. И тази година се получи подобен документ (P.M.), в който споменава че житейският път на Фрида е приключил. Преди есенното заседание на комитета Фрида беше починал. Според практиката на академията, която досега е следвана, този документ [P.M.] не можеше да доведе до някакво действие[11]. (Свенсе́н 2001, ч. I: 283)

Логичният въпрос е защо Йенсен пише промемория, която се отнася само до Врхлицки. Отговорът на този въпрос откриваме в писмо от

[11] Както е известно, Нобеловата награда за литература се присъжда на живи писатели. Единственият прецедент до момента в цялата история на наградата е шведският поет Ерик Аксел Карлфелт (1864–1931), който става лауреат през 1931 г., след като е починал.

3 май 1912 г., написано преди смъртта на Славейков (28.V.1912 г.), с което Йенсен оттегля своето предложение. Това обяснява отсъствието на името на Славейков в допълнението към становището на Нобеловия комитет. В писмото Йенсен, пише следното:

Стокхолм 3 май 1912

Господин Доктор К. Д. аф Вирсén!

[…]

За да не се усложни още повече така или иначе трудно разрешимият и сложен Нобелов проблем, отнасящ се до двамата славянски кандидати, Ви моля да уведомите Нобеловия комитет, че бих искал моето предложение за Славейков *да не бъде взето под внимание* (*Д. А.*), именно за да не се намалят шансовете, които би могъл да има Врăхлицки.

[…]

С това писмо Йенсен оттегля предложението си за Славейков, за да не намали шансовете на другия славянски кандидат – Врăхлицки, предлаган вече осем пъти и познат на членовете на Нобеловия комитет, докато името на Славейков, както самият Йенсен подозира в края на експертната си оценка от април 1912 г. (т.е. преди смъртта на Славейков), „като съвсем ново, непознато досега име, „ще бъде прехвърлено в бъдещето“ (Йенсен 1912б: 28).

От реконструкцията на кандидатурата на Славейков според документите в Нобеловия архив на Шведската Академия могат да се направят следните изводи:

Фактите противоречат на митологизираната в България представа, че Славейков е българският писател, стигнал най-близо до успеха, и ранната му смърт е причина да не получи наградата. Наложената представа в България е резултат както от липса на достатъчно информация за събитията около Славейковата кандидатура, така и от неточности в превода на документите и тяхното тълкуване от гледна точка на регламента на Нобеловата награда. Прибавянето на новите документи показва, от една страна, че не може да има еднозначна българска интерпретация, а от друга, че в рамките на Нобеловата награда ролята на Йенсен е решаваща във всички етапи на предложението. Като застъпник за всички славянски литератури той предлага, рецензира, но и оттегля предложението си преди смъртта на Славейков в полза на друг славянски поет.

Нобеловата одисея на Славейков има и един безспорен ефект. Славейков и досега е българският писател с най-много издадени книги в Шве-

ция – „Коледари“ (1912а), „Съдби на поети“ (1912б), „Кървава песен“ (1913), „Химни за смъртта на свръхчовека“ (1916). А самото предложение е повод за единствения и досега цялостен превод на „Кървава песен“ на чужд език.

БИБЛИОГРАФИЯ

Адам 1898: Adam, G. Bulgarien. // *Das Literarische* Echo, 1898, № 1, s. 50–51.

Адам 1911: Adam, G. Bulgarischer Brief. // *Das Literarische* Echo, 1911, № 6, s. 412–415.

Бернар 1904: Bernard, ed. 1904: The Shade of the Balkans : being a collection of folksongs and proverbs, here for the first time rendered into English, together with an essay on Bulgarian popular poetry and another on the origin of the Bulgars / Ed. Henry Bernard. – London : David Nutt, 1904.

Дамянова 1980: Дамянова, Ж. Неизвестен документ на Алфред Йенсен за Пенчо Славейков в архива на Нобеловия комитет. // *Септември*, 1980, № 10, с. 199–226.

Еренпрайс, Йенсен ред. 1918: Bulgarerna / Red. M. Ehrenpreis, A. Jensen. – Stockholm : P.A. Nordstedt & Söners förlag, 1918.

Еспмарк 1986: Espmark, K. Det litterära Nobelpriset : Principer och värderingar bakom Beslutet. – Stockholm : Norstedts, 1986.

Йенсен 1893: Jensen, A. På fjärran stig. Poetiska resebilder. – Göteborg : Wettergren & Kerber, 1893.

Йенсен 1920: Jensen, A. Stilla stunder. – Stockholm : Norstedt, 1920.

Йенсен 1921: Jensen, A. Bekenntnisse eines alten Slawophilen. // *Prager Presse,* 15.V.1921.

Йенсен 1922: Изповеди на един стар славянофил. // *Славянски* календар, 1922, XII, с. 46–50.

Календар 1902: Nobelstiftelsens kalender 1912. – Stockholm : Kungl. Boktryckeriet; P.A. Norstedt & söner, 1902.

Колектив 1994: *Нобелови* лауреати : Енциклопедия. – София : Бълг. енциклопедия – БАН; Фонд. Отворено о-во, 1994.

Кръстев 1909: Krsteff-Miroljuboff, K. Die neue bulgarische Literatur. // *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 1909, s. 109–124; 137–154.

Кръстев 1910: Krsteff-Miroljuboff, K. Ein bulgarischer Dichter (Pentscho Slaweykoff). // *Dokumente* des Fortschritts, 1910, Bd. 3, № 4, s. 312–318.

Младенов 1921: Младенов, Ст. Една шведска книга за българите. // *Златорог*, II, 1921, № 9, с. 596–598.

Нобел 1895: Alfred Nobels testament.

https://www.nobelprize.org/alfred_nobel/will/testamente.html [прегледан 23 май 2016].

Свенсе́н 2001 ч. 1: Svensén, B. Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901–1950. Del 1. Del 2. – Stockholm : Norstedts Akademiska Förlag, 2001.

Славейков 1912а: Slavejkov, P. Koledari / Övers. av Alfred Jensen. – Göteborg : W. Zachrissons boktryckeri, 1912.

Славейков 1912б: Slavejkov, P. Skaldeöden. Några dikter av Penčo Slavejkov / Övers. av Alfred Jensen. – Göteborg : Wald. Zachrissons boktryckeri, 1912.

Славейков 1913: Slavejkov, P. Sången om blodet / Övers. av Alfred Jensen. – Stockholm : Norstedt, 1913.

Славейков 1916: Slavejkov, P. Hymner vid övermänniskans död / Övers. från bulgariskan av Alfred Jensen. – Göteborg : Wald. Zachrissons boktryckeri, 1912.

Статут 2005: Nobelstiftelsens grundstadgar jämte särskilda bestämmelser angående prisutdelningen. – Stockholm : Nobelstiftelsen, 2005.

Темнялов 1959: Темнялов, М. Неизвестни писма от Пенчо Славейков и Мара Белчева до Алфред Йенсен – шведския преводач на „Кървава песен“. // *Септември*, 1959, № 4, с. 136–161.

Улман 1911: Ullmann, Ch. Die bulgarische Literatur. // *Nord und Süd*, № 136, 1911, s. 31–37.

Документи в Нобеловия архив на Шведската академия

Йенсен 1911 – Utlåtande. Jaroslav Vrchlický. Alfred Jensen, 11 s. – Stockholm 1911.

Йенсен 1912 – Förslagsbrev. Alfred Jensen till Nobelkommittén, Stockholm d. 30 jan. 1912.

Йенсен 1912а – Brev. A. Jensen till Svenska Akademiens Sekreterare, Stockholm januari, 1912.

Йенсен 1912б – Utlåtande. Penčo Slavejkov. Alfred Jensen, 28 s. Stockholm april 1912.

Йенсен 1912в – Brev. A. Jensen till Herr Dr. C. D. af Wirsén. Stockholm d. 3 maj.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ, ИВАН ВАЗОВ, ИВАН ГРОЗЕВ И НОБЕЛОВИТЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ОТ БЪЛГАРИЯ

Елена Азманова-Рударска
ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград

PENCHO SLAVEYKOV, IVAN VAZOV, IVAN GROZEV AND THE BULGARIAN NOBEL PRIZE NOMINATIONS

Elena Azmanova-Rudarska, Neofit Rilski University of Blagoevgrad

This article examines some of the literary controversies and their connection with socio-political relations in Bulgaria during the period 1880–1930. The research focuses on three Bulgarian writers – Pencho Slaveykov, Ivan Vazov and Ivan Grozev. Although all three of them were nominated for the Nobel Prize, neither actually received it. The aim of this article is to present some of the problems in regard to the Bulgarian Nobel Prize nominees in the specific socio-political situation in the country and their relations with other prominent figures in the Bulgarian political life such as Hristo Slaveikov, Stefan Bobchev Andrey Lyapchev Ivan Shishmanov Krusty Krastev, Ivan Radoslavov Mikhail Arnaudov, Grigor Vassilev and Alfred Jensen.

Keywords: Bulgarian literature, literary controversies, socio-political relations, Nobel Prize nominees, Pencho Slaveykov, Ivan Vazov and Ivan Grozev

Настоящата статия е част от по-голямо проучване върху полемиките и диалозите в българската литература и тяхната връзка със социално-политическите отношения в България. В центъра на изследването са трима известни български творци – Пенчо Славейков, Иван Вазов и Иван Грозев. В областта на литературата единствено те са предложени за Нобелова награда за литература от България през периода 1880–1930 г., но нито един от тях не я получава. Целта на статията е да представи проблема за българските предложения за Нобелова награда от гледна точка на създалата се специфична културно-политическа ситуация в страната. Проследяват се както взаимоотношенията между П. П. Сла-

вейков, Ив. Вазов и Ив. Грозев, така и отношенията им с други фигури от литературния, културния и политическия живот в България – Петко Славейков, Андрей Ляпчев, Стефан Бобчев, проф. Иван Шишманов, д-р Кръстьо Кръстев, Иван Радославов, акад. Михаил Арнаудов, Григор Василев, Алфред Йенсен и др.

Проблемът за Нобеловите предложения на тримата български писатели Пенчо Славейков, Иван Вазов и Иван Грозев е недостатъчно проучен и изяснен. Най-голямата причина за това, е че наградата не се сбъдва. И до днес България няма свой лауреат на Нобелова награда за литература. До този момент с положителност се знае, че първи е Пенчо Славейков. Той е номиниран от проф. А. Йенсен през 1912 г. Втори е Иван Вазов – номиниран през 1916 г. от проф. Ив. Шишманов за наградата през 1917 г. Трети е Иван Грозев – предложен през 1928 и 1929 г. от проф. М. Арнаудов.

За документите по предложението за Нобелова награда около Пенчо Славейков и Иван Вазов е писано поотделно, но досега не са разглеждани в синхрон. Малка част от материалите са от първата половина на XX век – само биографичната книга на Ив. Шишманов „Иван Вазов: Спомени и документи“ (1930) и „Писма от Пенчо Славейков до Мара Белчева“ (1929). Останалите материали се отнасят към времето и културната обстановка през т.нар. соцпериод, в който не би могло да протече по-пълно проучване поради идеологизираната дисциплина, наложена в литературата. Най-резултатно е едно проучване през 1959 г. от българския дипломат М. Темнялов по повод кандидатурата на Пенчо Славейков, следствие на което стават известни писмата между П. Славейков и А. Йенсен, публикувани в сп. „Септември“, както и откъси в събраните съчинения на Пенчо Славейков от 1959 г. След 1989 г. проблемът продължава да се актуализира с новия прочит на българската литература. Информацията не е достъпна и поради чисто географски принцип – архивът на Нобеловите предложения е в Швеция. Пръв опит да се актуализира знанието е издадената през 1994 г. енциклопедия „Нобелови лауреати“. Но дори и там се съобщава, че „Пенчо Славейков е единственият номиниран“ (Енциклопедия 1994: 597). За Вазов и за Грозев – нищо.

Основната цел на статията е да разкрие отношението, връзката и полемиката в литературната и културната ситуация, направила възможни тези номинации. Творците Пенчо П. Славейков, Иван Вазов и Иван Грозев са представени по реда на тяхното номиниране, а не на творческите им изяви, защото разработката не се стреми да измери, оцени, класифицира или съпостави творчеството и творците, а да предложи

хипотеза около техните кандидатури. По този начин става възможно да се очертаят моделите, по които се изграждат стереотипи, легенди и ореоли около и за творците, към техните творби, и процесът на митологизирането им като част от българската литература.

В статията се проследяват причините (творчески, обществени, социални, лични и др.), познанствата (между трите, между тях и предлагащите ги за Нобелова премия, както и отношенията им с трети лица), личностните и обществени отношения, както и някои културноисторически процеси, довели до конкретната номинация. Времето на изследване обхваща период от 50 години – от 80-те години на XIX век до 30-те години на XX век, т.е. от първите литературни и извънлитературни взаимодействия между Вазов и Славейков до предложенията за Иван Грозев през 1928 и 1929 г. и отношенията му с известни личности на своето време.

Взаимоотношенията между трите творци са неоднозначни и зависят от времето и условията, в които се осъществяват. Те са главно в две насоки – литературни и лични.

Личните връзки се градят на основите на старо познанство или на общи познати. Първо по време е познанството между Иван Вазов и Пенчо Славейков. За да се разбере по-пълно отношението Иван Вазов – Пенчо Славейков, трябва да се представи историята на познанствата между рода Славейкови и Иван Вазов. Това включва фигури като Петко Р. Славейков, Иван Славейков, Христо Славейков и Пенчо Славейков.

Младият Вазов се запознава с бащата на Пенчо Славейков още през 1872 г. – среща в Цариград с 23 г. по-възрастния от него Петко Славейков (Минков 2003). Следва кратко, но недостатъчно добронамерено общуване, а личните отношения остават хладни, на места дори скандални (Стаматов 2001). В Пловдив, като редактор на сп. „Наука“, Вазов публикува творби на възрожденския поет, а също и се отзовава доста ласкаво – „многозаслуживший книжовен деятел“ (Стаматов 2001: 48). Но пред своя анкетьор през 1915 г., проф. Ив. Шишманов, споделя: „Със Славейкова отношенията носеха – за жалост, не по моя вина – по-резервиран характер“ (Шишманов 1976: 107). Дистанцията във времето, както и продължителното негативно поведение на семейство Славейкови променя у Вазов първоначалните впечатления.

Според Л. Стаматов онова, което взривява отношенията им, са, от една страна, „политическите различия и някои досадни пропуски в списанието по отношение на Славейкови“, а от друга – „отнемането на Пела-

гия“, пловдивската любов на Вазов (Стаматов 2001: 48). Според Р. Тахов П. Р. Славейков е подбудител и организатор на атаките (Тахов 1990: 151), на подобно мнение е и К. Христов, който определя позицията на стария Славейков и като „предводителство“ (Христов 1967: 76). Известна е случката с несъстоялия се дуел през 1885 г. между П. Р. Славейков и Вазов (Славейков 1958: 12). В своите спомени К. Христов представя и „главните действащи лица“ в този прословут пловдивски скандал – „Главните нападатели са били старият Славейков, големият му син Иван [...] някакъв велик поет Голчев, знаменитият Слав Кесяков, тоже поет, и пр.“ (Христов 1967: 76)

Иван Славейков, най-големият син на Петко Рачов, не само че участва в тази разправа физически, но и реагира много бурно в пресата. През 1883 г. във в. „Кукуригу“ публикува „Обзор на българските поети“, в който дава отрицателна оценка на Вазовите революционни стихотворения (Славейков 1883а: 1). В същия брой публикува и пародия по Вазовото стихотворение „Пустота“ (Славейков 1883б: 2) с обидни намеци за неговата личност. Вазов „отговаря“ на тези подигравки с епиграмата „За Иван П. Славейков“[1], отпечатана във в. „Народний глас“ (Вазов 1884: 4). Така Иван Славейков е автор на общо шест статии за Вазов, като пет от тях са негативни.

Христо Славейков, по-малък брат на Иван и по-голям брат на Пенчо, е друг от синовете на Петко Р. Славейков, който поставя в центъра на полемична дискусия Вазов. Макар да не са пряко насочени срещу него, публикациите на Хр. Славейков са част от големия публичен диалог Славейкови – Вазов. По-остро се изказва в русенския вестник „Славяни“, където публикува статия, насочена срещу редакторите на в. „Народний глас“ Вазов и Величков (Славейков 1885: 286). В три последователни неподписани статии във в. „Търновска конституция“, чието авторство най-вероятно е на Христо Славейков (Славейков 1886а: 3), (Славейков 1886б: 1), (Славейков 1886в: 3), Вазовата стихосбирка „Сливница“ попада в центъра на споровете между Хр. Славейков и Дим. Петков (Свирчо). Тази полемика, която Христо Славейков води по страниците на „Търновска конституция“, е симптоматична за случващото се през 1910 г. – времето, когато, в качеството си на председател на Народното събрание, Христо

[1] Епиграмата е кратка и гласи: „С три качества това теле е:/ то лай, мучи и блее“ (Вазов 1975: 432).

Славейков ще отправи първото предложение от България за Нобелова премия за мир.

Най-младият от Славейкови – Пенчо Славейков, продължава споровете около творчеството и личността на Вазов, като се оказва и най-активният, и най-непримиримият от всички. Запознанството им е през 1889 г. – „В началото на марта се запознах с Вазова, който току-що се беше завърнал от Одеса." (Михайлова, Въгленов 1967: 65). Тогава отношението на най-малкия Славейков син Пенчо към големия поет е по-скоро одобрително. За това говорят бележките му за Вазовата „Грамада" в пътеписа „През Клисура" (Славейков 1892: 37).

След кратката дискусия, развила се през 1892 г. между д-р Кръстев и Т. Трифонов[2], които намесват Вазов като преводач, следва по-остра статия на младия Славейков. През 1896 г. излиза статията „Един стар херой" (Славейков 1896: 2), в която П. Славейков подлага на критика Вазовите творби и герои, Вазовия стил и талант. Изключение правят според Пенчо Славейков само „Трънословката" и „Леопарди", и то с някои уговорки. Отговор на тези нападки е статията „Списък на идиотите", публикувана през същата 1896 г. във в. „Мир". В издадения през 1901 г. том I на съчиненията на Алеко Константинов, в бележка под линия към фейлетона „Списък на българските гении" П. П. Славейков уточнява, че автор на статията е Вазов.

Така до началото на новия XX век двамата творци вече са развихрили своите страсти. Скандалното им поведение един спрямо друг продължава до смъртта на Пенчо Славейков и се води с една и съща немилостивост. В тези словесни дуели обаче се очертават ясно пристрастията и на двамата да бъдат припознати от публиката като „по-добрия".

Последвалата полемичност води до възникването на някои творби, посветени на „противника". Още в Пловдив Вазов е принуден да се защитава от хулителите чрез своите произведения. Така се появява сборникът „Поля и гори" (1884), по повод на чието издаване „патриархът" уточнява: „Аз исках между другото и да се разправя с многобройните си литературни противници" (Шишманов 1976: 204). А в сатиричната поема „Кихавицата на Салюста" (1884) „под мнимите латински имена се крият: Салвус Протус – П. Р. Славейков; Примус Идиотус – Ив. П. Славейков (...)" (Стаматов 2001: 51). На П. П. Славейков Вазов посвещава и стихотворната си творба „Поету" от сборника „Под нашето небе" (1900) (Шишманов

[2] Тази дискусия е обяснена по-надолу в настоящата статия.

1976: 256). Стихотворението е конкретно провокирано от статията на Славейков „Три български списания“[3], отпечатана във в. „Знаме“, 1897 г. (Вазов 1975а: 485). Друг типичен пример е разказът „Японски силуети“ (1904), където Вазов си поставя за цел да изтъкне „завистта и недобросъвестността на известни наши писатели“ (Вазов 1975б: 516). В тази „хумореска“ под различните японски имена се крият образи на български автори, като измежду тях: Чи-Тедарува-Хдзу-Охама е П. Ю. Тодоров, Хара-Карасута-Кхи-Ямацура е д-р Кръстев, Се-Лай-Фуджи-Нипо-Кхя-Кхя е Пенчо Славейков (Вазов 1975б: 517).

Дискусията Иван Вазов – Славейкови е интересен феномен в българската литературна история: представата за унаследяване не само на духовните търсения на бащата Петко от сина Пенчо, но и техните социално-политически отношения. Наистина тази дискусия може да се разшири до проследяване на полемиката между братята Вазови, от една страна, а от друга – семейство Славейкови. Но в конкретния случай е важно отношението „баща ми в мен“, породило се у Пенчо Славейков като зов за продължение не само на литературната, но и извънлитературната дейност. Това се превръща в съществен момент за А. Йенсен, номинаторът на Пенчо Славейков. В своя предговор към шведското издание на „Кървава песен“ Йенсен отбелязва: „Нейният автор Пенчо Славейков, **син на родоначалника на новата българска литература, държавника Петко Славейков** (б.м., Е. А.), с това майсторско произведение е издигнал и на своята родина, и на самия себе си един величествен паметник, достоен за отбелязване и извън границите на страната“ (Темнялов 1959: 136). Подчертаването на „родоначалника“, от една страна, принизява Вазов „патриарха“, твореца, а от друга, го маргинализира по отношение на институциите в следосвободенска България. „Родоначалникът“, „държавникът“ Петко Славейков измества „народния поет“ Иван Вазов. Така предимството за Пенчо Славейков по отношение на кандидатурата за Нобел е осигурено още с унаследяването („син на“) на своеобразната аристократично-интелектуална окраска за сметка на „манчовия поет“.

Отношенията Иван Вазов – Пенчо Славейков преминават под формата на дискусии, спорове, скандали и отричания. Тези напрегнати отношения предполагат в някакъв смисъл и условия на състезание между тях. Доказателство за това предоставя Й. Маринополски в своите спомени.

[3] Статията е поместена като Славейкова в събраните му съчинения (Славейков 1958: 18).

В разговор между Й. Маринополски и Т. Влайков последният определя като най-добър поет първо Вазов, а след това Пенчо Славейков. Когато студентът от Германия споделя пред П. Славейков този свой разговор, поетът отвръща, че преди три години (от времето на разговора на Маринополски с Влайков до времето на разговор с Пенчо Славейков) „то е било вярно, но за сега – не“ (Маринополски 1922: 115).

Това литературно съревнование се забелязва навсякъде, дори в жанрово отношение. Докато по-възрастният Вазов още през 1884 г. пръв пише мистификации („Кихавицата на Салюста“ – 1884 г., „Японски силуети“ – 1904 г.) (Кирова 1988: 36), то по-младият Пенчо Славейков прави това през 1910 г. с „На Острова на блажените“. Докато опитът на младия Вазов в епическата поезия се превръща в един от най-класическите и същевременно най-популярни сборници на българската литература („Епопея на забравените“), то Пенчо Славейков до последно редактира и поправя своята „Кървава песен“, без да успее да представи окончателен вариант, а четивността ѝ е изпитание дори за специалистите. Вазов е изпреварен единствено в лиричните си творби – докато първата стихосбирка на П. Славейков е „Момини сълзи“ (дори и отречената от автора си по-късно), то Вазов се осмелява да издаде подобна поезия едва към края на живота си – „Люлека ми замириса“ (1919). За отбелязване е, че през 1888 г. от Одеса Вазов се изказва положително в писмо за първата стихосбирка на Пенчо Славейков.

Подобна неедновременност се открива и по предложението за Нобелова премия. Не само че предложението за Пенчо Славейков е по-ранно от това за Вазов, но и в развитието на цялостната номинация може да се твърди, че „патриархът“ остава в сянката на „модерниста“.

Иван Грозев е третият писател на България от изследвания период, предложен за Нобелова награда за литература за годините 1928-а и 1929-а. В какво отношение се намира той спрямо разразилата се вече дискусия между двамата „доайени“ на българската литература? Какви взаимоотношения изграждат тримата? Иван Грозев е познавал и двамата свои предшественици, учил се е от техния творчески опит, както и е изграждал свой собствен стил. Същевременно, заради присъщите му такт и смиреност, той не навлиза в дискусии с тях, оценява мястото им, без да го оспорва. И двамата обаче – и Пенчо Славейков, и Иван Вазов – се отзовават за творчеството на младия Грозев. И двамата по различен повод и по различен начин: Пенчо Славейков за драма-

тургията му, Иван Вазов за поезията му. И докато Пенчо Славейков е безпощаден и отричащ, то Вазов е толериращ и утвърждаващ.

Иван Грозев е най-младият от тримата. Роден е през 1872 г. в русенското село Червена вода, завършва Софийския университет през 1896 г. и става столичен учител. Пребиваването му в София е продължително – едва по време на бомбардировките през 1943–1944 година той заминава за родното си село.

Животът на Иван Грозев в София създава възможности за познанството му с Иван Вазов и Пенчо Славейков. Първите му творби са поетически, повлияни от творчеството на Вазов. Затова и не е чудно, че срещаме положителни отзиви за най-ранната му поезия именно от Вазов. Той включва ранните му поетически опити в свои прегледи върху българската поезия. Първият отзив е в сп. „Българска сбирка“ от 1899 г. В статията си „Български език под чука на нашите поети“ Вазов високо оценява творбите му „На един баща“, „За нашите превзети поети“, „Нощно мъртвило“ и „Вълни и скали“. Цитирайки цялата първа творба, утвърденият поет го посочва като „свежо, пъргаво дарование“ (Вазов 1979а: 208). Като посочва сполучливите моменти в „бляскавата“ творба – „жива поетическа струя“, „енергия на езика“, „плавно водене на стиха“, Вазов го сравнява с Анри Огюст Барбие. В друга своя статия в сп. „Българска сбирка“ от 1900 г. Вазов отбелязва и Грозев като едно от сполучливите сътрудничества към „Надежда“ . Статията „Януарската ни поезия“ е своеобразен преглед на публикуваното по страниците на списанията „Звезда“, „Български преглед“, „Светлина“, „Българска сбирка“, „Летописи“, „Надежда“, а Грозев е представен с творбата си „Нощ в Рилския манастир“, сонет, „сполучен“, който „има смелост на речта и картинност“ (Вазов 1979а: 219). Третият отзив на „патриарха“ е също за сп. „Българска сбирка“ отново от 1900 г. В критическия преглед „Мартовската ни поезия“ Вазов проследява най-доброто от различните списания, като за „Българска сбирка“ посочва Грозев с творбата му „Разпни, разпни го!“ (Вазов 1979а: 228).

Много бързо след първите си творчески опити Ив. Грозев започва да акордира поезията си в поетиката на модернизма. В същото време той изгражда различен стил от този на Пенчо Славейков и изобщо на кръга „Мисъл“. Още в началото на XX век в стиховете му се срещат стилистиката, образите, мотивите и настроенията на символистичната поезия, а до 1910 г. трайно се е ориентирал към мистичната тематика.

Първият епизод от литературните отношения между Иван Грозев и Пенчо Славейков е по повод драмата на младия драматург „Наши хора“,

предложена за премиране от фонд „Напредък“ при БКД през 1903 г. (Периодика 1985: 44). Рецензията принадлежи на П. П. Славейков и д-р Кръстев, много кратка и неодобрителна. Двамата смятат, че творбата „стои по-долу от всякаква критика“, а на автора ѝ му липсва „не само талант, но и всяко разбиране и вкус за поезия и художество“. Драмата е определена като „литературен дрипел“, а по-ранните положителни отзиви според двамата критици се дължат на това, че са поместени в „политически вестници“ (Славейков 1904: 153). Вероятно двамата членове на БКД имат предвид рецензията, поместена през 1903 г. в сп. „Българска сбирка“ (Стойков 1903: 328) от Ст. С. Бобчев под псевдонима В. Стойков (Богданов 1989: 263). Това отношение на двамата „големи“ от кръга „Мисъл“ към творчеството на начинаещия Грозев показва, че литературната оценка се формира и под влияние на политическите пристрастия – известно е негативното отношение между Пенчо Славейков и Ст. С. Бобчев, което се разразява с пълна сила през 1910 г. на Славянския събор в София.

Недоумение буди обаче рецензията на Пенчо Славейков и д-р Кръстев – не толкова с отхвърлянето на материала, а с неглижирането на една прилична драматургична творба – нещо изключително рядко за времето до годината на разглеждане на Грозевото произведение, 1904 г. „Наши хора“ на Грозев има всички основания да бъде представена пред публика и да получи премията. Тя е издържана по принципите на драматургичния строеж – с централен главен герой, второстепенни герои, плътност и характерност на образите, актуалност на драматургичния конфликт, стройна композиция, в която ясно се открояват завръзка, кулминация и развръзка на драматургичното действие, добре развит диалог, успешно построени реплики и подходящи описания. Младият Грозев успява да създаде физиономична и специфична драматургична творба.

Ст. С. Бобчев в редактираното от него сп. „Българска сбирка“ публикува отзив за драмата на Грозев. Статията на редактора „За драмата на Иван Грозев „Наши хора“ е публикувана под псевдонима В. Стойков през 1903 г. в раздела „Книгопис“ – т.е. по повод на самостойната публикация на Грозевата творба. Критикът смята, че драмата „трябва да се яви на сцена“, тя се „чете с лекост и увлекателност“, а „г. Грозев ни е дал едно доста сполучено и хубаво произведение“ (Стойков 1903: 331).

И все пак, защо остава безрезултатно разглеждането на Грозевата драма от страна на Българското книжовно дружество във време, когато липсват добри драматургични опити – с изключение на Вазовите? Отго-

ворът може би се съдържа и в самото отношение на Пенчо Славейков към Иван Грозев и в самото му отношение към драмата въобще.

В първото десетилетие на XX век пред театралния живот в България се откроява „широко разгърната програма за културно просперирane“ (Стефанов 2004: 7). Това се случва най-напред при министъра на просвещението проф. Ив. Шишманов. Факт е, че именно Ив. Шишманов, Вазовият приятел и анкетьор, предизвиква интереса и подкрепата на управляващите в тази посока – през 1903 г. с доклада си той успява да убеди Фердинанд в необходимостта от професионална трупа, която нарича „Народен театър“. Но пръв театрал е Вазов. През 1881 г. в Пловдив се формира първата в България театрална трупа, Румелийската, в чийто театрален съвет влиза и Вазов (Стефанов 2004: 9).

За Иван Вазов интересът към театъра е предимно през драматургичното му творчество. Още като служител в Русе той пише „Михалаки чорбаджи“, която сам определя като „слаба работа“ (Шишманов 1976: 271). Първата поставена на сцена негова драма е в Пловдив – „Мортагон“, която пишат в съавторство с Константин Величков (Шишманов 1976: 109). Следващата, отново играна в Пловдив, е „Руска“ (Шишманов 1976: 272). Събитие за театралния живот на страната е пиесата му „Към пропаст“, играна през 1907 г., и особено „Борислав“, поставена на сцена през 1909 г. (Стефанов 2004: 53). Според авторите на сборника „100 години Народен театър“ „Към пропаст“ е най-успешната постановка на Народния театър не само през сезона на своята премиера, но и сезони напред ...“ (Стефанов 2004: 55). А според С. Радев най-добрата Вазова пиеса е „Борислав“. Известният публицист и историк я определя като „знамение на времето“ и я противопоставя на „декадентска насока на поезията ни, с нейната естетическа грандомания и бездарни подражания“ (Радев 1911: 1).

Пенчо Славейков става директор на Народния театър през м. март 1908 г. и се задържа кратко на този пост – до април 1909 година (Стефанов 2004: 58). Заради шумния успех на Вазовите драми Славейков реагира много остро – „Аз не желая да поставям на сцената ураджийски пиеси като „Доходно място“, някакво си нещастно „Възкресение“ и Вазовата пиеса „Към пропаст“ (Попов 1942: 678).

Грозев твори в различни жанрове, но е известен повече като драматург. Автор е на седем публикувани пиеси и на поне три, които са останали в ръкопис. Три от публикуваните са преведени на френски, едната от тях е играна на парижка сцена, а за Нобелова премия е предложен

именно с драматургичното си творчество. Макар драмите му да не са присъствали на българска сцена (вероятно поради обществено-политическото настроение), Грозев е част от театралния живот в страната.

През 1907 г. отваря врати българският Народен театър. 1907-а е и годината на българския символизъм. В същото време д-р Кръстев публикува своята емблематична за българския модернизъм книга „Млади и стари“. Пенчо Славейков е направил частични или пълни публикации на всички свои книги, включително „Кървава песен“, а през 1907 г. реализира втория сборник на „Епически песни“, както и „Сън за щастие“. Вазов вече е публикувал най-стойностните си творби, сред които „Епопея на забравените“, „Под игото“, драми, а през 1907 г. издава „Иван Александър“ и „Светослав Тертер“. Иван Грозев е оформил своя литературен стил – поезията му носи белезите на мистичния символизъм, публикувал е две драми („Боян Магьосника“, „Наши хора“). Така до 1907 година се оказват заложени творческите усилия, които по-късно ще произведат номинациите на трите творци за Нобелова награда.

През 1910 г. е отправено първото Нобелово предложение от България. За Нобелова награда за мир е номиниран политикът и общественик Андрей Ляпчев. Христо Славейков, по-големият брат на Пенчо Славейков, в качеството си на председател на българския парламент, съставя, мотивира и изпраща писмото до Нобеловия комитет. Можем само да предполагаме как точно е мотивирано предложението до Осло, най-вероятно в основата са заслугите на Ляпчев по обявяване на Независимостта на България през 1908 г. в качеството му на министър на търговията и земеделието (Божинов 2006: 23).

Животът на А. Ляпчев е свързан с големия проблем за утвърждаването и признаването на българската държава, както и с произтичащия от това друг, не по-малко дискутиран проблем – присъединяване на територии под чуждо владичество – Македония, Тракия, Добруджа. През 80-те години на XIX век, под влияние на съединистките настроения, Ляпчев е близък съидейник на З. Стоянов, Дим. Петков и Дим. Ризов, като малко по-късно започва да се увлича от македонските настроения на последния. От 1888 г. до 1894 г. живее извън България поради преследване от страна на правителството на Ст. Стамболов. Посещава различни лекции в Цюрих, Берлин и Париж, без обаче да завърши системно образование. През 1894 г. се завръща в България, а от 1895 г. сътрудничи на издавания от Дим. Ризов опозиционен вестник „Млада България“. Това съвсем естествено довежда до включването му и в новосъздадения Македонски

комитет (1895), а по-късно и до сътрудничеството му в Македонския научен институт. Симпатизант е на Демократическата партия на Петко Каравелов. Така той се запознава и със семейство Славейкови, с Алеко Константинов, с Пейо Яворов. През 1908 г. за пръв път е назначен за министър на търговията и земеделието. В качеството си на такъв той конфискува железопътните линии в Южна България, което допринася за успешното обявяване на Независимостта на България. Последват няколкомесечни преговори, в които А. Ляпчев участва най-активно. На 6 април 1909 г. Ляпчев и Мехмед Рифат паша подписват протокол за признаване на българската независимост (Божинов 2005: 74). През 20-те г. на XX век той е и министър-председател на България (1926–1928 и 1928–1931), като близък негов сратник е банкерът Атанас Буров. За приносите на неговата дейност свидетелстват думите на Гр. Василев: „Цялата политика на Ляпчев беше реформи, строежи, стопанско съвземане, политическо заздравяване, следване на външната политика...“ (Василев 1991: 245). Този кратък преглед на дейността на известния български политик показва находчивостта на Христо Славейков при избора на Андрей Ляпчев за нобелист.

През 1910 година Ив. Вазов публикува своята пиеса „Към пропаст“, сборника с историческите „Легенди при Царевец“, томче с преводни стихотворения „Из големите поети“, преработва „Под игото“ в „Пиеса в 10 драматически картини“. Пенчо Славейков успява да реализира своята книга-мистификация „На Острова на блажените“, а Ив. Грозев – драмата „Мъртъвци“, както и религиозно-мистична поезия.

През същата 1910 г. се провежда Вторият Славянски събор в София, който е съпътстван от редица по-малки скандали, довели до траен разрив в отношенията между Пенчо Славейков и Стефан С. Бобчев (Манафова 1987: 194). Славянският събор и скандалът около него „надхвърля личните отношения на вражда и противопоставяне, като става емблематичен израз преди всичко на един неизбежен културологичен сблъсък“ (Велева 2014: 252). При провеждането му „Славейков публично критикува и атакува Бобчев, обвинявайки го в панславизъм и реакционерство“ (Велева 2014: 252).

Един от присъстващите на този събор е Иван Грозев. Неговото познанство със Ст. С. Бобчев минава през близкото приятелство с брат му, Илия Бобчев, млад начинаещ поет, който не оставя трайна следа в българската литература. Поддръжката на Грозев за Ст. С. Бобчев е достатъчно основание да остане неглижиран от групата около Пенчо

Славейков и дори да бъде обявен за един от „фасулковците“ (по определението на П. П. Славейков по повод на поддръжниците на Бобчев).

На страната на Бобчев и на организационния комитет е и самият Вазов. В един и същи брой на в. „Ден“ Вазов публикува две статии, насочени срещу действията на бойкотиране и скандалност от страна на Пенчо Славейков на Славянския събор. Това са „Протестът на г. Ив. Вазов“ и „Последователността на Пенчо Славейков“. Първата е отворено писмо, в което се предава възмущението на автора Славейков да си позволява да говори „от страна на българските писатели“ (Вазов 1979а: 389), без да е упълномощен за това. Втората статия коментира писмото на Пенчо Славейков към участниците в Славянския събор, както и двойственото поведение на българския творец.

Така Пенчо Славейков, Иван Вазов и Иван Грозев се оказват в центъра на скандал поради подкрепата си или противопоставянето на Ст. С. Бобчев, един от най-горещите общественици и политици през първата половина на XX век.

Дългогодишното приятелство между Стефан С. Бобчев и Ив. Вазов датира още от Цариград – през 1873 г. в българската книжарница „Промишление“ Ст. Бобчев се запознава и поздравява Вазов за току-що излязлото стихотворение „Борът“ (Велева 2014: 77). По-късно в Букурещ през 1876 г. Ст. Бобчев е редактор на в. „Стара планина“, където Ив. Вазов е сътрудник, заедно със Ст. Михайловски, К. Величков и др. Те отново са заедно в Източна Румелия през 1881 г. – Ст. Бобчев като председател на Върховния административен съд, депутат и директор на правосъдието, Ив. Вазов – депутат и поет. Може би не е случайно и пресъздаването на театралната постановка на „Многострадална Геновева“ в „Под игото“, чийто преводач в реалния живот е Ст. Бобчев. През 1872 г. той прави превода от френски език и го издава под заглавие „Историята на Геновева“ (Велева 2014: 128). През 1881 г. в Пловдив Вазов е главен редактор на сп. „Наука“, а Бобчев – член на редколегията (Велева 2014: 180). През 1886 г. те отново са емигранти заедно, този път в Цариград, а през 1888 г. – и в Одеса. След завръщането си в България са политически съмишленици в новосъздадената през 1894 г. Народна партия. Свидетелство за дългогодишното им сътрудничество е и сп. „Българска сбирка“ (1894–1915). За кратко това дълго приятелство е помрачено именно от партийните борби през 1896 г. (Велева 2014: 172). Честванията през 1921 г. на Ст. Бобчев обаче доказват продължилите приятелски отношения между двамата – Вазов държи тържествена реч, а Бобчев го споменава специално в

своите благодарности. От 1903 г. Ст. С. Бобчев е председател на Славянското дружество и организира Славянския събор през 1910 г.

Последвалата стъпка на Ст. Бобчев окончателно влошава нещата – в качеството си на министър на просвещението той уволнява Пенчо Славейков от поста директор на Народната библиотека през 1911 г. (Велева 2014: 248). През 1911 г. Ст. С. Бобчев е министър в правителството на Ив. Ев. Гешов, което сменя правителството на Ал. Малинов, в което министър е А. Ляпчев. Ето защо се приема, че смяната се дължи на политически недолюбвания, а не е заради професионални умения. Не такова е мнението на доц. д-р Лиляна Велева, съавтор на книгата за Ст. Бобчев. Според нея би следвало да се погледне от друг ъгъл на тази „смяна на назначението" (Велева 2014: 250) – да се осмислят по-добре възможностите, ресурсите и наличностите както за самите замесени в случая, така и състоянието на българското общество по това време. Защото Пенчо Славейков не е изхвърлен от работа, а му е предложена друга, на която се е смятало, че ще бъде по-полезен. Макар неговото нежелание да я заеме, службата се пази няколко месеца като „негова" (Велева 2014: 251).

През 1911 г. в кръга на Вазовите приятели започва да се говори за литературна номинация. В писмо от 13.12.1911 г. на Иван Пеев до Иван Шишманов секретарят на БАН дава идея професорът да направи предложение за Вазов. В писмото си споменава Йенсен, както и това, че той ще бъде натоварен да докладва Вазов в Нобеловия комитет. На 21.12.1911 г. Шишманов отговаря „да не се предприема нищо, преди да сме що-годе сигурни, че предложението ни ще бъде взето във внимание" (Шишманов 1976: 385). Тогава председател на БАН е Ив. Ев. Гешов. Йенсен връща отговор до Гешов, че условията за кандидатурата за Вазов са изпълнени. В същото време Шишманов пише до Йенсен и му задава два ясно обособени въпроса: първо, „Има ли някакви изгледи да получи Вазов литературната премия за 1912?", и второ, „Кому принадлежи инициативата за предлагане?" (Шишманов 1976: 387).

Първото българско предложение за Нобелова награда за литература е направено от А. Йенсен на 30 януари 1912 г. и то е за Пенчо Славейков (Славейков 1959: 407). Смъртта на поета обаче е пречка кандидатурата да бъде разгледана. Познанството на шведския творец с Пенчо Славейков е дългогодишно, а писмата от тяхната кореспонденция са от 1910 г. до смъртта на поета. Алфед Йенсен е шведски изследовател и журналист, член на Нобеловия институт при Шведската академия и референт за славянските литератури. Посетил е на няколко пъти България и става

почитател на българската литература, за което свидетелстват неговите преводи на Хр. Ботев и П. П. Славейков, а синът му носи името Иво „от чувство на обич и почит към големия български поет“ (Темнялов 1959: 139). Прави първи преводи на Пенчо Славейков на шведски – през 1910 г. излиза „Съдби на поета“, а през 1912 г. – „Коледари“. Преводите върху творчеството на Пенчо Славейков продължават и след смъртта му – „Кървава песен“ през 1913 г., „Химни за смъртта на свръхчовека“ през 1916 г. (Фурнаджиева 1966: 79).

Предложението на Йенсен не посочва конкретно произведение на Пенчо Славейков. Въпреки това става ясно от литературната история, че в основата стои „Кървава песен“ (Славейков 1959: 311). За същата година Нобелова премия печели Г. Хауптман. Интересното в случая е, че Алфред Йенсен е замесен и в предложението за Пенчо Славейков, и в предложението за Иван Вазов.

Ревността, с която и Вазов, и Славейков, както и техните приятели и поддръжници, приемат потвърждаването или отхвърлянето на кандидатурите си, има своето частично обяснение и в ролята на една и съща фигура – Алфред Йенсен. Независимо от личностните му качества, за които свидетелстват мнозина негови съвременници, и за Вазов, и за Славейков е ясно, че се състезават и двамата за вниманието му. По-агресивният ще победи. И те влагат всичко от себе си. Друга фигура, замесена в предложенията, е проф. Ив. Шишманов. Макар приятел и поддръжник на Вазов, той отстоява мнението за ненамеса през 1911 г. и така дава превес на много болния вече Пенчо Славейков.

При Пенчо Славейков предложението не се разгръща елегантно и внимателно както при Вазов, или по-тайно както при Грозев. Между Славейков и Йенсен върви писмовно общуване, по-интензивно от това с Вазов. Освен 30-ината писма до Йенсен, писани от Пенчо Славейков и Мара Белчева, известно е, че Славейков се среща с Йенсен и се сближава с него чрез посредничеството на софийския главен равин Еренпрайс, „който живеел със семейството си в дома на Мара Белчева“ (Шишманов 1976: 389). По-късно, през 1916 г., Йенсен прави специална визита у Вазов – с цел българският писател да бъде предложен за престижната награда. Това поражда известно напрежение между двамата претенденти, защото тяхното съперничество в литературното и политическото поле прераства в социално-психологически рефлекс за „по-добрия“, „по-обичания“, „по-популярния“, „по-европейския“, „по-модерния“ и, не на последно място, „номинирания“.

Усещайки собствената си преднина, Пенчо Славейков открито злорадства. В писмо до М. Белчева от Италия в края на май 1911 г. пише: „Йенсен си отиде, след като наказа един куп възхищения, и на мен, и на другарите ми за моята поезия и специално за „К. П.“ („Кървава песен“ – б.м., Е. А.) – даже че била по-хубава от „Пан Тадеуш“ на Мицкевича... Кръстев, Михов и Пенев[4] са направили всичко възможно да му услужат в мое отсъствие. Друг път някога ще ти разкажа анекдоти за Бобчева, Гешева и народняшката компания, която е канила и гощавала Йенсена, като прелюбезно му е „съобщавала“, че новоуйдурдисаната Българска Академия има предвид като един от първите си актове: да представи Вазова за Нобелова премия... Старикът[5], извънредно хитър и наблюдателен, макар да има извънредно наивен изглед, иде при мен сутринта рано-рано (след една богата, нарочно за него устроена вечеря у Гешева, дето са били: Милетич, Бобчев, Златарски, Пеев, Вазов, Аргиров и пр.) и ми разказва всичко с такъв хумор и с такава удачна характеристика на лицата, че аз, който ги зная като чепиците и гащите си, щях да се пръсна от смях. Разбира се, той нищо не им е казал, защо е дошъл в София, нито, че превожда моята „К. П.“ („Кървава песен“ – б.м., Е. А.) и за мен е чул такива хули и отрицания (даже му давали вестниците да ги чете, дето сам Бобчев и & ме ругаят Омировски), че той, горкият кротък северняк, току само свива рамене и повтаря: Es wird ihnen nicht gelingen[6] да ме затрупат ихней грязью (с боклука си)“ (Славейков 1929: 138).

Реакцията на М. Белчева в едно писмо до Йенсен, писано след смъртта на Пенчо Славейков, относно евентуалното разделяне на наградата разкрива крайното съперничество между двамата български творци, което остава да витае в публичното пространство и след смъртта на Пенчо Славейков. На 14 юни 1912 г. М. Белчева изпраща писмо на Йенсен, в което, наред с тъгата си по мъртвия, споделя и един въпрос, който вероятно е вълнувал и Пенчо Славейков. „Липса на такт ли ще бъде, ако Ви попитам, дали е вярно, че той трябвало да раздели високата премия с някого у нас? С всеки друг, само не с оногова, бих нашепнала Вам – или – кому?“ (Темнялов 1959: 158). Вероятността този „оногова“ да е Ив. Вазов е голяма. Както вече се разбра, за Вазов е мислено още през 1911 г., а това да остане в тайна, при положение че основните фигури

[4] „Кръстев, Михов и Пенев“ – д-р Кръстьо Кръстев, д-р Никола Михов и Боян Пенев, които са му на гости в Италия.

[5] Става въпрос за Алфред Йенсен.

[6] Es wird ihnen nicht gelingen – от немски, „Няма да успеят“.

са едни и същи, е трудно да се приеме. Че не става въпрос за друг враг на П. Славейков, Ст. С. Бобчев, става ясно от следващите редове на писмото. „... През последните години у нас той причини зло чрез своята необуздана безвкусица: „С него трябва да се отнасяме по-сурово, досега бяхме към него прекалено отстъпчиви“ – казваше той. – Но друг път повече.“ (Темнялов 1959: 158).

През 1916 г. се отправя второ предложение от България за Нобелова премия за литература. Този път номиниран е Иван Вазов. За 1917 г. наградата си поделят двамата датски творци Карл Гелеруп и Хенрик Понтопидан.

Ето разказа на проф. Ив. Шишманов относно процедурата по предложение: „В кръга на Вазовите приятели зрее идеята да се предложи за тазгодишната Нобелова литературна премия. [...] аз се отнесох с такова предложение до секретариата на института. Йенсен, който беше запитан за някои формалности, поиска да му изпратя всички Вазови съчинения в оригинал и превод на разни езици, а също и отзивите за тях в чуждите литератури.“ Записките са под дата „септември, 1916“ (Шишманов 1976: 144). Този спомен разкрива няколко допълнителни щриха от отношението на Йенсен към Вазов. Първо, Йенсен до 1916 г. е получил Вазови творби, за което съобщава в писмо от 27 декември 1911 г. до проф. Ив. Шишманов. В документите му за Вазов е запазено едно кратко благодарствено писмо на Ив. Вазов до А. Йенсен от 21 октомври 1895 г., когато шведския журналист посещава за пръв път страната ни. Вазов отправя благодарности за получения „шведски превод на романа ми чрез г-на Шишманова“ (Шишманов 1976: 389). Второ, инициативата за Иван Вазов принадлежи изцяло на българската страна, на проф. Ив. Шишманов и на приятелския кръг на българския поет. Трето, вероятно до този момент Йенсен не е бил питан официално, водели са се само неофициални разговори на вечеринки.

„С Йенсена у Вазов“ е разказът за срещата между българския поет и шведския представител на Нобеловата фондация. Разговарят за произведенията на Вазов, за „Епопея на забравените“, подарява му стихосбирката си „Песни за Македония“ (Шишманов 1976: 138). Писмото предложение е написано от проф. Ив. Шишманов, то е много по-дълго от писмото предложение на А. Йенсен за Пенчо Славейков. Прави впечатление подробната мотивация, в която с есеистично-оценъчен стил са изтъкнати достойнствата на Вазов. Той е представен като „нашия всеобщо признат национален поет“, който „въплощава душата на цял един народ“, „любим поет“,

„истински художник и вдъхновен борец за народни и човешки права“, „винаги хуманен“, „сина на един народ“ (Шишманов 1976: 388). Зад много от тези определения лесно би могло да се съзре скритата съпоставка и алюзия за отношенията между Пенчо Славейков и Иван Вазов. При бегло сравнение между двете писма, за Пенчо Славейков и за Вазов, се забелязват колко различни са двамата претенденти – в описанието на качествата им не съвпада нищо: и творчески натюрел, и обществено поведение, и личностни качества. Търпеливостта на Вазов има само едно обяснение – нежеланието да влиза в спорове и да се самоизтъква. В книгата си Шишманов споменава и за „мечтата на Вазов от години насам“ за Нобеловата премия „още преди смъртта на Пенча Славейкова“. (Шишманов 1976: 388)

Третото предложение за Нобелова награда за литература от България е направено през 1927 г. и след това за 1928 г. Проф. М. Арнаудов предлага за Нобелова награда (Архив 58: 133) Ив. Грозев. Неговото предложение може да се каже, че е най-издържано в литературно отношение – номинацията е за драматургичното творчество на Ив. Грозев, драмите са „Златната чаша“, „Йов“ и „Семела“. През 1928 г. Нобеловата фондация дава приза на Сигрид Унсет (Норвегия), а за 1929 г. – на Томас Ман (Германия).

Още в началото на 20-те г. се забелязва целенасочената популяризация на творчеството на Грозев. Пътуването му до Франция през 1924 г. ясно очертава рано поставените цели. Командирован е от Министерството на народното просвещение[7] да направи превод на „Златната

[7] По това време (1924 г.) министър на народното просвещение е министър-председателят Ал. Цанков. От писмо до Гр. Василев става ясно, че Грозев е подпомогнат в командировката си от главния секретар на Министерството, Ив. Радославов – „четирите месеца, които г. Радославов ми определя за тая работа“ (с. 170), т.е. преводът на пиесата „Златната чаша“. В друго писмо, отново до Гр. Василев, Ив. Грозев изяснява и заслугите за пребиваването си във Франция – „Получих преди два-три дена писмо от брат Милев, който ми пише, че брат Цанков досега ме бил държал в Париж на своя отговорност... Работата е съвсем друга и на брат Цанков изопачено е предадено всичко. ... Има протокол, държан в гимназията, и от него може да се види. Доколкото си спомням, аз получих 27 гласа (на всеки случай, знам положително, че по-малко от 24 гласа не са); г. Манолов получи след мене 14 гласа, г. Вл. Николов – 8 гласа и г. Андрейчин – 3 или 4 гласа. Явно изпъква неправдата, която са ми сторили: мене се отнема едно законно право, три пъти извоювано вече (защото трети път съм препоръчан от Учителския съвет), и ми дават, по милост, три-четири месеца: не и шест дори.“ (с.171). В това писмо, което е адресирано до Гр. Василев, се споменават още три други личности, които са в познанство и приятелски отношения – Н. Милев, Ал. Цанков и Ив. Радославов (непряко).

чаша“. „Семела“ (Grozev 1926а) и „Йов“ (Grozev 1926б) са преведени малко по-късно. За това пребиваване свидетелстват няколко информативни източника. Най-достоверен е личният разказ на Грозев – пред Хр. Д. Бръзицов и пред Ж. Нурижан. Писмата на Грозев до други личности са също от безспорните доказателства – три лични писма до Гр. Василев (Билярски 2003), запазени в архивите на видния общественик, и едно публично писмо, поместено като статия в сп. „Българска мисъл“. С неговата дейност във Франция е информирана и обществеността – съобщението във в. „Знаме“ (Храбър 1925: 5), че негова драма ще се играе на парижка сцена. Най-вероятно идеята именно Иван Грозев да бъде предложен за Нобелова награда за литература се е зародила по-рано, около 1919–1920 г. Писмото предложение се е забавило, защото е било необходимо да се популяризира творчеството, книжовната и културна дейност на Грозев.

Дотогава обаче Грозев успява не само да задълбочи своите интереси към теософията, но се увлича и от масонството. Изграждането на първите масонски ложи през новия XX век[8] и обединението им в ложа-майка е с негово участие – за това свидетелстват документи и факти. Познанството му с ген. Ал. Протогеров вероятно изиграва решаваща роля в участието му в тези „градежи“. До 1918 г. (когато възникват тези ложи) ген. Ал. Протогеров е изявен теософ. От 1912 г. Ив. Грозев, заедно със своя приятел С. Ников, ръководят издаването на сп. „Теософия“. Този факт го е поставял в центъра на внимание на теософите и вероятно Грозев се е ползвал с уважението им. Факт е, че голяма част от теософите плавно и безболезнено преминават и в масонските ложи. Това съвместяване е било както на основата на търсенето на мистични, религиозни и обществени идеи и изяви, така и на принципа на обикновеното житейско познанство.

20-те години на XX век са един от най-силните периоди в житейската биография на Иван Грозев. Тогава той вече е петдесетгодишен. Какво постига в средата на своя живот и след около 25 г. творческа дейност? Кои фактори опосредстват тези резултати?

[8] Началото на масонската организация в България е поставена още след Освобождението в гр. Русе, но след 1886 г. е взето решение да бъде преустановена дейността на ложата (Сачев 2012: 26).

По силата на политическата воля, приятелството (и вероятно силното масонско братство) с Ив. Радославов[9], Гр. Василев[10] Ал. Цанков[11], М. Арнаудов[12], Ст. С. Бобчев, Ал. Протогеров[13], Н. Милев[14] и др. той успява да проведе няколко свои инициативи, които го утвърждават като значима фигура през десетилетието.

През 20-ге години на XX век Грозев участва активно в културния живот – членува в Дружеството на българските писатели и публицисти, Съюза на независимите писатели, Обществото на драматичните писатели и театрални критици в България, Културно дружество „Българско родно изкуство“, като на последните две става и председател за известно време. През 1921 г. е един от основателите и лекторите на театър „Студия“.

Най-голямото признание за неговия талант и труд е предложението на М. Арнаудов за Нобелова награда. Писмото на академика е кратко и сравнително сдържано. Описват се мотивите и се посочват произведенията, с които се номинира творецът. Това са драматургичните произведения „Златната чаша“ (със сюжет от богомилството), „Йов“ (библейски сюжет) и „Семела“ (античен сюжет). Тези произведения се оказват емблематични както за творчеството на Грозев, така и за неговите мистични, философски, обществени и житейски разбирания. До-

---

[9] През времето 1921–1923 г. Ив. Радославов е началник на Телеграфната агенция, директор на печата към Министерството на външните работи (Речник 1982: 172). Споменава се в писмата до Гр. Василев.

[10] Григор Василев – една от влиятелните фигури на своето време, политик, общественик, публицист, министър на земеделието и държавните имоти 1930–1931 г. Писмо до него от Ив. Грозев от Париж (Билярски 2003).

[11] Ал. Цанков е министър-председател на България в периода 1923–1926 г., председател на Народното събрание през 1926–1930. За отношение между Грозев и Цанков споменава самият Грозев в писмата си до Гр. Василев от Париж (Билярски 2003).

[12] От 1919 г. М. Арнаудов получава титлата „професор“. През 1926 г. е директор на Народния театър. От 1918 г. е дописен, а от 1929 г. – действителен член на БАН (Речник 1976: 53). От 1922 г. е член на Българския археологически институт (Ташев 1999: 34).

[13] Познанството с ген. Ал. Протогеров датира от Теософското общество. Покъсно имената им се срещат в списъка на масони, публикуван от Главно управление на архивите. Вж. Масоните в България. Членовете на българските масонски ложи, родени в Македония (до 1944 г.). Брошура на Главно управление на архивите към Министерски съвет на Р. България. София, 2003 г.

[14] Н. Милев – през 1918 г. е директор на печата към Министерството на външните работи и вероизповеданията, директор на в. „Слово“. Споменава се в писмата до Гр. Василев (Билярски 2003).

като трагедията „Златната чаша“ пресъздава ритуалът на проглеждането, познанието и просветлението, то „Йов“ извежда до краен предел усещането за страданието, чрез което се достига до себепознание, а в „Семела“ митологичната основа на сюжета предлага възможността за самоусъвършенстване. Така трите драми в известен смисъл се допълват и надграждат – и времево (античност, първите векове, Средновековие), и религиозно (митология, християнство, мистицизъм), и ритуално (просветление – себепознание – самоусъвършенстване).

Тези многобройни пристрастни диалози очертават и някаква зависимост. От едната страна стои „патриархът“, Вазов – от другата страна е „модернистът“, Пенчо Славейков. Помежду им, като своеобразна модернистична „реплика“ с патриархален „привкус“ е драматургът Грозев. Причините за пристрастията между предложените творци за Нобелова премия се дължат, от една страна, на обществени настроения, от друга, стоят партийните пристрастия, от трета страна, се намесват личните и субективни оценки, приятелства и недооценявания и зад всичко прозира усилието за „надмогване“ на предшестващото и традицията. Актуалността на темата произтича от необходимостта българската литература да припознае свои върхове в момент, когато прави преоценка на своята наличност, своеобразна инвентаризация на класическо – модерно, канонично – неканонично, високо – популярно – масово и др., т.е. проследява своята нормативност за един по-далечен период от време: първата половина на XX век. Изследвайки този проблем, може да се разберат по-ясно причините и механизмите, наложили един от творците като „законодател на модернизма“, друг – като „патриарх на българската литература“, а трети – като „неканоничен“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Архив 58: НА на БАН, фонд № 58 К, оп. 1.

Билярски 2003: Билярски, Цочо. Григор Василев и творците на българската литература и журналистика. // *Изв.* на държавните архиви, № 84, 2003.

Богданов 1989: Богданов, Иван. Речник на българските псевдоними : Писатели, науч. работници, прев., карикатуристи, публицисти, журналисти. – София : Д-р Петър Берон, 1989.

Божинов 2005: Божинов, Войн. Земното кълбо не престава да се върти, ако ние и да спим : Разказ за живота на Андрей Ляпчев. – София : Лик, 2005.

Божинов 2006: Божинов, Войн. Андрей Ляпчев. – София : Кама, 2006. – (Знаем ли...; № 36)

Вазов 1884: Вазов, Иван. За Ив. П. Славейков. // *Народний* глас, № 504, 10 ноември 1884.

Вазов 1975а: Вазов, Иван. Събрани съчинения: В 22 тома: Т. 2. Лирика 1881–1885 / Под ред. на Георги Цанев. – София : Българ. писател, 1975.

Вазов 1975б: Вазов, Иван. Събрани съчинения: В 22 тома: Т. 3. Лирика 1886–1912 / Под. ред. на Пантелей Зарев. – София : Българ. писател, 1975.

Вазов 1979: Вазов, Иван. Събрани съчинения: В 22 тома: Т. 20. Критика и публицистика 1890–1921 / Под ред. на Милена Цанева, Илия Тодоров. – София : Българ. писател, 1979.

Василев 1991: Василев, Григор. Бележки на деня : [Дневници и спомени]. – София : Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1991. – (Библиотека Архив)

Велева 2014: Велева, Лиляна, Лиляна Пипонкова. Стефан Бобчев (1853–1940). – София : Изд. комплекс – УНСС, 2014.

Добрев 2001: Добрев, Добрин. Вазов и противопоставянето между млади и стари. // *LiterNet*, № 10 (23), 30.10.2001: http://liternet.bg/publish2/ddobrev/vazov.htm [прегледан 1 октомври 2016]

Кирова 1988: Кирова, Милена. Българската поема от Освобождението до Първата световна война. – София : Унив. изд. Кл. Охридски, 1988. – (Библиотека Дебюти)

Михайлова, Въгленов 1967: Литературен архив: Т. 3. Пенчо Славейков / Встъпит. статия, публикация и коментт Стоянка Михайлова, Михаил Въгленов. София: Издателство на БАН, 1967.

Манафова 1987: Манафова, Райна. Култура и политика : България в навечерието на Балканската война. – София : Наука и изкуство, 1987.

Маринополски 1922: Маринополски, Йордан. Прояснени небосклони: Кн. 1–2: Кн. 1. Спомени и признания. – София : Сл. Атанасов, 1922.

Минков 2003: Минков, Цветан. Иван Вазов. // *Български* писатели : Живот, творчество, идеи : Т. 1–6: Т. 4 / Под ред. на Михаил Арнаудов. [онлайн] Литернет, 2003: http://liternet.bg/publish9/marnaudov/bpisateli [прегледан 1 октомври 2016]

Периодика 1985: *Периодика* и литература : Поредица от изследвания за лит. в българ. период. печат 1877–1944: Том 1. Литературни списания и вестници, смесени списания, хумористични издания 1877–1892 / Ред. кол. Елена Димитрова и др. – София : И БАН, 1985.

Славейков 1929: Славейков, Пенчо П. Писма от Пенча Славейков до Мара Белчева. – София : Хемус, 1929.

Попов 1942: Попов, Иван. Миналото на българския театър : Спомени и документи: Т. 1–5 : Т. 2. – София : Б. А. Кожухаров, 1942.

Радев 1911: Радев, С. Успехът на Борислава като знамение на времето. // *Воля*, № 3, 8 март 1911.

Речник 1976: *Речник* на българската литература : В 3 тома: Т. 1. А–Д / Ред. *кол* Георги Цанев и др. – София : БАН, 1976.

Речник 1982: *Речник* на българската литература : В 3 тома: Т. 3. П–Я / Ред. *колегия* Боню Ангелов и др. – София : БАН, 1982.

Сачев 2012: Сачев, Евгений. Въведение към историята на организираното масонско движение в България до 1940 г. – София : Новата цивилизация, 2012.

Славейков 1883а: Славейков, Иван. Обзор на българските поети. // *Кукуригу*, № 40, 30 май 1883.

Славейков 1883б: Славейков, Иван. Пустота : (Пародия). // *Кукуригу*, № 40, 30 май 1883.

Славейков 1885: Славейков, Христо. Редакторите на в. „Народний глас“ Величков и Вазов, в брой 510 от 22 декември счели за нужно... // *Славянин* (Русе), 6, № 72, 5 ян. 1885.

Славейков 1886а: Искаме да кажем няколко думи за рецензиите на господина Свирча. (Книж. летопис). // *Търновска* конституция, 3, № 18, 29 март 1886.

Славейков 1886б: Чудна и непостижима е човешката слепота... : [Подлистник] // *Търновска* конституция, 3, № 19, 3 април 1886.

Славейков 1886в: По литературната кражба. До г. Свирча. // *Търновска* конституция, 3, № 20, 5 април 1886.

Славейков 1892: Славейков, Пенчо. През Клисура : [Пътепис]. // *Мисъл*, 1, 1892, № 1, с. 33–54.

Славейков 1896: Славейков, П. Един стар херой. „Нова земя“. Роман от Иван Вазов. София, 1896 : [Рец.]. // *Знаме*, II, №. 43, 25 септ. 1896; № 44, 28 септ. 1896.

Славейков 1899: Славейков, П. Около вишнята и край огъня [от С. С. Бобчев] (бълг. сбирка, Год. VI, 1899, кн. V) : [Рец.]. // *Мисъл*, IX, 1899, №. 5, с. 551–552.

Славейков 1904: Славейков, П. П., д-р Кр. Кръстев. „Наши хора“. Драма из съвременния български живот, от Иван Грозев. Вести и оценки. // *Пер.* списание на БКД, XIV, 1904, № 65.

Славейков 1958: Славейков, Пенчо. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 4. Критика / Под ред. на Борис Делчев. – София : Бълг. писател, 1958.

Славейков 1959: Славейков, Пенчо. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 8. Писма / Под ред. на Димитър Осинин. – София : Бълг. писател, 1959.

Стаматов 2001: Стаматов, Любомир. В интимния свят на Иван Вазов. – София : Акад. изд. Проф. Марин Дринов, 2001.

Стефанов 2004: Стефанов, В., В. Дечева, Кр. Тошева, Р. Попилиев. 100 години Народен театър. – София : Дамян Яков, 2004.

Стойков 1903: Стойков, В. За драмата на Ив. Грозев „Наши хора“. // *Бълг.* сбирка, 1903, № 5.

Тахов 1990: Тахов, Росен. Дуелът Иван Вазов – Петко Славейков : Историята на една вражда. // *Лит.* мисъл, 1990, № 10, с. 144–158.

Ташев 1999: Ташев, Ташо. Министрите на България 1878–1999 г. : Енциклопедичен справочник. – София : Акад. изд. Проф. Марин Дринов, 1999.

Темнялов 1959: Темнялов, М. Неизвестни писма от Пенчо Славейков и Мара Белчева до Алфред Йенсен – шведския преводач на „Кървава песен“. // *Септември*, 1959, № 4, с. 136–161.

Фурнаджиева 1966 Фурнаджиева, Елена. Пенчо Славейков : Библиография. – София : Нар. библ. „Кирил и Методий“, 1966.

Храбър 1925: Черноризец Храбър. Тревога. // *Знаме*, № 51, 7 март 1925.

Христов 1967: Христов, Кирил. Съчинения: В 5 тома: Т. 5. Ч. 2. Преводи; Непубликувани произведения; Писма / Подбор и ред. Светла Гюрова, Тихомир Тихов. – София : Бълг.писател, 1967.

Шишманов 1976: Шишманов, Иван. Иван Вазов : Спомени и документи. – София : Бълг. писател, 1976.

Grozev 1926a: Grozev, Iv. Semele : Poeme dramatique /Trad. de Jean Lugol. – Sofia: Impr. de la Cour, 1926.

Grozev 1926б: Grozev, Iv. Job : Tragédie biblique en 4 actes et en prose / Version fr. par Jean Lugol. – Sofia : Impr. de la Cour, 1926.

НОБЕЛОВАТА НАГРАДА ЗА ЛИТЕРАТУРА И СМЪРТТА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Румен Шивачев
Институт за литература – БАН

THE NOBEL PRIZE IN LITERATURE
AND THE DEATH OF PENCHO SLAVEYKOV

Rumen Shivachev, Institute for Literature – BAS

The text examines Pencho Slaveykov's nomination for the Nobel Prize in Literature in 1912. The role of the Swedish interpreter and Nobel Prize committee member Alfred Jensen in this process is outlined. The study also pays attention to Ivan Vazov's wish to be awarded the Nobel Prize. The article clarifies the reasons why Slaveykov's nomination was unsuccessful. The main reason was not his death, but the incompleteness of his epic *The Bloody Song*. On the other hand, the poet's death is seen as a result of Slaveykov's exile, which was caused by his conflict with the Minister of Education at the time Stefan Bobchev.

Keywords: Nobel Prize in Literature, epic poetry, letters, translations, conflicts

Шведската академия се намира пред щастливи и съвсем необикновени обстоятелства да може да представи пред Европа един безспорно голям поет, при който може да се констатира наличието на поетически шедьовър – „Кървава песен“.

Това е част от известния текст на Алфред Йенсен, който номинира Пенчо Славейков за европейското литературно отличие. Датата е 30 януари 1912 г. и Нобеловата награда още не се е наложила като световна. Йенсен е отдавна известен и в Швеция, и в България. Още в края на XIX в. той пътува из Балканите и пише очерци и пътни бележки за тях – най-вече за славянските страни. Посещава Русе, намира София за модерна, където се запознава и с Вазов, Яворов, П. Ю. Тодоров. През 1891 г. публикува очерк за Ботев под заглавие „Христо Ботев. Български поет на свободата“, който съдържа преведени стихове и спомени на Ботеви

съвременници. През 1893 г. пък превежда „Под игото“. Сам Йенсен е поет, но е и преводач, журналист, специалист по славянски литератури, а като експерт по тях, е избран за член на Нобеловия комитет. Това му дава право да номинира от свое име Нобелов кандидат.

Номинацията е подкрепена с обширна мотивировка, в която наред с „Кървава песен“ е разгледано творчеството на Славейков. Както е известно, Йенсен отделно превежда и издава през 1912 г. две стихосбирки на българския поет, озаглавени „Коледари“ и „Съдби на поети“, които впоследствие прилага и към предложението си (то е представено цялостно през април 1912 г.). Българският поет го привлича с широката култура и разнообразната тематика на творчеството си, но „Кървава песен“ е представителното произведение, с което той конкретизира мотива си за номинацията на Славейков.

Необходимо е да вметна, че епосът е особено предпочитан литературен вид за членовете на Нобеловия комитет. С разнообразните си форми и средства той бързо се налага в Европа след Наполеоновите войни и с разцвета на модерния национализъм. Твърде подходящ се оказва и за героиката на романтизма. Епическата поема на Ерик Стагнелиус „Владимир Велики“ (1813) е сочена за пример, който открива перспективите на изобразителните възможности в творческото съчетаване на националните борби с романтизма. Поемите на Байрон „Чайлд Харолд“, „Манфред“, „Гяур“, на Шели – „Освободеният Прометей“, на Мицкевич – „Пан Тадеуш“, са разнолики образци на епическата романтическа поезия, свидетелстващи за солидната вече основа на епоса в средата на XIX в. Може би тъкмо този разцвет на епоса е сред причините още първата Нобелова награда (1901) да бъде присъдена за епическо творение в мерена реч – написаната при това през 1888 г. поема „Щастие“ на Сюли Прюдом, когото Славейков иначе превежда. Макар че жанровият диапазон на епоса се разширява, следват други наградени с високото отличие епически творци – Бьорнсон (1903), Сенкевич (1905). Очевидно „Кървава песен“ се вписва в оформилия се критериум и отговаря на така създадените представи за голяма литература – да разказва в мерена реч за националните борби и да е високо издържана в художествено отношение; да обгръща епоха с национално-историческо значение и същевременно да е израз на най-съвременно художествено претворяване, съобразено и с езика, на който е написано.

„Кървава песен“ обаче е незавършена, а около твореца ѝ се разиграват тревожни сюжети, които не остават скрити за шведския учен. Той не получава писмено потвърждаващо предложение от българските културни институции, въпреки че то е обещано от Софийския уни-

верситет. Същевременно са извършени отделни институционални постъпки за номиниране на друг български писател, при това притежаващ не по-скромно амплоа на епик – Иван Вазов. Още предната година неговият приятел Ив. Евстр. Гешов предлага на Йенсен да номинира автора на „Под игото“ за Нобелова награда. По-късно в писмо от 13.XII.1911 г. Ив. Пеев-Плачков – секретар на преименуваното предната година в Българска академия Книжовно дружество – съобщава на проф. Ив. Шишманов, че по номинацията „*е направено вече доста*“ (Шишманов 1976: 384). В „Библиотека „Нобел“ са изпратени всички Вазови съчинения – съгласно регламента на Нобеловия комитет. Въпросът за българската номинация вече е разискван и в Управителния съвет, като за формалното ѝ изпълнение единодушно е избран Ив. Шишманов. В краткия си отговор обаче професорът – въпреки че „*името на Вазова ми е скъпо*“ – излиза със становище „*да не се предприема нищо, преди да сме що-годе сигурни, че предложението ни ще бъде взето във внимание*“ (Шишманов 1976: 385). Очевидно е, че Ив. Шишманов иска предварително да разбере шанса на Вазов да получи Нобеловата награда. Той отправя директно и изпреварващо събитията питане до Йенсен „*Има ли някакви изгледи да получи Вазов литературната премия за 1912 г.?*“ (Шишманов 1976: 385).

От своя страна, Йенсен като че ли отдавна е провел проучвателна политика посредством кореспонденцията си с Академията и Славейков. Може да се предположи, че на шведския учен не е убегнал странният подход на българите към номинацията, основаващ се на взаимно мълчание между лобитата на кандидатите. За Вазов има сериозна институционална подкрепа, докато за Славейков няма такава. Моето лично становище от публикуваните документи е, че Йенсен се е спрял по-рано на Пенчо Славейков, чиито произведения вече лично превежда, но без да пренебрегва свободния избор на българската страна. В писмо до Ив. Евстр. Гешов той изрично напомня, че „*молбите относно кандидатиране за Нобелова награда се подават преди 1 февруари до секретаря на Шведската академия д-р Ц. Д. ъф Висен*“ (Шишманов 1976: 385). Такава молба обаче не е получена нито от страна на Вазов, въпреки постъпките на Академията, нито от страна на Славейков, въпреки обещанието на Университета. Поради това, както бе отбелязано по-напред, на 30 януари – два дена преди крайния срок – той се възползва от правото си лично да номинира Пенчо Славейков за Нобелова награда. За това решение допълнителна причина е вероятно обстоятелството, че контактите с него не са белязани с официалността, която съпътства контактите с Вазов, независимо от личното познанство на двамата.

Дали авторът на „Кървава песен“ се е надявал някога на тази номинация, не може да се каже, докато в отделна записка Шишманов отбелязва, че „*мечтата на Вазова от години насам беше да получи Нобелевата премия за литература (още преди смъртта на Пенча Славейкова)*“ (Шишманов 1976: 388). По-късно професорът прави опит да се реабилитира за колебливото си отношение към Вазовата кандидатура, като се застъпва лично пред Йенсен с писмо – предложение, в което изтъква Вазовата значимост като народен писател. В този смисъл съществуващите мнения, че предварителното питане на Шишманов дали има вероятност Вазов да получи „*Нобелевата премия за 1912 г.*“ е опит за директен „пробив“, са неоснователни.

В домогванията на двамата писатели към престижното литературно отличие отново се откроява сблъсъкът „стари – млади“. „Старият“ Вазов има солидна институционална подкрепа от председателя на Академията Ив. Евстр. Гешов, от колебливия иначе проф. Ив. Шишманов и от целия Управителен съвет. „Младият“ Пенчо Славейков пък е подкрепян от свои съмишленици като М. Белчева, Б. Пенев, д-р Кръстев и с твърде неизяснена позиция – от Университета. Но може би най-съществената причина Йенсен да предпочете Пенчо Славейков е, че поетът скандално е уволнен от Народната библиотека. И не само уволнен, а и прокуден от отечеството си, на което и посвещава своята творба. Не ще е било трудно на шведа да разчете в само започнатия ѝ „Епилог“ авторското провидчество в мотива на изгнаничеството:

Да се заскитам пак в чужбина и в оскуди
от моя роден край разбойник ме прокуди
на друг разбойник стар с подписаний указ.
И в Рим се аз прибрах и в Рим живея аз
и в Рим довърших аз тъз моя сетня песен,
далече в родний край в мечтите си унесен –
в свещената земя, която аз възпях
и всичко онова което преживях
аз от дете до възрастни години в нея...
Дано ми даде Бог тук аз да доживея
последните си дни далеч от родний край.
И никой моя гроб къде е да не знай.
Това е моята последна земна воля.
(Славейков 1913: 103)

От Рим обаче поетът не пише писма на Йенсен – пише ги М. Белчева. Писмата, в които той му разказва и намеренията си за последните песни на поемата, са спрели завинаги. Доколкото е известно, съществена част от тях се намира в личния архив на шведския учен в Кралската библиотека в Стокхолм. Двамата знаят и български, и немски, което позволява да общуват без трудности. Мара Белчева му пише повече за хода на болестта на Славейков и само загатва за пасивността на институциите и хаоса около подготвяния юбилей на поета. Затова през април Йенсен сам представя на Нобеловия комитет своето предложение и мотивацията, без придружаваща ги препоръка. Той повече очаква същинското завършване на поемата, въпреки че поетът го е запознал предварително и подробно със съдържанието на оставащите VII, VIII и IX песен. Шведският учен дори работи не само над превода ѝ, както отбелязва д-р Кръстев в края на издадената през 1913 г. трета част, но и над студия, в която сравнява „Кървава песен“ с „Пан Тадеуш“. (Малко по-късно студията действително е написана, но се появява в българския си превод десет години след смъртта на шведския учен в първия брой на „Листопад“ – 1931, № 1–2.) Описаното съдържание на трите песни обаче не може да представи епоса на Славейков като завършен – изрично изискано в регламента за кандидатстване. Поради това, по-малко от месец след личното си предложение – в началото на май – шведският учен го оттегля и предлага Ярослав Връхлицки.

Въпреки всичко след успокояваща пощенска карта от 9.VI.1912 г., писана в Брунате, Йенсен получава шокираща телеграма от М. Белчева. Изпратена вечерта в 8.20 ч. на 11.VI., нейният лаконичен текст е известен: „*Пенчо не диша вече*“. Неочакваната смърт на Славейков решава окончателно въпроса с неговата номинация. Вследствие Нобеловата награда за 1912 г. е присъдена на немския писател Г. Хауптман за драмите и романите му. За чест на шведския учен обаче, творчеството на Славейков не остава погребано заедно с поета – Йенсен продължава да превежда и води активна кореспонденция както с М. Белчева, така и с Б. Пенев. В края на 1912 г. той вече е превел „Легенди за Балкана“ и продължава да работи върху „Кървава песен“. Макар и в незавършен вид, III част, включваща VII, VIII, IX песен и епилога, е обект и на редакторска работа от страна на д-р Кръстев, М. Белчева и Б. Пенев, които водят помежду си постоянна кореспонденция с цел да синхронизират работата си по поемата. Дори в писмо от 7.VIII.1912 г. редакторът на „Мисъл“ отделно съобщава на Б. Пенев, че П. Ю. Тодоров проявява желание да възстанови изцяло VIII песен,

чието съдържание Славейков е разказвал подробно на него и на Йенсен, но на това желание Б. Пенев решително се противопоставя. Въпреки оттеглената кандидатура на Пенчо Славейков, през март 1913 г. Йенсен изпраща на Б. Пенев шведския превод, а през същата година поемата е готова и на български. Събирайки от Б. Пенев и д-р Кръстев вестници със статии за Пенчо Славейков, Йенсен не спира преводаческата си работа върху неговото творчество и в самото начало на 1916 г., на 15 януари, в Гьотеборг излизат „Химни за смъртта на свръхчовека" с добавен към тях изследователски текст. На 9 март редакторът на „Мисъл" съобщава на М. Белчева: „*Получих от Jensen неговия превод на Химните*" (ЦДА: ф. 124: оп. 1: а. е. 98).

Кандидатурата на Славейков за Нобеловата литературна награда, както и съперничеството на Вазов не е причината за скандалното му уволнение от страна на С. С. Бобчев. Не са известни преки и официални постъпки за кандидатиране на някого преди ранното лято на 1911 г., когато на 18.VII. Славейков е уволнен. От друга страна, едно незабележимо на пръв поглед обстоятелство потвърждава такова мнение. Ако Вазов все пак отдавна мечтае за високото отличие, според цитираната записка на Шишманов, то Славейков и хората около него общуват с Йенсен най-вече заради възможността поезията му да се чете и на друг език, а не толкова заради статута на шведския учен, с който всички са запознати.

Подобни са отношенията му и с немския славист Георг Адам. Заниманията на двамата чуждестранни слависти с българския език и качествата им да преценяват художествените стойности ги сближават със Славейков и превръщат общуването им в приятелство. По-скоро публичната позиция на автора на „Кървава песен" против Славянския събор (1910), от една страна, а от друга, окаяното положение на Народната библиотека, анемичната загриженост за книжния фонд и настоятелните изисквания предизвикват Славейков да напише обстоятелствен и критичен рапорт за състоянието ѝ. За този рапорт министър Бобчев знае. За това допълнително свидетелства подробно писмо на Славейковия колега и приятел Никола Михов до Б. Пенев от 9.VII.1912 г. Солидарен с поета и споделящ изнесеното в рапорта, той демонстративно си подава оставката, заявявайки, че ще публикува рапорта в пресата. В отделно писмо от 7.VI.1912 г. (стар стил) до Б. Пенев пък д-р Кръстев изразява несъгласието си с тази оставка: „*Михов направи глупост, че си даде оставката*", за да „*им създава възможност да се отърват от него*", вместо „*да чака те да го уволнят. Хем толкова му говорих да не прави това!*" (ЦДА: ф. 1771: оп. 1: а. е. 1249). Уж неприета, оставката на Михов се пази и около месец след смъртта на Славейков той внезапно е уволнен с мотива

„*заради нелоялност и некоректност в свръзка със службата*“. След пространно описание на конфликта си с Бобчев – министър на просвещението – Михов завършва писмото си до Б. Пенев: „*А на Пенча да пришъпнеш, че живея само с неговата памет и навсъде, където сме ходили двама с него, сега аз сам ходя и си припомням всичко, което сме преживели* ***с него****. И аз останах клето сираче. Коленича пред неговия свят гроб*“ (НА – БАН: ф. 37: оп. 1: а. е. 2746).

Така или иначе, Нобеловата награда е забравена и на преден план остават всекидневните политизирани борби между българите.

На връщане от погребението в Брунате пък Б. Пенев от своя страна пише кратка илюстрована карта, след което слиза на една гара и я пуска до приятеля си Сп. Казанджиев, мобилизиран в Княжево за предстоящата Балканска война. За литературната ни история тази пощенска карта е своеобразен израз на българския „магически реализъм“. Всяка лаконична фраза в нея представлява код, съобщаващ за една друга, скрита реалност из пътя на чужденеца в собственото му отечество:

> 15. VI. 912. събота, 11 ч. пр. об.
>
> Нейде из Алпите. На път за Zürich и оттам за München. Снощи погребахме Пенча. Не смъртта е жестока – жесток е животът. Едно тихо, изоставено селско гробище, наоколо планини, долу езерото. Чужди край. Но Бог и природата говорят неговата родна реч. Една тъмна, непреодолима мъка лежи на душата ми. Не постигна ли най-сетне Пенчо онова, за което цял живот е жадувал? Не смъртта – а спокойствието и тишината на една отрудена и измъчена душа... (НА – БАН: ф. 40: оп. 1: а. е. 323)

При пренасянето на тленните останки на поета през 1921 г., в остра полемика с гузния С. С. Бобчев, Б. Пенев изнася конкретно и подробно в „Пряпорец“ и „Зора“ всички обстоятелства по уволнението на автора на „Кървава песен“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Славейков 1913: Славейков, Пенчо. Кървава песен: Ч. 3. / [Под ред. и с прибавки на Кръстьо Кръстев.]. – София : Ал. Паскалев, 1913.

Шишманов 1976: Шишманов, Иван Д. Иван Вазов : Спомени и документи / С предг., добавки и бел. от Михаил Арнаудов. – 2. доп. изд. – София : Българ. писател, 1976.

БЕЛЕЖКИ ЗА АВТОРИТЕ

Александър Шурбанов е доктор на науките, професор. Завършил е английска филология в Софийския университет. Преподавател по английска и българска литература в СУ „Св. Климент Охридски“, Лондонския университет, Калифорнийския университет в Лос Анджелис и Нюйоркския университет в Олбани. Автор на книги с поезия, сред които „Място за човека“ (1987), „Цветята на скрежа“ (1994), „Звън на време“ (1997), „Внимание: котки!/Beware: Cats“ (2001), „Frost-Flowers“ (издание на английски език в САЩ) (2001), „Гълъбът пред моя прозорец“ (2007), „Отражения“ (2011), „Предслънце/Foresun“ (2016), както и на книги с есеистична проза: „Земята на живата вечност“ (1990), „Приумици“ (1994), „Черната кутия“ (1998), „Сънят на разума“ (1999), „Университетът в Олбани и всичко останало“ (2005), „Припуски“ (2011), „Опит“ (2016). Преводач на творбите на Джефри Чосър, Уилям Шекспир, Джон Милтън, Рабиндранат Тагор, Дилън Томас, Самюъл Тейлър Колридж и др. Сред изследванията му на английската ренесансова литература са „Ренесансовият хуманизъм и лириката на Шекспир“, „Между патоса и иронията: Кристофър Марлоу и зараждането на ренесансовата драма“, „Painting Shakespeare Red: An East-European Appropriation“ (в съавторство), „Поетика на Английския ренесанс“, „Shakespeare‘s Lyricized Drama“. Съредактор е на „Преводна рецепция на европейска литература в България: Английска литература“.

Ани Бурова е доцент в Катедрата по славянски литератури във Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“. Основните ѝ научни интереси са свързани със съвременната литература, с литературата на XX в. и на модернизма, със сравнителната литературна история. Автор на множество публикации в областта на българската и славянските литератури в наши и чужди специализирани издания и научни сборници, както и на монографията „Литературата и фрагментаризираният свят“ (2014).

Биляна Курташева е доктор по теория и история на литературата, главен асистент в Нов български университет. Завършила е българска филология с втора специалност „Английски език и литература“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Книгата ѝ „Антологии и канон: антологийни модели на българската литература“ (2012) получава Националната награда „Южна пролет“ през 2013 г. в категорията за литературна история и критика. Курташева е съосновател и редактор на независимото списание за литература „Витамин Б“ (1996–1999). От 2000 г. е главен редактор

на „Следва“, списание за университетска култура и хуманитаристика, издавано от НБУ. Била е стипендиант на ЦАИ, София, и IWM, Виена.

Бисера Дакова е доктор по филология, доцент в Института за литература към БАН. Завършила е българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“ с втора специалност „Немски език“. През 2003 г. специализира във Виенския Университет при проф. Алфред Пфабиган. В периода 2006–2011 г. преподава български език и литература в Институт по славистика, Университет Виена и в Йенския университет „Фридрих Шилер“, Германия. Автор на множество литературоведски публикации в специализираната периодика и в научни сборници, както и на монографиите: „Яворов. Археология на автора“ (2002), „Век и краевековие“ (2007), „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache“ (2009). От есента на 2016 година е лектор по български език и литература в Университет Виена.

Благовест Златанов е доцент, дългогодишен преподавател по теория на литературата и българистика. До 2009 год. работи в катедрата „Теория на литературата“ на СУ „Св. Климент Охридски“. От 2010 год. ръководи специалността „Българистика“ в Славистичния институт на Университет „Рупърто Карола“ в Хайделберг, Германия. Изследователските му интереси са насочени към различни области, сред които средищно място заемат стихознанието, философията и литературната теория на немската романтика и българският литературен модернизъм.

Виолета Дечева е доктор по театрознание (PhD) и доктор на науките (DSc) от БАН. Професор по театрознание в НБУ. Изследовател, преподавател, историк и критик. Специализирала е във Freie Universität-Berlin (1998). Гост-лектор в Германия, Полша, Чехия и др. Участвала е в международни изследователски проекти като многократен DAAD-стипендиант във Freie Universität-Berlin, Advanced Akademia-CAS, Sofia; RSS-Central European University, Landis&Gyr Stiftung-Schweiz, и др. Член е на International Federation for Theatre Research, на International Association of Theatre Critics, на Съюза на журналистите в България и др. Носител е на годишни награди за критически текст на САБ. Реализирала е множество публикации в България, Германия, Полша, Франция, Италия, САЩ, Щвейцария и др. Сред книгите, които е издала са: „Кризите на народния театър“ (2016), „На фокус Dimiter Gotscheff“ (2015), „Между идеологиите и хедонизма. Театърът в началото на новия век“ Част I (2013) и Част II (2014), „Към проблема за режисурата. Българският театър между двете световни войни“ (2006), „Актьорът като автор и произведение на изкуството“ (2003), „Авторът и неговият интерпретатор. Драматургията на Дюренмат и сценичната ѝ рецепция в България“ (2002), „Театърът на 90-те“ (2001) и др.

Вихрен Чернокожев е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. Един от малцината изследователи на българския литературен хумор и сатира. Автор е на книгите: „Безпощадният мечтател. Страници за Димитър Подвързачов“ (1986), „Българският смях“ (1994) – отличена с Национална награда „Райко Алексиев“, „Антология на българския смях“ (1995) – съвм. с Росица Чернокожева, „Врати към смисъла“ (2000), „Българска литературна критика“. Т.1 (2000) – съвм. с Росица Чернокожева, „Другият бряг на думите“ (2002). Съставител (съвм. с Росица Чернокожева) на „Епиграми“ (2001) от Змей Горянин, „Правото да

се разочароваш“ (2003) от Радой Ралин, „Избрани произведения“ (2009) от Димитър Подвързачов. Съставител (заедно с Божидар Кунчев и Едвин Сугарев) на сборника „Антитоталитарната литература“ (2009). Автор на проекта „Антитоталитарната литература“ и на проекта за издателска поредица „Другата българска литература на XX век“ в Института за литература при БАН. Автор на проекта „Идентичност и асимилация. Възродителният процес през 1970-те–1980-те години на XX в. в литературата на мюсюлманските общности“ – съвм. с проф. д-р Зейнеп Зафер от Анкарския университет. Съставител (заедно с проф. Зейнеп Зафер) на антологията „Когато ми отнеха името“ (2015).

Даниела Асенова е преподавател по български език и литература и отговаря за българистиката в рамките на дисциплината „Славянски езици“ в Катедрата по съвременни езици на Упсалския университет в Швеция. Научните ѝ интереси са насочени в три области: история на литературата, корпусна лингвистика и електронно обучение по български език на университетско ниво. В момента работи над втори докторат на тема „В сянката на Балкана: българската литература в контекста на Нобеловата награда (1901–1965)“.

Дора Колева е доктор по филология, професор. Завършва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. От 1972 година преподава история на българската литература във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. Научните ѝ интереси са насочени към поетиката и стила на съвременната българска поезия. Автор е на книгите: „За поетиката на Багряна“ (1983), „Лириката на 60-те години. Стилови тенденции и многообразие“ (1998), „В художествения свят на Андрей Германов“ (2000), „Лириката на Павел Матев“ (2001), „Блага Димитрова: човек, общество, всемир“ (2003), „Български писатели. Естетика и поетика“ (2004), „Атанас Далчев – поетът философ“ (2014).

Евелина Джевиецка работи в Института по славистика на Полската академия на науките и в Кирило-Методиевския научен център към Българската академия на науките; културолог, литературовед и теолог. Занимава се с българската литература и култура и въпроса за функционирането на религията в условията на модерността. Научни интереси: история на идеите, (юдео)християнска традиция.

Елена Азманова-Рударска е доктор по филология, гл. асистент в ЮЗУ „Неофит Рилски“. Автор е на книгите „Мемоаристичните творби след Освобождението – фигури на автора“ (2010), „Ритуалното слово в българската лирика след Освобождението“ (2013) и „Народничеството в българската литература“ (2014). Съавтор в „Неканоничната българска литература“, т. 2 (2010), както и в „Работни листове по литература за 9. клас“ (2014). Автор е на над 40 статии в български и международни периодични издания, организатор на 30 конференции в България и чужбина (Сърбия, Полша, Унгария, Хърватска). Интересите ѝ са в областта на историята на българската литература и култура. Изследва предимно българската художествена литература, мемоаристика и документалистика, литературните полемики и диалози, биографиите на български писатели и др. Основни теми на публикациите ѝ са границите на каноничното и неканоничното, религиозно-мистичното в българската литература, социалното и политическото поведение като сюжетогенериращи фактори, ритуалното слово (молитва, клетва, химн, марш),

празничност и всекидневие и др. Изследва творчеството на Ив. Вазов, К. Христов, П. П. Славейков, Вл. Мусаков, Т. Траянов, Ив. Грозев, Ел. Пелин, Л. Стоянов, К. Петканов, Ст. Чилингиров, А. Каралийчев, Ив. Шишманов, С. Скитник, А. Страшимиров, Й. Йовков и др.

Емил Димитров е доктор по филология и доцент в Института за литература при БАН, автор на около 300 научни публикации, между които 4 монографии. Научните му интереси са свързани с историята на българската, руската и италианската литература и култура, философията, документалните изследвания.

Йоана Спасова-Дикова е доктор, доцент в Института за изследване на изкуствата при БАН. През 1992 г. защитава докторска дисертация в Санкт-Петербургския държавен институт за театър, музика и кинематография. Специализира в Оксфорд и в Холандския институт за академични изследвания. От 2013 г. е научен секретар на БАН. Автор е на книгите „За две актьорски съзвездия“ (2004), „История на българския театър. Българският театър между двете световни войни на XX век“ (2011), „Мелпомена зад желязната завеса“ (2015). Последните две са отличени като най-добра книга за годината с наградата „Икар“ на Съюза на артистите в България. Публикува редица студии и статии за театър в специализирани енциклопедии и периодични издания у нас и в чужбина. Лектор е в редица университети. Ръководител и координатор е на научни проекти у нас и в чужбина.

Камен Михайлов е доктор на филологическите науки. Завършва филология и философия в СУ „Климент Охридски“. Доктор по филология с труда „Жанрови проблеми в творчеството на Петко Славейков“, хабилитира се с труда „Текст и контекст у Ботев“, става доктор на науките с труда „Български/бургарски образи в рускоезична среда“. Професор в Института за литература при БАН („Мемоаристиката на ранните руско-турски войни“). Научните му интереси са в областите на литературната теория и история, на изворознанието. Преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“ и в ПУ „Паисий Хилендарски“, във филиал Кърджали; гост-преподавател в Брянския държавен университет, лектор в Будапещенския университет „Йотвьош Лоранд“. Има обнародвани над 140 статии в България и в чужбина. Съставител, съвместно със Ст. Михайлова, на два тома събрани съчинения на Пенчо Славейков – „Епика“ и „Лирика“.

Катя Зографова е литературовед и писател, автор на книгите „Вечните странници (Из тайните на митологичното в българската литература)“ (1996), „Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта“ (2001, отличена на Международния панаир в Ниш), „Интелектуалецът Емануил Попдимитров“ (2001), „Орчо войвода или преображенията на българското юначество“ (2006, I и II изд.), „Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането да наши дни“ (2006, отличена с националната награда „Блага Димитрова“), „Любовен архив“ (2007), „Забравеният възрожденец Динко Зограф“ (2008; 2010, II доп. изд.), „Никола Вапцаров: Преоткриване (Документална сага)“ (2009), „Неканоничният Вазов“ (2010), „Жените в Априлското въстание“ (2011), „Култът Яворов“ (2013), „Играещата със стихиите. Елисавета Багряна“ (2013), „Знаменити § Забравени § Забранени“ (2015), „Българската одисея на Весна Парун“ (2016). Има над 600 публикации в печатните и електронни

медии, в десетки научноизследователски сборници и юбилейни листове, съставя и предговаря книги, пише за световноизвестни, но и за забравени писатели, за български художници. Удостоена с националния приз за литературна критика „Нешо Бончев“ и със златна монета „Писменост“ на Съвета на европейската научна и културна общност. В периода 2010–2016 г. е директор на Националния литературен музей, а след това се завръща в софийския музей на Никола Вапцаров.

Людмила Малинова е доктор по филология, доцент в Института за литература към БАН. Завършила е българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Основните ѝ изследвания са в областта на българската литература, създадена от жени. Автор е на монографията „Български поетеси между двете световни войни“ (1999). Съставител е на тематичната антология „Дъждът“ (2001), на сборника „Мозайката на спомените. Весела Василева през погледа на съвременниците си“ (съвм. с Ангелина Огнянова, 2004), „Елисавета Багряна. Писма“ (2012) и др. Автор е на студии и статии в областта на българската литературна история и критика.

Мария Огойска е гл. асистент в Департамент „Нова българистика“ на Нов български университет. Завършила е НГДЕК „Константин Кирил Философ“ и Богословския факултет на СУ „Св. Климент Охридски“. Магистър по богословие, доктор по теория и история на литературата. Автор на монографията „Светогорската живопис на Захарий Зограф“ (2014); на книгата „Междуписания. Захарий Зограф – Неофит Рилски“ (2010), на учебно помагало (CD) – „Света Гора Атон: място, единствено в света“, на документален филм за светогорските Богородични чудотворни икони – „Живот в мистическа реалност“ (2007). Съставител, автор и редактор е на еднократни литературни листове, на сборници, на годишника на Департамент „Нова българистика“, редактор и автор на сп. „Демократически преглед“ и пр. Научните и изследователските ѝ интереси са в областите: християнска култура и литература, библеистика, възрожденска история и култура, геопоетическа култура, съвременна есеистика и др.

Марцел Черни е пражки славист, българист и бохемист, научен сътрудник в Славянския институт при Академията на науките на Чешката република (редактор на международното славистично списание „Slavia, časopis pro slovanskou filologii“, издавано от института) и същевременно преподавател по българска литература в Катедрата по южнославянски и балканистични изследвания във Философския факултет на Карловия университет в Прага. В областта на българистиката се занимава с Българското възраждане, с чешко-българските културни взаимоотношения и с рецептивната българско-чешка проблематика (предимно през първата половина на XX век), както и с превод.

Мая Горчева е доктор по филология. Доцент в ПУ „Паисий Хилендарски“ – филиал Кърджали, и в УНИБИТ. Автор на монографии с изследвания от областта на новата българска литература върху отделни автори (Яна Язова, Гео Милев, Йордан Йовков, Борис Шивачев и Борис Априлов), както и на литературнокритически обзори върху българската проза на 1930-те, паметта за българската народна песен в новата българска литература, критически есета върху днешната българска литература.

Милена Кирова е доктор на науките, професор по българска литература от Освобождението до Първата световна война и антропология на библейския свят в СУ „Св. Климент Охридски“. Ръководител на Катедрата по българска литература от 2003 до 2011 г. Специализирала е в Центъра по психоаналитични изследвания, Университет на Кент (1994–1995), Женевския университет (април – септември 1995), Централноевропейския университет, Будапеща (1999); гост-преподавател по програма „Фулбрайт“ в Университета на Лос Анжелис (1989–1991), Централноевропейския университет (2000), Белградския университет (2000), Университета на Хелзинки (2002), Университета Монаш, Мелбърн (2006). Автор е на дванадесет книги, сред които са монографиите „Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература“ (1995, 1997), „Йордан Йовков. Митове и митология“ (2001), „Проблематичният реализъм“ (2002), „Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария Завет“ (2005), „Литературният канон. Предизвикателства“ (2009). „Давид, Великия. История и мъжественост в Еврейската Библия“ (2011), „Българска литература от Освобождението до Първата световна война“, част 1 (2016). Съставител и редактор на два тома „Неслученият канон“, първата история на българската литература, създадена от жени (2009, 2013). Носителка на различни награди, между които: Националната награда за литературна критика на името на Иван Радославов и Иван Мешеков (2011), Националната награда за хуманитаристика „Хр. Г. Данов“ за 2006 и 2011 г., Наградата за литературна история и критика на СУ (2003), Наградата за постижения в областта на литературната история на ВТУ (2002) и др.

Милена Цанева е доктор на филологическите науки, професор, член-кореспондент. Литературен историк и критик в областта на българската литература след Освобождението. Дългогодишен преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“ (1957–1963 и 1980–1999). Ръководител на Катедрата по българска литература (1980–1993). В периода 1963–1980 г. работи в Института за литература при БАН. Зам. главен редактор на сп. „Литературна мисъл“ (1976–1990). Автор на 14 книги и множество студии и статии.

Мирослава Кортенска е доктор по изкуствознание, професор в ЮЗУ „Неофит Рилски“. Изследовател на културните процеси на XX век на Балканите и Европа. Автор е на 10 книги, сред които „Културен вертикал“ (1989), посветена на лидерите и процесите в българския театър и култура в последното десетилетие на XX век, на промените и търсенията в изкуството в демократична България (преведена на английски, немски и френски език), „Културен компас. Посока: Балканите – Европа. Личности, процеси, диалог в края на XX и началото на XXI век“ (2006), „Културната мисия на кръга „Мисъл“ (2008), посветена на приноса на Пенчо Славейков, Яворов, д-р Кръстев и Петко Тодоров, „Яворов и театърът“ (2015), в която авторката обхваща периода от началото на XX век, тенденциите на модернизиране, европеизиране и изграждане на профил и идентичност на българската култура.

Миряна Янакиева е доктор по филология и доцент в направление „Теория на литературата“ в Института за литература на БАН. Научните ѝ интереси са в областта на съвременната литературна теория, връзките между литература и

философия, литература и музика. Публикациите ѝ са в областта на литературната теория и българската литература. Автор е на монографията „От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие“ (2011); съавтор на книгата „Теория на литературата. От Платон до постмодернизма“ (2005). Член на международната научна мрежа „Cultures européennes – identité européenne“.

Михаил Неделчев е професор по българска литература, литературен историк и теоретик, литературен критик, културолог, есеист и публицист, общественик и политик. Завършил е славянска филология и философия в СУ „Св. Климент Охридски“. Редактор във в. „Литературен фронт“, сп. „Родна реч“, отдел „Литературно наследство“ на издателство „Български писател“. От 1999 до 2010 г. е ръководител на Департамент „Нова българистика“ в НБУ, а след това продължава да ръководи литературноисторическата школа в департамента. Основните интереси на Михаил Неделчев са в областта на българската литературна история, текстологията, литературния, политическия и културния персонализъм, геопоетиката и актуалния литературен живот. Автор е на редица изследвания, сред които „Критически страници“ (1978), „Социални стилове, критически сюжети“ (1988), „Етюди за Яворов“ (1998), „Писатели-преображенци и техни спътници“ (1999), „Размишления по българските работи (Културологическа, политическа и литературоведска публицистика)“ (2003), „Яворов. Литературна личност, истории на книги и стихотворения“ (2004), „Литературноисторическа реконструкция“ (2011), „Цензурираните класици“ (2011), „Ефектът на раздалечаването. Студии за литературата на Народна република България“ (2015) и др. Пише и върху проблемите на някои чужди литератури и култури (руска, полска, сръбска и хърватска, френска). Носител на редица награди, сред които Национална награда за хуманитаристика „Хр. Г. Данов“, Национална литературна награда на името на Яворов, Национална литературна награда „Тодор Влайков“, орден „Св. св. Кирил и Методий“ I степен.

Николай Димитров е доктор на науките, професор по българска литература след Освобождението. Завършил е българска филология във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. Защитил е две дисертации: „Метафизични парадигми в поезията на Яворов“ и „Езикът на страха в българската литература през 19-ти и началото на 20-ти век“. Научните му интереси са в областта на българския модернизъм от началото на XX век, философия на литературата, емотивни аспекти на изкуството. Автор е на редица студии и статии, както и на седем книги, между които: „Метафизичните пространства на езика. Аспекти на Яворовата поетика“ (2001), „Отчуждения. Екзистенциалната проблематика в българската литература“ (2004), „Вазов. Между всекидневното и трансцендентното“ (2007), „Под сянката на кипарисите. Книга за книгата „На Острова на Блажените“ (2013), „Страхът в българската литература през 19-ти и началото на 20-ти век“ (2013).

Николай Чернокожев е доктор на науките, професор по история на българската литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Изследванията му обхващат периода на Българското възраждане, на десетилетията след Освобождението, насочени са към различни измерения на междукултурните връзки, на имагологията и нейните идентификационна аспекти, към визуалното битие на художествения образ и неговите употреби. Автор е на книгите „Българската литература – диалогични

прочити“ (в съавт. с В. Атанасов), „Любен Каравелов и българското възрожденско време“, „От Възраждане към прераждане“, „Българска литература на XVIII–XIX в. Един опит за история“ (в съавт. с Н. Аретов), „България: стереотипи и екзотика. Техники на сглобяване на български образ в немскоезичната книжнина от XIX век“, „Видяна България. Визуални образи на страната/земята и хората в немскоезичната книжнина до 1879 г.“, на студии и статии, на учебници и учебни помагала.

Петър Велчев е доктор по филология, доцент в Института за литература към БАН, където е бил научен секретар по международната дейност и ръководител на секция „Сравнително литературознание“. Поет, критик, литературовед, преводач на поезия от испански, немски, руски, френски, той е и автор на студии по поетика на българската поезия, компаративистика, стихознание, проблеми на художествения превод. Основоположник в изследването на българо-испанските литературни отношения. Чете лекции по тази дисциплина в СУ „Св. Климент Охридски“. Член-учредител на Съюза на преводачите, член на Международния ПЕН център, член на Международната асоциация по компаративистика. Носител на множество национални награди за поезия, критика, превод.

Пламен Антов е доктор на филологическите науки, доцент в Института за литература при БАН. Завършва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Литературен теоретик и историк с широки изследователски интереси, свързани с процесите в съвременната българска литература, а също с области като философия на Просвещението и българската възрожденска литература/култура, модерност и постмодерност, символизъм, теория на романа. Автор на много научни публикации, както и на монографичните изследвания „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (2009), „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно“ (2010), „Българският постмодернизъм XXI–XIX в. Към философията на българската литература“ (2016). Автор на книги с поезия, разкази, пиеси. Носител на национални награди за поезия и драматургия. Негови стихотворения и литературоведски статии са публикувани в чужбина.

Румен Шивачев е доктор по филология. Работи в Института за литература при БАН от 1999 г. Защитава дисертация на тема „Бай Ганьо – мит и образ“. Публикува статии, студии, рецензии, архивни документи в периодичния печат и в сборници от научни конференции. Съставител на книгите: „Другият доктор Кръстев. Дневници, писма и статии“ (2003), „Алеко Константинов – вечният съвременник“ (2006, в екип), „Доктор Кръстев в писмата си“ (2007), „Доктор Кръстев. Избрани съчинения“. Т. 3 (2007, в екип), „Неизвестни писма на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев“ (2008), „Енциклопедия: герои на световната литература“ (2008, в екип). Автор на книгата „Суб-литературният мит „Бай Ганьо“ (2016).

Сава Сивриев е доктор по филология, професор в ШУ „Епископ Константин Преславски“. Завършил е българска филология (с втора специалност „Руска филология“) и теология в ШУ „Епископ Константин Преславски“, а след това докторантура в Московския университет „М. В. Ломоносов“ в Катедрата по теория на литературата. Защитил е дисертация на тема „Стиль прозы Леонида Андреева и стилевые искания в русской литературе конца XIX – начала XX века“. Преподава-

тел по история на новата българска литература (1878–1919), възрожденска литература, историческа поетика на българската литература (и във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“), старозаветна исагогика, старозаветна екзегетика, психология на религията. Бил е лектор в Будапещенския университет „Йотвьош Лоранд“ (ELTE). Автор на книги в областта на литературната история, на около сто публикации по теория на литературата, руска литература от края на XIX – началото на XX век, историческа поетика на българската литература, възрожденска литература, нова българска литература (1878–1919), Стар Завет. Съставител на редица сборници с поезия и литературна критика. Председател на Българо-австрийския научен център за православна култура и изкуства „Св. Архангел Михаил“ към ШУ „Епископ Константин Преславски“.

Светлана Казакова е научен сътрудник по славянски литератури и литературознание в Университета Лудвиг-Максимилиан в Мюнхен. Завършила е българска и руска филология в България, а докторската си степен по русистика е получила в университета „М. В. Ломоносов“ в Москва. Специализирала е компаративистика във Виенския университет. Освен в Мюнхен е работила в университетите във Фрайбург и Регенсбург. Научните ѝ интереси като славист са в областите: поетическа семантика, психопоетика, интертекстуалност и имагология.

Сирма Данова е доктор по филология и преподавател по възрожденска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на монографията „Кралят физиономист. Автотекстуалност и авторепрезентиране в творчеството на Пенчо Славейков“ (2016), на литературноисторически статии и рецензии. Член на екипа на проекта „Дигитализация и концептуализация на литературното наследство на българския модернизъм“ под ръководството на доц. Елка Димитрова (Институт за литература при БАН).

София Ангелова е доктор на науките, доцент в Университета „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас. Завършила е българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Области на научните ѝ интереси са творчеството на българските писателки, лудостта в българската следосвобожденска проза, металитературната и метаезикова проблематика в българската художествена литература, маринистичната тема в българската поезия и проза, проблематиката и поетиката в произведения на представители на кръга „Мисъл“, канонът и литературното обучение и образование. Автор е на монографиите „Пространството и неговият език“ (2003), „Женският глас на историята“ (2004), „Сънищата на разума: истории на лудостта в българската проза“ (2015), „Металитературно (Наблюдения върху писателя и писането в българската художествена литература)“ (2015); съставител на сборника „Българска литература – критически етюди“ (2011). Автор на над 70 научни статии, на оперативнокритически рецензии, както и на учебници по българска литература за студентите от специалност „Българска филология“. Ръководител на проектите „Творчеството на Петя Дубарова в българския и европейския литературен и културен контекст“ (2011–2012) и на „Болестта в литературата“ (2015). Главен редактор на Годишника на Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас (2007–2011), заместник-декан на Факултета по обществени науки в Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас (2007–2011).

Флавио Кого е изследовател на италианската литература, съвременен италиански поет и писател. Завършва Университета Ка' Фоскари във Венеция. Занимава се с Елио Витторини и възприемането му от италианската публика. Сред мащабните трудове на Кого е и „Марио Стефани и Венеция. Хроники на една голяма любов". Изследва връзките между България и Италия в литературното пространство, рецепцията на български творци в страната си, „италианската" ниша в историята им, намерила отражение и в творчеството.

Хенрике Шмит (д-р) е филолог славист и преводач от руски и български. Работи като научен сътрудник в Департамента по славистика при Хумболтовия университет и като частен доцент в Института по компаративистика Peter Szondi към Свободния университет Берлин. Централните ѝ научни интереси са в областта на модернистична и съвременна поезия, на теория и практика на медиите, социални мрежи и протестни естетики. Сред публикациите ѝ, посветени на българската литература, е сборникът „Българската модернистична литература в европейския контекст. Между еманципация и самостигматизация" (*Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung*, 2013), издаден съвместно с Бисера Дакова, Галин Тиханов и Лудгер Удолф.

Цветанка Атанасова е доцент в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература". Научните ѝ интереси са в областта на българската литература след Освобождението и българския литературен модернизъм. Автор е на монографията „Кръгът „Мисъл" (1991), на студии и статии за естетиката на българския модернизъм и българския символизъм, за списанията „Везни" и „Хиперион", за творчеството на редица български модернисти – д-р Кр. Кръстев, П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Ем. Попдимитров, Н. Лилиев, Г. Милев, Св. Минков, Ч. Мутафов, Д. Кьорчев, Ив. Радославов, К. Кръстев и др. Съставител е (съвместно с Е. Сугарев и Е. Димитрова) на 4-томното издание „Критическото наследство на българския модернизъм" (2009–2011).

Яня Йерков е редовен професор по южнославянски езици и литератури в университета на Рим „La Sapienza". В продължение на дълги години работи с текстове и със славянски автори от балканските страни от периода XVI–XVIII век, а по-късно се посвещава на изследвания на някои представители на новите и съвременни южнославянски литератури: Пенчо Славейков, Гео Милев, Валери Петров, Милорад Павич, Саня Сагаста, Славенка Дракулич. В момента е главен редактор на най-старото италианско списание за славистични изследвания в областта на славянските филологии – „Ricerche slavistiche".

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ. 150 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ

българска, първо издание

Съставители и редактори Александра Антонова,
Елка Трайкова, Миряна Янакиева, Пенка Ватова
Библиографски редактор Аделина Германова
Редактор на английските текстове Александър Феодоров
Коректор Ива Александрова

Формат 16/70/90
Печатни коли 34
Тираж 300

Институт за литература – БАН
Издателски център „Боян Пенев“
e-mail: director@ilit.bas.bg
http://ilit.bas.bg
http://www.ilitizda.com

Печат ДАЙРЕКТ СЪРВИСИЗ ООД