

## „СЪН ЗА ЩАСТИЕ“ ОТ ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ЖАНРЪТ НА ЛИРИЧЕСКАТА МИНИАТЮРА

АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ

През 1907 година Пенчо Славейков издава стихосбирката „Сън за щастие“, която и до днес се смята за една от най-физиономичните за творчеството му. В нея са събрани малки лирически стихотворения предимно с пейзажно-съзерцателен характер, но наред с тях съвсем органично присъствуват и такива творби, които по-пряко можем да отнесем към жанровете на лирическото размишление или към лирическата песен. Общо взето, сбирката обаче показва едно твърде високо равнище на единство на стила и внушенията си, проявяващо се въпреки разликите в начините на постриване на лирическата творба. Също така органично в нея съжителствуват произведения, в които присъствието на лирическия субект е твърде скрито, наред с произведения, в които лирическият „аз“ е в центъра на художествената структура. И въпреки това отчетлива разлика в стила и художествения въздействен механизъм на тези творби трудно се долавя. Това означава, че между тях съществуват много по-сериозни сили на сцепление, отколкото на раздалчаване и тези сили се проявяват в същността на лирическия жанр, независимо от формалните външни различия. Но всъщност за какъв жанр на лириката става дума?

Напоследък, когато говорим за тази стихосбирка на Славейков, все по-често употребяваме названието „лирическа миниатюра“. С това название ще наричаме неговите творби и в тази статия. Но не трябва да забравяме, че това свое име жанрът получава едва в писанията на съвременното литературознание. Иначе, в периода на неговото най-голямо разпространение и всъщност когато е най-функционален художествено, той е наричан, както и много други кратки лирически творби — песен. И това название не е случайно или пък израз на някаква бедност на литературно-критическия терминологичен апарат, въпреки че между жанровете на лирическата миниатюра и на лирическата песен освен някои прилики както в градежа, мотивите и художествените механизми на смислообразуването, съществуват и сериозни разлики както в тези пунктове, така и в начина им на художествено въздействие върху читателя. И нещо друго, което в случая е много важно — произходът на жанра лирическа миниатюра в новата българска литература не е свързан пряко или опосредствувано с традицията на пеенето, а много повече с някои вътрешни тенденции в развитието на българската лирика именно като литературен, т. е. писмен тип художествен акт. Общо взето, процесите, които протичат при пораждането и развитието на жанра, са органично присъщи на нашето собствено литературно развитие, но съществува и една тенденция, която възниква с намерението да го съпостави с развитието на европейската и световната култура, да му придаде онзи авторитет, който идва от подкрепата на високоразвити национални литератури, а, от друга страна, изразява и някои общи идеологически моменти между нашата култура и културата на немския романтизъм например. Ето защо никак не са учудващи тогава влиянията на източната поезия, както и нейното опосредствувано преосмисляне в европейския романтизъм, но нека

още веднъж повторим — това е само един литературен модел, един художествен механизъм, а не заимстване на готов литературен жанр отвън. Впрочем да се заимствува може само формата, докато жанрът има много по-разнострани аспекти на проява, свързани с идейни, съдържателни, въздействени и пр. страни на литературата.

Първите прояви на лирическата миниатюра у нас се свързват с мъдрословията на Стоян Михайловски, които той мистифицира като преводи от арабски на поета Мизра Аббас, очевидно не без влиянието на разпространените на Запад мистификации, свързани с името на персийския поет Мизра Шафи. Първите прояви на лирическата миниатюра в поколението на Пенчо Славейков, което д-р Кръстев нарече „младите“, също са свързани с мистификация на арабска поезия — цикълът „Шарки“ от Пенчо Славейков, издаден под името на Ферхад Меддахи. Това влияние на арабската и персийската поезия, и то най-вече от типа на мъдрословията на Омар Хайям, не е без връзка с основната въздействена стратегия на жанра — да не се изразява непосредствено и пряко изживяването на лирическия герой, а да се получи с помощта на художествената структура вътрешно осмисляне на „обективно“, пластично обрисувано явление от околния свят, да се постигне мисловното иносказание, сентенциозното обобщение.

Но в поезията на Стоян Михайловски и Пенчо Славейков привидно еднородните мистификации на арабско-персийска поезия, които ние днес наричаме с името „лирическа миниатюра“, носят различни названия и това отново не е случайност. То показва една същност на разлика в отношението не само към източните мотиви, но и към цялостния строеж и въздействени възможности на жанра в българската култура. Още повече, че когато в по-късното си творчество Славейков овладява жанра до съвършенство и самият жанр се утвърждава в жанровата система на поколението на „младите“, той напълно изоставя „персийското“ и започва да пише миниатюри вече с чисто нашенски адрес. А и всички, които го следват в употребата на жанра, вече не чувствуват нужда да се опират на „въсточното“ и активно разпространяват миниатюрата като един от най-същностните за художественото творчество на поколението на „младите“ лирически жанрове.

Когато във вестниците и списанията от онова време се говори за миниатюрите на Михайловски, обикновено те са наричани „късове“, докато тези на Славейков, Яворов, Екатерина Ненчева, Дора Габе и пр. — „песни“. Названието песен като общ признак на поезията на „младите“ най-лесно може да се обясни с популярното название на „Книга на песните“ от Хайне, към когото в кръга „Мисъл“ съществува художествен култ. Според теоретика на списанието д-р Кръстев неговата поезия е смятана за „наивна“, „строго субективна“, „нетенденциозна“, към каквото художествен идеал се стреми художественият кръг „Мисъл“ (вж. напр. статията на д-р Кръстев „За тенденцията и тенденциозната литература“ — сп. Мисъл, г. XIII, кн. 2). Но това е само една от страните на нещата — основното различие се крие както в различния произход на жанра при двете художествени системи, така и в различния механизъм на художествен строеж и жанрово въздействие. В противопоставянето на названията „късове“ и „песни“ можем да открием скритото замаяние на представата за фрагментарност у Михайловски с тенденцията към пределна завършеност, закръгленост на лирическия строеж и единството на вътрешния смисъл на творбата.

Художественото мислене на по-старото поколение поети, към което спада и Стоян Михайловски, е много по-тясно свързано с формите на нормалното речево общуване, от една страна, и с цялостния смислов контекст на действителността — от друга. В тази художествена система смисълът на художественото произведение може да бъде разбран само в съотнесеността му към реалността на околния свят, а формата на неговия художествен изказ — с формите на нормалните речеви съобщения и изказвания. Ето защо отделното мисловно съобщение в тази поезия, каквото представяват „късове“ на Михайловски, може да бъде разбрано само като фрагмент от един по-широк комуникативен контекст, в който вече предварително съществуват както темата, така и основните понятия и различните позиции, които една или друга личност заема спрямо тях. От друга страна, това води до определени предпочитания

към такъв род езикови изказвания, които и в нормалното речево общуване носят същата синтаксисно-безлична структура, и това са преди всичко такива чисто речевни жанрове като епитафията, сентенцията, лапидарният надпис (надпис върху плоча от „лапидус“). Ето например как се нарича една от миниатурите на Михайловски — „Инскрипция върху часовника в кабинета ми“ — т. е. писателят чувствава нуждата да ни изложи точно комуникативния и обществен контекст, от който е „извадено“ това синтаксисно-фрагментарно изказване, — в противен случай то остава да „виси“ във въздуха, неподкрепено от някаква що-годе реална ситуация. Тази обвързаност на жанра със своя външен контекст не позволява да се задейства механизъмът, който дава възможност вътре в краткия фрагмент да се построи един цялостен и структурно завършен модел на битието единствено в рамките на художествената творба, но вече е възможно неговото самостоятелно съществуване, което вече е едно сериозно стъпало в развитието на по-нататъшното обособяване на художествения смисъл от конкретната реалност на заобикалящата свят. Това би могло да се постигне само в такива художествени текстове, които напълно са потиснали непосредствената си връзка с извънхудожествената комуникативна верига и са затворили смисъла си единствено в границите на собствения си текст и го постигат посредством вътрешните отношения на отделните смислови единици в него. Това обаче не означава откъсване от реалността изобщо — творбата създава един модел на битието, който се отнася по принципа на метафората „по образ и подобие“ или по „вероятност и необходимост“ (Аристотел) към обективната реалност на непосредственото битие. Тук най-ярко се проявява един от най-важните парадокси на художествения смисъл в художествената система на „младите“ — разширяването на значенията и смисловия контекст се извършва тогава, когато се ограничи връзката на изказването с конкретната речева ситуация.

Този тип смислообразуване се култивира в българската лирика в жанра на т. нар. „лирическа песен“, която използва вътрешната символика на пеенето като своеобразно ритуално и културно действие, както и на способността на песенната структура с помощта на някои чисто структурни похвати, като подреждане на мотивите, интонационно развитие и пр., за да ги превърне в условни изразни средства на писмената лирика, която вече изгражда своите изказвания извън нормалната речева комуникация по логиката на художествената условност не само в плана на съдържанието, но и в самата структура на художественото „изказване“. Ето защо названието „песен“, прикато към жанра на лирическата миниатюра, е напълно закономерно явление и се основава на вътрешната логика в развитието на българския лирически модел, в който се вписва и новият жанр. Но наред с приемствеността, между двата жанра съществуват и важни различия, свързани както с корените, от които израства новият жанр, така и със задачите, които го извикват на живот и които той ще решава в националната култура.

От лирическата песен миниатурата получава двете си най-важни особености — стремежът към завършеност, цялостност и закръгленост на текста, от една страна, и използването на композиционния строеж като основно средство за постигане на вътрешните връзки на смисловите единици, които се формират в една цялостна структура, образуваща един пълен модел на битието, отнасящ се към реалното битие по принципа на метафората. Оттук нататък започват различията. Нека съпоставим две произведения на Славейков, които можем да отнесем към двата жанра и които се явяват малко или повече представителни за тях. Едното е стихотворението от сборника „На острова на блажените“, „В кулата край морето“, отнасящо се към жанра на лирическата песен, а другото е миниатурата „Богоугодник сред гората“ от сбирката „Сън за щастие“.

Ето текста на първото:

Прозореца гледа в морето далеко.

Настръхнал Олимп се тъмнее напреко —

очите го гледат, сърцето мечтай  
за тъмните дебри на родния край.

Сърцето мечтае и нещо все чака. . .  
Отпейде се чуе песента на моряка —  
и емват я с ромон тайнствен вълни  
и носят я бодри насам към стени.

Но тъмно пред тях се изпръчат стените,  
и сблъскани с тях и на пръски разбити,  
назад те изчезват нанякъде пак. . .  
И чезне душата в тъмничния мрак.

Според класификацията на Борис Айхенбаум (Б. М. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха. Л., 1929) това стихотворение е организирано по т. нар. „романсен“ метод, при който за разлика от повторително строфичния лирическата интонация протича от началото до края на творбата в едно непрекъснато развитие, за да оформи и крайния художествен смисъл на произведението, и неговото въздействие върху читателя. Тук движението на мотивите, интонационното развитие и композицията на словесните елементи с тяхното смислово и звуково изграждане се наслагват в едно непротиворечиво единство, изграждайки един цялостен процес.

Стихотворението се състои от три строфи, издържани в един от най-често употребяваните в песенното творчество размери — четиристъпен амфибрахий. По принцип тристъпните размери според изследванията на различни поколения учени най-често се свързват с т. нар. „песенен стил“ в лириката, главно поради особените интонационни възможности на тристъпните размери за разлика от „разговорното“ звучене на ямба. За българската народна песен, а по-късно и за нейните стилизации е характерен друг размер — хорейт, но тук използването на тристъпен размер очевидно подчертава чуждата на домашната песенна традиция романсна структура на творбата. Също така съпадението на стихова и синтактична организация е по-характерно за литературния песенен стил, отколкото за родната традиция, която често пъти позволява и по-свободни структури. Много внимателно са спазени и цезурите (паузите) в средата на стиха, които допълнително оформят интонационния поток, но никъде не влизат в противоречие с гладката постъпателност на интонацията и оформянния от нея смисъл на творбата, като по този начин изграждат една непрекъсната линия на интонационното движение, при което всяка пауза е само нов етап в движението на строфическата интонация, която и в трите строфи описва пълен кръг — в началото имаме нисък тон, който се извисява до кулминация и отново се връща към завършващата каденцировка.

Освен това обаче при преминаването от първата към втората строфа и от втората към третата имаме един характерен похват — т. нар. „подхващане на мотива“, което увеличава и интонационното движение, така че практически всяка следваща строфа започва от същото място, откъдето завършва предходната, но с един тон по-високо. Така освен затвореността и закръглеността на всяка строфа, което е много характерно за песенния стил, свързан с повторителността на музикалното изграждане (Айхенбаум нарича този тип интонационна организация „строфически“), се появява и втора интонационна линия, която води от началната към крайната точка на цялата творба — „романсна“ структура. Това движение се подкрепя и от повторенията на присъединителните съюзи в начална позиция. С други думи, творбата се изгражда от единството на два принципа, строфичен и романсен, единият от които има задачата да изрази повторемостта на лирическата емоция, а другият — нейното единство, а също така да я доведе до кулминация, като използва един парадокс — кулминационното повишаване на емоцията съпада с най-дълбокия спад на интонационното движение — финалът на последната строфа. Това несъмнено е свързано със съдържанието на творбата и с негативния, тягостен характер на лирическото чувство, като в случая се използва механизъм на съпадението на тьгата с максималната глухота и потиснатост

на интонацията. Да се прави паралел с типично музикалният принцип на изграждане на художественото чувство е излишно — приликата се налага от само себе си.

На равнището на смисъла и мотива движението следва напълно аналогичен ход — също така основен момент в песенния стил. Първата строфа е сравнително неутрална, като лирическото изживяване е само маркирано с някои характерни определения, напр. „настръхнал“. Втората строфа поема мотива на първата, като същевременно засилва напрежението между двата компонента на мотива — свободната морска шир и копнежът на затворника. При това разположението на тези два компонента следва изцяло интонационното движение — началната и крайната позиция (с най-нисък интонационен потенциал) се заемат от минорния компонент, а средата на строфата (с най-висок интонационен потенциал) — от мажорния. Третата строфа разработва само минорната страна, но и тук тя се разделя на две части според мястото си в интонационния поток. В първия стих е изобразена една относително статична картина — стените се изпречват пред стихията на вълните (статика в сблъсъка между носителя на мажорния елемент — вълните, и на минорния — стените). Вторият и третият стих са много по-напрегнати и действени — там вълните се блъскат и разбиват на пръски, т. е. води се действителен сблъсък между двете начала, при който негативният побеждава, а мажорното начало отстъпва („назад те изчезват нанякъде пак“). И сякаш това последно усилие напълно изчерпва енергията, необходима за сблъсъка, и затова последният стих от строфата се възприема като окончателно утвърждаване на победата на мрачната сила: „И чезне душата в тъмничния мрак.“

Така, боравейки единствено със структурата на изказа, творбата внушава своята основна емоционална натовареност, без да се домогва до никакви по-високи обобщения от мирогледен характер. Но точно тук се проявява и това, което Пенчо Славейков следва като своя художествена програма: „Най-съвършено ми се струва онова стихотворение, чието въздействие е най-напред сетивно, а след това се явява и духовното, както плодът от цвета“ (Т. Щорм). Тук с помощта на художествената композиция сякаш „от само себе си“ се поражда и усещането за някакво обобщение, за вечната борба на силите на светлината и мрака, на свободата и затвора. Именно това е новият момент, който лирическата песен внася, за разлика от песента, изпълнявана чрез изпълнителя възприемател, който отнася съдържанието на песента към вътрешното си емоционално състояние, изключвайки възможната оценъчна позиция „отвън“, която лежи в основата и на духовните обобщения от по-висок разред. Така художествено отчуждената от непосредствеността на пеенето „тиха“ песен изиграва ролята на мост към новия тип художествена изразителност, постигнат от поколението на „младите“.

Най-съвършен вид тази изразителност получава именно в жанра на лирическата миниатюра. Нека разгледаме стихотворението на Славейков:

Богоугодник сред гората  
чешма за спомен е сградил:  
порутена е тя — под нея  
път извора си е пробил. . .

И весело си той клокочи,  
извит надолу по рида —  
и мъртвий поглед на чешмата  
не му смущава радостта.

Както и във „В кулата край морето“, тук поетическият мотив е пределно прост — състои се от два елемента и отношението между тях. Тук обаче липсва внимателно търсената постройка на интонационното движение, която да води към основното ядро на лирическото изживяване, към непосредствено сетивно въздействие на минорното чувство. От друга страна, тук не можем да говорим и за някаква определеност на текста по отношение на характеристиките му като речево изказване — то не е нито разказ, нито сентенция, нито реплика от диалог, както би било например при

Михайловски. Както и при лирическата песен, смисълът на стихотворението не зависи от никакви външни реални, той изцяло се носи от вътрешната структура на отношенията между смисловите единици, и по-точно между двата елемента на мотива. Такова взаимоотношение имахме и при лирическата песен, но там то беше потиснато и вторично, все още първостепенна беше непосредствеността на изживяването, носено от интонационния поток, а оценъчната позиция на „другия“, който оценява това изживяване в един широк контекст на цялостното битие, беше сравнително по-слаба. Тук именно този широк контекст е основният, той се създава от самото изграждане на текста от асоциативните връзки, възникващи при съпоставката на отделните словесни елементи.

Докато в песента основни бяха двата елемента на мотива — силата на мрака, на консервативността, на затворничеството и силата на светлината, на бодростта, на свободата, а връзката между тях беше малко или повече статична и несъществена, въпреки че става дума за борба между тях, — то в миниатюрата именно отношението между двата елемента на мотива разширява неговия контекст и го извежда в един много по-широк кръг от въпроси, който в никакъв случай не се изчерпва само с противопоставянето на живото и мъртвото.

Да започнем от началната дума на стихотворението, която в известен смисъл може да се разглежда като ключова — „богоугодник“. Стихотворението започва с нея, а завършва с „радост“, която във всички случаи е смислово близка на „богоугодник“, или както се казва, влиза в състава на семантичното ѝ поле. И тогава виждаме, че затворените между двете смислово близки единици (пръстеневидна структура) смислови движения на мотива загубват непосредствената си обвързаност и разширяват зитченията си — вече става дума не просто за противопоставянето на мъртвата чешма и живия извор, но и за това, кое е угодно богу, т. е. кое е целесъобразно. Тук се преплитат и асоциациите за мотивите на човешките постъпки — „за спомен е Градил“, т. е. нещо, излизащо извън предвечната хармония на природата и внесено отвън, от нашите разбирания за живот и нравствен дълг, намесват се и асоциациите за тленност на всичко човешко и за вечността на всичко природно и т. н., и т. н. Това разширяване на контекста може да продължи едва ли не до безкрайност и да достигне до основните въпроси на човешкото съществуване и битието на света, които са диалектически свързани и в същото време противопоставени. Не е за пренебрегване и фактът, че в композицията на Славейковата стихобирка „Сън за щастие“ подобни изводи могат да се направят и от други стихотворения, които сякаш образуват една поредица от вариации на една основна тема, разглеждайки различни аспекти на основните битийни въпроси. Бих препоръчал на читателя да сравни и изводите на Никола Георгиев в анализа му на „Спи езерото“ (сб. „Творби и проблеми“).

Последното обстоятелство ни въвежда и в проблематиката на социалното битие на лирическата творба, организацията на цикли и книги, взаимодействието с други текстове, стремеж към създаване на цялостна структура на книгата. Този момент е бил забелязан още от съвременниците на Пенчо Славейков и от неговите последователи. Най-проникновените интерпретатори още тогава насочват вниманието към тази особеност на художественото въздействие на жанра. Статията на Боян Пенев „Лирическите песни на Пенчо Славейков“ („Мисъл“, г. XVII) например изцяло е подчинена на идеята за цялостната, едва ли не сюжетна структура на сборката, която обхваща огромен кръг проблеми на човешкото съществуване, прекупени през призмата на индивидуалното изживяване. Именно в последния извод изпъква и основната характеристика не само на Славейковата лирика, но и на самата лирическа миниатюра като жанр — диалектиката между обективно, надличностно и безлично, от една страна, и субективно, персонално определено и интимно — от друга. Това напрежение има своите основания в характера на художническия натюрел на Славейков, но не може да се отмени и неговата чисто обективна, процесуално обусловена основа, която отразява развитието на лирическия изказ в хода на историческия процес.

Новото, което внася Славейков в българската лирика, е подчертаното внимание към интимния свят на човека, непосредственото му отношение към заобикалящия го свят — природа, общество, любима; анализът на човешкото битие като опит за осмисляне съдбата на отделната личност. В творбите на Вазов, посветени на природата, се търсеше алтернатива спрямо обществената злоба и бездуховност, а в творбите на Михайловски обобщенията за битието имат философско-безлична, сентенциозна природа, но не и дълбочина в непосредствеността на интимното изживяване. От друга страна обаче, вглеждането в тънкостите на индивидуалните преживявания все още не е добило необходимата обобщеност, която постига едва Яворов, който успя да издигне собствените си психологически състояния до равнището на едно метафизическо познание за човека и обкръжаващото го битие. Постепенния преход към тази крайна точка на индивидуализация на българската лирика можем да открием и в хронологичния анализ на собственото му творчество. Яворов също пише в началото на творческия си път лирически миниатюри, най-добрите от които са обединени в дикъла „Есенни мотиви“. И макар по-късно непрекъснато да усъвършенствува композицията и езиковия изказ на тези си творби, той вече нито веднъж не се връща към този жанр — вече го е преодолял както на равнището на все по-задълбочаващата се диалектика между личностно и обществено, така и като възможности на изказа. В този факт можем да потърсим и причината за, общо взето, слабия обществен успех на стихосбирката на Славейков през 1907 — миниатюрите, включени в нея, са писани в един по-ранен етап както в собственото му творчество, така и в историческия развой на българската лирика, която в същата година посреща не само „Безсънниците“ на Яворов, но дори и първата книга на символиста Теодор Траянов.

Тази главна особеност на Славейковото творчество и най-използваният от него жанр обясняват и култа към Хайне в естетическата програма на кръга „Мисъл“. С нея може да се обясни и специфичната композиция на лирическата миниатюра като жанр, нейната стилистика и поетика. Главната особеност на миниатюрата се състои в отказа на творбата да изобрази пряко изживяванията на лирическия субект, а изобразява преди всичко предмета на неговото съзерцание. С помощта на езиковата структура обаче се получават многобройни асоциативни връзки в акта на възприятието, като на читателя се предоставя възможността сам да преповтори цялостния процес на съзерцанието, осмислянето и оформянето на мотива. Ето защо лирическата миниатюра не само при Славейков се изпълнява главно с помощта на структурните типове на лириката на изображението. Езиковото изказване обикновено се строи без непосредствената намеса на лирическия субект, което кара критиката от онова време да говори, че този жанр имал епическа природа.

Въздействената стратегия на жанра, неговата възможност да формира душевността на своя възприемател се основава главно на необходимата активност от страна на читателя. Той има задачата да навлиза в дълбочината на отношенията между отделните компоненти и по този начин само разширява собствените си индивидуален опит по отношение на сложността на битието. Този род възприятие е доста сложен, читателят на лирическите миниатюри сам трябва да извърши всички тези многопосочни действия по изграждането (а не разкриването на един преди това „скрит“ в творбата смисъл, който обикновено се търси чрез шаблонния въпрос „както е искал да каже поетът“) на художествените внушения на творбата. По тази причина те често пъти се възприемат неадекватно или пък при самото творчество още не успяват да постигнат неговата сложност и остават на равнището на обикновената лирическа песен. Тук е мястото да отбележим, че и няколкото творби на Славейков, известни като „градски песни“, напр. „Докле е младост“, още в литературния си вид имат една сравнително по-проста структура. Но именно тази сложност на жанра е причината за неговата поява и тя именно е носителката на онази историческа роля, която той играе в развитието на българската лирика.