

## МИТЪТ ЗА ПРОМЕТЕЙ И ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

ПЛАМЕН АНТОВ

В своето задълбочено изследване „Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм“<sup>1</sup> М. Николчина разграничава четири културни роли на митологичния персонаж Прометей: похитител на огъня, благодетел на човечеството, нарушител и страдалец.

Въпреки че авторката все пак отделя една от тези роли — първата,  $\delta$  Κλέπτης — като основен митоорганизиращ мотив; въпреки че изхождайки именно от нея, тя открива в основата на мита „едно вътрешно раздвоение между положителния аспект на „придобивката, огъня“ („линия на огъня“, свързана с Есхиловата интерпретационна традиция) и отрицателния аспект на „нарушението, кражбата“ („линия на кражбата“, свързана с Хезиодовата традиция)<sup>2</sup>, всъщност четирите роли на титана съществуват в един диахронен ред, следвайки една след друга във времето, дори обуславяйки се една друга според принципа на субординацията. Прометей е *похитил* огъня и стози си жест се е превърнал в *благодетел* на човечеството; но похищавайки огъня, той е *нарушил* известни закони, нарушил е порядъка и хармонията, за което е наказан *да страда*.

Тръгвайки отгук, ние сме склонни да видим в митологемата Прометей други културни (и архетипални) роли, които по отношение на току-що изброените имат доминантно значение. Те съ-съществуват на едно синхронно ниво, в една темпорална плоскост — не една *след* друга, но не и една *до* друга, а по-скоро една *във* друга, на принципа на онази будистка кукла, познатата повече в руския си вариант като матрьошка.

На първо място, в мита за Прометей ние откриваме архетипалния образ  $\delta$  Ηρωῆς, г е р о я (в най-обобщен смисъл) — героя, жертвал себе си за благо на другите. От своя страна този пра-образ има няколко свои разновидности, на които сега няма да се спираме.

На второ място, образът на Прометей съдържа модела на т в о р е ц а, Δημιουργός (както в най-пряк, така и в максимално абстрактен аспект), който също се разпада на няколко разновидности с характерни свои акценти.

Тези две роли на Прометей не са обособени, те съ-съществуват едновременно, преливат се една в друга и обемат в себе си всички онези, които изброява М. Николчина. Например, когато функционира в доминантната роля на герой, едновременно (и автоматично) с това Прометей е още и похитител на огъня (същинският героически жест), и благодетел на човечеството (мотивацията на този жест), и нарушител (начинът на осъществяването

<sup>1</sup> Николчина, М. Митът на Прометей и поетиката на английския романтизъм. С., 1988.

<sup>2</sup> Николчина, М. Цит. съч., с. 9.

му), и страдалец (наказанието, което, от една страна, завършва докрай героическия жест, а от друга, е изкупление за него). По подобен начин стоят нещата и когато Прометей се разглежда като творец. „Героизмът“ и „творчеството“ не бива да се възприемат като два различни културни жеста. Жестът е всъщност един; не преставайки в основата си да бъде героически, той може да се разглежда изключително и като творчески акт.

Тези две роли — героят и творецът — се свързват със самия образ на Прометей, който в един идеален план може да се мисли като човешка личност. Освен тях в настоящата работа ние разграничаваме още една и д е я (не можем да употребим тук думата „роля“), свързваща се с тенденцията на мита като цяло. Тази идея с немалка доза условност и приблизителност можем да наречем г н о с е о л о г и ч е с к а. Тя се персонифицира не в образа на дарителя на огъня (символизиращ в един обобщено-абстрактен смисъл познанието), а по-скоро в хипотетичния субект на реципиента, на онзи, който получава огъня.

Прометеевският мит не е *causa finalis* в инвенцията на настоящата работа; той присъства по-скоро вторично, във функцията на призмата, през която ние — в един неангажиращ, почти есеистичен тон — разглеждаме някои характерни за Пенчо Славейков нравствено-философски идеи и конкретната им инкарнация в отделни негови творби.

Свободният стил на изложението предполага (или поне позволява) някои биографични реминисценции, а също и твърде широкия културно-исторически контекст, в който е ситуиран конкретният предмет: по отношение на митологемата Прометей — асоциациите с някои други общокултурни митологеми, като Христос и свръхчовека; по отношение на П. П. Славейков — неговите двупосочни отношения с националната литературна традиция: като наследник на традиции и като родоначалник на традиции.

## 1. ПРОМЕТЕЙ КАТО ГЕРОЙ

В класическия мит за Прометей, досътворяван в продължение на много векове, в един момент се оказва, че човешкият род има двама свои създатели, които в почти еднаква степен са носители на висшата справедливост — Зевс и Прометей<sup>3</sup>. За да се възстанови нарушеното равновесие в системата, сблъсъкът между двамата „претенденти“ — върховното божество и титана — става неизбежен. Така в Зевс се персонифицира грубата сила на тирана, а в Прометей — благородството, мъченичеството и стоицизмът на жертвата. Приемайки ролята на благодетел на човечеството, на мъченик, Прометей се превръща в най-ранната в обобщеноевропейската културна традиция персонификация на един архетип, който ще се окаже твърде продуктивен впоследствие — *героя, по жертвал се в името на останалите хора, на масата и на казан жестоко за това*.

Този архетипален модел има свое конкретно митологическо превъплъщение и в другата мощна културна традиция, която, заедно с античната, стои в основата на европейската цивилизация. В християнската митология двойник на Прометей (в разглеждания тук смисъл) е, разбира се, самият И с у с Х р и с т о с — изкупителят на целокупния грях на целокупното човечество, неговият Спасител.

<sup>3</sup> Сведенията за мита за Прометей са почерпани изключително от:

а) Лосев, А. Ф. Проблемът за символа в реалистичното изкуство. С., 1989, гл. VII; б) Мифы народов мира, т. 2, М., 1988, с. 337.

Очевидна е близостта между двата митологически образа, тяхната функционална и идеологическа идентичност, принадлежността им към един архетипален модел. Не е случаен фактът, че понякога в художествената литература се наблюдава смесване на двата образа, наслагването им един върху друг. А. Ф. Лосев открива такива примери в творчеството на редица поети: френският романтик Е. Кинне и неговата драматична поема „Прометей“ (1838), австрийският поет Е. Липинер и поемата му „Освободеният Прометей“ (1876), младият Г. Хауптман и ранната му поема „Ръката“ и др.<sup>4</sup>

Всъщност Прометей — такъв, какъвто е в различните пластове на мита — контаминира в себе си идеологическите роли на двете основни фигури в християнската религия: на Бога-отец (като създател на човешкия род = Прометей ὁ Δημιουργός) и на Бога-син (като страдалец за човешкия род = Прометей ὁ Ἠρώς). Този факт обяснява и изключително слабата популярност на Прометеевия мит в средновековната европейска култура.

В по-ново време във възгледите на теоретиците на романтизма започват да се очертават контурите на една твърде продуктивна в съвременната философия митологема. Появява се неясен копнеж по силната личност, която да надскочи човешкото, да стане, по израза на Новалис<sup>5</sup>, нещо повече от човека. Фр. Шлегел също смята, че „свойствено за човечеството е да се издигне над човешкото“<sup>6</sup>. Появила се като реакция срещу буржоазния конформизъм на Джанбатиста Вико и Хегел, изключващ героичното от съвременната буржоазна епоха, идеята за силната личност се оказва привлекателна за редица философи от деветнадесетото столетие — Щирнер, Карлайл, Прудон, Шопенхауер, — докато към края на века отделните наброски се изясняват и идеята изкрystalизира в своя завършен вид в образа на свръхчовека (Фр. Ницше, „Тъй рече Заратустра“, 1885 г.). По това време редица творци-интерпретатори на Прометеевия мит започват да влагат в традиционния образ на титана „свръхчовешки“ черти. Благодарение на витаещия над епохата дух на героически неоромантизъм акцентът все повече започва да се поставя върху *противопоставянето* на Прометей на тълпата, която не разбира смисъла на неговия подвиг, обезсмисляйки го по този начин. Полската писателка Мария Конопницка в драмата си „Прометей и Сизиф“ (1892) изобразява титана разочарован от онези, за които се е жертвал. Затъпели от безсмислен сизифовски труд, човешките маси използват Прометеевия дар само за недостойни разрушителни цели. Подобна идея се открива и в новелата на Владислав Оркан „Сватбата на Прометей“, а в романа си „Прометей и Епиметей“ К. Шпитлер още в началото на 80-те години, по думите на Лосев, вижда Прометей като „непосредствен предвестник на нищешанския свръхчовек“<sup>7</sup>. Така в края на века класически-героическото в образа на Прометей започва да се свързва с модерно-свръхчовешкото, да се идентифицира с него.

\* \* \*

Този героически архетип, който можем условно да обозначим като „Прометей — Христос“, присъства и в българската мито-поетическа традиция.

<sup>4</sup> Лосев, А. Ф. Цит. съч., с. 321, 326.

<sup>5</sup> „Ние сме само хора и трябва да станем повече от хора“, Nowalis Werke, Bd. III. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart. S. 131

<sup>6</sup> Shlegel, F. Werke in zwei Bänden, Bd. S. 265. Този и предходният цитат са по монографията на Ерика Лазарова „Немският романтизъм — между идеала и действителността“. С., 1990.

<sup>7</sup> Лосев, А. Ф. Цит. съч., с. 325.

Наченки, все още неясни и колебливи, могат да се открият в юнашкия и хайдушкия фолклор, например в песните за отиващия към бесилото юнак. Но в истински, завършен вид този общокултурен архетип намира своето „българско“ съответствие в образа на **В а с и л Л е в с к и**, чиято житейска съдба е подчертано сходна с тази на Спасителя, сама по себе си тя е един готов мит: живот-саможертва в името на другите, низко предателство от „свой“, достойно преминаване през чистилицето на турските задани и накрая — героична публична смърт.

В родната поетическа традиция отдавна образът на Левски е видян като български Христос. Само три години след мъченическата си смърт, благодарение на една гениална творба, той вече се е превърнал в национален литературен мит. Неслучайно такъв литературовед като **Р. Якобсон** смята „Обесването на **Васил Левски**“ за същинския шедьовър на **Ботев**<sup>8</sup>, а друг един голям български поет и мъдрец направо възкликва по повод на същото стихотворение: „Това е митотворчество. По този път навярно в древността са възниквали големите релгиозни митове.“<sup>9</sup>

Всъщност Ботевата творба влиза в далеч по-активни отношения с евангелския мит, отколкото това изглежда на пръв поглед, различни скрити цитати алюзивно разтварят нейното художествено пространство към дълбоки културни пластове. Идентичността на образа на Левски с този на Христос е загатната в това „един син“ („и твой един син, Българийо“), което, както отбелязва **Радосвет Коларов**<sup>10</sup>, е почти дословен цитат на евангелското „единороден син“ (**Йоан**, 3: 16, 18). „Митообразуващото начало, пораждащо мит“, според **Р. Коларов**, е закодирано в зрителната точка, „въздигаща на piedestal“. „Тази зрителна точка — обяснява той — получава и скрито пространствено изражение в глагола „стърчи“ (отнасящ се за бесилото), който предполага насоченост на погледа от долу на горе.“<sup>11</sup>

Тенденцията на идентифициране на образа на Левски с този на Христос е доведена докрай от **Вазов**. В известната си ода той, за разлика от Ботев, съвсем пряко митологизира подвига на Апостола чрез паралел както на житейски-биографично, така и на абстрактно-символно равнище<sup>12</sup>.

1. Животът на Левски, неговата дейност, проповедите му сред народа:

— . . . беден, гол, бос, лишен от имотът,  
за да е полезен, дал си бе животът.  
— Думите му бяха и прости, и кратки,  
пълни с упование и надежди сладки.

— Той беше готов  
сто пъти да умре на кръста Христов.  
— . . . и с сърце порасло, и за кръст готово.  
— И семето чудно падаше в сърцата  
и бързо растеше за жътва богата.

<sup>8</sup> Вж. **Якобсон**, **Р.** Структурата на последното Ботево стихотворение. — Език и литература, 1961, кн. 2.

<sup>9</sup> **Далчев**, **Ат.** Вазов и новата ни поезия. — В: Съчинения в два тома. Т. 2, С., 1984, с. 325.

<sup>10</sup> **Коларов**, **Р.** „Обесването на **Васил Левски**“ и поетиката на Ботев. — Литературна мисъл, 1978, кн. 1.

<sup>11</sup> Пак там, с. 74 (бележка под линия).

<sup>12</sup> Този паралел засяга отчасти и **Ал. Панов** в статията си „Одата като легенда. „Левски“ от **Иван Вазов**“, Литературна мисъл, 1989, кн. 8.

## 2. Предателството — преки асоциации с Юда:

- Той биде предаден, и от един поп! . . .
- . . . който равен в ада има само Юда.

## 3. Общочовешките (общонародните) измерения на загубата:

- . . . фърли в плач и жалост цял народ тогаз!

## 4. Бесилото, издигнато в ранг на символ, подобно на Христовия кръст:

- . . . О, бесило славно!  
По срам и по блясък ти си с кръста равно!
- Свещено си ти.

Така при Вазов, чрез непрекъснатото вмъкване в текста на общокултурни реалии-символи, като „Христос“, „Юда“, „кръстът“, първият план в творбата — конкретно-национално-историческият (Левски) — се издига до сакралното равнище на втория — абстрактно-общочовешко-символния (Христос).

Всъщност, увлечен в своя патос, сам Вазов поставя подвига на Левски в един историко-културен контекст, където наред с „кроткий Иисуса“ и още няколко исторически личности (Хус, Колумб, Сократ) присъства, — и то на първо място — и митологичната фигура на Прометей.

\* \* \*

След Ботев и Вазов общокултурният архетип „Прометей — Христос“ сякаш окончателно е намерил в нашата поетична традиция своята естествена персонификация в полумитологизирания образ на Левски. Но, от друга страна, той е вече изчерпан в своята традиционна възрожденска интерпретация, в която акцентът е изцяло върху героя, а съвкупният образ на онези, за които той се е пожегвал, или напълно е игнориран, или е едва загатнат, като при това не съществува никакво идейно или каквото и да е друго разминаване между героя, от една страна, и народа, масата, от друга. Затова следващият поет, който се обръща към този архетип — П. П. С л а в е й к о в, — го интерпретира по един съвсем нов, модерен начин. Преди всичко той се абстрахира напълно от образа на Левски, заменяйки го с един „хибриден“ персонаж, който, макар да е назован „Бачо Киро“, в еднаква степен съединява в себе си конкретния образ на нашия възрожденец (на биографично-фабулно ниво) и абстрактния образ-идея на нищезанския свръхчовек (на идейно ниво).

П. П. Славейков прави белочерковския даскал герой на две свои стихотворения — „Бачо Киро“ и „Поет“, — но за нас в случая е интересно само първото от тях, тъй като другото едва-едва се докосва до архетипа „Прометей — Христос“ и като цяло се отгласква в съвсем друга посока. Днес ние можем само да гадаем на какво се дължи подчертаният афинитет на поета към тази сравнително скромна личност от нашата история. „В съдбата на Б. Киро — пише Здр. Чолаков — Славейков вижда един символ, който е много национален и в същото време има голям общочовешки смисъл.“<sup>13</sup> Но това не

---

<sup>13</sup> Ч о л а к о в, Здр. Душата на художника. С., 1986, с. 64.

обяснява факта, че интерпретирайки архетипа, П. П. Славейков подменя утвърдения вече в нашата поетична традиция образ на Левски с този на Бачо Киро — най-малкото защото националното и общочовешкото присъстват в не по-малка степен и при Левски.

Но да се върнем към образа на реалната личност Бачо Киро — такъв, както Славейков го е видял в едноименното си стихотворение. Както в редица други области, Славейков е новатор и в отношението си към историческата личност изобщо. В творчеството му за пръв път в нейната трактовка конкретно-биографичното е изцяло подчинено на абстрактното, идейното. До този момент, обръщайки се към една или друга историческа фигура, възрожденският поет не крие намерението си да възпее нейния образ, живот, подвиг. Неслучайно възрожденската ни поезия изобилства с оди: ода-та на Софроний от Д. Попски, двете оди на Венелин и Берон от Г. Т. Пешаков и др. В общи линии така е и при Ботев. Големите идейно-художествени обобщения, до които поетът достига в „Хаджи Димитър“ и „Обесването на В. Левски“, всъщност се натрупват около една типично възрожденска мотивация: да се възпее (и оплаче) героичната гибел на героя. Още по-очевидно е това при Вазов — поредицата оди „Епопея на забравените“ и стихотворението „Радецки“.

При П. П. Славейков за пръв път доминираща роля започва да играе абстрактната философска или нравствена идея, а нейната конкретна образно-фабулна илюстрация е вторично търсена. Силно изразеният наративен елемент, ясната случка и обширният понякога диалог в неговите философски поеми и епически песни имат второстепенна, илюстративна по отношение на абстрактната идея функция. В основата на стихотворението „Поет“ например лежи идеята за абсолютната свобода на твореца, за неговия социален (точно антисоциален) статус. Нея поетът е илюстрирал с един конкретен „факт“ от съдбата на Бачо Киро, като при това не е сметнал за нужно дори да спомене в текста името на прототипа (само при първото печатане на стихотворението в сп. „Мисъл“, XIII, 1903, с. 267, е цитиран като епиграф един пасаж от „възпоминанията“ на Юрдан П. Тодоров). В стихотворението „Бачо Киро“, обратно, името на героя многократно е споменато, включително и в заглавието, но пък неговата реална същност е до голяма степен изопачена, фалшифицирана, за да може да бъде използвана именно като илюстрация на една авторова, външна по отношение на самия протосюжет, абстрактна идея.

И така, интерпретирайки прастария архетип на героя, принесъл се в жертва за благо на другите, П. П. Славейков някак естествено, следвайки модните по това време идеи, поставя акцента върху *конфликта* на героя с масата, тълпата. Напрежение в опозиционната диада „личност — маса“, „герой — тълпа“ имплицитно присъства както в мита за Прометей, така и в дублиращия го християнски мит за Христос. Този конфликт в латентно състояние съществува и в образа на Левски, макар че нито Ботев, нито Вазов са имали смелостта да го потърсят. (Впрочем в някои други Ботеви творби — „Елегия“, „Гергьовден“ — могат да се открият преки обвинения към народа в пасивност, индеферентност, липса на воля за борба и свобода. В този смисъл Ботев продължава една традиция, чиито жалони са Бозвели — стихотворното предсмъртно послание до Андрей Робовски — и П. Р. Славейков — стихотворенията „Не пей ми се“, „Не сме народ“, „Из отговора към \* \* \*“. Тази линия на дегероизиране на общата маса на народа по-късно е продължена от белетристите: от З. Стоянов в неговите „Записки. . .“, най-вече последните глави на том втори, и от Ал. Константинов — в известното писмо до Граматиков в края на очерка „Бай Ганьо прави избори“. Но никой не се е осмелил да противопостави пряко на пасивната, негероич-

на маса на българския народ, готов понякога да предаде своя герой-закрилник, величавата фигура на този, който така кръвно се е слял с него — Апостола Левски. Дори самият П. П. Славейков, който иначе има навик да скандализира средния вкус с нестандартни реплики и дръзки фрази, в този случай — може би повече инстинктивно — е доловил в една подобна идея нещо прекалено кощунствено. Може би тук именно се крие обяснението на подмяната у Славейков на образа на Левски с този на Бачо Киро. Дряновският възрожденец не притежава сакралния статут на Апостола в националното съзнание, затова той е по-мобилен, по-лесно манипулируем с оглед на една или друга идея.)

В своята интерпретация на архетипа „Прометей — Христос“ Славейков за пръв — и единствен — път в нашата поезия поставя идейния акцент върху противопоставянето на героя на масата, за която се е пожертвал. Макар да присъства и в други творби на поета, в най-чист вид този проблем се открива в стихотворението „Бачо Киро“. Тази творба по особен начин се съотнася към различните архетипални персонификации на архетипа, всяка от които е свързана с едно от трите равнища, ясно разграничими в нейната структура.

*Първото* равнище, свързано с фабулата на произведението, с разказната случка, може да бъде обозначено като конкретно-национално. То се свързва с образа на реалната историческа личност Б о ч о К и р о, който при П. П. Славейков изпълнява функция, идентична с тази на Левски в утвърдения от Ботев и Вазов национален вариант на общокултурния архетип. Това ниво е най-външното в творбата; то и хронологически предхожда останалите в нейното развитие. Към него се отнасят както самото заглавие на стихотворението, така и неговите начални стихове.

*Второто* ниво, най-важното, основното в творбата, е идейно-индивидуалистичното и спрямо него първото изпълнява по-скоро илюстративна функция. То е свързано с първичната, инспирирала самата творба авторова идея за с в р ъ х ч о в е к а, презиращ робската тълпа, макар да е пожертвал живота си за нейната свобода (това всъщност е Пенчо-Славейковата хуманизираща „редакция“ на Нищевия оригинал). Постепенно в развитието на творбата това ниво абсорбира в себе си първото — имплицитно присъстващия образ на свръхчовека поглъща този на Бачо Киро.

*Третото* ниво, свързано с митичния образ на И с у с, можем да наречем митологично-митологизиращо, защото в рамките на творбата то изпълнява пряка митологизираща функция. Реално то се носи само от два стиха, но те имат особен статут, защото представляват самата поанта на стихотворението. Героят е окачен на бесилката —

И отстрани му разбойници двама:  
както Исуса когато разпнаха.

Това сравнение сякаш внезапно пренася творбата в едно друго, трансцендентално измерение. Бесилката е пряко приравнена с кръста, а Бачо Киро — с Исус.

Наслагването на трите образа в творбата всъщност е подчинено на строга логика: свръхчовекът е свързващото звено между скромната фигура на нашия възрожденец и величавата митологема Христос. Не особено удачният избор на това свързващо звено си остава за сметка на самата творба, но това е въпрос, нямащ пряко отношение към нашата тема.

## 2. ПРОМЕТЕЙ КАТО ТВОРЕЦ

Друг аспект на Прометеевия мит е свързан с архетипа на *твореца*, навлякъл си жестоко наказание свише с извършения от него чрез самото творчество *ὑβρις* („всичко, което превишава мярата“ — в случая се превишава мярата на човешкото, нарушава се границата между човешкото и божественото, между позволеното и непозволеното, уязвява се ненакърнимостта на сакралните приоритети).

Прометей е творец в най-пряк, буквален смисъл. Той е първият скулптор в гръцката митология и неговото творчество, за разлика от това на Дедал и Пигмалион, има далеч по-универсален характер — Прометей „скулптира“ самия човешки род. Тази културна роля на титана се означава с термина Пластикатор.

Мотивът за създаването на човека не се среща често в античната литература, а през периода на класиката (490—336 г. г.) дори напълно отсъства. Известна популярност добива едва през елинизма. Редица автори от това време (Аполодор, Овидий) сочат, че именно Прометей е сътворил човека, слепвайки го от кал. Най-известно е свидетелството на Овидий:

Нея (земята — П. А.) примеси синът на Япет (т. е.  
Прометей — П. А.) с дъжделивата влага,  
образа на боговете всевластни така пресъздаде.  
Докато другите твари наведени гледат земята,  
стори човешкия лик възвисен, за да вижда небето,  
и повели на човека да свързва очи към звездите<sup>14</sup>.

Освен в най-пряк, физически смисъл, в още по-голяма степен Прометей е творец на човека в духовен смисъл. След като вече е създал неговото тяло от земя и вода, той довършва делото си, дарявайки своето „произведение“ с мисъл, с разум и практически умения, които истински го отделят от нисшите твари, позволявайки му „да свърне очи към звездите“.

Най-популярният вариант на мита набляга изключително върху втората страна от делото на титана — заслугата му е не в прякото, физическо извайване на човешкото тяло, а в неговото одушевяване, в даряването му със знания и практически умения. Според този вариант хората и животните били създадени от боговете в недрата на Земята от смесването на пръст и огън, а на Прометей и Епиметей било възложено да разпределят между тях различните способности. Епиметей („след-вижващ“) станал виновен за беззащитността на хората, защото всичките способности — сила, ловкост, хитрост, бързина — дал на животните. По тази причина Прометей трябвало да се погрижи за хората; той откраднал огъня от работилницата на Хефест и Атина и го дал на тях. Според тази версия огънят (откраднат от ковачницата на бога на занаятите) символизира единствено материалното благо, практическата полза, техническия прогрес и е лишен от всякакви духовни измерения. Тази теза се защитава най-силно от Платон (диалога „Протагор“),

<sup>14</sup> Публий Овидий Назон. *Метаморфози*. I, 83—87. Бълг. изд. С., 1981, с. 7. Освен като пряк творец човека, Прометей има и косвена заслуга за повторното създаване на човешкия род. Пак според Овидий (I, 390—413), когато разсърденият Зевс чрез потоп унищожил сътвореното от титана, оцелели само неговият син Девкалион и племенницата му Пира — дъщеря на неговия брат Епиметей, — които за втори път заченали човешкия род.

но дори Есхил казва, че „от Прометей са всички умения“ (506) и подробно ги изброява (450—468)<sup>15</sup>.

Но Прометей не само е дал наготово на човека всички знания и умения. Според Есхил (248—250), лишавайки хората от способност да предвиждат бъдещето и вселявайки в душите им слепи надежди, той заложил у тях стремеж към постоянна деятелност и самоусъвършенстване. Тъй че неговата творба не е веднъж завинаги застинала в триизмерното пространство, тя е разположена и във времето, проецирана е в бъдещето. Т. е., ако ни е позволено подобно сравнение, Прометей е създад една модерна кинетична скулптура, притежаваща, подобно творбите на Жан Тенгели, своя собствена вътрешна динамика.

В редица интерпретационни версии на мита, например „Франкенщайн или новия Прометей“ на Мери Шели, двете творчески изяви на титана пряко се съединяват: той открадва огъня, за да одушеви именно изваяните от самия него преди това човеци. Ролите на пластикатора и демиурга са двете най-тясно свързани страни на един мащабен, завършен в себе си творчески акт.

\* \* \*

И така, за да създаде своя шедьовър, Прометей е принуден да извърши *хαρρις*, открадвайки божествената искра, с което си навлича гнева на Зевс и последвалото жестоко наказание. Така в неговия образ се открива архетипът на *твореца, дръзнал чрез своето творчество да се докосне до божественото, трансцендентното и обречен за това на жестоко наказание от съдбата*.

Така най-общо формулиран, този творчески подвиг има две неразчленимо свързани помежду си страни, два аспекта. Първият аспект е „субективен“, *интровертен*. Той касае затвореното в себе си само за себе си творческо „аз“, касае творчеството като един самотен героичен акт, като самоцел, като *l'art pour l'art*.

Но подвигът на Прометей има и „обективен“, *екстравертен* аспект. Не за себе си титанът открадва огъня, неговият героичен творчески жест е насочен „навън“, към другите, към хората, той е в името на човечеството като една съвкупна абстракция.

Това е един духовно-героичен архетип, който заема голямо място в творчеството на П. П. Славейков, характерен е за цялостното му светоусещане като творец. В своя митологичен първообраз той е зададен в „Симфония на безнадеждността“, но в най-висша степен е разгърнат в поемата „Cis molí“, в образа на Бетховен. Близостта между митологичния първообраз Прометей и неговата персонафикация Бетховен е впрочем недвусмислено подсказана от самия поет.

Подвигът на Бетховен, също както този на Прометей, се състои от две взаимно допълващи се страни. Първата от тях, интровертната, се изразява в самата творческа стихия — онзи тайнствен миг на вдъхновение, когато геният се докосва до божественото, трансцендентното, забраненото за просто-смъртни. Разгадал висшата хармония на вселената, той, подобно някакъв демиург, се стреми сякаш да създаде чрез хармонията една нова, собствена вселена.

---

<sup>15</sup> Бълг. изд. Е с х и л. Трагедии, С., 1982.

„Безумецът, дали не възмечтава  
да заглуши светът — и нов закон  
да тури за хармонията той!“ —

мисли си полуужасеният ученик, виждайки Бетховен зад рояла. Самият творчески акт, означаващ стремеж към сътворяване на нов свят, т. е. към изравняване с Бога-творец — това е първият *хѳриѳ* на героя.

Вторият е свързан с екстравертната страна на подвига, с неговата насоченост „навън“, към другите. Бетховен не твори единствено за себе си, неговото творчество има по-висша цел, която придава всъщност истинския му смисъл. Това е недвусмислено подчертано от П. П. Славейков в самата поанта-кулминация на поемата. Ето как геният осмисля собствената си мисия:

Ти имаш свой особен дял. Ти сне  
от небесата пламък прометеев  
да го запалиш в хорските сърца  
и, възгорени, да ги възвисиш.

Предизвикана от извънмерната дързост на Бетховен, съдбата го обрича на жестоко страдание, привързвайки го, подобно Прометей, за скалата на непрекъснато прогресиращата глухота. Той, „творецът на хармонията“, даряващ хармония на другите — той единствен е лишен от възможност да ѝ се наслаждава. Но същинският подвиг на твореца е в неговото непримирение, в това, че той „прави от страданието философия на изкуството“<sup>16</sup>, че „опитомява“ страданието, превръщайки го в оръдие на творчество, в инспиратор на творчески идеи.

\* \* \*

Архетипът на твореца стои в основата и на идеята за *с в р ъ х ч о в е к а*, към която П. П. Славейков проявява подчертан пиетет. Казваме „идеята“, а не „образа“, защото за нас в случая е важна повече абстрактната идея за свръхчовека, отколкото нейното инкарниране в един или друг конкретен — макар и условен — образ. (Впрочем трудно може да бъде прокарана ясна граница между образа на свръхчовека като абстракция, такъв, какъвто той съществува в творби като „Сянката на свръхчовека“, „Химни за смъртта на свръхчовека“, „На другия бряг“, и някои съвсем конкретни образи на реални културни фигури — Бачо Киро, Микеланджело, Перикъл, Бетховен. „В лицето на неговия Бетховен нямаме ли зачатие на свръхчовека?“ — пита се един литературен критик<sup>17</sup>.)

Свръхчовекът (като идея, повтарям) е творец — в най-абстрактния и най-висш смисъл на понятието, — защото той твори сам себе си. Преодолявайки дребното, низкото, байганьовското в себе си, той се самосъздава — по стръмната и безкрайна пътека, свързваща човешкото, битово-реалното със свръхчовешкото, идеалното. Той се отнася към самия себе си, към себе-си-човека, като към суров материал, от който се стреми да извае себе-си-свръхчовека; да сътвори от човешкото в себе си свръхчовешкото, богоподобното. „Мъртви са всички богове — обявява Ницше в най-знаменитото си

<sup>16</sup> С а р а н д е в, Ив. Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи. С., 1977, с. 108.

<sup>17</sup> К о л а р о в, Ив. Философията и естетиката на Пенча П. Славейков. С., 1914, с. 81.

произведение, — сега искаме ние, щото свръхчовекът да живее.<sup>18</sup> Превъзможвайки вековния респект към старите богове, свръхчовекът сам се обявява за такъв. В себе си той е едновременно и човек, и бог; и творец, и творение; и субект, и обект. Това солипсистично себетворящо начало е ясно формулирано от П. П. Славейков в „Сянката на свръхчовека“:

Запита ли го времето: „от где  
дохождаш ти?“ Един ответ: от себе!  
„Къде отиваш?“ — В себе! Моят свят  
е свят и отражение сам на себе. . .

В тази поема идеята е вложена в максимално обобщения образ на Заратустра, „уловен“ от поета в момента, когато създава в себе си (и от себе си) свръхчовека. Но се оказва, че сътворяването на Заратустра-свръхчовека означава умираването на Заратустра-човека. Преминавайки „на другия бряг“, героят е наказан да загуби човешкото в себе си — това е изкуплението за висшия творчески акт. Отронената майчина сълза във финала на поемата най-вярно загатва за истинските измерения на тази загуба. Съзнание за нея се долавя и в думите на току-що родения свръхчовек към собствения му създател:

„Уречен час дойде — и аз родих се!  
Възрадвай се, ти виждаш своята рожба!  
Но твоя поглед ужас е сковал?! . . .  
Тогаз презри и мене, за да бъдеш  
достоеен за достоинство творец!“

В рецепцията на Прометеевия мит в художествената литература този мотив — мотивът за унищожаването на твореца от самото творение — се оказва един от най-продуктивните, предполагащи богата и особено актуална културна натовареност. Най-силно от него се е възползвала Мери Шели в своя известен роман „Франкенщайн“.

\* \* \*

Същата идея се открива при П. П. Славейков и в един житейски, биографичен (а в творчеството му като цяло — и автобиографичен) смисъл — само че абстрактно-свръхчовешкото е получило своята конкретизация в културно-ерудитското. Подпомогнат отчасти от съдбата, отчасти напълно съзнателно (?), в своя реален живот той до голяма степен повтаря биографичния модел на своя кумир Ницше, който тогава, на границата между двете столетия, е една култова, полумитична фигура в духовния ареал на Европа.

От своя страна образът и биографията на немския философ в основни линии повтарят Прометеевия архетип на твореца, дръзнал да стори хубрис и наказан от съдбата за това. Ницше систематично развенчава кумирите на своя век, обявява краха на всички традиционни буржоазни ценности, основани на християнската етика, накрая създава цял „закон против християнството“ и се опълчва срещу самия Бог-син, обявявайки себе си за нов месия под името Антихрист. Ясно прозират тук контурите на архетипалния модел:

---

<sup>18</sup> Н и ц ш е, Фр. Така каза Заратустра. С., 1938, с. 67.

човекът, отрекъл стария бог и самообявил се за негов заместник; човекът, направил в края на живота си амбициозен опит да създаде нова религия — този човек в своята лична, чисто човешка съдба е един от най-големите страдалци на своето време, преследван през целия си живот от жестока болест, която винаги му отрязва пътя към най-обикновените, достъпни за всички нормални хора, радости. Накрая не издържа и самият мозък и един ден намират, паднал на улицата в Торинно, изгубил накрая и самия себе си, този „най-чужд на всички времена човек“<sup>19</sup>.

В своята физическа и духовна биография П. П. Славейков почти дублира нерадостната участ на своя кумир. Още в най-ранна младост той е белязан от жесток телесен недъг, който ще го съпровожда до края на живота му, превръщайки го в едно дълго, мъчително страдание. „Целият Пенчов живот е един херончески живот в същинския смисъл на думата — отбелязва Б. Пенев в своя дневник. — Всеки момент от живота му е момент на борба — между воля и съзнание за недъг.“<sup>20</sup> Обездвижил тялото, недъгът раздвижва духа на нашия поет. Духовното се превръща за него в основна форма на движение и познание; Бакхусовото начало в битието му е заменено с Аполоновото. Някогашният жизнерадостен юноша се превръща в мъчно-подвижен, вгълбен в неразрешимите философски и нравствени проблеми съзертател.

П. П. Славейков — творецът и интелектуалецът — има ясно съзнание за собствената си културна мисия сред духовно изостаналото българско общество. Сам достигнал „монбланите“ на духа (което само по себе си е един *интровертен* подвиг), чрез искрата на собственото си творчество той има амбицията да запали „пламък прометеев“ и в оеснафелите души на съвременниците си, т. е. неговият подвиг има ясно изразена *екстравертна* насоченост. И както митологическия персонаж Прометей, и както своя полу-автобиографичен герой Бетховен, и както кумира си Ницше — и той е наказан „свише“ с безмилостен физически недъг. И той, подир един нелек и почти самотен живот сред най-висшите сфери на духовното, издхва в ужасни мъки, прокуден от родината, в същата онази прекрасна южна страна на класическата култура, в която духовно умира и немският философ.

За нас в тази връзка е интересен и един друг вид наказание, извън сферата на житейски-биографичното. Прозрял върховете и бездните на човешката мисъл, преброял томове книги по рафтовете на европейските библиотеки, беседвал в нощите с безсмъртни мислители и поети, сам слушал лекции на световни философи в Лайпциг — ерудитът П. П. Славейков понякога осъзнава, че безнадеждно е изгубил възможността да изживее простото щастие на обикновения човек, на неграмотния орча, на „бедния труженик“. Гносеологическият проблем, съдържащ се в мита за Прометей, поради своята значимост ще бъде специално разгледан по-нататък. Сега само мимоходом отбелязваме копнежа на твореца и културтрегера Славейков по „изгубения рай“ на първичната простота като едно осъзнаване на цената, заплатена за постигане на „божествената мъдрост“, като изкупление за един *хубрис*.

\* \* \*

Но митът за Прометей, така, както е интерпретиран от П. П. Славейков, съдържа в себе си още един, особено характерен за цялото творчество на поета, нюанс. Освен че е архетипалният първообраз на твореца, извършил

<sup>19</sup> Ц в а й г, Ст. Фридрих Ницше. — В: Европейската мисъл, Варна, 1985, с. 143.

<sup>20</sup> П е н е в, Б. Дневник. Спомени, С., 1973, с. 182.

χρῆρις и наказан от Зевс (съдбата) за това, Прометей въплъщава и модела на *неразбрения от тълпата и самотен в своята духовна извисеност творец*. Т. е. налице е едно контаминиране между модела на героя, противопоставен на масата (който разгледахме в първата глава), и разгледания току-що модел на твореца.

Идеята за неразбрения и самотен творец е една от любимите на П. П. Славейков. Такъв е неговият неоромантичен възглед за твореца изобщо.

На едно по-епидермално ниво тази идея присъства и в „Симфония на безнадеждността“, в конфликта между Прометей (донора, твореца, носителя на светлината-знание) и Тъмния дух (реципиента; тъмната човешка душа, която титанът напразно се е опитал да освети). В духа на казаното досега съвсем не е трудно да се открият автобиографичните черти в образа на Прометей. Освен всичко друго конфликтът между персонажите на тази поема загатва и прекия конфликт между самия поет и неговия съвременник Бай Ганьо; между героичния духовен жест и посрещщата го духовна апатия, хулите, неразбирането. Прав е в този смисъл д-р К. Кръстев, когато твърди, че в „Симфония на безнадеждността“ П. П. Славейков е въплътил „едно от най-интимните, може би най-интимното и най-дълбоко спотаено чувство на своята душа. Чувство и в същото време литературно-исторически принцип: Вярвай, стреми се и твори, дори когато никакво човешко предвиждане не обещава успех. . .“<sup>21</sup>

### 3. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЯТ ПРОБЛЕМ В МИТА ЗА ПРОМЕТЕЙ ИЛИ „ЗА ИЗГУБЕНИЯ РАЙ“ НА НЕ-ЗНАНИЕТО

Популярността на Прометеевия мит в най-голяма степен се дължи на имплицитно заложения в него гносеологически проблем, чиято актуалност непрекъснато нараства с развитието на цивилизацията.

Връзката на мита с проблема за знанието и познанието се открива на всички равнища. Самото име *Προμηθεύς* означава „*мислещ* предварително, предвиждащ“ и в основата му стои индоевропейския корен *mē-dh, men-dh* 'размисъл, мислене, познание' (сравни лат. *meditor*, фр. *méditer*, англ. *meditate*, всички гравитиращи около едно семантично гнездо — 'замислям, обмислям, размишлявам, съзерцавам'; също и *méditation* 'съзерцание, размишление'). Почти всички древни автори приписват на Прометей хитроумие и лукавост, които в светлината на тогавашната етика означават по-скоро мъдрост. Дори Хезиод, за когото Прометей не е нищо повече от дребен хитрец и измамник, дръзнал „по ум. . . да се мери“ със Зевс (*Hes. Theog.* 534), подчертава многократно качествата му, наричайки го „хитроумен“ (521), „с остър ум“ (511), „мъдрец, от всичките повече знаещ“ (560). . .<sup>22</sup> От тази свръхмерна мъдрост на Прометей се нуждае сам Зевс и по съвета на майка си Гея (отъждествявана с Темида в някои източници, напр. *Aeschyl. Prom.* 209—210; също и с океанидите Климена, *Hes. Theog.* 507, и Азия, *Apollod.* I 2, 3) титанът встъпва в съюз с върховното божество, за да го подкрепи.

Според най-разпространената в древността версия на мита Зевс обрича Прометей на мъки не толкова заради откраднатия огън, колкото заради това, че Прометей *знае*, предвижда, че от брака на гръмовержеца с Темида ще се роди син, който ще отнеме трона на баща си, ала не желае да открие на Зевс

<sup>21</sup> М и р о л ю б о в, В. Хр. Ботйов. П. Славейков. Петко Тодоров. Пею Яворов, С., 1917, с. 72.

<sup>22</sup> Бълг. изд. Хезиод. Теогония. . . , С., 1988.

тази тайна. В трагедията на Есхил прикованият Прометей ликува, знаейки, че властта на тирана не е вечна — нещо, което особено възхищава младия Маркс. По-късно, когато Прометей се съгласява да открие на Зевс неговата бъдеща съдба, той ще бъде освободен.

Мнозина автори тълкуват образа на Прометей, свързвайки го с проблема за знанието и познанието. Според Теофраст той е мъдрецът, който пръв учи хората на философия. За неоплатониците (Плотин, Юлиан, Прокъл), чиято интерпретация на мита Лосев нарича „много задълбочен подход към митологията на Прометей“<sup>23</sup>, титанът е преди всичко ум, разум, мъдрост, едно универсално разбиране за човека като разумно, познаващо същество. Неоплатониците първи тълкуват прометеевия огън изключително и само като една абстрактна духовност (в противовес на Платоновото „практическо“ тълкуване).

Но невинаги подвигът на Прометей се е приемал еднозначно положително, както днес. Натоварван в древността и с негативни значения, отношението към него е било неизяснено, амбивалентно, колебаещо се между пиетета и хулата. Демитологизиращата Хезиодова традиция е продължена в римската литература. Хораций например смята, че Прометей е извършил „зла измама“, защото неговият дар, огънят, е имал за хората и гибелни последици (Сарг. I 3, 27—33). Тази тенденция става особено актуална в поново време, когато се появява модерният скептицизъм, когато се засилва неверието в знанието и силата на разума, когато на познанието започва да се гледа като на бreme.

Впрочем мотивът за знанието-бreme не е откритие на модерните времена, той е стар колкото самата човешка мисъл. Той не е бил непознат още на древните юдейски мъдрци — „Който трупа познание, трупа тъга“, разсъждава Еклеснаст (1:18). През XVI в. го срещаме у Монтен. „Но ако дори науката наистина, както твърдят, притъпява и премахва остротата на нещастието, които изпитваме, не прави ли това по-успешно и по-нагледно незнанието?“ — пита се той в „Апология на Реймонд Себонд“ и посочва примера с Пирон, който, застигнат от буря върху кораб, съветвал уплашените си спътници да подражават на намиращото се на борда прасе, което, не подозирайки опасността, било съвсем спокойно<sup>24</sup>. Тази идея по-късно подема Ж.-Ж. Русо, призовавайки към връщане в лоното на природното, естествено, чувственото, антиинтелектуалното. Според него цивилизацията е тази, която покварява свършената по начало човешка природа. Романтиците доразвиват тази идея, като някои от тях (Байрон) я свързват пряко с мита за Прометей.

\* \* \*

Гносеологическият проблем в българската литература има дълга история: но в него винаги е бил вложен безрезервно позитивен, макар и силно прагматизиран обществено смисъл. Още в IX в. дълбоко в националното съзнание с аксиоматична безапелационност се връзват думите на Константин Преславски (св. Кирил Философ?) **НАЗН БО ВСН БЪЗЪ КНИГЪ КЪЗІКН** и те сякаш винаги определят един характерен за българската интелигенция култ към книгата и носеното от нея познание.

Този култ с нова сила се активизира през Възраждането. За дейците от просветителския кръг знанието е една универсална ценност, която, усвоена

<sup>23</sup> Лосев, А. Ф. Цит. съч., с. 290.

<sup>24</sup> Монтен, М. дьо. Опити. Т. II. С., 1980, с. 200.

веднъж от народа, би разрешила всичките му останали проблеми. С почти патологична стръв едва проглеждащият роб започва жадно да поглъща огромния и изпълнен с любопитности свят около себе си. В тази ситуация писменото слово, книгата (като носител на идеалното познание и в същото време негова символна материализация) възвръща сакралния си ореол. Именно през Възраждането в най-дълбоките пластове на националната психология книгата трайно се свързва с идиоматичния образ-метафора на прозореца („прозорец към света“). Корелацията „незнание — знание“ има изцяло обществено-политически характер, макар да е синонимична на духовната християнска корелация „мрак — светлина“.

С някои изключения (например З. Стоянов, който откровено декларира своята неприязън към „учените глави“) култът към знанието продължава и след Освобождението, като гледната точка си остава с типичната възрожденска ориентация — *отвън навътре*. Знанието, науката (в синкретичния смисъл, който все още има това понятие) продължава да бъде неотменна част от вечно актуалния въпрос за еманципацията на българина, за приобщаването му към европейската цивилизация. Знанието е онзи чуден сияен замък, в който той, подобно героя на Кафка, трябва да влезе, ала някак си все не успява, понеже връзката му с емпириката винаги е била доминираща. Отделни отгласи от възрожденско-просветителските тенденции се долавят дори през 90-те години, когато все още понякога за знанието продължава да се мисли в една деиндивидуализирана, общонационална перспектива (цялата нация е устремена към науката-слънце — „Кирил и Методий“ от Ст. Михайловски, 1892), а авторовият патос по възрожденски маниер има подчертано императивна насоченост (Вазовият рефрен „Чети: а, б!“; 1899).

Но междувременно е започнал процес на разколебаване на този обществен статус на познанието. Отделни наченки се откриват в няколко творби на С. т. М и х а й л о в с к и от началото на 90-те години, в които се набелязват редица основни антиинтелектуални тенденции: десакрализиране, развенчаване на традиционния ореол на книгата, нейното превръщане в символ на мъртвото познание и противопоставянето ѝ на „книгата на живота“, на природата („Книга на книгите“, 1894), безполезността на книгата, дори вредата от нея („Писателско нищожество“, 1894, „В Геената“, 1890) и дори пряка възхвала на не-знанието, неведението, невежеството („Надпис над входа на Народната библиотека“, 1890, и особено последният афоризъм, № 51, от сборката „Железни струни“). В тези творби се срещат стихове, които за своето време в контекста на родната ни литература са звучали съвсем непривично, дори шокиращо. Навяно от чужди източници, у Михайловски това отношение към знанието все още няма лична, автобиографична мотивировка; то е само една малка, необособена, неосмислена сама за себе си част от тоталния песимизъм и скепсис на поета. Антагонизмът между книгата в библиотеката и „книгата на живота“ е видян твърде умозрително, мисловно, в една хладна афористично-метафизична светлина.

Едва при П. П. Славейков (който е първият голям български творец, формирал се като такъв изцяло след Освобождението) гледната точка истински се индивидуализира, интимизира се, обръщайки се при това в обратна посока — *отвътре навън*. Лирическият герой (идентичен на самия П. П. Славейков) се намира *вътре*, в крепостта на знанието и книжната мъдрост, и макар, общо взето, да се чувства уютно там, сред пращните тонове на класически и модерни автори, копнее да се измъкне *навън*. Той е започнал да чувства знанието като бреме; рационалното, интелектуалното — като умъртвяващо реалния живот.

Този факт има своите дълбоки оправдания в цялостната личност на П. П. Славейков. Освен че е законен наследник на родната литературна традиция, той е рожба и на една богата класическа културна традиция — немската, а в по-широк смисъл — и на общоевропейската. Той е първият наш творец, чийто пряк жизнен опит играе значително по-второстепенна роля за оформянето му като такъв, отколкото вторично придобития чрез книгите чужд опит, културния опит на цялото човечество. Да оставим настрана Ботев и да го сравним с Вазов, който е негов съвременник. Когато Вазов пише „Под игото“, той черпи изключително от собствените си спомени, от онова, което сам е видял и преживял. Когато П. П. Славейков създава „Кървава песен“, той с пълни шепа гребе от З. Стоянов, от Ст. Заимов, от Вазов, от Сенкевич, от Ницше, дори от Омир. Изобщо идеите, които вълнуват Славейков, са по-малко плод на преки лични впечатления и повече — на прочетеното. Той заедно с Михайловски, но на едно далеч по-високо равнище, е първият истински интелектуалец в нашата култура, вълнуващ се в своето творчество от подчертано абстрактни философски и нравствени идеи, нямащи пряка връзка с конкретното „тук и сега“. Той пръв надмогва емпиричното, произтичащото от непосредствения личен житейски опит, стремейки се да заличи границата между „тук и сега“, от една страна, и „навсякъде и всякога“, от друга, да наложи на света около себе си нравствените мерки на световните културни ценности.

Възприемащ реалния живот през „очилата“ на книжното познание (условен при П. П. Славейков, образът на очилата по-късно при Далчев придобива съвсем буквално значение), лирическият герой в същото време има съзнание за всичко онова, от което прекалената ерудиция го е лишила. Няколко полинодично съотнасящи се помежду си творби в творчеството на Славейков недвусмислено загатват за неговия копнеж по стойностите на един „изгубен рай“.

На първо място, това е поемата „Симфония на безнадеждността“, където чрез един по същество ерудитски начин се набелязва една по същество анти-ерудитска идея. С тази творба Славейков се нарежда в дългата редица от романтици — демитологизатори на Прометеевия подвиг. Човекът е получил от титана божествената искра на познанието, ала с нея само е осветил мрака в бездната на собствената си душа — буквална илюстрация на Сократовата агностична формула „οἶδα ὅτι μὴδὲν ἄνοῦδα“ (знам, че нищо не знам). Светлината (— разум) само е дала представа на човека за истинската непознаваемост на света и вместо да го направи щастлив, познанието го е направило нещастен. Ето думите на Тъмния дух към неговия „благодетел“ Прометей:

През моя смях ти чуйш ли да ехти  
горчивий плач на милиони жъртви?  
Откраднатия от небето огън  
зафърли ти во моята душа —  
но бездната ѝ освети ли? . . . Мракът  
направи сал в долеж да се сгъсти —  
и да роди съзнанъето. . . Защо  
не ме остави, Прометее, в мрак?  
Защо ми е съзнание? Нима  
то светлина ми даде? Само мракът  
чрез него аз постигнах и познах. . .

Тоталното отрицание по-нататък се доразвива и нюансира, появява се идеята, че на познанието се дължат всичките човешки нещастия: многобожието в душите, неразбирателството, войните. . .

Идеята за познанието-бреме в „Симфония на безнадеждността“ е разработена в един абстрактен общочовешки патетичен план. Макар да е свидетелство за интересите на нашия поет, тук тя е наготово заета от аксесоара на европейския романтизъм, без все още да е лично изстрадана. И ние може би не бихме проявили някакъв особен интерес към тази, по думите на самия Славейков, „младежка творба без особено значение“ (в смисъла, в който сега я разглеждаме), ако тя не се „връзваше“ с още няколко творби — факт, който ѝ придава един явно неслучаен характер в цялостното творчество на поета.

В лирически къс № 79 от сбирката „Сън за щастие“ П. П. Славейков недвусмислено декларира собствения си, лично изстрадан стремеж към надмогване на интелектуалната обремененост, копнежа си по завръщане в лоното на първичната природна простота:

Животът и смъртта в борба  
над мен преплитат сенки черни,  
и тровят моята съдба  
рой мисли и мечти чемерни.

В полето бягам аз от тях,  
де боже слънце грей приветно —  
на устните ми трепва смях,  
роден в сърцето неусетно.

Антиерудитската тенденция на творбата е повече от очевидна. Носители на ерудитското в нея са такива „високи“, натоварени с негативно емоционално съдържание реалии, като „живот“, „смърт“, „борба“, „мисли“, отчасти „мечти“. На тях са противопоставени други, които ги отричат и които са свързани с природата, с емоционално-сетивното: „поле“, „боже слънце“, „приветност“, „смях“, „сърце“.

Иван Вазов също търси покой и душевно равновесие в природата. Но той „бяга“ не от измъчващи го сложни философски въпроси, а от политическите страсти и борби, от пошлостта на своето байганьовско съвремие, т. е. неговото бягство има по-скоро актуално-обществен, а не философски характер. Вазов бяга от другите, от нещо, което е извън неговото собствено „аз“; П. П. Славейков бяга от самия себе си, от нещо, което сам носи в себе си, от проклятието на познанието, разбирано като една философска абстракция. Зазидан сред стени от дебели прашни тонове (отново се налага да си послужим с конкретния, полусимволен образ на книгата, за да персонифицираме познанието), Славейков копнее за простия човешки смях, роден от безгрижието — а може би от не-знанието.

Защо бягство именно в полето? Защо, подобно на Вазов, поетът не копнее за бягство сред по-разнообразния планински пейзаж? Отговорът е много показателен. Планинският пейзаж с импозантния си ландшафт внушава „сложни“ и драматични мисли; неговият грандиозен профил от устремени към небесата върхове и отгласкващи се от тях шеметни бездни се асоциира с „монбланите“ и бездните в душата на самия творец, с героичното като нравствена категория — както „с оръжие в ръка“, така и в сферите на духовното. Планински е пейзажният фон именно в редица от най-философските, най-„културните“, свързани с категорията на героичното, творби на П. П. Сла-

вейков; да си припомним и свръх-„високата“ роля на Балкана в „Кървава песен“. Подчертано планински е пейзажът и при други творци, чиято поезика е свързана изключително с драматичното, героичното — например Ботев. В поезията на Яворов (друг поет, разкъсан от „свръхземните въпроси, които никога не разреши“) метафизичното (и метафорично) пространство също е недвусмислено ориентирано по вертикала — между върховете и бездните.

Равнинният пейзаж, обратно, е ориентиран по хоризонтала. Той внушава спокойствие, безгрижие, уравнивесеност, безметежност, яснота, простота. При П. П. Славейков такъв е той в сборника „Сън за щастие“, в който определящо настроение е лиричното, негероичното. (Насищането на равнинното пространство с трагизъм и драматизъм ще започне значително покъсно, в септемврийската поезия.)

Лично изстраданият копнеж по негероичното, антикултурното, анти-философското е недвусмислено загатнат и в стихотворението „Висота“:

Копнея аз по висотата  
на бедния труженик, вживян  
в спокойствието на душата  
и на Твореца упован.

Тоз, който в божи разум вслушан,  
където да го поведе  
живота, благ и равнодушен  
върви, не питайки: къде?

„Спокойствието на душата“ тук е най-желана, но недостижима за самия поет „висота“. Ясно доловима е трагическата дистанция между интелектуално обременения лирически „аз“ и „бедния труженик“. Измъчван от неразрешими свръхкултурни въпроси, лирическият герой (= П. П. Славейков) осъзнава, че за него завинаги е изгубена онази първична, най-същностна нравственост, основана на безхитростната вяра в божия (т. е. природния) разум, в простата, но велика логика на самия живот. Да възприемаш света такъв, какъвто е, без амбиция да го променяш, без да се стремиш да разбулиш неговите загадки, без да се измъчваш с въпроси — това е може би истинското щастие. Упованието в божията мъдрост, смириенето, отказът от амбицията на свръхчовека за изравняване с Бога, от Бетховеновия стремеж към създаване на нова, собствена вселена, отказът от героичния Прометеевски *hubris* — кратките осем стиха на тази непредставителна творба сякаш опровергават, минират цялото „високо“ творчество на П. П. Славейков, предлагайки една диаметрално противоположна гледна точка към стойностите на битието. Сякаш в мигове на равностметка (откраднати може би между две прелитания на кълвящия дроба му орел) привързаният за скалата Прометей се терзае от съмнения в правотата на собственото си дело, на своя героичен саможертвен подвиг: нима огънят на висшето познание е наистина нужен на човека, за да бъде той щастлив. . . или той именно завинаги му е отнел способността за щастие?

Нескритата „завист“ на П. П. Славейков към простия живот на обикновения труженик — неинтелектуалеца, не-героя на духа — се долавя и в други творби, например в известното „Капчици дъждовни“ от „Сън за щастие“, а също и в „Безгрижник“ и „Катунари“ от „На Острова на блажените“. Тенденцията, вложена в геронте на последните две стихотворения, Ив. Мешков нарича „една пълна противоположност на нравствено-героичния съз-

нателен образ на живот у Пенчо Славейков“ и добавя: „Героите на тези две стихотворения са близко до природата, не до културата и до идеала на Прометей.“<sup>25</sup>

Явно творецът, когото същият критик нарече не как да е, а „поет на подвига“ и „поет на прометеевски борческото начало“<sup>26</sup>, носи в себе си едно скрито *alleg ego*, което епизодично, може би в мигове на житейска равностметка, загатва за себе си.

\* \* \*

С цитираните няколко стихотворения П. П. Славейков се оказва същински начинател на една линия в нашата поезия, която в максимална степен ще се разгърне едва няколко десетилетия по-късно, през 20-те години на новия век. Тогава, в потресената от току-що отминалата война Европа властват скепсисът, разочарованието от цивилизацията, неверието в науката и културата. Тези настроения се изразяват във втурване на интелигенцията в противоположната посока, в интерес към примитивизма, към свободния, непознаващ благата на цивилизацията човек. В капиталния си труд „Залезът на Европа“ (I том 1918, II том 1922) Освалд Шпенглер предрича гибелта на фаустовската, машинизирана, трагично откъснала се от природата западна култура. По същото време Рабиндранат Тагор с голям успех проповядва из цяла Европа (включително и в България) учението си за „естествения“ човек.

Тези веяния проникват и у нас, създава се движението „Родно изкуство“, характеризиращо се между другото и със стремеж за връщане към примитивното, природното, антиинтелектуалното, атавистичното. Появяват се такива симптоматични поетични книги, като „Прамайка“ на Людмил Стоянов (1925) и „Дървар“ на Дим. Пантелеев (1928), в които доминиращ е мотивът за завръщането в „прародината“, в „разкъртените колиби“ при хората „с първобитни души“ . . .

Антиинтелектуалните тенденции обаче са най-силно изразени в творчеството на А т. Д а л ч е в от този период, което пряко продължава редица набелязани у П. П. Славейков мотиви. Лирическият герой също е зазидан в голямата къща на думите, сред хладната абстрактност на високите идеи, далеч от простото очарование на реалния живот.

Още в ранното си стихотворение „Старата книга“, включено в сборника „Мост“ (1923), младият Далчев си представя живота във вид на „стара отколешна книга“ с „пожълтяли страници“ и през цялото му по-сетнешно творчество образът на книгата като заместител на реалния живот ще го преследва неотклонно. В най-чист вид тази идея се съдържа в стихотворението „Книгите“ (1926), където сблъсъкът между културно-интелектуалното и житейски-емпиричното има почти трагически измерения: „и аз изгубих зарад книгите /живота и света“. В „Низший духом“ (1926) лирическият герой (идентичен със самия Далчев) като нравствен идеал въздига, подобно на своя предходник от поезията на П. П. Славейков, „благвестното на низший духом“, на „некой незнаен весел обушар“. Но най-съкровения си копнеж интелектуалецът Далчев е възплътил може би в стихове като следните:

Аз тръгвам радостен. Къде?  
Където бялата пътека  
понска да ме изведе.

<sup>25</sup> М е ш е к о в, И в. Поет на подвига. — В: Есета, статии, студии, рецензии С., 1989, с. 425 (Курсивът е мой, П. А.).

<sup>26</sup> М е ш е к о в, И в. Ляво поколение. — Пак там, с. 76.

Натрапва се родството между неговия Пан от едноименното стихотворение (1927) и някои от Славейковите герои: катунарите, „безгрижника“, но особено онзи „бедний труженик“, който, „благ и равнодушен (върви, не питайки: къде?“ В „Молитва“ (от същата година) героят-интелектуалец чувства себе си като прокажен, отделен с невидима стена от хората и простотата на техния свят, е обект на силен копнеж от негова страна, тя е предмет на горещата му молитва към господ: „Изведи ме във от всяка сложност, /научи ме пак на простота“. Това „пак“ съвсем не е случайно, то е свидетелство именно за „изгубеността“ на рая — простотата е вторично унищожена от знанието, културата, ерудицията. (Може би, освен всичко друго, и това е имал предвид великият гражданин на Женева, когато е писал знаменитото първо изречение от първата глава на своя „Обществен договор“.)

И така — онова, чиито наченки откриваме у Ст. Михайловски и П. П. Славейков, Ат. Далчев довежда докрай в нашата поезия. При него емблематичният възрожденски идиом „наука-слънце“ („Напред, науката е слънце!“) окончателно се разрушава, преминавайки в своята ценностна противоположност. Знанието е потънала в полумрак стая, където е зазидан героят-интелектуалец, а истинското слънце огрява реалния свят отвъд стените на тази стая. Героят-заклученик копнее да напусне стаята, да разруши смазващите го стени и да се слее със света и себеподобните си, но сам той много добре знае, че това е невъзможно и че в най-добрия случай би могъл само понякога да допира с копнеж лице до хладно-прозрачното стъкло на прозореца.