

ЖАНРОВТО СЪЗНАНИЕ НА КРЪГА „МИСЪЛ“: ЕКСПЛИЦИТЕН МОДЕЛ И ИМПЛИЦИТНИ АЛТЕРНАТИВИ*

ГАЛИН ТИХАНОВ

I. ЖАНРОВА ЙЕРАРХИЧНОСТ, ЖАНРОВО ОПРЕДЕЛЕНИЕ И ЖАНРОВО НАЗВАНИЕ

Историята на европейската литература учи, че лансирането на нова литературна идеология, особено когато се извършва в лоното на самоосъзнатата творческа и човешка общност, винаги е съпроводено с конструирането на определена жанрова йерархия. Кръгът „Мисъл“ не прави изключение. В неговата литературна морфология водещо място е отредено на поезията. То е толкова силно подчертано, че често пъти в критическите текстове на авторите около именитото списание думата „поезия“ просто заменя думата „литература“, използва се вместо нея. Могат да се приведат доста примери, достатъчно е да се разгърнат съчиненията на четиримата участници в кръга. Но и не само техните. Тенденцията, която обсъждаме, е характерна и за други автори, близки до списанието и кръжеца — Божан Ангелов, Стефан Минчев и др. Могат да се посочат поне три фактора, улеснили тази замяна. Първо, една утвърдена европейска традиция, започваща от XVIII в., формулирана отчетливо още в теоретичните съчинения на немския романтизъм. Възродена от художествената мисъл на символизма и декаданса, тази традиция се подхранва у нас и от благоприятни домашни условия: от една страна, презумпцията, че именно в поезията най-пълно и органично се изявява самобитната индивидуална душевност на твореца, разкъсал пъпната връв на родовоколективната срастнатост, и от друга, видимата формална „маркираност“ на поезията, която, съпоставена с „естествеността“ на прозата, дава повече основания на литературното съзнание да мисли словесното изкуство като еманципирано и автономно, отличаващо се от другите типове словесна комуникация. Навярно тъкмо в тази обща картина на повишено оценностяване на поезията за сметка на прозата трябва да търсим и мотивацията за рязката разделителна линия между поезията на Вазов и неговата белетристика и драматургия, прокарана от д-р Кръстев. Подобно противопоставяне наблюдаваме и в оценките на П. Славейков за някои класици на световната литература, което ясно сочи, че изработеният в български условия модел се обобщава като модел за оценяване въобще. Така в статията си „Пушкин в България“ П. Славейков с тон на категоричност ще отбележи: „Прозаическите съчинения на Пушкина, доколкото ми е известно, са нямали никакво влияние на нашите писатели. Вярвам, че няма и да имат; тяхното време е отдавна минало. . . Прозата на Пушкина, както прозата на Гете, е интересна може би само за литературните историци.“ Онова, което в подобни случаи може да се отдаде и вече е отдавано на липсата на вкус или пък

* Статията е част от по-обширно изследване. — Б. а.

на прекомерно творческо самочувствие, аз, нека повторя, съм по-склонен да тълкувам като проява на една исторически формирана се парадигма на жанрово съзнание.

По същия начин, по който поезията се обявява за представителен образ на литературата, и поетът получава статута на централна фигура сред артистичното съсловие. „Душата на художника“ е преди всичко душата на поета. „Поет“ е Алеко, „поет“ е и Петко Тодоров. Или, както обобщава Яворов в портрета си за видния български актьор Атанас Кирчев: „Кирчев се беше издигнал до съзнанието, че и актьорът — както и музикантът, и живописецът, и ваятелят — е преди всичко поет и трябва да схваща призванието си като такъв.“

Но ценностно разслоение се наблюдава и вътре в поезията. Нейната най-чиста еманация се открива в лириката. Тъкмо тя символизира в най-пълна степен добродетелите на поезията. И това е „общо място“ във възгледите не само на четворката, но и на критиците, гравитиращи към кръга. В обзора си „Нашата литература през 1902“ Стефан Минчев отбелязва: „В новите времена поетите се явяват и като ценители на известни идеали, и произведенията им като тяхно въплъщение. Тая роля вземат особено поетиге-лирици, които упражняват необикновено силна омая в душата на съвременниците си.“ Още по-страстен в своята апология на лириката е Божан Ангелов. Ето редове от статията му „Лириката ни през 1907 г.“: „Лириката ненапразно се парича от някои поети цялостно на поезията. (. . .) . . . Фактовете на лирическото творчество могат да се разглеждат като дела, които отбелязват в най-чист вид, без сложния апарат на епиката и драмата, онова стъпало на чувствителност, до което един народ или една обществена група е достигнала в своето културно-историческо развитие. Лириката значи ще ни открие показатели за силата и дълбочината на насладите и тъгите ни; в нея ние ще познаем широтата на нашето въображение, ще видим и онези нови кръгозори, които това въображение е открило и завладяло. И всичко това тя ще ни го даде в онзи негов чист, непосредствен вид, който е присъщ на всеки пряк начин за израз, онзи начин, в който отсъства умисълта, плана и целите на едно обективно, посредствено изображение, което ни дава епиката и драмата.“ Повтарящото се словосъчетание „в най-чист вид“ добре предава идеята за превъзходство на поезията в литературата и на лириката в поезията. Квинтесенция на поетическото, лириката отразява, и това е особено важно, не само индивидуалната, но и националната душевност и затова на произведенията ѝ се приписва широк обществен резонанс. Така „защитата на поезията“ (Бехер) черпи аргументи едновременно и от модерната индивидуалистична доктрина, и от традиционните демократични въззрения за единството между литература и национална съдба. Едно явление, чието обяснение не е възможно извън дотогавашната история на българската литература, извън общите закономерности на прехода, в който се преплитат възрожденски и модерни идеи за литературата.

Очертаните представи за вътрешнолитературната морфология и йерархия въздействат много активно върху жанровите назовавания, с които кръгът „Мисъл“ осмисля своето и чуждото творчество. С пълна сила това важи за съдбата на изключително богатата по своето смислово съдържание и нюанси дума „песен“. Във великолепната си статия „От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“ (Из „Тезиси по българска историческа поетика“)“ Н. Георгиев анализира променливите ѝ употреби в конкуренция с думата „стихотворение“. Тук аз ще се опитам да разгледам по-тесните ѝ значения на жанрово определение и название в тяхната преплетеност с други литературни или извънлитературни значения.

Критическите текстове на кръга „Мисъл“ свидетелстват за кристализирането на конкретно жанрово значение около думата „песен“. С нея започва да се определя една от разновидностите на най-разпространения в поезията жанр — стихотворението. В тясно жанров смисъл песента не е стихотворение изобщо, а лирическо стихотворение. Такъв е смисълът, фиксиран от Пенчо Славейков в неговия анализ на Кирил Христовата поезия: „Скитник“ е не само най-хубава песен, изпяна досега от г. Христова, но може би най-хубавото лирическо стихотворение в нашата поезия.“ Близка до този смисъл е и употребата на „песен“ в една от менторските препоръки на Славейков към Иван Андрейчин: „Струва ни се, че г. Андрейчин ще стори добре да остави прозата, каквато дращи сегиз-тогиз, и да се предаде само на стихове, за които повече му идва отръпки и с които той все нещо ще стори за развитието на най-оскъдният дял от нашата поезия — песента, която са довели до съвършенство у немците — Хайне, у англичаните — Бърнс, у русите — Тютчев и Фет.“ Че Славейков визира с „песен“ именно лирическото стихотворение, показва разграничението, което той прави между него и други поетически жанрове, в частност баладата. В предговора си към антологията „Немски поети“ той ясно заявява, че целта му е да представи „на български новата немска поезия — нейната песен и балада, достигнали разцвет под влиянието на Гете, а в статията си „Гетевите песни“ разгръща още по-широко тази съпоставка: „Покрай песните на Гете до ден-дневен остават образцови и неговите балади, в които са възсъздадени събития и прилуки из легендарния или действителния мир. И макар че те, формално погледнато, спадат към епическите му творения, обаче лирическият им стил и тон ги докарва в тясна връзка с песните му.“ Не е странно, че при високия престиж на поезията, и по-специално на лириката, тъкмо един от нейните жанрове се ауторизира като изразител на националното своеобразие. Като жанр лирическата песен представлява особена национална ценност, достижима чрез подхранването с фолклорната песен. Анализирайки любовната народна песен, Славейков не забравя да изтъкне важноста ѝ за съответния авторски жанр: „И друг един смисъл ми лежи на сърце, като се наемам за анализа на тези песни: да извадя наяве ония техни характерни особености, които би трябвало да легнат в основата на нашата изкуствена лирическа песен, ако искаме тя, в по-нататъшното си развитие, да се възмогне и стане изразителка на една от най-отличителните черти на нашия национален гений, каквато е достигнала да бъде у всички европейски нации.“ И като примери се добавят почти същите имена, както в статията „Гетевите песни“: „Бърнс, Гете, Хайне, Беранже, Петъофи и други истински певци не биха заслужили високата чест, която им се въздава от потомството, ако в песните си не биха били откровители на своя роден, национален дух.“ Видно е, че жанрът, определян като „песен“, е свръхценностен. За него е закрепен статутът на изразител на национални и индивидуални възжелания. Този извод е важен, към него ще се върнем, когато разглеждаме други употреби на „песен“ в критическата продукция на кръга „Мисъл“. Преди това обаче искам да обърна внимание върху нещо друго: използването на „песен“ като жанрово определение е само една тенденция. На нея се противопоставя друга, по-силна тенденция с противоположен знак: употребата на „песен“ не като жанрово определение, а в по-широкия, но и по-свободен смисъл на жанровото назоваване. Тази тенденция има двояк корен. От една страна, той лежи в семантичката „обремененост“ на думата „песен“, в която се кръстосват значения, улесняващи смислово-разширението ѝ прилагане. От друга страна, коренът на явлението е и във вече описания йерархичен литературен модел, продуциран в жанровото съзнание на кръга.

Думата „песен“ носи в себе си смислови наслоения от характерния за литературното съзнание на времето паралел живот—изкуство. Епохата на преход от възрожденския демократизъм към автономния естетизъм на новото време осветлява двойствено и противоречиво този паралел. Изкуството се мисли като тясно свързано с живота, пронизано от него, но и животът често пъти се определя с термините на изкуството. В случая не е без значение обстоятелството, че българската поетическа традиция е наситена с примери за близост между живот и творчество. Ботев заема челното място в тази традиция. За него д-р Кръстев ще напише: „Ботьовата поезия е Ботьовия живот; (. . .) мотивите на тая поезия са в същото време и стихията на реалното негово битие.“ Почти идентична е оценката на П. Славейков: „Живот и поезия у него е едно. За мнозина и едното, и другото е може би безумно. Но има ли по-дивно безумие от един живот-поезия? Ни една песен не е написана от Ботьова, която не е дело, която не е преживяна и обгорена от огъня на неговата съвест.“ А в Яворовата преценка вече ще видим не просто сравнение на живота с поезията, а детайлизирано успоредяване, в чиято основа е залегнало конкретно жанрово позоваване, разчупило тясното си литературно значение: „Защото има един живот, от който времената направиха една трагическа поема, дивно закръглена. . .“ Паралелът между живот и творчество често се продължава и с възхищението от пророческата сила на Ботевата поезия, предначертала житейския път на своя създател. „От българските поети — заявява Славейков — досега само Ботьов е прониквал с мощния си поглед зад мрежата на външните причинности в оная същност на нещата, която е достъпна за пророци.“ Изреждайки и няколко чужди имена, Славейков отбелязва: „Пророчеството на Лермонтова ни учудва, на Петьофи — трогва, на Ботьова — довежда до възторг и вдъхновява. Три дивни живота са изживени, изпени три дивни песни.“

Но не само Ботевият живот, колкото и неповторимо-героичен да е той, бива описан с литературни понятия. Ето как в очерка си „Христо Белчев“ Славейков интерпретира биографията на финансовия министър: „И от писане поезия Белчев минава да живее в нея. Негова домашен живот е една поема, само от четири къси, но хубави строфи — той е живял само 4 години и девет месеца с жена си, — с внезапно прекъснат край, трагически завършващ тая дивна поема. А между трета и четвърта строфи има едно дълго интермецо, чието съдържание е разказано в 117 писма. Това интермецо се отнася към 1889 година, когато Белчев е бил в Белград, като пратеник на българското правителство, да сключва търговски договор със Сърбия.“ Усещаме вдъхновението и усърдието, с което житейската проза се превежда на езика на поезията. Животът като литература, като поезия — това е мощното мисловно течение, преминаващо през всички приведени дотук откъси. Но в очерка на Белчев силно впечатление прави крайната, *екстремална степен на олитературяване* на човешката биография. Животът е поема, годините са строфи — такава е логиката на персоналистичния естетизъм, който измерва човешкия живот с мярката на творческото съзидание и за който скрижалите на личната биография стават прозрачни само през призмата на поетически претвореното слово. Слятост на живот и поезия: защото животът е пълноценен единствено в поезията, а поезията е достойно огледало на същия този живот. В това кръгово единство се отразява не само една от най-характерните черти в литературната идеология на кръга „Мисъл“, но и един от устойчивите архетипи на българското литературно съзнание въобще, въплътен във високата мярка на Ботевото дело. Митотворческата сила на единството между живот и поезия, характерно за Ботев, хвърля своето отражение върху модела, по който се интерпретират житейските и

творческите биографии на почти всички български писатели до Първата световна война, а и след нея. Дори в редките случаи, когато критиката ни е успявала да съзри и аргументира присъствието и на друг тип писателска личност, разделяща по аристократичен маниер живота от литературата, това се е правело върху фона и като противопоставяне на една вече осветена традиция за тяхното единение. Тъкмо като имплицитно сравнение с Ботевия тип писателска личност звучат великолепните редове на д-р Кръстев за Алеко от неговия „Втори портрет — 1907“: „Измежду нашите писатели със значение той е може би единичния, който не е чувствал своето писателство като тежък кръст, като зла орисия. Никога той не изчезна в писателството; то не стана за него нито професия, нито цел на живота. Животът си беше за него живот и литературата — литература, и нито животът пречеше на писателя да твори, нито писателят — на човека да живее. . .“. По-скоро изключение, отколкото правило, за д-р Кръстев Алеко е един самотен аристократ, открояващ се върху неспокойния релеф на българската литература, моделиран от личности, за които сливането на живота с поезията е колкото неизбежно, толкова и естествено. Тъкмо върху почвата на тази традиция израства и културният автобиографизъм на кръга „Мисъл“, в който по характерен за времето начин се съчетава езотеричната автономност на високото изкуство с обществения ангажимент и интимно-личностното присъствие на твореца. Особено силен и изразителен у Яворов, този автобиографизъм е добре усетен от д-р Кръстев в статията му „Орисията на Яворова в неговите песни“. Тук критикът, с една споменна елегичност, отличителна за последните му две книги, търси дълбоката идентичност между Яворовия живот и стих, изразявайки тази идентичност тъкмо с добилата ритуална сила двойка „живот — песен“: „Когато през май миналата 1914 година — спомня си Кръстев — последния, безрадостния май на негова живот, — посред свежата зеленина на една малка градинка, прочетох на поета — заедно с други — и тая негова песен, той помълча минута, за да намери сякаш дума за финала, който тъй скоро дописа животът за тая песен.“ В подобна перспектива — дописван, прекъсван, изразяван чрез песента, — се възприема животът и на другите автори около „Мисъл“, и то не само от самите тях. Установеният от тяхното творчество, а и от общественото им поведение, от социалните им жестове образец на идентичност, или поне на максимална приближеност между живот и поезия, рефлектира непосредствено върху тяхната съвременна и посмъртна рецепция. Ето само няколко примера, свързани с Пенчо Славейков, от първите две години след смъртта му. В. Минев-Карагъзов в статията „Пенчо Славейков. Портрет“ (1913): „Някак странно е, че още нямаме биография на поета. А нищо не пречеше да я имаме и при живота му. Всъщност тая биография, която може би ще прилича на песен, на една дивна и величествена песен-живот, днес ми се струва не така нужна.“ В. Ставрев (1914), коментирайки „Кървава песен“: „Уви! Смъртта не му позволи да завърши поемата така хубаво, както хубаво завърши поемата на своя живот.“ И Д. Бабев, пак през 1914 г.: „Животът на поета беше тъжна песен, толкова тъжна, колкото са тъжни българските народни песни и българската действителност.“ Цитираните дотук откъси сочат не само общата персоналистична аура, характеризираща литературното съзнание в началото на века, та чак до войните. Те свидетелстват и за вътрешната конкуренция, която съществува между по-синкретичното и разностранно „песен“ и по-специализираното, по-олигературеното „поема“. Такава конкуренция, симптом за прехода от синкретичен възрожденски тип съзнание за литературата към автономен естетизъм, може да бъде разчетена и в художествените текстове на времето. Ако Яворов озаглавява стихотворе-

нието си, посветено на д-р Кръстев, „Песента на човека“, П. Славейков в „Псалом на поета“ ще предпочете „поема“:

към своя хубав край се вече приближава
на земний ми живот тъжовната поема, —

а Дебелянов вече ще прибегне до една напълно литературна успоредача — повестта:

и в мойта повест се повтори
на някой Люне повестта.

Конотации на успоредяване с живота песента носи и в идилияте на П. Тодоров (П. Росен говори за тяхната взаимна втъканост като „втък“ и „основа“). В „Несретник“: „Години откак загореца-керванджия изпя своята песен край Стърмен, поведе бивола — и сухи листи засипаха стъпките му в есенната нощ.“ Или в „Молба“: „Тъй била още в люлка орисана златна Злата — да викне Страхилова песен, сила и младост в една песен да изпее.“ И в края на същата идилия: „Да чуе дърво — млад девер, да чуе земя — свежърва, с каква песен златна Злата е младост изпяла! . . .“ Наистина, това далеч не е единствената конотация „песен“ — една действително ключова дума в идилията на П. Ю. Тодоров, — но е една от най-съществените и показателните за използването ѝ извън нейния тясножанров смисъл.

Идилията на Петко Тодоров доста сполучливо ни въвеждат и в едно друго, не по-малко съществено значение на „песен“: песента не е просто един от начините за самоизразяване, тя е най-всесилният начин, преодоляващ всички прегради: „Песен се пее не от празна душа. . .“, но и: „Срещу неговата песен не е устояло досега сърце. . .“ („Несретник“). Чрез песента общуването става възможно дори когато изглежда неосъществимо. Както в идилията „Овчари“: „Изправи се най-подир той, сне свирка и се спогледаха с овчарката. — Тя пак отсам, той пак оттатък! Тъй ли те само ще се гледат. . . А преди малко песента като че бе надсмогнала над реката и нейните мерни звукове като че ли ги бяха сбрали ведно. . .“ Образът на песента в идилията на П. Ю. Тодоров, заслужаващ специално изследване, е централен за тяхната художествена структура. Съвпадението между „песен“ в значението на някакво общо и неопределено жанрово назоваване и „песен“ в значението на начин за себеизразяване и общуване е само външен белег на тяхната изоморфност в литературното съзнание на автора. Тъй както песента, която се пее, е тотален израз на човешката душевност, обхващащ и изразяващ безразделно и неразчленимо всички нейни нюанси и проявления, тъй и „песен“ като жанрово назоваване е тотален, неразчленен израз на всички онези (всъщност крайно разнородни по своя жанр) произведения, които могат да бъдат определени като п о е з и я (в също тъй широкия смисъл на думата, изравнен с „литература“) и следователно да бъдат припознати като достойни и пълноценни представители на словесното изкуство.

Така стигаме до втората основна причина „песен“ да се използва не като стриктно жанрово определение, а като размито и всеобхватно жанрово название — ценностната йерархия, структурираща жанровото съзнание на кръга. Нейна характерна проява е изключително честият пренос на жанрови названия от областта на лирико-поетичното („песен“ в конкуренция с „поема“) върху прозаически и драматургически текстове. Дори когато техният жанр се конкретизира с някакво определение („очерк“, „фейлетон“, „драма“ и т. н.), към него в повечето случаи се добавя и жанрово название („песен“, „поема“), което постепенно се налага в употребата, изтласквайки

определението. При това този пренос се извършва в една епоха, когато бедната система от жанрови определения на прозата, завещана от Възраждането, в която почти безразделно господство има синкретичното определение „повест“ (функциониращо поради тази синкретичност като назоваване), се е обогатила и конкретизирала чувствително: пътепис, очерк, разказ, роман, повест, за сметка на обратния процес в поезията, където развитата номенклатура от жанрови определения, наследена от възрожденско време, все повече се стеснява и претопява в две изпъкващи, категорично налагащи се, изгубили конкретния смисъл на определения жанрови названия: песен и поема. Бих искал в подкрепа на тези мисли да дам само един пример, който добре илюстрира развитата номенклатура на прозаическите жанрове, но и осмислянето им, в крайна сметка, именно като част от поезията. В очерка си за Алеко Константинов П. Славейков разсъждава надълго и нашироко, но съвсем конкретно, почти като в речникова статия, за особеностите на фейлетона: „Името фейлетон не е просто техническо име: то е в тясна връзка със съдържанието и стила на ония литературни произведения, които се означават с него. От всички видове литературни произведения фейлетонът е най-тясно свързан със съвременността, с живота на деня, чийто образ той слава и удържа тъй верно, като фотографично стъкло. Тази моментна фотография на живота се превръща изведнъж на фейлетон, щом фотографът застане зад нея и капризно, по прищявка на настроението си, почне да прави своите чисто субективни коментари, толкоз по-интересни, колкото индивидуалитета на самия коментатор изпъква на лице и ни заставя да виждаме живота в рамки, каквито той му туря, в осветление, каквото той хвърля над него.“ Безспорно откъсът демонстрира едно високоразвито жанрово съзнание, което улавя съществени характеристики на фейлетона като прозаичен жанр. Но само изречение по-нататък крехката граница между поезия и проза е преминала и фейлетонът вече се мисли като произведение, излято от лирически поет: „Лош фейлетонист е онзи, който се домогва да бъде обективен. Фейлетонистът е лирически поет, чието изходно гледище за живота е а з. Ако има разлика между фейлетониста и лирическият поет, тя е чисто външна, наглед.“ Затова не бива да ни учудва, че фейлетоните на Алеко понякога се назовават „лирическа песен“ или че д-р Кръстев нарича „До Чикаго и назад“ „песен“ (. . .), която с първите акорди завладява читателя и го държи докрай във властта на своите омаи и не му дава да поеме дъх.“ По подобен начин се осмислят не само прозаическите, а и драматургичните произведения. Когато анализира „Гюрга самодива“ от П. Ю. Тодоров, П. Славейков недвусмислено я определя като „драма“: „Тук драмата се свършва — по-добре, прекъсва — без чудо, без убийство, без бой. И по това тя не прилича съвсем на българска драма.“ Но веднага след това се „включва“ механизмът на разширеното жанрово назоваване и драмата вече се е превърнала в „песен“: „Вий сте я чели, нали? Прочетете я пак, тая песен на вътрешната свобода, и окъпете своя дух в росата на нейната поезия. Поетът може би ще създаде донякога други, по-издържани, по-художествени неща, но такава поезия се създава само веднъж, и то на младост.“ За Яворов „Самодива“ също е „песен“, при това също в безспорно оценностяваш смисъл: „Всички досегашни по-добри Тодорови работи бяха просто песни на народната ни песен. А „Самодива“ е песента на всички досегашни Тодорови песни.“ Очевидно свеждането на фейлетона или пътеписа до лирическата поезия, на драмата — до песента, е част от тяхното художествено оценностяване, начин за изравняването им с по-високите стъпала в утвърдената от жанровото съзнание йерархия. Същото явление наблюдаваме и вътре сред поетическите произведения. Жанрното определение „ода“ се

оказва недостатъчно, за да потвърди художествената ценност на Ботевата творба „Хаджи Димитър“. „Ода“ се съчетава, но и мълчаливо се противопоставя на всеобхватното название „песен“, което единствено е в състояние да изрази пълно и истински достойнствата на творбата: „Но обаянието се увеличава от още едно обстоятелство, свързано със създаването на тая песен. Тя не е само ода (к. м., Г. Т.) за възслава на Хаджи Димитра, а и пророческо проникване на поета в своята собствена чест, прозрение с в ещ поглед в тъмните предопределения на съдбата. От тая страна песента добива особено значение, значение, каквото имат твърде малко човешки песни.“ В този кратък пасаж се оглежда напрегнатото съжителство между жанрово определение и жанрово название, което обикновено завършва с поглъщането на определението от названието, вписващо произведението в един широк кръг от художествени, морални и културно-идеологически ценности.

Дотук ни се удаде да проследим екстраполирането на събирателните и неразчленими жанрови назовавания „песен“ и „поема“ върху произведения от сферата на прозата и драматургията, а така също и оценностяването на поетически творби чрез отнасянето им към масива на песента. Установихме, че „песен“ е една ключова митологема в жанровото съзнание на кръга, образец, с който се съизмерват всички продукти на словесното изкуство. Нейният произход е традиционен, семантичната ѝ натовареност — национално оцветена. Но художествената практика на кръга налага още един въпрос: каква е съдбата на нетрадиционните жанрови названия, какво е взаимодействието им с традиционно наследените определения и названия. Ще се опитам да предложа един възможен отговор, анализирайки употребата на жанровото название „идилия“. Неговата история би ни отвела твърде далеч, но все пак нужно е да се знае, че предпочитането му в конкретния случай е свързано и с влиянието на Йоханес Шлаф, немски писател, съвременник на Петко Тодоров. В теоретичен план функционирането на „идилия“ като жанрово название, а не като жанрово определение се улеснява от размитостта на границите, които дефинират идилията като жанр. Още Хердер в едно от ранните си съчинения „Теокрит и Геснер“ се оплаква, че Аристотел в „Поетика“ е пропуснал да освети с авторитета си едно недвусмислено нормативно тълкуване на идилията. По-късно в прочутата си студия „За наивната и сантименталната поезия“ Шилер ще разгледа сатирата, елегията и идилията не като литературни форми, а като особен тип чувствителност. За да се стигне до Шлегел, който ще нарече идилията „форма без форма“. Не по-ясни са очертанията на идилията в съвременната теория. Михаел Якоб говори за нейната „учудваща литературна еластичност“, за рекомбинирането и свързването в нея по сложен начин на различни жанрове и техники. За това, че П. Тодоров ясно разделя названието „идилия“ от жанровата същност на своите творби, говорят редица места от неговата кореспонденция. В писмо до Иван Кирилов той споделя: „Ето преди два-три месеца написах „Овчари“, които ти вече чете. — Сега се залових с една *в подобен жанр идилия* (к. м., Г. Т.) „Керванджия“, която разраства неимоверно в фантазията ми и ме пленява с своята красота.“ Понякога употребата на „идилия“ е отдалечена дори до странност от функцията на стриктно жанрово определение. Описвайки съдържанието на една от книжките на немското списание „От чужди езици“, П. Тодоров обяснява на д-р Кръстев: „В тая книжка е напечатано „Змейно“, един наш портрет и „Петко Тодоров — идилия от д-р Георг Адам“. И още едно значение на „идилия“, този път обусловено от битово-интимния контекст на общуването: „Сърдечен поздрав на всички ви. Госпожата да не е толкози лошава, че ще я изпиша в една идилия ха! Здравейте!“ Сатиричното портретуване, което ни обещава тук ав-

торът, съвсем не е отличителна жанрова черта на идилиците и следователно появата му не носи претенции на жанровоопределяща авторефлексия. Раздалечеността между жанровото название „идилия“ и същностната определеност (или поне цялостното впечатление за нея) на творбите от сборника „Идиллии“ е била добре осъзнавана от съвременниците на писателя. П. Славейков неслучайно говори за „тъй наречените „идиллии“ на г. Тодорова“, а Яворов пише, че Петко Тодоров „лепи етикет не по конкретна същност, а по своето лично настроение при творчеството или само по духът на разработвания материал“. Години по-късно подобна мисъл, макар и по-сдържано, изразява д-р Н. Тумпаров: „Петко Тодоров обичаше да пазовава своите разкази „идиллии“. Те са писани под идилично настроение, но идиллии в същинския смисъл на думата не са.“ По-нататък разсъжденията на Тумпаров, както и на повечето критици — съвременници на Петко Тодоров, се впускат в обследването на точките, по които идилиците на еленския потомък се различават от идилиците на елинистичните майстори. Нас обаче ни интересува друг въпрос: как жанровото съзнание на авторите около „Мисъл“ „покрива дистанцията между външното название и същностното определение на жанра“. Най-точният отговор вероятно би бил формулиран така: като демитологизира и приземява новотата и уникалността, която носи названието „идилия“ в тогавашната българска литература. Най-често то се редуцира до същността на класическите къси белетристични форми. Тогава зад идилиците се виждат разказ, очерк, етюд. Такава редукция се осъществява и в текстовете на самия автор. Ето няколко примера. От писмо до Иван Кирилов: „Впрочем, ти си чел вече „Овчари“, „Мечкар“, ще четеш ред такива очерки и може би сам ще си разясниш.“ И пак до него, с характерното съжителство между название и опит за по-стриктно определение: „Съвсем инак аз сега разбрах сюжета си и доволно определено осветление дадох на идилиците. За печатане на него и на още десетината малки очерки, които написах в последния време, не мисля още.“ Другаде П. Тодоров говори за идилиците си като за разкази, скици или етюди: „Другарите ми, писатели, ме поздравяват като създател на етюда в българската книжнина.“ Яворов също е склонен да свежда идилиците до разкази, съществено обогатени от народната песен, а Пенчо Славейков съзира в тях „моментни снимки от живота и природата, импресии, настроения (. . .) и с тъй ясни контури, и пак тъй неуловими!“ Колебания в отнасянето им към различни разновидности на разказа, импресията, етюда изпитват и мнозина съвременници извън кръга, а и немалко днешни изследователи. Заедно с това се срещат и опити идилиците да се определят като „стихотворения в проза“, очевидно с известна ценностна натовареност. Така ги вижда не само П. Славейков, а и д-р Кръстев, за когото творбите на П. Тодоров са „същински поеми в проза“, каквито имаме твърде малко“. Тази традиция в опита да се определят жанрово произведенията на видния български писател и драматург също се оказва дълготрайна. За Е. Константинова например те все още продължават да бъдат „стихотворения в проза“, а авторът им — „създател на българската лирическа проза“.

Но редукцията, за която говорим, е само част от „съдбата“ на жанровото название „идилия“. Неговата уникалност се превежда на наличния критически език не само *чрез свеждането до, а и чрез възлагането към* определени образци. Във втория случай названието „идилия“ бива изместено отново от название — познатия ни вече универсален жанров етикет „песен“ (респ. „поема“). Сам П. Тодоров няколко пъти нарича „Слънчова женитба“ „поема“. Другаде равнопоставя двете названия: „поему или идилию, как

хотите, „Свадба Солнца“. Яворов, отправяйки различни забележки към „Слънчова женитба“, непрестанно я определя като „разказ“. Но във финала на писмото си, когато иска да изрази възхищението си от Тодоровата творба, той вече недвусмислено я нарича „песен“: „Гълъбчето ми, аз казах и на Кръстева, и на Славейкова, че просто ти завиждам за хубавата работа. И това малко, което бих желал да прибавиш, е, за да те нарека щастливец с тая песен.“ Пенчо Славейков също говори за „песен“, споделяйки възторга си от „Над черкова“: „В досегашните си произведения П. Ю. Тодоров нийде не се е показвал тъй художник, както в тая малка песен, никъде с такова майсторство не е рисувал картина като тая за прегръщането на двама живи в смъртта. . .“ Раздвоена е ценностната перспектива при „Слънчова женитба“, която освен „песен“ бива наречена и „поема“: „На мой поглед и чувство, това е най-хубаво концепирана поема на български, а при това една от най-лошо написаните негови работи.“ Високо остойностено е названието „песен“ и у д-р Кръстев. За него Петко Тодоров е „певец на воля и младост“ и на няколко пъти в този очерк той говори за неговите „идилни-песни“. Друг свой очерк, посветен специално на идилните, д-р Кръстев озаглавява с показателното „Песни на копнеж и творчески блянове“. Тук целият сборник на писателя, преживян в копнежа по художествена цялост, е наречен „лирическа поема“, а отделните идилни — като части от това органично цяло — „песни“: „Идилните на Петко Тодоров — това е една обширна лирическа поема (за това, че идеята за цялостна авторска книга се удържа именно в термини на поезията, добре свидетелства и известният откъс от статията на Б. Пенев, печатана в „Мисъл“, гдето „Сън за щастие“ се визира като „една лирическа поема“ със свой пролог и епilog. По подобен начин и Ив. Радославов нарича Славейковата стихосбирка „една голяма поема“ — б. м., Г. Г.), в която авторът, покрай чувствата и бляновете на своята душа, е доловил всичко най-поетично в живота и душевния мир на народа. Основното настроение, което обединява отделните песни в едно цяло и образува дълбокия стимул на творчеството на поета, е копнежът по нещо далечно и непостижимо, дето неговата душа никога няма да достигне.“

И тъй, видяхме, че като название на Петко Тодоровите творби „идилия“ по правило бива измествано от друго жанрово название или от някакво — повече или по-малко точно — жанрово определение. Но съществува и обратният случай, който само подкрепя нашето наблюдение: когато е отнесено към друг текст, извън кръга на „Идилни“, названието „идилия“ се „пласира“ доста по-добре. Така у Славейков драмата „Зидари“ на няколко пъти е наречена всъщност не драма, а идилия: „Това е, кратко резюмирано, съдържанието на драмата, т. е. на хубавата идилия, която П. Ю. Тодоров се е осмелил да нарече драма, защото я е написал в драматическа форма.“ И малко по-нататък: „Какво най-сетне иска тоя халосник да ни каже чрез своята драматизирана идилия?“ Макар и на пръв поглед парадоксално, шансът на едно жанрово название да се наложи като максимално близко до жанровата същност на творбата, която назовава (т. е. да започне да функционира като жанрово определение), е твърде нисък, докато с отделинето му от тази конкретна творба (или група творби) и отнасянето му към друга, различна творба (творби) обяснително-дефинитивната му сила нараства: идилията не е всъщност идилия, тя е песен; драмата не е всъщност драма, а идилия. Тази дълбока криза на жанровото назоваване, растящата дистанция между него и жанровото определение се отразява доста сериозно върху риториката на критическите текстове, продуцирани в кръга „Мисъл“. Често среща се в тях е формулата: „Да не спорим кое какво точно е, важното е,

че е хубаво.“ Не бива да смесваме тази риторична формула на жанрова „незаинтересуваност“ с жанровата ирелевантност, за която вече стана дума в предходната глава. В нея показахме корените на тази ирелевантност, които лежат дълбоко в стремежа да се прави разлика изобщо между словесно изкуство, т. е. художествена литература, и други типове словесна комуникация. Липсата на интерес в този случай би могла да се обясни с формулата: „Това изобщо не е литература, защо да се питаме за жанра му“, докато сега формулата е обратната: „До такава степен е литература, до такава степен е хубаво, че не е важно какво точно е.“ Нека посочим един пример за такава срамжливa риторика на „незаинтересуваност“. У Славейков: „Но дали е драма, или не, с това „Зидари“ не губи нищо от поетичността си.“ Проява на тази незаинтересуваност може да бъде и прекалено лекото и бързо отказване от веднъж даденото жанрово определение. В очерка си за Стоян Михайловски д-р Кръстев още в началото се ангажира с определянето на жанра: „В една своя, от рядка хубост, поема „Орисия“, Михайловски ни е дал своята изповед, разказал ни е какво е това същество, което наричаме поет.“ И веднага след това, под линия, заявява: „Всъщност, то не е никаква п о е м а, а едно бляскаво, доста поетично, нелишено обаче и от риторика развитие на идеите на автора. . .“

Нека се опитаме да обобщим наблюденията дотук:

а) В жанровото съзнание на кръга „Мисъл“ съществува сериозно несъответствие между жанрово название и жанрово определение. Това не е аксиоматичната дистанция, продиктувана от това, че, както пише още д-р Кръстев, „наименованията са нещо досущ условно; че думата и понятието, което тя означава, не са едно и също“. Това е дистанция, симптоматична за съществени изменения в самите жанрове (да вземем за пример дори само драмата). На повърхността тези изменения се проявяват тъкмо в невъзможността (а в плана на риториката и в привидното „нежелание“, „нехайност“) да се фиксират особеностите на един или друг жанр чрез наличните жанрови определения, в тяхната растяща недостатъчност, в изместването им от широки, а не тясножанрови по своя смисъл названия;

б) Номенклатурата на жанровите названия при поезията е стеснена за сметка на по-разклонената класификация на прозата (обратното е през Възраждането). Именно поезията — дялът от литературата, съзнаван като образец, задаващ определени норми на художественост, се интерпретира в конкретните критически текстове по-монолитно, повече като „свещена“, недосегаема цялост и по-малко разчленено, профанно-парцелирано. Тъкмо от поезията, връхната точка в йерархията на ценностите, репрезентираща литературата като цяло, идват смисловообемните, много повече интегративни, отколкото конкретни жанрови названия, и преди всичко „песен“ и „поема“, свързващи даденото произведение с цялостен кръг от стойности: не само литературни, но и морални, духовни, културно-исторически;

в) Построяването на йерархичен и силно центростремителен модел, в чиято сърцевина лежи поезията, двойко отразява през призмата на литературното съзнание обективните процеси на обществена и културна диференциация и дезинтеграция в българското общество. От една страна, той е част от обособяването и ценностното привилегироване на „изязната литература“ сред останалите възможности за словесна изява (но привилегироване и в социологически план: на онези, които я произвеждат и консумират). От друга страна обаче, с идеята за център (в този случай — поезията), от който са *достъпни всички точки от картата на духовното* (чрез отнасянето си към него те добиват статута на художествено равноценни творби), този модел е и блян за реннтеграция на духовните ценности, за консервиране на изплъзващата се универсалност на културата.

2. ЖАНРОВО СЪЗНАНИЕ И ЖАНРОВА РЕАЛИЗАЦИЯ, ИМПЛИЦИТНО ЖАНРОВО СЪЗНАНИЕ

Гледам „На острова. . .“ и изпитвам чувство за нещо извършено въпреки времето и мястото. Разгръщам я и ми се струва, че нашата литература почва от днес. Едно лудо желание ме тласка да се кача на „Ай-фел“ и да я покажа оттам на цяла Европа.

П. К. Я в о р о в

Дотук нашето изследване се опита да опише мястото на жанра в литературното съзнание на кръга „Мисъл“. Проявиха се и чертите на йерархичния жанров модел, който го изработва.

Но реконструкцията, която си поставихме за цел в началото, е невъзможна без проследяването на сложните отношения между иденте за жанровост и самите жанрове като текстови структури. Между жанровите представи и техните конкретни реализации съществуват взаимно напрежение, сложни отношения на взаимно сближаване и раздалечаване, на плодотворно несъвпадение. Идеалната жанрова история на една литература би проследявала във взаимното им изменение текстовите жанрови структури, жанровите понятия и по-свободните, и по-широко битувачи жанрови представи и названия и би разкривала алтернативите, които предлага имплицитното жанрово съзнание на художествените текстове. Тук ще се опитам да проследя някои аспекти на тези сложни отношения върху сравнително стесеното поле на една книга — „На Острова на блажените“ от Пенчо Славейков. Посрещнатата доста противоречиво, тя има дълголетен живот в българското литературознание. Както свидетелства Н. Атанасов, „шумът около „На Острова на блажените“ беше интересен по своя характер: у едни делото на Пенча будеше недоумение, у други — възмущение, у трети — снизходителна усмивка. Тъй или инак, но всеки литератор се сметна задължен да си каже думата. Това ни уверява в едно — че Пенчо със своите произведения не правеше дупка във въздуха, а будеше интелигентната мисъл. . .“

Сред първите професионални критики, успели да проникнат дълбоко в същността на Славейковата книга, е Васил Пундев. За него „На Острова на блажените“ е „зрялата книга на Пенчо Славейков. И най-интересната. (. . .). С тая книга Славейков сякаш си взе и сбогом от нас. Главно я завеща неговия образ, който без нея по-трудно би бил възстановим.“ Висока е оценката и на Божан Ангелов в „Съвременна мисъл“: „На Острова. . .“ е стълб, който отбелязва един етап в пътя на завоевателния поход на културата у нас. Стълбът е забит много напред в целината и много високо над равнинето на общата нашенска култура.“ За пристрастието и на самия Славейков към тази книга свидетелства Мара Белчева в своите „Бегли спомени“: „Като не биваше да работи, той прелестяше ту „Кървава песен,“ ту „На Острова на блажените“, която книга го най-много радваше в последно време.“

Но не преценките и самопреценките са главните основания за моя избор. Той е продиктуван по-скоро от желанието „На Острова на блажените“ да се види като своеобразна утопия за литература, като книга, която отразява, но и модифицира основни идеи от жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. В българската литература няма друга книга, която да е по-близко до идеала за самосъзнателно творчество. В този смисъл раждането на „На Острова на блажените“ тъкмо в лоното на кръга „Мисъл“ съвсем не е случайност, както не е случайност и авторството на Славейков, прокарал разграничението между интуитивен поет и съзнателен художник, видял се в пор-

трета на Бойко Раздяла като „себесъзнаник“. В никоя друга книга идеите му за самоосъзнато творене не са изразявани с такава тревога и провидческа страст: „Съзнанието — живата вода на творението — не бърза, негова ход продължава столетия, но затова пък нему принадлежи победата на победите. Борците на това съзнание гинат като капките. Други свежи и пободри идат след тях. И каква жизнерадост грее от погледа им, от словото им!“ Но и никъде — толкова своеобразно, в непрекъснат досег с други идеи, които ги коригират, отричат, допълват, утвърждават. Оригиналноста на „На Острова на блажените“ е в това, че тя не само отразява едно експлицитно жанрово и литературно съзнание, но и го модифицира, провокира, отхвърля, изграждайки имплицитните тези на друго жанрово и литературно съзнание, в което се оглеждат образите на една индивидуална и същевременно на една социална утопия за литературата като изкуство. Как е възможна обаче подобна игра? Кое прави възможно удържането на толкова противоречиви тенденции на отнасяне към литературата в една книга? Отговорът на тези въпроси, струва ми се, лежи в оригиналната жанрова природа на Славейковото творение. Тъкмо тя, разбираана като специфика на типа светоотношение и изразяващата го текстова структура, ни открива път към проследяването на взаимоотношенията между жанр и жанрово съзнание.

„На Острова на блажените“ актуализира два жанрови модела, които не са независими един от друг, а се наслагват, допълват и пресичат взаимно: модела на мистификацията и модела на антологията. Нито един от тях не е напълно нов и непознат за българската литература. Публикуваният през 1967 г. том от поредицата „Литературен архив“ сочи, че още ранният Славейков е мечтаел за високите интелектуални наслади, свързани с играта на мистифициране. В плана на стихосбирката си „Момини сълзи“ той е оставил автобиографични бележки, прикрит зад името Райко Райков. Вариантите на тази мистифицирана автобиография са отпечатани в споменатия вече том на „Литературен архив“. Тук като пример ще приведа само откъс от един от вариантите, съставен под името на мнимия издател: „На мен се падна скръбний дял да оплача още приживе злополучний си другар и, после ранната му смърт, да издам неговите стихотворения. (. . .). Някои от стихотворенията той е печатал приживе под псевдоним П. П. Славейков.“ Още тук поетът играе със собственото си творчество, приписвайки го другиму, още тук въвеждането на „псевдоним“ раздвоява идентичността на творческия „аз“. Тази линия ще бъде продължена и задълбочена в автобиографичния очерк „Олаф ван Гелдерн“, печатан за пръв път в „Мисъл“ (1903), а по-късно и като предговор към „Епически песни“ (1907). В него авторефлексията, постигната чрез мистификация, е още по-силна — тя визира и самия жанр на автобиографичния очерк: „Произведенията му, откак и той е наред с хората — не са май за пред хора; те са случайна р а б о т а, драскотене фейлетони по вестници, преводи и автобиографически бележки, с които Олаф ван Гелдерн се мъчи да заглавика себе си и да се подиграй с наивните читатели.“ През призмата на насмешката, на раздвоението между сериозност и ирония, Славейков всъщност оценностява, „оправдава“ опита си в сферата на автобиографичната проза. Така прозата, която, видяхме, в статиите му има недотам завиден статус, тук, в художествения мистифициран очерк, е защитена, издигната над догмата за ценностно разделение и противопоставяне с поезията. Нещо повече, още в този очерк те съжителстват, пребивават в единство, макар и поетическият откъс да е „приятен“ в мястото, отредено за постскрипума.

Славейков обаче е прибягвал, още преди излизането на „На Острова на блажените“, към мистификация и в поезията. Известни са неговите „Шар-

ки от Ферхад Меддахи“, родили се в контекста на засилено усвояване на източни мотиви в българската поезия през 80-те и 90-те години на миналия век, не без влиянието на Гьоте, Хайне, а в случая и на плодовития и твърде популярен на времето си, но неособено талантлив Фр. Боденщет. Зад името „Ферхад Меддахи“ всъщност се крие П. Славейков. Той сам, печатайки шарките с означение „Превод от персийски“, под линия разкрива мистификацията чрез една бележка, издържана в типичния за него стил на биограф, повествуващ в сегашно осведомително време. Тези литературно-исторически детайли безспорно свидетелстват, че в индивидуалния творчески път на Славейков „На Острова на блажените“ не е внезапна, изненадваща книга (макар че тъкмо така е била възприета от редица негови съвременници), а дълбоко мотивирана в своя замисъл творческа изява. По-съществено е обаче да отбележим, че мистификацията като форма на литературно творчество не е само Славейков приоритет. Колкото и да е странно, с нея си служи и Вазов в полемиката си с „Мисъл“. Неговите очерци „Японски силуети“, печатани за пръв път в сп. „Българска сбирка“ през 1904 г., мистифицират с не по-малък успех друг жанр — художествената биография. Славейковата и Вазовата мистификация, идващи от съвършено различни, дори противоположни полюси на българската литература, свидетелстват, че в началото на нашия век тя вече е достатъчно развита, за да допуска съществуването на толкова своеобразни жанрови образувания, отличаващи се с усилени наблюдателни и самонаблюдателни функции.

Антологията също не е напълно ново явление за българския литературен живот. След Освобождението до началото на века властващ тип антология на литературното поле са образователните, съставени без особени претенции за оригиналност в подбора и подредбата. Класически пример за такава антология е двутомният сборник „Българска христоматия“, подготвен и издаден през 1884 г. от Вазов и Величков, включващ творби от знаменити чужди писатели. Но едва в първото десетилетие на нашия век се засилва присъствието на антологията в литературния живот като форма на литературно самосъзнание. 1910 — годината, в която се появява „На Острова на блажените“ — може да бъде наречена година на антологията в българската литература, тъй както в немската литература 1797 г. е позната като година на баладата. Именно през 1910 г. излизат не само Славейковата книга, но и първата антология на българската поезия, съставена от Подвързачов и Дебелянов, и Славянската антология на Ст. Чилингиров. Като се добави към тези три антологии издадената през следващата 1911 г. Славейкова антология „Немски поети“ (Работата върху нея се е преплитала с работата върху „На Острова на блажените“). По-подробно за тези паралели говорят В. Пундев и Е. Теодоров), очертава се един плътен контекст около тази иначе самотно изглеждаща книга.

Преобладаващите реакции на критиката при излизането на книгата показват, че въпреки този фон тя наистина е била възприемана като странна и озадачаваща. Не са малко онези рецензенти, които наричат Славейковото произведение единствено, неповторимо, своеобразно не само „в нашата, но и в световната литература“. А за цитирания вече Н. Атанасов „На Острова на блажените“ е „най-сензационната от всички, каквито са излизали досега от български сериозен писател“. Смут у ценителите внася и създаденият вече от самия Славейков чрез „Сън за щастие“ (1907) образ на единна лирическа книга, който критиката, повече или по-малко, е очаквала да види възпроизведен в по-нататъшното му творчество. Тази несбъдната надежда дава основание на Н. Ракитин да отбележи: „Новото произведение на Пенчо Славейков поставя в недоумение читателя, който от автора на „Сън за ща-

стие“ очаква нещо хубаво и съвършено.“ „Недоумението“ се засилва от сравнението на „На Острова на блажените“ с другата първокласна антологична книга от същата 1910 г. — Яворовата „Подир сенките на облаците“. Макар и много различни по своя облик и замисъл, тези две книги завършват и същевременно увенчават като най-високи постижения процеса на преход към единни авторски антологии в българската литература.

Дръзкото новаторство на Пенчо Славейковата творба е в органичното съчетаване на съществуващите до този момент разединено традиции на мистификацията и антологията. Оригинални форми на литературно самосъзнание, те стават опора на едно ярко персоналистично, активнопровокиращо и пренареждащо отнасяне към света и литературата. Самобитността на Славейковата антология се състои в усвояването на един културен жест — репрезентативното обединяване на несобствени творби — за тъкмо обратни цели — изграждането на личностен творчески корпус. Интересно от гледище на литературната и културната история е обстоятелството, че тази „похитена“ жестикулация се извършва преди нейния аналог с „осветена“ от традицията функция, т. е. преди антологизирането на чужди текстове в „Немски поети“ и почти едновременно (с малка преднина) с първата антология на българската поезия.

Отбелязвам всичко това, защото считам, че то има пряко отношение към жанровата природа на „На Острова на блажените“. Може би наистина само разностранен и противоречив, високоерудирани автор като Славейков е бил способен да експлоатира един традиционен културно-миснонерски жест, префункционализирайки го. Тъкмо това префункционализиране обаче стои в основите на усложнената жанрова природа на „На Острова на блажените“. Префункционализирането води след себе си „остранено“ виждане за самия облик на книгата. Оттук и многото опити за прозрачно скриване на видимото, за неговото „маскиране“, които могат да се проследят в „срамежливото“ преименуване на имена и реални, в тъкмо обратното разположение на букви, изграждащи дадено име. По един парадоксален, но вътрешнологичен начин обратното разчитане на културната функция се отразява дори в обратното разчитане на някои думи. Тъкмо това мистифициране, а не простото наличие на биографична проза, образува фикционалния пласт на книгата. Биографични очерци съдържа и „Немски поети“, но те не са фикционално повествование. Онова, което превръща животописите от „На Острова на блажените“ в проза, е духът на игра-мистификация, който едновременно въплъщава в себе си и „разобличава“ фикционалното начало. Тази игра прави възможно жизнерадостното преливане на фактично и въображаемо, на „поезия и истина“, в нейното лоно Стара планина се оказва планината на Заратустра, а Олаф ван Гелдерн се преражда в „чичо“ на поета.

Дори нешрикосновеният в експлицитните критически текстове на кръга персоналистичен принцип търпи изменения, пречупен през призмата на фикционалното. Славейковият персонализъм в „На Острова на блажените“ е толкова енергичен, стремителен, дори агресивен, че образите на неговата личност не успяват да се вместят в един фикционален писателски „аз“, а обитават множество „личности“, множество „фигури“. Това е един процес на върховно въплъщаване на персонализма, който, достигнал своя предел, се саморазрушава. Оттук и обратният ефект — възниква една картина не само на реалната Славейкова личност, но и на въображаемата писателска общност, населяваща Острова на блажените, т. е. картина на една въображаема национална литература. Как си я представя Славейков? Преди всичко — не като литература от шедьоври. Острокритичната рефлексия върху българската литература в предговора поставя под въпрос възможността да

се състави една „антология от творения на български поети: защото поети имаме малко, и още по-малко поезия, от които би могло да се стъкми антология за пред хора“. Според Славейков реалната, настоящата българска литература „още не е добила нито характерна, нито своя физиономия“ — една мисъл, продължаваща претенциите на кръга „Мисъл“ за първата истинска страница от историята на българското словесно изкуство. Затова антологията на Славейков, реализираща едно критично настроено литературно самосъзнание, може да бъде само антология на „чужд“ сред своите. Претенцията на този „чужд“, заявена в предговора, е „от песните и стихотворенията на всякой поет да избере най-хубавите, смятайки, че в поезията най-хубавото е и най-характерно“. Но този принцип от предговора бива на практика опроверган и пародиран в антологията. Мнозина от критиците на Славейковото творчество, както ще видим по-нататък, поставят прозата в книгата по-високо от поезията, а други с основание подчертават, че подборът на стиховете съвсем не е равностоен. Струва ми се, че в днешното българско литературознание това явление най-адекватно тълкува М. Неделчев, когато пише: „... „На Острова на блажените“ трябваше да ни представи (по идеен замисъл) една национална литература — с върховете и спадовете ѝ, с антологичните образци, но и с анекдотичните форми, с новаторските явления, но и със старомодните недоизживелици.“ Ако предговорът на книгата поставя знак за равенство между „най-хубавото“ и „най-характерното“, обединявайки ги във формулата „най-хубавото е и най-характерното“, антологията преобразува това равенство, премествайки акцента от естетизъм към персонализъм: най-характерното, най-интимно-подплатеното — е най-хубавото. Така образът на литературата, който се създава в „На Острова на блажените“, е утопичен не защото чертае една *въображаема* литература с утопично високи постижения, а защото носи утопичния стремеж чрез творчеството на една личност да пресъздаде максимално точно нейния естествен, нейния *реално-възможен* релеф, за който еднакво важни са и върховете, и низините.

Тази отявлена нейерархичност е характерна и за жанровия модел на фикционалната литература, моделирана в книгата. Имплицитното жанрово съзнание на Славейковата антология пречупва през призмата на фикцията, на иронията и самоиронията, на сериозното и шеговитото два от централните митове, същности за експлицитното жанрово съзнание на кръга „Мисъл“ — мита за вътрешната йерархичност на поезията, ценностно ядро на която е лирическата песен, и мита за художествената неравноценност на поезия и проза.

На пръв поглед би ни се сторило, че първият от митовете, за които говорим, живее неразграден в антологията. Предговорът все още поддържа идеята за ценностната маркираност на поезията и за нейната „обожествена“ неразделност, отразени в жанровото доминиране на лирическата песен: „Имам готова за печат и друга книга с творения на поетите и писателите на Острова на Блажените, но печатам по-напред тая, само лирически песни и стихотворения. Печатам я по-напред, защото смятам лириката на един народ нещо като око на човека, през което най-напред и най-добре се откроява неговата душа.“ И в тази Славейкова книга поетът е преди всичко певец. В биографията на Боре Вихор дори се съживява един от любимите на романтиците митове за вълшебната дарба на Орфей: „Живота на поета — пише Славейков, — неговата действителност, твърде малко се знае. Но легендите за тая действителност са безчет, както за всеки херой на живота. Така например, разказва се, че той бил дивен песнопоец, едва ли не нововременен Орфей, в чийто глас се заслушвали и дърво, и камък. Види се, на Острова

тогава не **ще** е имало хора да слушат. „Обърнете внимание на това, как мистицизираната биография играе с живота и легендата. От една страна, легендите са нещо естествено за „всякой херой на живота“. От друга — легендарното бързо получава статута на фактично, превръща се в част от представяния като реален живот на Острова. Оттук и критиката към неговите жители: „не **ще** е имало хора да слушат.“

Тази представа за свръхощеностеността на лирическата песен в структурата на поезията се коригира под напора на реалното богатство от жанрове, населяващи антологията. Тук наред с неакцентуваното с други жанрови признаци стихотворение (едно определение, неиздържано от теоретична гледна точка, но удобно от практическа) **ще** открием и сонет, балада („Сто и двайсет души“), епиталямий, епитафия, философска поема („Химни за смъртта на свръхчовека“), образци на източната афористика. Тези жанрове диалогизират помежду си в рамките на цялата книга, а често пъти и в рамките на текстовете на даден „автор“. Различни, но равнопоставени, те изграждат художествената цялост на антологията. Ако към тази пестрота прибавим и образците на биографичната проза, **ще** разчетем стремежа да ни се внуши естественото и необходимо за адекватния образ на една национална литература разнообразие и богатство от жанрови форми. Зад това моделирано от книгата богатство аз съм склонен да видя едно съперническо удвояване (от други естетически позиции и с други амбиции) на Вазовия съзидателен жест, за когото д-р Кръстев в „Млади и стари“ писа, че е създал „в миннатур цяла една литература“.

Книгата на Славейков създава и нов образ на отношенията между поезия и проза. Мислени от експлицитното жанрово съзнание на кръга като неравностойни (иначе прозата не би се изравнявала с поезията само чрез названия от поетическия регистър), тук се допуска и тяхното пребиваване в равноценност, изграждаща целостта на книгата. Някои от животописите издигат престижа на поезията, сравнявайки я по познати начини с прозата. Творена едновременно с нея (както е в животописа на Видул Фингар), поезията се оказва много по-дълголетна, надживява я, започвайки свое богато посмъртно битие. Ето какво ни обяснява биографът на Фингар: „Преди това са сбрани и издадени два тома негови фейлетони и политически хроники. Онова, което беше тъй навреме в живота, се показва лишно след смъртта; и обратно — на стиховете му, лишните в живота, смъртта повиши курса им; сега те се четат и пречатат, а много знаят и наизуст.“ Въпреки това според други биографии господството на поезията съвсем не е така безразделно, както би се сторило на пръв поглед. То е сериозно провокирано в животописа на Чавдар Подрумче, който е представен на читателя преди всичко като талантив белетрист. Неговите творби са сравнени с творбите на европейските писатели, в тяхната изисканост е видяна основната причина за неособено високата му популярност: „Неговите погледи се взират с най-голямо любопитство в пестрия — външно и вътрешно — живот на епохата на Възраждането. От тая страна 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. Но колкото и близо да стои, от тая страна до модерните — цяла бездна зей между им като художници.“ Но тази „бездна“ е непроходима за европейците, те са, които трябва да се равняват по Подрумче: „У него няма ни следа от преднамерено фанфаронство, ни нехайство към външната форма, а вътрешно му е чужда онази изкълченост в психологията на лицата и мотивировката при развитието на действието, което е на мода у модерните писатели. Тия писателски качества придават трайна цена на творенията на

Подрумче, макар че тези именно преимущества твърде много пречат за тяхната популярност.“ Но прозата на Подрумче в очите на неговия биограф е не само първокласна литература сама по себе си; тя е и първообраз на поезията му. „Особеностите на прозата на Подрумче — отбелязва Славейков — са присъщи и на поезията му, — една книга „Песни и балади“, в която всеки образ е изрязан с длето, всяка дума претеглена на везните на художествения такт.“ Дори самият стих на Подрумче е оценен чрез името на един от великолепните стилисти в прозата: „Без да изгуби простота, негова стих е извънредно сбит, лишен от баласт на думи, поради което поета често наричат Тацит на стихът.“ Така във фикционалния текст става възможно онова, което в аналитичните и оценъчните текстове, демонстриращи жанровото съзнание на кръжеца, е недопустимо — поезията започва да се определя чрез прозата, достоинства ѝ да се представят и обясняват чрез достоинства на прозата.

Но ако това все още е една „теоретична“ еманципация на прозата, книгата ни предлага и друг аргумент — живота на поезията във и чрез прозата. Да си припомним автоцитирането от „Кървава песен“ в очерка за Иво Доля или оживяването на стихове от Вазовата ода „Левски“, перифразирани в противоречиво тържествено-хумористичен тон в очерка за Ралин Стубел. Напрегнатата хармония между стих и проза в „На Острова на блажените“ се извява и в техния смислов диалог, в съответствията и несъответствията между авторовите характеристики и стихотворенията, които те представят. Понякога те са видимо обособени, несъвпадащи по дух помежду си. Така очеркът за Доре Груда го представя като ревностен изследовател на народната песен, продължител на нейните традиции. В последвалите стихотворения няма нито помен от фолклорна тематика или фолклорна поетика. В животописа се укорява и „безталантността на младата генерация поети“, а със „Скерцо. Григ“ авторът се доближава до особеностите на поетичния изказ, до най-добрите представители именно на тая генерация. Това изброяване на асиметрии между биографичната проза и стихотворната продукция може да продължи с други „автори“ и други творби от антологията. Но и дотук, струва ми се, става ясно, че поезия и проза са в непрекъснат диалог, че понякога коригира тезисите, формулирани в прозата (или както сполучливо, макар и пресилено пише Н. Атанасов. „почти всичко онова, което пише прозаикът Славейков, се отхвърля от поета Славейков“), и обратното. Ала съществуват и немалко обратни случаи, които, изразявайки симетрия, внасят равновесие в полемичните взаимоотношения между поезия и проза. Антологията се открива с портрета на Боре Вихор, представен като легендарен народен герой-поборник. Стиховете, които следват тази скица, ѝ съответстват в максимална степен: „Бачо Киро“ с резигнативните настроения на възрожденската поезия, познати ни от „Не пей ми се“ и „Гергьовден“, „Сто двацет души“ с баладично-одичния си патос и най-сетне „Марш“ с призивността към саможертва и откритата перифраза на Ботевото „Хаджи Димитър“. По-нататък, в средата, е разположен прочутият животопис на Иво Доля, който критиката не без основание смята за най-автобиографичен. Самият Славейков в едно шеговито поздравление отъждествява себе си със своя фикционален двойник, а Мара Белчева — със Силва Мара:

Загачени в кихавична неволя —
дома, во своята кошара,
за ваше здраве Иво Доля
и секне се до него Силва Мара.

Вероятно и без тази „помощ“ близката прилика е била бързо дешифрирана, защото още на следната година във в. „Барабан“ се появява карикатура, изобразяваща Славейков и Мара Белчева, яхнали Пегас. В текста под карикатурата имената им вече са заменени с Иво Доля и Силва Мара. Само година по-късно Славейковият двойник навлиза и в сериозната, дори тържествена поезия по повод:

Из твоя път обсаждан от неволя
разсипан е свещения елей;
но чрез смъртта възкръсна Иво Доля
и спомена му нашият път ще грей.

(К. К о н с т а н т и н о в)

За да бъде широко възприета тази идентификация, очевидно е била нужна почва, която да я подхранва. Мисля, че решавашо значение тук е имало реализираното желание за пълно самохарактеризиране едновременно в прозата и в поезията. Неслучайно тъкмо тук са най-изповедните творби на Славейков, съставляващи неговия поетически завет: „Жрец на живота“, „Баща ми в мен“, „Псалом на поета“.

Наблюденията дотук ни дават основания да смятаме, че „На Острова на блажените“ чертае идеалния образ на отношенията между проза и поезия в една въображаема литература. Те са достатъчно ценни сами по себе си (критиката при появата на книгата е затруднена да я оцени като цялост — очевидно интегритетът между поезия и проза е все още утопична величина в съзнанието, — а възхвалява или прозата за сметка на поезията (Н. Ракитин, Сирак Скитник), или поезията за сметка на прозата (Н. Атанасов) и разграничени помежду си (композиционно и смислово), за да се мислят като слети, губещи своята специфика и, заедно с това, достатъчно обвързани, предполагащи се взаимно (композиционно и смислово), за да могат да съществуват изолирано. Така в най-дълбоката си същност „На Острова на блажените“ имплицира една представа за литература, устроена по модел, в който отношенията между поезията и прозата и между жанровете вътре в поезията не са вече задължително йерархични и центростремителни, а могат да бъдат и равноценно-диалогични. Този имплицитен жанров модел извежда извън постулатите на експлицитното жанрово съзнание на кръга „Мисъл“, детерминирани от конкретните *духовно-исторически особености на епохата*. В този смисъл той е един утопичен модел, а Славейковата книга — една утопия за литература, т. е. „нещо, извършено въпреки времето и мястото“ (Яворов).