

„Сън за щастие“ и двете антологии на Славейков

Миряна Янакиева

Известен е заявеният отказ на Пенчо Славейков от първата му лирическа сбирка „Момини сълзи“ (1888), която по собствените му думи показвала, че когато я е писал, бъкел не е разбирал от Хайне. В контекста на цялостното му творчество този жест придобива и друга знакова стойност – на отхвърляне на лириката като същинско начало на неговото поетическо дело. В годината на първата поява на „Епически песни“ (1896) е публикувана в „Знаме“ статията на Славейков „Един стар херой“, където определението за Вазов като „чисто лирически поет“ е еднозначно отрицателно. В светлината на тези факти дългогодишната работа на Славейков над втората (а в определен смисъл – първата) му лирическа книга „Сън за щастие“, излязла почти едновременно с третото издание на „Епически песни“ (1907), е белег за неговото сложно, променящо се и противоречиво отношение към лириката.

Настоящата статия ще се интересува от своеобразното „продължение“ на лирическия модел на „Сън за щастие“ и в други Славейкови произведения, по-точно двете антологии „На Острова на блажените“ и „Немски поети“. В тях следи от този лирически модел се откриват на различни места и по различни начини – както в отделни стихотворения, включени в тези антологии, така и в прозаическите очерци за авторите. Наличието на взаимни отгласи и препратки между различните произведения на Славейков е сред представителните черти на неговото творчество. Може да се каже, че това е една от формите, в които търси своето осъществяване идеалът за „единство и цялост на духът“, заявен в статията му „Българската поезия“.

Как се отнасят помежду си „Сън за щастие“ и „На Острова на блажените“? Тези две книги на Пенчо Славейков изглеждат свързани най-напред чрез така наречената титрологична междутекстовост. Техните заглавия са и синтактично, и смислово твърде сходни. Между „щастие“ и „блаженство“ по начало има близост в значенията, под въздействието на която и другите две смислови единици – „сън“ и „остров“, получават тласък към сближаване на значенията си. По-осезаем става общият им семантичен заряд да изразяват отделеност, откъснатост и някаква независимост – на съня от действителността, на острова от останалата земя. Назовани като пространства на щастие или блаженството, сънят и островът загатват за тяхната илюзорност, най-малкото, за крайно несигурната им достижимост.

Освен с приликите помежду си, заглавията „Сън за щастие“ и „На Острова на блажените“ се открояват и с различието си спрямо други заглавия на Славейкови съчинения. Това ясно проличава при сравнението с „Епически песни“, „Кървава песен“, „Книга на песните“¹. Разбира се, във всяко от изброените три заглавия, „песен“ означава нещо различно. Поначало за езика на Славейков, а и за езика на кръга „Мисъл“ изобщо, е характерно разширяването на значенията на това название. „Епически песни“ и „Книга на песните“ са заглавия на сборници, „Кървава песен“ – на поема. „Кървава песен“ е метафорично съчетание, между двете съставки на което се поражда силно смислово напрежение. Останалите две заглавия също са противоречиви, но тяхната противоречивост е от друго естество. В съчетанието „Епически песни“ тя се проявява по отношение на жанровата определеност на стихосбирката, тъй като, при цялата многозначност на думата „песен“ у Славейков, тя е достатъчно здраво свързана с идеята за лирическа поезия. В заглавието „Книга на песните“ пък се съдържа противоречието между писаното слово и гласа, в случая, фолклорния, песнен глас.

„Сън за щастие“ и „На Острова на блажените“ са заглавия, които не съдържат никакви жанрови указания, но затова пък създават колкото определени, толкова и неопределени смислови очаквания относно съдържанието на самите книги. Очаквания, за които все пак може да се каже, че са по-скоро разколебани, отколкото потвърдени. Щастие се оказва най-неопределеното и неразгадаемо понятие в лирическата книга. Приписаното на „островитяните“ блаженство си остава неподкрепено, а нерядко и отречено от картината на островната действителност, описана в очерците за поетите².

Отношения между двете книги се разгръщат и на следната плоскост. „На Острова на блажените“ гради образа на една цяла литература (в определен смисъл още ненаписана). Лирическата съставка на този образ, представена най-пълно в останалото Славейково творчество именно чрез „Сън за щастие“, вътре в рамките на мистификационната антология често присъства в облик, близък до този на „Сън за щастие“.

¹ Не Хайневата, а Славейковата, в която са събрани и „наредени“ български народни песни.

² Михаил Неделчев прави следните наблюдения върху двойствеността на понятието за блаженството в „На Острова на блажените“: „Иронията спрямо „блаженството“ е очевидна, защото това е – наред с всичко друго – една ярко сатирична, изобличителна книга, визираща съвсем конкретни лица, събития, явления от българската обществена действителност. [...] Но книгата съдържа в себе си и полети на мечтите, тя открива и д е а л н о т о в битието на същинските поети, представя ни като реалност и света на високите идеи – така че наистина изобразява и един Остров на блажените“. (Социални стилове, критически сюжети, с. 37).

Един от островните поети, представен изключително като лирик, е Доре Груда.³ Той е оценен като „добър лирически поет“, надарен с рядката способност за самокритика.

Но макар да е враг на критиката, той е от броя на ония малцина лирици, у които самокритиката е твърде силно развита: той пише много, но не само че не печата всичко, а и от печатаните вече прави извънредно строг избор, когато му се падне да ги препечатва в книга.⁴

В тези думи не е трудно да бъде разпознат начинът, по който самият Славейков работи върху своите книги, в това число и върху лирическата си книга – плод на продължителен и взискателен подбор и на подредба, които внушават впечатление за изключително старателна премисленост. На други места в очерка за Доре Груда също е подсказано, че неговият образ е носител на една представа за лирически поет, на която до голяма степен отговаря самият Славейков като автор на „Сън за щастие“. Не само със смисъла си, но и със стиловия си облик казаното относно общия дух и въздействие на „малките книжки“ с „песни“ на Доре Груда извиква мисълта за „Сън за щастие“.

От тия песни лъхти тиха някаква замисленост и ни милва тъгата на усмивка при раздяла.⁵

Тези думи създават у читателя предварителна представа, на която приписаните на Доре Груда лирически творби отговарят в твърде голяма степен. От едната от неговите две „малки книжки“ – „Златен дъжд“, „преводачът“ е подбрал осем кратки стихотворения. Те нямат отделни заглавия, но са номерирани, също както е в „Сън за щастие“. По логиката на фикцията, в която е въввлечен, читателят на островната антология трябва да гледа на тези осем стихотворения като на част от цялото на въпросната „книжка“ и – тъй като в антологичен сборник обикновено се включва най-представителното, – по тях да заключава относно общия ѝ

³ Светлозар Игов има любопитна и твърде смела хипотеза, според която чрез Доре Груда в „На Острова на блажените“ е представена всъщност Дора Габе. Критикът свързва образа на същия островен поет и с Пейо Яворов: „В творчеството на поета Доре Груда от „На Острова на блажените“ Пенчо Славейков не само е дал израз на интимно-лирическата същност на своя талант и не само е зашифровал нещо от своя „Сън за щастие“. В него той е изпълтил не само една своя дискретна „интимна повест“ (написаното за Дора Габе „Скерцо. Григ“), но и черти от поетиката на Яворов и преди всичко на неговата любовна лирика.“ (Игов Св. Книга за Пенчо Славейков. Варна, 2006, с. 114).

⁴ „На Острова на блажените“, Хемус, С. 1940, с. 28.

⁵ Пак там, с.29.

Тази преценка за песните на Доре Груда е близка до казаното от Боян Пенев за „Сън за щастие“, че няма по-тихи песни и че основно в книгата на Славейков е чувството на самотност.

смисъл и стил. Те са един вид метонимичен образ на стихосбирката на островния поет – образ, по който достатъчно основателно може да се съди за приликата ѝ със „Сън за щастие“. Например под № 5 от избраното из „Златен дъжд“ на Доре Груда стои следното стихотворение:

*Аз зная край – там ни световна врява
ни на живота черний труд е знаен.
Цъфти, като по божия забрава,
там вечна пролет. В тоя край омаен
с крилата на вълшебница мечта,
летя аз често в мрака на нощта, –
и в спомени за там зашеметен,
като во сън живея в шумний ден.*

Явно е сходството с някои от стихотворенията на „Сън за щастие“. Същевременно, в приписаното на Доре Груда познатите мотиви – за съня, за мечтата, за увереността на лирическият аз в съществуването на едно друго, по-съвършено измерение на битието, пространствено означено като „край“ – изграждат творба, на която не може да бъде намерено пълно съответствие в нито едно от стихотворенията в „Сън за щастие“. Съпоставката например с „О, има тих вълшебен край“ (№ 13 от „Сън за щастие“) веднага би установила съществени разлики между тези две в общи линии близки по смисъл стихотворения.

На подобен пример за едновременност на сходство и различие се натъква и сравнението между последното стихотворение от „Златен дъжд“ на Доре Груда, поместено в „На Острова на блажените“, и заключителното от „Сън за щастие“. И в двете ключов е образът на пустинята, но значенията му в едното и в другото се определят от съвсем различен контекст. В „Самотен гроб в самотен кът“ (№ 96 от „Сън за щастие“) този образ се свързва с измерението на смъртта, докато в „Минават дни. И тежък и задушен“ (№ 8 от „Златен дъжд“) той се отнася до живота – „пустинята на земния живот“.

Така или иначе, чрез въображаемия поет Доре Груда, в жанрово разнородната мистификационна антология „На острова на блажените“ влизат образци на лирическа поезия от рода на „Сън за щастие“. Но отгласи от лирическата книга на Славейков присъстват и по други начини, и на други места в антологията. Донякъде неочаквано, едно от тези места е очеркът за Стамен Росита. Неочаквано, защото както е известно, Росита е обявен за „главатаря на младите символисти“, а същевременно се оказва, че тъкмо той „е писал дребни песни, пейзажи най-вече, [...] издадени през 1906 в отделна книжка“.⁶ И годината на издаването на споменатата книжка, чието заглавие не е посочено в очерка, и беглата

⁶ На Острова..., цит. съч., с. 96.

характеристика на събраните в нея „песни“ отговарят на факти около „Сън за щастие“ и това е твърде очевидно. Не може да се каже съвсем същото обаче за следващото твърдение, че критиците се надпреварват да хвалят дребните песни на Росита. Не такава е действителната картина на критическите отзиви за „Сън за щастие“, сред които наистина има положителни, но има и отрицателни. Затова въпросното твърдение може да се възприеме като проява на самоирония, но и на ирония към критиците.

Очеркът настоява, че „преди Росита такива песни не са писани на Острова“. Особеното и значещото в това изявление е, че за напълно новаторска е обявена лирика, която, от една страна, явно напомня модела на „Сън за щастие“, а от друга, нейният автор е определен като символист. В действителност Славейковата лирическа книга е признак за дълбоко и решително разминаване с вече налагащата се като най-модерна символистична линия. Между „дребните песни“, от които се състои „Сън за щастие“, и тази линия почти липсват допирни точки.

При това положение, хрумването на Славейков да препоръча като автор на книга от рода на „Сън за щастие“ най-отявления символист сред островитяните изглежда наистина като предизвикателство – сериозно, но и шеговито. Показателно е и друго: сред стихотворенията, с които Стамен Росита е представен в антологията, нито едно не отговаря на описанието на „дребните“ пейзажни песни, дадено в очерка за поета.⁷ Тази част от творчеството му остава в края на краищата непоказана, макар че, според казаното в края на очерка, преди всичко чрез нея поетът си е извоювал безсмъртие.

*Когато залезе и неговото слънце зад кръста на гроба му,
един сноп лучи от него ще останат да греят вечно в тъмната
гора на поезията на Острова. Това ще са неговите малки,
прости и възхитителни песни.⁸*

Тези песни-лучи над гроба на поета силно напомнят песните-цветя в „На гроба ми изникна щат цветя“ (№ 23 от „Сън за щастие“), където обаче песните са „недопети“. Затова пък в едно от стихотворенията, приписани на Стамен Росита – „27 априли 1866“ – звучи гласът на творец, преизпълнен с увереност, че в песните си е предал „всичко“, дори и „туй, което Бог говори“.

*Аз в тоя говор вдадох слух
и всичко що видях и чух,
без ухитрения словесни,
изнях го в моите ясни песни.*

⁷ От приписаните на Стамен Росита стихотворения всъщност е твърде трудно да се разбере и какво именно го прави „главатар на символистите“.

⁸ Пак там.

Тук няма и помен от сподавената тревога, изразена в „На гроба ми изникна щат цветя“, че нещо може да е останало недовършено, недосътворено, „неродено“. В съпоставените стихотворения – едното поместено в „Сън за щастие“, другото – в „На Острова на блажените“, са изразени коренно различни творчески самооценки. Подобни противоречия също са форма на връзка между двете книги на Славейков, които и чрез допирните си точки, и чрез разминаванията помежду си участват в изграждането на многоликия и вътрешно конфликтен образ на неговото цялостно творчество.

Стамен Росита не е единственият островен поет, който е отпечатал „малка книжка песни“ не кога да е, а именно през 1906 г. Според „преводча и съставителя“ на антологията същото е сторил и Ралин Стубел – „един самотен човек, от когото хората са се боели и избягвали да имат разпрвия с мненията му“.

Най-напред Стубел печата една малка книжка песни – 1888, – която в десет години претърпя две издания: успех невиджан и нечуван на Острова на блажените, по чиито пазари се продават само дрипи. При третото издание на В зори – 1906 – малката първа книжка надебелява, оплодена от онова, което поета по-после е писал. Над новите, повече отколкото над предишните, трепти усмивка на лятно слънце, което милва зрели плодове.⁹

Това, за което разказва цитираният откъс от очерка за Ралин Стубел, прилича и не прилича на историята с двете лирически „книжки“ на самия Славейков. Годишите на излизане съответно на „Момини сълзи“ (1888) и на „Сън за щастие“ (1906/7) съвпадат с годишите на издадените от Ралин Стубел, но между Славейковите сбирки връзката съвсем не е такава, каквато при островния поет – „Сън за щастие“ не е допълнено и подобро издание на „Момини сълзи“, а тяхното пълно надрастване, поне според самооценката на Славейков.

Докато заглавието на малката книжка от 1906 г. на Стамен Росита не е споменато в очерка за него, за съвсем подобната на нея книжка на Стубел, издадена в същата година, се разбира, че е озаглавена „В зори“. Литературоведската нагласа да се търсят и откриват всевъзможни вътрешни връзки и отношения в изследвания предмет може нерядко да бъде подвеждаща и да тласка към прекомерноизиране в дребни подробности. Такава може би дребна подробност или дребно съвпадение се крие и във факта, че именно с израза „в зори“ започва втората строфа на „Ни лъх не дъхва над полени“ – началното стихотворение в „Сън за

⁹ Пак там., с. 224.

щастие“ – „В зори ранил на път, аз дишам//на лятно утро свежестта“ , – но веднъж забелязан, този факт не изглежда вече толкова пренебрежим. Защото различни са начините, по които в „На Острова на блажените“ Славейков отправя към свои предишни творби – от прякото свързване на някоя от тях с творба на измислен островен поет (както са свързани „Кървава песен“ и „По моста на времето“ на Иво Доля) до косвеното загатване за собствената творба-„прототип“ чрез значително по-изпльзвачи се прилики, които могат и да останат незабелязани като в случая с присъствието на израза „в зори“ в лирическата книга на самия Славейков и в тази на въображаемия Ралин Стубел.

Ето как „съставителят“ на антологията описва малките песни на Стамен Росита, събрани в безименната му книжка, и как тези на Ралин Стубел от неговата книжка „В зори“:

<p><i>От тия песни лъхти тиха някаква замисленост и ни милва тъгата на усмивка при раздяла.</i></p>	<p><i>Над новите, повече отколкото над предишните, трепти усмивка на лятно слънце, което милва зрели плодове.</i></p>
---	---

Двете цитирани изречения са синтактично сходни и всяко от тях съдържа ключови единици от лексиката на „Сън за щастие“ – „лъхти“, „трепти“, „милва“... Третият от изброените глаголи присъства и в двата откъса. Другият общ елемент в тях е „усмивка“. В песните на Стамен Росита тя е усмивката на „тъгата“, а в песните на Ралин Стубел – усмивката на „лятно слънце“. Характеристиките на творбите на тези двама различни островни поети, всъщност улавят двата основни тона в „Сън за щастие“ – на смирена, мълчалива тъга или на дълбока, но съдържаща радост. От това обаче не следва, че чрез събиране на пръснати из островната антология черти, приписани на творчеството на различни фиктивни поети, може да се сглоби образът на една действителна Славейкова творба, в случая „Сън за щастие“. Издадените в годината на „Сън за щастие“ „книжки“ на двамата островитяни се покриват и не се покриват с вече съществуващата лирическа книга на Пенчо Славейков. Те безспорно препращат към нея, и в същото време препращат към други, още неосъществени, но възможни книги.

От цялостното съдържание на направените им от Славейков литературни портрети може да се заключи, че Стамен Росита и Ралин Стубел са твърде различни поети. Общото между тях се състои почти само в това, че в една и съща година (1906) издават много сходни по вид свои книги – „малки книжки песни“. Както беше изтъкнато по-горе, нито едно от стихотворенията на символиста Росита, поместени в антологията, не отговаря на описанието на песните от въпросната негова книжка. Читателят трябва да си изгради представа за нея само въз основа на описа-

нието, направено ѝ от „преводача“ и автор на очерка за поета. Със стихосбирката „В зори“ на Ралин Стубел нещата стоят по подобен начин. Нейната характеристика твърде разпознаваемо насочва към модела на Славейковия „Сън за щастие“, поради което може да се очаква, че сред образците от творчеството на този островен поет, включени в антологията, ще бъдат намерени стихотворения от същия модел. В действителност обаче само първото, съвсем кратко и скромно стихотворение „Пътека“, приписано на Стубел, плахо напомня вида стихотворения, от които се състои „Сън за щастие“. Ако се съди по данни от очерка за поета, непредставена в антологията е останала и най-впечатляващата му творба – „един цикъл оди и дитирамби“, озаглавен „Рапсодии на Балкана“.

Своеобразната форма на Рапсодии на Балкана ме спъна, засега, да превода както трябва и от тях някоя, но аз мисля донякога да смогна и с тях и да ги поднеса изцяло на нашите читатели.¹⁰

След като прочете това признание, читателят с право може да се запита от коя сбирка на Стубел тогава е дългото петнайсет шестстишия и обявено също за много мъчно за превод стихотворение „Лятна вечер“, което обаче все пак е „преведено“ и включено в антологията.

Една от тия му песни, извънредно мъчни за превод, читателят ще намери в тази антология – Лятна вечер – и сам ще може да види, поне по нея, сръчността на композицията и обработката на детайлите.¹¹

Подвеждащи недоуточнености от този род са често срещан похват в „На Острова на блажените“. Те замъгляват дори и най-прозрачните намеци – там, където ги има – кои действителни автори или произведения се крият зад едни или други измислени островни автори или произведения.

В този смисъл под условие трябва да се постави и сравнително убедено изказаното по-горе допускане, че чрез сведението за издадените през 1906 г. „книжки“ на Росита и Стубел се намеква именно за „Сън за щастие“. Допустимо, логично, възможно е да е така, но може и да не е. С оглед на сложната и трудно разгадаема мистификационна стратегия, с която се отличава островната антология на Славейков, има основание да се направи изводът, че тя разгръща два успоредни образа на своя създател.

Единият от тези образи се опира изцяло на вече направеното от Славейков в полето на българската литература като написани и публикувани произведения. На не едно и две места в „На Острова на блажените“

¹⁰ На Острова на Блажените, цит. съч., с. 225.

¹¹ Пак там.

тези произведения са припомняни, обсъждани, оценявани под формата на критика за творби от островни поети. Другият образ на Славейков, граден в антологията, разколебава първия, като наслагва измислени, несъществуващи черти върху представата за същите тези негови произведения, които се провиждат зад произведенията, приписани на островитяните.

Така че когато му се струва, че чрез казаното за творба на даден фиктивен поет Славейков всъщност характеризира и оценява своя „Сън за щастие“ например, читателят или изследователят има основание същевременно да приеме, че обект на съответната характеристика и оценка е колкото реално съществуващата книга „Сън за щастие“, каквато тя е, толкова и каквато би могла или на нейния автор би се искало тя да бъде.

Връзките между „Сън за щастие“ и другата Славейкова антология се изразяват както в наличието на немалко стихотворения в „**Немски поети**“, които са сравними със стихотворенията от „Сън за щастие“, така и в това, че Славейковата лирическа книга в известен смисъл представлява художествено осъществяване на част от идеите за поезията, изказани в характеристиките на немските поети.

В очерка за Гьоте, също както и в статията си „Гетевите песни“, Славейков изтъква като висше достойнство на Гьотевото творчество постигнатото в него отношение между разнообразие и единство.

Какво разнообразие – такова, каквото може да излезе само изпод твоята ръка! И де е единството на това велико разнообразие? Ако вам ви е дотрябало и единство, него ще намерите во величието на суверенния му дух.¹²

Стремежът към подобна уравниовесеност между разнообразие и единство несъмнено е една от отличителните черти и на Славейковата лирическа книга.

Част от включените в антологията Гьотеви „песни“ се доближават до преобладаващия модел на стихотворенията от „Сън за щастие“. Гьотеви творби като „Едно за друго“, „Ней“, „Морска тишина“, „Нощем“, „Към месеца“, „Томление“, „Близост“ (според Славейковите преводи на тези заглавия) биха могли, условно казано, да намерят мястото си в „Сън за щастие“, както в много по-пряк смисъл това се случва със стихотворението „Призив“, чиито първи два стиха са дословно цитирани в № 92 („Ти, който бдиш от небесата“).

Двете стихотворения, с които е представен следващият поет в антологията – Йозеф Фрайхер фон Айхендорф, са озаглавени „На чужбина“ и „Месечна нощ“ и с редица свои елементи напомнят отделни творби от

¹²Немски поети. Хемус, 1940, с. 12.

„Сън за щастие“. Стихове като „и никой тамо вече ме не знай“ или „над моя гроб гората сал ще шепне“ („На чужбина“), образът на заспалата и сънуваща земя или на литналата към дома душа („Месечна нощ“) имат лесно откриваеми съответствия в Славейковата книга.

Айхендорф присъства оскъдно в „Немски поети“ – само с посочените две стихотворения. Отношението на съставителя към него е двойствено, съчетаващо симпатията и насмешката. Написаното от Айхендорф в други жанрове извън лириката е дори направо зачеркнато със славейковска безпощадност. То е определено като „драсканици, скучни като всяка немска проза, пълни с романтически измислици и окадени с католически тамян“.¹³

Към „песните“ на Айхендорф обаче Славейков е по-благоклонен. За тях отбелязва, че те „живеят в душата и устата на народа, който не знае вече от кого са те и ги чувства като свои“. Но дали това трябва да се счита за признание, като се има предвид, че го изрича един отявлен противник на популярността? В определен смисъл – да, щом като нещо съвсем подобно е казано и за Хайне, а за Славейков, както се знае, именно той е мерилото за поет.¹⁴

Освен с широката ѝ известност, Славейков представя лириката на Айхендорф и със следните нейни вътрешни черти:

В тия песни има много месечина, меки привечерни и нощни сенки и настроения, мелодия и простота на израза.¹⁵

Всички посочени в това изброяване характеристики биха могли да се отнасят и за „Сън за щастие“. В поезията на Айхендорф обаче, ако се съди по по-нататъшното съдържание на Славейковата бележка за него, те са видяни по-скоро като белези на някаква наивна и повърхностна сантименталност. Ясно доловима е снизходителната насмешка в твърдението, че за неговите песни се грижат най-вече „знаменитите немски певчески дружества“ и че те – песните, „сякаш са радирани“ на лицата на младите немкини, на техните „бели-червени, дебелки, хубавки лица, които се смеят ей-тъй, без да знаят и те защо, малко глупавичко, но благо и хубаво“.¹⁶

Все в същия шеговит дух съставителят на антологията „Немски поети“ препоръчва и сам себе си като подвластен на така заразителната за хубавите немкинета сантименталност на Айхендорфовите песни, на които според него приличали не само немкинетата, но и немските гори.

¹³ Пак там., с. 27.

¹⁴ „Него са взели под защита всички, които любя, пеят и бленуват – а това е целият немски народ, който може би не е виждал ни образа на Хайне, ни неговата К н и г а н а п е с н и т е, но я знай изуст и я пей, и плаче, и се смей с нея...“ Пак там., с. 41.

¹⁵ Пак там., с. 27.

¹⁶ Пак там.

А в описанието на мисленото му завръщане към времето, когато самият той се е разхождал из немските гори, съдържа ред характерни за „Сън за щастие“ образи, които обаче в този контекст придобиват донякъде пародиен облик:

*На брадата ми няма вече чер косъм, през сърце ми са
веяли ветри и бури, и не едно листо увяхна на вейката на
моите дни, а все пак и до днес аз се връщам на драго сърце
към т о г а в а, към немските гори, към песните, които съм
чувал в тях, към шепота на техните листи над алеите, на
които моята сянка се губи в сенките на нощта.¹⁷*

Бележката за Айхендорф загатва, разбира се, условно и в немалка степен самоиронично, за някакви прилики между лириката на този все пак твърде второстепенен немски поет и лириката на самия Славейков. На тази мисъл навеждат посочените мотиви (месечината, сенките...), които изглеждат общи за лирическото творчество на двамата поети. Славейков, така да се каже, заговаря на свойствения си лирически език, когато желае да предаде въздействието, оказвано му от Айхендорфовите песни. Същевременно нескривано се шегува с тяхната сантименталност, при все че сантименталността, един от изразите на която са и многото умалителни в „Сън за щастие“, далеч не е чужда и на собствената му лирическа книга.

Откривайки във въпроса за Славейковото отношение към сантименталността в лириката една от наистина страничните и сравнително маловажни допирни точки между „Сън за щастие“ и „Немски поети“ (в частта за Айхендорф), може все пак да се забележи, че това отношение се очертава като раздвоено между ирония към сантименталността, от една страна, и известна искрена (или условно представяна като искрена) нагласа към разчувстване, от друга.

Търсенето на прилики между една преводна и една авторска книга не цели да забърка настоящото изследване в по-скоро безплодните въпроси от рода кое е първото и кое е второто: дали мерилото за лирика, намерило израз в „Сън за щастие“, се е проявило по-късно и в подбора на стихотворенията, влезли в състава на „Немски поети“, или продължителното „школуване“ в немската лирическа традиция, започнало много преди издаването на „Сън за щастие“, е един от корените на лирическата нагласа, за която свидетелства и самата Славейкова книга. На подобни въпроси тук няма да се отдава особено значение, както впрочем и на опозицията **преводно – авторско**¹⁸, която в случая с Пенчо Славейков

¹⁷ Пак там., с. 28.

¹⁸ За свободата при Славейковото „цитиране“ виж Георгиев Н., *Цитирацията човек в художествената литература*. С., 1992.

в голяма степен е условна. Литературната игра на **свое** и **чуждо** има много лица в неговото творчество и именно тя е много по-интересна и смислово натоварена от строгото отграничаване на своето и чуждото в различните му произведения.

Една от частите на антологията „Немски поети“, в която търсенето на връзки със Славейковата лирическа книга намира най-силни опори, е посветената на Хайне. Мисловни и образни следи от „Сън за щастие“ се срещат както в текста на очерка за Хайне, така и в неговите стихотворения, които Славейков е включил, та дори и във външното им оформление. То следва повече модела на „Сън за щастие“, отколкото този в самата Хайнева „Книга на песните“. В „Немски поети“ Хайневите стихотворения, обединени от Славейков под общото заглавие „Песни“, са номерирани, също както в „Сън за щастие“, докато в „Книга на песните“ такава номериране няма. Освен това, макар в „Книга на песните“ наистина да има част, озаглавена „Песни“, някои от творбите, подбрани от Славейков и присъстващи под това заглавие в неговата антология, всъщност се намират в друга част от „Книга на песните“ – в „Лирическо интермецо“.

Още в началото на очерка за Хайне неговият живот е изобразен като „жесток борба“ със смъртта. Напомня ли това за № 82 от „Сън за щастие“ – „Животът и смъртта в борба“? При определена възприемателска нагласа – да. Отново трябва да се подчертае, че тук не се отдава важност на въпроса къде този образ се е появил за първи път. Посочената метафора за борбата между живота и смъртта не е единственият смислосъгращащ елемент, който живее едновременно в „Сън за щастие“ и в „Немски поети“, по-конкретно в посветената на Хайне част от антологията. Други такива елементи се появяват например в поредицата от въображаеми въпроси, които, според Славейков, Хайне си е задавал чрез своите песни.

„Къде ли ще бъде някога последното място на почивка за уморения в пътя на живота? [...] Дали чужда ръка ще ме зарови бозна де в някоя пустиня? Или ще отдъхна аз на брегът на някое море? Все едно! Дето и да било, божиято небо ще е над мене, и като надгробни кандила ще трептят над мене звездиците.“¹⁹

В тези няколко изречения се чуват твърде ясно отгласи от „Сън за щастие“, събрани са едни от характерните и устойчиви мотиви в цялата лирическа книга, на които тя се опира в своето смислово изграждане.

Не така очевидна, но не по-малко значима е близостта между твърдението, че с „Книга на песните“ Хайне е създал своята една единствена

¹⁹ Немски поети, с. 41.

и достатъчна за обезсмъртяването си книга²⁰, и копнежа по едната „неродена“ песен в „Сън за щастие“. Дори в сравнението с перлите, нанизани на една единствена огърлица, чрез което в очерка за Хайне е описана неговата творба²¹, може да бъде разпознат художественият идеал, от който изглежда вдъхновена и Славейковата лирическа книга.

Поредицата от избрани Хайневи стихотворения в “Немски поети“ започва с „На север бор самотен“ (според превода на Славейков), известно като *Ein Fichtenbaum*.²² Същото стихотворение, на чиито злополучни преводи на различни езици е посветена статията „Историята на една малка песен“ в сборника „Чужди литератури“. В тази статия сбито, но твърде категорично е изказано и Славейковото разбиране каква трябва да бъде лирическата „песен“ – тя трябва да се отличава с простота, без излишен баласт от думи и да дава най-откровен израз на терзанията на душата на поета.

Съгласно виждането, отразено в Славейковата антология, представителна черта както на Гьотевия, така и на Хайневия образ на поет е, че и двамата са автори именно на такива „песни“. Освен това, дори при една по-повърхностна съпоставка между някои от кратките стихотворения на Гьоте и на Хайне, преведени от Славейков и поместени в „Немски поети“, се забелязва, че в стилово отношение те почти не се различават. Същевременно те доста приличат и на Славейковите от „Сън за щастие“.

Привеждаме за сравнение едно Гьотево и едно Хайнево стихотворение от „Немски поети“.

Морска тишина

*Неподвижно е морето,
Спят лазурните вълни,
И загрижено моряка
Се заглежда в далнини.*

*Скала изстъпва на брегът,
аз там седя во блян унесен.
Вий вихър, чайките пищят,
Летят вълните с бяг несвестен.*

*Мъртва тишина; от нийде
Не полъхва ветрец благ!
Сал вълните кротко шепнат
И се гаят с знойний бряг.*

*Аз любех – и сърце копней
За тез що любех в младините.
Тях де ги? Вихърът вилней,
В несвестен бяг летят вълните.*

²⁰ Твърдението за единствеността и самодостатъчността на Хайневата „Книга на песните“ има свой противовес в друго съчинение на Славейков – статията му „Хайнрих Хайне“. В нея се говори, че „Книга на песните“ все пак се нуждае от връзката с написаните след нея произведения на Хайне, за да постигне собствената си пълнота и завършеност: „А трябва да се знае още едно нещо (главно критик трябва да го знае): че без Романцеро и Zum Lazarus не е възможно истинско проникване в смисъла на Книгата на песните. Всичко недоизказано, неосветено от прежните дивни песни, е доизказано и завършено в тях. Те са акордите, които обединяват и завършват тая величествена симфония. Без тях Книгата на песните е един поетически откъслек, една слупена статуя.“ (Славейков П. П., Събрани съчинения, Български писател, С., 1959, т. 5, с. 218).

²¹ „И тия бисери Хайне е нанизал в една огърлица, една единствена, на която името е „Книга на песните“. (Немски поети, цит. съч., с. 43.)

²² Според Боян Пенев стихотворение № 14 в „Сън за щастие“ – „Вихър сви и тъмен рой“ наподобява Хайнево *Ein Fichtenbaum*.

Стихотворението „Морска тишина“ е от Гьоте. Другото, което е без заглавие, е поставено под № 5 сред Хайневите творби, подредени от Славейков под общия надслов „Песни“. Тези стихотворения съдържат лексикални и образни елементи, които несъмнено са сред характерните за „Сън за щастие“. Това, разбира се, донякъде е в реда на нещата за преводач, който в същото време е и поет. Но от друга страна, силното отекване на собствения лирически стил на Славейков в преводни стихотворения придобива по-голяма значимост, когато се вземе под внимание наличието на отгласи от този лирически стил и в други, авторски произведения на Пенчо Славейков. Изследователят на неговото творчество Галин Тиханов например открива „припомняния на отделни мотиви от „Сън за щастие“ и в „Кървава песен“. Илюстрирайки с примери от поемата това свое наблюдение, Тиханов прави извода, че тези примери са важни в две отношения. Първо, те говорят, че епосът се опитва „да се конституира като мегажанр, който интегрира образи и мотиви от други, свършено различни жанрове“. Второ, примерите са свидетелство „за наличието на плътен авторефлексивен пласт в „Кървава песен“.²³

Може да се твърди, че „Сън за щастие“ е един от щедро използваните източници за „самоцитиране“, с каквото Славейковото творчество безспорно изобилства.

След Хайне в антологията намира място австрийският поет Николаус Ленау, вдъхновил и поемата „Успокоений“ от „Епически песни“. В твърде кратката бележка за него стихотворенията му, също както Хайневите, са определени като бисери и перли („тъжни перли“), а най-силно е изтъкнато майсторството му в областта на пейзажите. Колкото за Ленау, толкова и за самия Славейков би могло да се отнася наблюдението, че именно в пейзажите е добил „най-добър израз“ темпераментът на поета.²⁴ Както може да се види и по-нататък, поетическото отношение към природата – една от присъщите черти и на „Сън за щастие“ – неведнъж е посочвано от Славейков в „Немски поети“ като мерило за разликата между класическите и модерните творци: разлика, която от Славейкова гледна точка не е в полза на модерните.

В няколкото стихотворения, с които Ленау е представен в преводната антология, се срещат образи като „зловещи се вият врани“, „нито блян, дори ни сянка//от блян в душа ми не остана“, „край реката ази бродя//в блян унесен, сам“, „дойде есен, листи брули хала“. Постоянството на определена поетическа лексика в Славейковото творчество многократно се потвърждава.²⁵

²³ Тиханов Г., *Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“*. Цит. съч., с. 226–227.

²⁴ Немски поети, с. 60

²⁵ Елементи от тази лексика се срещат и в съчиненията на д-р Кръстав например. Срв. колко често се говори за „блянове“, за „бляновете на поета“, за „унесеност в блян“ в статиите на д-р Кръстев за Пенчо Славейков.

Не толкова в подобранияте стихотворения на следващия по ред немски поет (Теодор Щорм), колкото в някои пасажии от краткия очерк за него изпъкват черти на Славейковата идея за поетическо творчество, заложена и в „Сън за щастие“. Това са пасажите, където въз основа на примера на Теодор Щорм се хвалят предимствата на поезията, която настройва мечтателно, но която нищо не обяснява и нищо не натрапва, а само загатва.

Щорм има нещо тургеневско в своя талант, нещо, което увлича, милва, загатва и униса, – къде? В една превъзходна душа, в нещо обичано някога, което не е забравено и никога няма да се забрави, което е давало някога съдържание на нашия живот и още повече на нашите блянове за обич и живот. [...] Той за нищо не пей ясно в песните си. Той само загатва, но тъй майсторски на място и силно, че в тъмнината, в която той ни държи, неговите загатки са като светкавици на облачно небо, които ни сепват и възхищават.²⁶

Подчертаните думи в горния цитат са сред свойствените за речника на „Сън за щастие“. Личи привързаност към определени литературни клишета. Честотата на тяхната поява придобива известна знакова стойност, тъй като повторителността винаги обособява. На това нейно действие изглежда разчита и началното изречение в очерка за следващия немски поет – Конрад Фердинанд Майер, в което отново се среща едно от характерните за Славейковия език клишета – за унасянето в блян:

Майер е една художествена натура, унесена в своите творчески блянове...

В уводната част на настоящото изследване беше засегнат въпросът за твърде предизвикателната немодерност на книгата „Сън за щастие“ спрямо момента на нейната поява. Четири години по-късно, с „Немски поети“, Славейковото разминаване с модерните продължава. Защото не в нечия друга, а тъкмо в тяхната градина е хвърлен камъкът от онова място в бележката за Майер, в което се казва, че „вътрешно нему е чужда оная изкълченост на психологията на лицата, което нещо е тъй типично у модерните писатели“.²⁷ Показателно е дори, че са наречени именно писатели, а не поети, което е високото понятие.

И с друг детайл от този очерк Славейков тегли чергата към себе си – когато определя Майер като „великомъченик на поетическата работа и преработка“. Макар и скрито, „Сън за щастие“ загатва за този вид великомъченичество чрез тъжното чувство на лирическия аз, че въпреки всички усилия, песента му ще си остане „неродена“.

²⁶ Немски поети, с. 67.

²⁷ Немски поети, с. 73–74.

Представянето на друг поет – Лилиенкрон – започва с едно донякъде парадоксално твърдение – за естествеността и простотата, които крият в себе си „тъй изкуствените наглед песни на Лилиенкрон“. И в този случай всъщност става дума повече за самия Славейков, отколкото за чуждия поет. Както е известно, дори д-р Кръстев намира изкуствеността на езика за най-големия недостатък на Славейков като поет, какво остава за Вазов, който в своя кратък критически отзив за „Сън за щастие“ не говори почти за нищо друго.²⁸ А че търсена изкуственост (ако все пак това е думата) на изказа в „Сън за щастие“ има, не е трудно да се долови. Архаизираните предлози „во“ и „со“, които често са поставяни при поправките и редакциите на редица стихотворения, старинната форма на членуване на прилагателните от мъжки род с *-ий* (родний, сънний), на места словоредът, редките диалектизми – всичко това са все преднамерени форми на отдалечаване от обичайната реч. Казаното за Лилиенкрон относно простотата и естествеността в „изкуствените“ му на пръв поглед стихотворения, добре приляга и на Славейковата лирическа книга, която все пак може би по-малко от други негови поетически творби заслужава определението „изкуствена“.

От гледната точка, към която се придържа настоящото изследване, понятия като изкуственост и естественост са малко значещи, когато става дума за литературно творчество и ако тук се отваря дума за търсената изкуственост в „Сън за щастие“, която всъщност крие най-наподробна естественост, то е заради съзнанието за условността на понятия като естественост и изкуственост. В метаезика на дадено литературно мислене те означават не толкова самите себе си, колкото срещата и сблъсъка на различни възприемателни или критически нагласи.

В очерка за Лилиенкрон полемичността е силно изявена, при това насочена изцяло към модерните.

... това чувство за формата тъй обзема Лилиенкрона, че стилът у него скоро става маниер, а на старост нищо друго не остава. Маниерността го довежда до екстравагантности, до търсене на евтини ефекти, до виртуозността на някой вече стар жонгльор.²⁹

И тук Лилиенкрон и неговото творчество като че ли са повече повод да се кажат неща, които в много по-голяма степен засягат съвременната българска литературна действителност и виждането на Славейков за нея. Вън от това, показателна е високата ценност, която в края на очерка се

²⁸ „И в тия лирически стихотворения се натъкваме пак на оня тежичък стих на г. П. Славейков, на оная вяла, лишена от ясност и волен полет реч, често натегната и неестествена, които сякаш са органически недостатъци в творбата на поета.“ (Цит. по П. П. Славейков, ЛИРИКА, „Фигура“, С., 2003, с. 335).

²⁹ Немски поети, цит. съч., с. 91.

присъжда на самоподбора на един поет. Изрично е подчертано, че включеното в антологията е от „мъничката книжка *Избрани стихотворения*, избрани от самия поет“. У Славейков изобщо се отдава изключително значение на подбора при работата не само над една или друга отделна своя книга, но и над цялостното изграждане на свой литературен образ.

Камъните в градината на модерните поети са най-тежки в началото на следващия очерк – за поета Рихард Демел.

Едно време, преди десетина години, Демел беше оракул за мнозина, за които в безсмислиците се крие нещо таинствено, а ясната мисъл е банална. Той беше гения, изразител на модерната душа, на оная душевна каша у разните полуболни, болни и луди, за които синьото е зелено, жълтото – котка, жената – кърфица, а септемврий – пръч! Умствена слободия и душевна разгащеност са признаците на тия гении.³⁰

Когато човек чете това, има причина да се запита от коя страна на бариерата между „стари“ и „млади“ се е озовал вече Славейков. Няколко години преди отпечатването на „Немски поети“ Константин Величков в непубликувана своя бележка върху книгата „Сън за щастие“³¹ и Иван Вазов в отзива си за същата в сп. „Българска сбирка“ се възмушават от неяснотата и езиковата претрупаност в произведенията на Славейков. Според Величков става дума направо за „гавра“ с поезията. А ето че след време почти същото говори самият Славейков за един от „изразителите на модерната душа“, като все пак снизходително уточнява, че сред тези изразители той – Рихард Демел, е „най-гърпимият“, „най-свестният между побърканите“.³²

В бележката за Рихард Демел са споменати заглавията на три от общо единайсетте стихотворения на този поет, включени в антологията, като за едното от тях – „На брегът“, Славейков охотно си признава, че го е превел „точно и буквално“, без въпреки това да е успял да го разбере. Другите две – „Воля божия“ и „Здравия мъж“ посочва като пример за пикантна арогантност. Макар всъщност да не казва нищо „хубаво“ за тези три конкретно посочени в бележката стихотворения, Славейков подчертава, че „песните“ на Демел, които е превел, са от „най-хубавите“. Любопитна е увереността му, че „някой друг би избрал още доста от петте тома песни на тоя поет“, но че „ако би избрал, не би ги превел“.

³⁰ Пак там, с. 106.

³¹ Намерена в ръкописите му и писана като рецензия явно по поръка на Хр. Данов, който е трябвало да бъде първият издател на „Сън за щастие“.

³² В „Мисъл“, кн. 3 от 1902 г., т.е. девет години преди „Немски поети“ (1911), Славейков печата друг очерк за Рихард Демел, твърде различен от поместения в преводната антология. Затова пък първият текст за Демел с незначителни промени се появява отново, но в „На Острова на блажените“ в бележката за Стамен Росита. (Вж: Рачева Б. „Вечното недоволство“: идеята за чуждото и своето в двете антологии на Пенчо Славейков“, Литературна мисъл, 9/1991).

... че в оригинала те имат хубав изглед, нелош стих, и тук-таме блестят дивни елмази на мисълта и на поетическия израз. В превод, не само на български, всичко това се губи.

„Бисерите“ на Хайне и „перлите“ на Ленау изглежда все пак са се сторили на Славейков значително по-преводими от „елмазите“ на Демел. Дори несполуките или направо провалите на анализирания от Славейков преводи на *Ein Fichtenbaum* в „Историята на една малка песен“ не са отпадени на непреводимостта или поне трудната преваемост на Хайнево стихотворение, а на некадърността на преводачите. Вярно е, в „Историята на една малка песен“ Славейков настоява, че истински е прочел Хайневите песни само онзи, който е могъл да ги прочете в оригинал, но от друга страна, в „Немски поети“ въпросът за непреводимостта на поезията и за всичко онова, което се губи при превод, се появява само в очерци на поети, които не са много-много по сърце на Славейков. Неизреченото внушение е, че все пак голямата поезия може да се справи с ограниченията на превода. Въпреки неизбежно нанасяните осакатявания, които са непредотвратими дори и при най-сполучливия превод, качествата на истинската поезия не се губят напълно.

Връзката между „Немски поети“ и „Сън за щастие“ може да се види и в това, че всяка от двете книги по своему се противопоставя на модерните начини на писане. Един от по-косвените изрази на отказа от приобщаване към модерната поезия е и утвърждаването на ценността на природата като обект на поетическо изображение, както чрез „Сън за щастие“, така и чрез „Немски поети“, където това е особено ясно изразено в очерците за някои от авторите. Има го в очерка за Ленау, има го, дори още по-подчертано, и в очерка за Густав Фалке³³, където майсторството на този поет да „рисува пейзажи“ е изтъкнато като доказателство, че той, макар и „модерен“, единствен сред модерните е успял да съедини „старото с новото“, без да „ароганства с модни труфила“.

И какъв майстор е той да рисува пейзажи! Между тѣй многото и тѣй превъзходни пейзажисти в немската лирика, Фалке е най-нежният, най-внимателният в обработката на детайлите, най-опазливият в нюансите – такъв е и в ония пейзажи, които рисува от човешката душа.³⁴

³³ Малчо Николов прави следното тънко наблюдение върху началния момент от характеристиката на Густав Фалке в „Немски поети“ – „последната, особено с идиличния си вечерен пейзаж, е композирана като същинска песен в духа на „Сън за щастие“ (Николов, М., Пенчо Славейков. Личност, живот и дело. Хемус, 1940, с. 130).

Ето няколко изречения от въпросния пейзаж в подкрепа на това наблюдение: „Долу край брегът се вие тиха и бистра рекичка и не бърза, като че ли няма, а може би че наистина и няма работа, та да бърза. Вечер, все едно дали има месечина, или не, когато рекичката се обади долу през тишината, бръшляна зашепне, и бозна де от полето пъдпъдъка затрака с невидимите си кастанети, стопанина сяда горе на хълмът, пие дъхът на вечерника, обмисля песните си и ги бродира со свилените нишки на своята замисленост и резигнация.“ (Немски поети, с. 114).

³⁴ Пак там, с. 114.

Тези думи важат в не по-малка степен и за самия Славейков като „пейзажист“ и това се потвърждава от всички пейзажни стихотворения в „Сън за щастие“.

Последният от поетите, представени в преводната антология, е Ницше.³⁵ В началото на очерка за него ключовата за Славейковото творчество дума „блян“ се появява в необичайна светлина. Според автора на очерка обект на безпощадния ницшеански присмех са всички повярвали в „идеала на бледноликия Назорянин, който едвам на кръста се е опомнил от своя блян“.³⁶

В контекста на Славейковото творчество, където „унасянето в блян“ е устойчива формула, „опомнянето“ от бляна означава отказ от бленуване. В „Сън за щастие“ бляновете, мечтите, надеждите нерядко имат тъжна съдба. Те не само милват душата на човека. С тях той се бори (№ 89), понякога те дори умират (№ 41, № 55), но на нито едно място в цялата лирическа книга не се загатва за опомняне, с други думи, за разочарование от бляна. Дори когато се разделя с мечти и блянове, у лирическият аз в „Сън за щастие“ не остава съжаление за това, че е мечтал и бленувал. Изразът „опомнил се от своя блян“ в очерка за Ницше от „Немски поети“ прави по-забележима липсата на подобно осмисляне на мотива за бляна в „Сън за щастие“, където този мотив е един от основните.

Там, в лирическата книга, блянът съществува всякак иначе, само не и като отхвърлен.

Изтъкнатите връзки между лирическата книга и антологиите на Славейков свидетелстват за силата у него на това, което ще наречем „междутекстова нагласа“ – израз на стремежа му към единство на цялостното му творчество.

³⁵ Преди „Трите поетки“ и четвъртата, дадена отделно – Рикарда Хух.

³⁶ Пак там., с. 135.