

Защо спи езерото?

Жоржета Чолакова

Несъмнено символиката на езерото е релевантна на цялата гама от символни превъплъщения, които Гастон Башлар изследва в класическата си студия *Водата и мечтите: опит върху въображението на материята*¹: от бистрите пролетни потоци на вечното жизнено начало през отражението на водната повърхност като евристичен нарцистичен комплекс до дълбоките тъмни води, асоцииращи смъртта. Спящите води Башлар вписва в общ ред с дълбоките и мъртвите води и тази негова логика го отвежда към „тежката вода“ на Е. А. По. Смесовата асоциация със смърт обаче невинаги е така праволинейна. Сънят, когато не е морбиден и не е функционализиран като аналог на отвъдното, придава на образа интерстатуален характер: той е едновременно реален и въображаем, осезаем и безплътен. Материята се превръща в имагинерна субстанция, чиито пулсации (движение на сенки, шепот) носят усещането за интензивен духовен живот. Спящите води са дълбоки, но не и мъртви. Те поглъщат шума, движенията, светлината и всякакви прояви на овъншно битие, размиват контурите на отразените в тях материални форми, за да доловят вибрациите на духа и диханието на живота. Спящите води се явяват символната граница между видимата привидно мъртва повърхнина и невидимата, но тръпнеща от движенията на сенките глъбина.

В най-висока степен иманентната семантика на този образ съответства на романтизма, който естетизира граничната символика (кула, хълм, облак, нощ, предсмъртен миг и т. н.), за да направи по този начин възможна срещата на реалност и сън, материя и дух, живот и смърт. В същото време прави впечатление, че романтизмът придава на съня нова смислова перспектива – той вече не означава буквално съновидение или алегория на смъртта, а ще бъде по-близък до мечтата, или по-точно до мечтанието, разбирано не толкова като свобода на въображението, колкото като сила на прозрението. Сънят мечта е сплав от разум и емоция и в най-висока степен имплицира визията за безграничност на интерсубективните превъплъщения и потенциалната им съизмеримост с всичко съществуващо в природния свят. Сънят на природата ще се окаже смислово съизмерим със съня за щастие – и в двата случая идеята за абсолютна хармония е максимализирана, но със съзнанието за нейната неосъществимост.

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942.

Именно в тази естетическа парадигма ще се впише и образът на езерото, който едва през романтизма ще се превърне в самостоятелна смислопорождаща структура, способна да се отграничи от общото архетипно поле на водата и да придобие собствен онтологичен статут. При Гьоте и Ламартин езерото постига вече своята образна еманципация и заедно с това – правото да бъде основен изразител на една цялостна концептуална система.

Ако направим бегъл исторически екскурс към проблема за генезиса на езерния образ, ще открием неговото твърде значещо отсъствие от античната митология. Изначалните ипостаси на водата са морето, реката и потокът – тоест течащата вода, и на тях принадлежи примамливо опасното и отмъстително общество на водни създания с божествен произход: морския бог Посейдон и речния бог Ахелой, Нерей – син на Гея и Понт, и неговите дъщери – nereидите, безбройно множество нимфи, сирени и наяди², които макар и да присъстват в различни митични сценарии, никога не са сюжетно локализирани край или във езеро. Несъмнено най-впечатляващият и най-богат на литературни интерпретации античен образ, съдбовно свързан с водата, е Нарцис – син на речния бог Кефис, той е не само роден от водата, но и умира в нея. Проклятието на Ехо е проклятието на несподеляната любов и това придава на „лъжовния извор“, както го нарича Овидий³, смисъл на разколебано доверие в постижимостта и на себе си, и на другия, и на света въобще. И както казва Женет, „няма по-ярък символ на непостоянството и нетрайността от този неподвижен лик, вдълбан в изтичащото“⁴. Следователно същността на този символ е неделима от представата за движението на водата, за нейната преходност, неуловимост. Изтичащата в пространството вода е изтичащото към безкрая време, което раздробява, разтваря материята, превръща я в идея за самата нея, втичаща се в неизвестното. Драмата на Нарцис се дължи именно на тази невъзможност да улови своя образ в непрестанно променящите се огледални води на ручей – ако това бяха спокойните спящи води на езеро, то цялата символика на мита би се оказала твърде различна. Ето защо дори и по-късните литературни интерпретации на този мит – например *Напевът на Итис*⁵ на Оскар Уайлд, запазват автентичния митичен топос. Иначе казано, античността не разпознава езерото като митологично пространство. Архетипната символика на водата предполага раждащо движение, изтласкващо и от-

² За видовете водни женски образи в античната митология вж. напр. Хезиод. *Теогония. Дела и дни. Омирови химни*. С., „Народна култура“, 1988, с. 31; Г. Батаклиев. *Антична митология. Справочник*. С., ДИ „Д-р Петър Берон“, 1989, с. 106.

³ Публий Назон Овидий. *Метаморфози*. Превод Г. Батаклиев. С., „Народна култура“, 1981, с. 61.

⁴ Жерар Женет. *Комплексът Нарцис*. // Литературен вестник, Год. 11, бр. 34, 17–23.10.2001.

⁵ „Of an untrodden vale at Tempe where / On the *clear river's marge* Narcissus lies“ (*The Burden of Itys*).

ворено в еднопосочното изтичане на живота като онтологична предпоставеност на човешкото съществуване. Езерото обаче може да бъде всичко друго, но не и изтичаща вода – нито като инкарнация на женското начало, нито като знак за повратност, изменчивост, измамност. Ето защо от всички ипостаси на водата именно то предразполага към медитативно вглеждане в тайнствата на гълбините, където са непреходните, устойчиви и поради това остойностени измерения на света, към невидимите за очите, но долавяни с трепета на душата вселения – и всеки момент, в който повърхността му се раздвижва от вятър, паднало листо или отразени сенки, сякаш е само повод, за да се усети неговото същностно, дълбоко стаено омиротворено битие.

Опитът ни да открием наличие на автентична митологична семантика, която да носи собствен семантичен потенциал, изисква да се вгледаме и в библейската трактовка на езерото. Оказва се, че то се появява най-често в Стария завет. В корпуса от референтни позовавания бихме открили няколко типа. Първият тип представя езерото като равнореден компонент на земния воден свят:

Взemi жезъла си и прости ръката си над египетските води, над реките им, над потоците им, над езерата им и над всичките им водни локви (Изход 7: 19)⁶;

В други случаи чрез езерото са локализирани географски реалии:

Завулон ще обитава край брега на езерото, И ще бъде пристанище на кораби; И ще граничи със Сидон (Битие 49: 13);

След това Исус отиде на отвъдната страна на галилейското, то ест, тивериадското езеро (Йоан 6: 1).

Интересно е да се отбележи, че в различните преводи на Библията точно в тези случаи езерото е заменено от море⁷, което дава идея за това, че като географска величина то не притежава автономна и устойчива символна семантика и поради това е податливо на субституиране с други смислово аналогични образи. (Впрочем тази негова характерологична особеност ще се прояви и в онзи тип родолюбива пейзажна лирика, каквато създава Вазов: езерото ще бъде само условен знак за назоваване на родното.)

⁶Цитати от Библията са по превода от 1940 г. (електронна версия). Приложените сравнения са с електронната версия на Цариградския превод от 1871 г., в който основно участие има Петко Р. Славейков, и с руския превод от сайта <http://www.russianbible.net>.

⁷Вж. напр. Цариградския превод: *Завулон ще се насели в морско пристанище, И ще бъде пристанище на кораби; И пределът му до Сидон*; руския превод: *Завулон при бреге морском будет жить и у пристани корабельной, и предел его до Сидона*; Царигр. пр.: *След това отиде Исус отвъд Галилейското море, сиреч, Тивериадско*; рус. пр.: *После сего пошел Исус на ту сторону моря Галилейского, [в] [окрестности] Тивериады*.

Особено значещи за библейските ипостаси на езерото са случаите, в които чрез него се изразява божествената воля. Но ако в Стария завет то символизира божествената благодат, в Новия завет се превръща в пъклен огън за грешниците. Срвн.:

Нажеженият пясък ще стане езеро, И жадната земя водни извори (Исаия 35: 7).

А колкото за страхливите, невярващите, мръсните, убийците, блудниците, чародейците, идолопоклонниците и всичките лъжци, тяхната участ ще бъде в езерото, което гори с огън и жупел. Това е втората смърт (Откровение 21: 8).

Тук е важно да подчертаем, че изследването на проблема за образните превъплъщения на езерото в библейския текст изисква много позадълбочен анализ, в който да бъдат отчетени както неговите устойчиви параметри, така и случаите, когато каноничният превод допуска то да бъде заменено от образа на морето.⁸ Наблюденията ни обаче дават достатъчно основание да се убедим, че библейската представа за езерото като природен обект⁹, не му предоставя самостоятелно семантично поле, което да генерира митологичен смисъл. Езерото ще се окаже по-късен образен рефлекс вече на литературното съзнание, което първоначално ще го конотира с митологемата на морето и дори на океана, и едва през романтизма ще го форматира като самостоятелна художествена структура. Както стана ясно, и в античната митология, и в Библията то или напълно отсъства, или се идентифицира с архетипа на водата. И все пак, макар то да няма ясно обособен митологичен генотип, впоследствие ще се окаже, че може би именно поради това ще е в състояние да излъчва и образни конотации, които ще са релевантни не само на архетипната символика на водата, но и на другите конститутивни елементи на света. Земята ще бъде изведено не само в представата за граничното му съприкосновение с брега, каквато може да бъде всъщност и пространствената идея за морето, а за отразяващата се в него жива растителност. В езерото може да се оглежда както небето с неговите звезди, слънце, луна, облаци, така и земята с нейната крайбрежна флора. А това придава на отражението непостижима за образа на морето перспектива: вглежайки се във водното отражение на живата природа, човек осъзнава себе

⁸ Такива случаи откриваме в Новия завет, когато Иисус е със своите ученици в лодката или когато ходи по вълните – срвн. напр. *Небесното царство прилича още на мрежа, хвърлена в езерото, която събира риби от всякакъв вид; Царигр. пр.: Пак е подобно царство небесно на невод, който биде хвърлен в морето, и събра от всякакъв вид риби; рус. пр. Еше подобно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыбъ всякого родас (Матей 13: 47); И учениците, като Го видяха да ходи по езерото; Царигр. Пр.: И като го видеха учениците че върви по морето; рус. пр.: И ученики, увидев Его идущего по морю (Матей 14: 26).*

⁹ Тук не разглеждаме неговото метафизично библейско значение на геена.

си като медиатор между двата свята, като пресечна точка на вазимоотражението, като сенсуално присъствие, откриващо посоки, които отиват отвъд границите на сетивата. Човешкото търси своите проекции не само в света, на който принадлежи по силата на естествените закони на природата, но и в другите невидими за очите онтологични пространства, осъзнавайки се преди всичко като битие на духа. Тази специфична за езерото иманентна поетика активизира сензуалната сила на човешките възприятия (особено на зрението), за да отиде отвъд видимото – към глъбините.

Иманентната семантика на езерото го свързва и с поетиката на въздуха: движението на вълните и сенките в тях, „шепотът“ на крайбрежната растителност, деликатните и едва доловими трепети пораждат метафориката на диханието. Особено спящите води – и конкретно спящото езеро на Славейков – сякаш дишат в своя сън и именно този едва доловим трепет на въздуха раздвижва отразените във водата сенки.

Ако припомним библейския смисъл на езерото като геена, ще видим, че и четвъртият елемент на живота – огънят, ще бъде приложим към неговото художествено битие. Този семантичен аспект обаче ще има много специфично проявление, тъй като ще се конотира единствено с представата за отвъдното и Страшния съд. Хтоничните води и в античността, и в апокалиптичните видения на Йоан са във властта на божественото и смъртта. Тяхната специфична семантика ще се окаже съзвучна с долористичния тип поезия, включително декаданса, който ще открие в комплекса *de profundis* трансценденталния аналог на глъбините.

Поради липсата на ясно обособен митологемен смисъл, езерото остава за дълго време извън образния хоризонт на поезията. Ренесансовата поезия например остава почти напълно безразлична към него – доколкото го има (в Шекспировите сонети например отсъства), то е детайл от пейзажна картина без самостоятелна функция. Ето пример със сонет XXXVI на Петрарка, където езерото е в абсолютно заменяема семантична позиция, а поради това, че е последна дума от стиха, може да се предположи, че изборът му е предизвикан по-скоро от търсене на подходяща рима:

*Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disgombra,
né di muro o di poggio o di ramo ombra,
né nebbia che 'l ciel sopra e 'l mondo bagni,*

Стихът на Петрарка е илюстрация на една твърде характерна особеност в трактовката на езерото, която ще се запази чак до романтизма: неговата контаминация с всякаква отворена водна повърхност, най-често море. Действително семантичната територия на езерото има много общи за всякакво водно пространство смислови полета: незадължителен маркер на граничност по хоризонтал и вертикал, вълнение – бурно или ефирно,

сходни атрибутивни детайли (най-често лодка) и т. н. Дори когато заявява своето право на идентичност и се появяват неговите първи самостоятелни и покриващи целия текст интерпретации, то отново носи образния регистър на морето. При Гьоте, например, то или се конотира с всемира и отворената перспектива на природната картина, отразявайки звездите и планините, или с лодката, която люлеят вълните и самотния в нея човек. В класическото му стихотворение *По езерото* (*Auf dem See*, 1775) то за първи път поема основна структуроопределяща функция: вече не е само детайл от ландшафта, а мегаобраз, чрез който се осъществява цялостната идеология на текста. Ако до този момент то има предимно атрибутивно участие в пейзажната картина, сега вече е в състояние да глобализира всемирната идея за света и да се отъждестви с цялата природа, откъдето става възможно самото то да се превърне в организационен център на една комплексна атрибутивна конфигурация (вълни, звезди, лодка): „Вълните люлеят нашата лодка след удара на веслата“¹⁰ („*Die Welle wieget unsern Kahn im Rudertakt hinauf*“), „Върху вълните светят хиляди плаващи звезди“ („*Auf der Welle blinken tausend schwebende Sterne*“).

„Склонността на Славейков да се позовава на Гьоте за всичко и над всичко“, както справедливо отбелязва Никола Георгиев¹¹, ни задължава да спрем вниманието си върху езерното стихотворение на Гьоте. „Великият олимпиец“, както благоговейно го нарича в своя литературен очерк *Гетевите песни*, възхищава Славейков със способността да постига „вътрешно единство, проявено при такава външна пъстрота“, с „чувството на мярка, художествения такт“, което „се среща твърде рядко специално у певците; дори сам Хайне, знаменития от знаменитите немски певци, най-често греша против тая художествена норма, – разбира се, когато го сравняваме с Гете“¹². В този текст Славейков ни примама да тръгнем в една посока, която изглежда твърде обещаваща. В описанието на Ваймарския парк, той включва знаковия образ на белостволилите буки, които преплитат този път не сенки, а корени: „А хубав, величествен е той сега, със своите белостволи буки и мощни дъбове, преплели корени през витите хълмови пътеки.“¹³ Нека обаче веднага припомним, че този текст е публикуван след *Спи езерото*¹⁴ и илюстрира как един създаден вече поетически образ може да бъде вторично вместен в съвсем различен по жанр, но също така авторски текст.

¹⁰ Преводът на цитираните по-нататък текстове е на автора, който предпочита да не ползва съществуващите художествени преводни интерпретации, за да запази максимална близост до оригинала. Стихотворението *Auf dem See* на Гьоте е преведено на български от Ат. Далчев и Чило Шишманов в: Йоханес Волфганг Гьоте. *Радост и мъка*. Варна, 1982.

¹¹ Н. Георгиев. Немскоезичните цитати у Пенчо Славейков. // *Цитирацията човек в художествената литература*. С., 1992.

¹² П. Славейков. Гетевите песни. // *Събрани съчинения*. Т. IV. *Критика*. С., „Български писател“, 1958, с. 222, 224–225.

¹³ Цит. Същ., 222.

¹⁴ Очеркът *Гетевите песни* е публикуван за първи път в сп. *Мисъл*, 1899, год. IX, кн. 10, а *Спи езерото* – в кн. 3 от същата година.

Несъмнено за Славейков Гьоте е безспорният литературен авторитет. В преводната си антология *Немски поети* (1911) той е представен с 18 стихотворения (в съпоставка с другия негов кумир – Хайне, от когото е превел 14 стихотворения); на него посвещава не само своите литературно-критически размишления в цитирания по-горе очерк, но му отрежда ролята на свой поетологичен коректив. Като имаме предвид изключителния читателски интерес на Славейков към „великия олимпиец“ (от очерка му *Гетевите песни* можем да съдим, че той дори е познавал „ценното съкровище от писма и биографически бележки“¹⁵), не бихме могли да допуснем, че не е познавал неговото езерно стихотворение, още повече, че то е сред най-популярните лирически творби на Гьоте, свидетелство за което е музицираният вариант (песен за вокал и пиано), композиран от Франц Шуберт през 1817 г. При подобна рецептивна нагласа естествено е да очакваме и интертекстуални следи в самите художествени творби на Славейков. Всъщност някои от тях вече са разчетени – например в бележките към тома с преводи на Пенчо Славейков е отбелязано съответствието между началните два стиха на една негова лирическа миниатюра от *Сън за щастие* и стихотворението на Гьоте *Призив*¹⁶. В този случай е налице безспорен плагиат, но е важно да направим следното уточнение: буквалното припокриване на първите два стиха („Ти, който бдиш от небесата / над човешки съдбини“) всъщност се явява автоцитат, тъй като Славейков „цитира“ собствения си превод на стихотворението на Гьоте. Останалата част на миниатюрата – макар и да се различава на лексикално ниво, се придържа твърде плътно и до смисъла, и до жанровата структура на Гьотевия текст. Този казус е твърде любопитен, тъй като разкрива разбирането на Славейков за превода – преводачът създава своя интерпретация, поради което има самочувствието на автор и негово право е да приложи същите езикови конструкции и в собствените си текстове. Този щрих за пореден път свидетелства за приоритетната роля, която Славейков придава на формално-езиковия спектър на поетическия текст.

В стихотворението на Гьоте езерото отразява небето с плаващите в него хиляди звезди („*Auf der Welle blinken tausend schwebende Sterne*“), край него са забулените в облаци планини („*Und Berge, wolkig himmelan begegnen unserm Lauf*“) и меките мъгли, които покриват далечните канари („*Weiche Nebel trinken rings die türmende Ferne*“). Така езерото се вписва в една величествена визия за природата, която приютява до своята гръд човека, влагайки в него своята сила, свобода, хармония: „*И прясна храна, нова кръв аз суца от волния свят*“ („*Und frische Nahrung, neues Blut saug ich aus freier Welt*“). Природата обаче е не само източник на живителна енергия, необходима за физическото оцеляване на човека,

¹⁵ Цит. Съч., с. 223.

¹⁶ Пенчо Славейков. *Събрани съчинения. Т. 7. Преводи.* С., „Български писател“, 1959, с. 499.

тя е и лек за наранената душа – прогонва тъжния спомен и мимолетния копнеж по изгубените златни сънища („*Goldne Träume, kommt ihr wieder? / Weg, du Traum! So gold du bist*“). На фона на тази пейзажна картина, внушителна със своята пространствена мащабност и жизнестойчивост, езерото се явява семантичният знак на постигнатата абсолютна хармония между универсума и човека. В стихотворението на Гьоте то е маркирано в четири различни образни позиции: в него е „нашата лодка, която вълните люлеят“ („*Die Welle wieget unsern Kahn im Rudertakt hinauf*“); към него се свеждат очите („*Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?*“); в езерото се оглежда зреещият плод („*Und im See bespiegelt sich die reife Frucht*“); в него се отразява и звездното небе („*Auf der Welle blinken tausend schwebende Sterne*“). В целия текст езерото е назовано директно само веднъж – там, където зреещият плод се отразява в него. В два случая е метонимично маркирано посредством вълните и това са стиховете, в които лодката, която вълните люлеят, и звездното небе се оказват – поради сходната си образна позиция – семантично съответни, откъдето недвусмислено се внушава космогоничната визия на Гьоте за човешкото битие. Наред с номинативния и метонимичния тип присъствие езерото е маркирано и имплицитно – посредством очите, които се свеждат сякаш, за да споделят мълчаливо своята тъга с неговите безмълвни води (в текста няма маркер за озвученост на природната картина). Дълбоко интимният жест на погледа, който пада надолу, чертае вертикала, по който се осъществява проникването на универсума в човешката душа – неговото интровертно у-свояване. Средищно локализиран в текста, този момент създава усещане за свиване, сгъване на природната картина, тъй като контрастира на предходния монументално разгърнат образ на хоризонта.

Привидното сходство на някои образни елементи със *Cnu ezeroto* – например отражението в езерните води на гранките при Славейков и на зреещия плод при Гьоте („*Und im See bespiegelt sich die reife Frucht*“) – обаче е измамно. Семантичната функция на отражението е твърде различна: при Гьоте неслучайно в езерото се оглежда зреещият плод, тъй като той е витален символ на живота и именно като такъв обслужва неговата философска концепция за хармонизиращото начало на света; при Славейков сведените над езерото гранки на белостволите буки не само се отразяват на повърхността, но се превръщат в сенки, които се преплитат в глъбините, а това придава особена интимно медитативна тоналност. Освен с образната си фактура, езерното стихотворение на Гьоте се разграничава и по своята строфическа структура и ритмико-интонационна динамика, осъществена посредством асиметричната повторителност на някои стихове във втората половина на текста.

Основната символика на тази атрибутивна образност – звездите като знак за космогонично единство на човека и всемира, вълните като символ на екзистенциални изпитания и лодката като образен аналог на човешката самотност и ранимост – всъщност е пренесена от образния комплекс на морето. Езерото все още няма специфицирана художествена

онтология. Когато по-късно същинският романтизъм ще диференцира семантичните полета на морето и езерото, атрибутите на езерния образ, заявени в цитираното стихотворение на Гьоте, отново ще се върнат към своя генотип – морето. Удачен пример за това е стихотворният пролог¹⁷ на Юго към мегацикъла *Съзерцания* (*Les contemplations*, 1856), където морето, вятърът и звездата имплицират божествената идея, а корабът (респективно лодката) – идеята за човека:

„*La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin montre et nomme;
Le vent, c'est le Seigneur; l'astre, c'est le Seigneur;
Le navire, c'est l'homme.*“

Очевидно, дори когато заявява още със самото си заглавие правото си да бъде основен идеологомен код на текста – какъвто е случаят с цитираното стихотворение на Гьоте – езерото размива своите семантични граници с тези на морето и дори на океана. Така например в класическото стихотворение на Ламартин *Езерото* (*Le lac*, 1817)¹⁸, където е изведена философско абстрактната идея за вечността, то е „океан на времето“, а неговите бурни вълни тласкат човека винаги към нови брегове и го отнасят във вечната нощ без завръщане:

„*Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?*“

Независимо обаче, че в цитираните стихотворения на Гьоте и Ламартин е видима тенденцията към окрупняване на пространствените мащаби на езерото в посока към извеждане на една глоболизираща човешкия свят идея, съществува и обратната посока, която се проявява преди всичко в случаите на интимно снишаване на лирическия глас: морските вълни се стаяват в унисон със самотното човешко мълчание. Пример за това предлага лирическата миниатюра на Гьоте *Морска тишина*¹⁹ (*Meeresstille*, 1795), която на пръв поглед сякаш съдържа сериозни основания за евентуален интертекстуален диалог със *Сни езерото* – още по-

¹⁷ Въвеждащото стихотворение е известно със заглавието, дублиращо началния стих, *Един ден видях, застанах прав на брега на подвижните вълни* (*Un jour, je vis, debout au bord des flots mouvants*).

¹⁸ Първият български превод на *Езерото* на Ламартин е на Константин Величков и излиза в *Българската христоматия* от 1884 г., чиито съставители са той и Иван Вазов.

¹⁹ Това е и заглавието, което Пенчо Славейков дава на своя превод на стихотворението, докато Вазов го озаглавява с началния стих *Спокойни са вълните*.

вече, че самият Славейков я превежда и публикува в *Мисъл* през 1899 г., а преди него Вазов вече е запознал българския читател със своя преводен вариант на същото стихотворение, като го е включил в *Българската христоматия* от 1884 г. Забележително е, че и в двата превода – на Вазов и Славейков, е допуснато едно и също отклонение от оригинала, което е важно за разглеждания от нас проблем: морето и в двете преводни интерпретации спи: „морето неподвижно спи“ (Вазов), „спят лазурните вълни“ (Славейков). Всъщност в Гьотевия стих морето не спи – то „неподвижно си почива“ („*Ohne Regung ruht das Meer*“), внушавайки по този начин усещането за хармонично равновесие и всемирна покой в природата. Морето на Гьоте е не само величествено в своята спокойна „будност“, но то е онтологично отворено към необята – то е безгранична шир, овладяла и преодоляла всякакво движение на вълните („*In der ungeheuern Weite | Reget keine Welle sich*“). Будността на морето обяснява и липсата на маркиран вертикал в дълбочина, който обаче за спящото езеро на Славейков е от фундаментално семантично значение – дълбините с преплетените в тях сенки на белостволите буки са не само игра на светлини и сенки, но едновременно с това придобиват характер на онирическо видение. Към диференциращите знаци в *Морска тишина* би следвало да прибавим и още един важен детайл, който присъства и в *По езерото*, – атрибутивната функция на лодката и/или лодкаря, внасяща човешка диря в тази картина на божествено хармонична и величествено спокойна природа. Чрез тази вътрепоставеност на човешко присъствие (лодкарят тъжен гледа гладката повърхност наоколо) Гьоте постига двойна оптика: лирическият говорител вижда едновременно и ширналия се хоризонт, и тъгата в очите на лодкаря.

Как обаче да осмислим факта, че и при Вазов, а не само при Славейков, е зададена визията за спящо море? Всъщност при Вазов изборът на глагола „спи“ най-вероятно е продуциран от търсенето на подходяща рима и поради това той е в краестийшна позиция, докато при Славейков същият глагол е в началото на стиха. Тази формална подробност всъщност показва, че Славейков „приспива“ лазурните вълни не заради римната схема на строфата. Към това ще прибавим и още един твърде значещ факт – *Спи езерото* предхожда превода на *Морска тишина*. Годината е все 1899 г., но авторската миниатюра излиза в бр. 3, а преводната – в бр. 10. Освен това известно е, че основната част на текстовете, включени в *Сън за щастие* (1906), между които е и *Спи езерото*, са създадени много преди книжното издание – между 1892 и 1898 г., т. е. през Лайпцигския му период. Всичко това ни води до предположението, че в преводната си интерпретация на Гьотевото стихотворение Славейков заменя спокойното море със спящо под въздействие на създадения вече в *Спи езерото* образ.

Поезията на романтизма, с която Славейков се запознава най-вече в Лайпциг посредством немски преводи, придава на езерото нов онтологичен статут. Оказва се обаче, че сред многобройните вариации от обречени решения, то твърде рядко е представено като спящо. Ще се спрем

само на някои емблематични примери у поети четени, преведани и/или коментирани от Славейков.

В поезията на Хайне, която сякаш в най-силна степен импонира на Славейковата чувствителност, езерото има многообразни превъплъщения: то е и тихо, забулено в мъгли под тайнствения шепот на вълните („*Der Nebel bedeckt die See | Geheimnisvoll rauschen die Wogen*“), но и бурно („*die brandende See*“), отекващо с жалния крясък на чайките („*Die Möwen schrillen kläglich, | Es grollt und brandet die See*“) или ревящо сред „планини от жива вода“ („*Ein lebendes Wassergebirge | Bildet die tosende See*“). Въобще в целия поетически свят на *Книга на песните* (*Buch der Lieder*, 1827), особено в цикъла *Завръщане* (*Die Heimkehr*), езерото се явява фокус, в който се проектират съизмеримите с човешката емоция състояния на природата, поемайки и прицелния център на художествената картина, и ключова генеративна позиция за осъществяване на цялостната идеология на текста. Лирическият поглед е отправен към всички посоки – и зрими, и незрими, но е привлечен преди всичко от необозримите вътрешни пространства на човешката душа, а не от мегапространствата на всемирната природа, както е при Гьоте. Лирическият герой на Гьоте само отпуска морен поглед към езерото, докато този на Хайне трескаво се вглежда в отраженията на водата и открива в тях същинския образ на света:

*Hinab in das spiegelklare Wasser,
Und schaute tiefer und tiefer* – (Морско видение, *Seegespenst*)

Особено нагледно различията между Хайне и Гьоте се откриват при сравнение на едноименните им стихотворения *Meeresstille*²⁰. Покоят на морето при Гьоте е всемирен, а пейзажната картина е разгърната в широка пространствена перспектива, докато в стихотворението на Хайне той е само привиден – лирическият поглед се отъждествява с тъжните големи очи на юнгата, които гледат към вълните и съзерцават накитите по кораба, захвърлени от водното сияние на слънцето, но заедно с това стават свидетели на небесния полет на малката рибка в човката на чайката. Лирическият поглед на Хайне прониква още по-дълбоко – в гълбините на водата, за да прочисти там душата си от страданието и да захвърли във вечността своя „безумен сън-мечта“, а заедно с него и своите болки и грехове:

*Bleib du in deiner Meerestiefe,
Wahnsinniger Traum,
Der du einst so manche Nacht
Mein Herz mit falschem Glück gequält hast,
Und jetzt, als Seegespenst,*

²⁰ Стихотворението на Хайне *Meeresstille* е от цикъла *Северно море* (*Die Nordsee*) от *Книга на песните*.

*Sogar am hellen Tag mich bedrohest –
Bleib du dort unten, in Ewigkeit,
Und ich werfe noch zu dir hinab
All meine Schmerzen und Sünden* (Пречистване, Reinigung)²¹

Току-що цитираното стихотворение е твърде важно, за да съизмерим чрез него два от ключовите за Славейковото стихотворение кода, които изграждат интенциалното поле на неговото езерно стихотворение: глъбина и повърхнина. Очевидно при Хайне дълбоките води не потъват в мрака на неосветеното от слънцето пространство, а са знак за абсолютна хармония. В глъбините се осъществява срещата на човешкия копнеж и вечността – така те стават смислов еквивалент на душата, постигнала своя „сън за щастие“. По силата на характерната за романтизма контрастивна поетика повърхността се оказва гибелна с измамното си спокойствие („*die stillverderbliche Fläche*“). Едва ли имаме основание да пренасяме херменевтичните ракурси, зададени от стихотворението на Хайне, върху Славейков. Видно е, че междутекстуална връзка няма, но все пак има „нещо от духа на Хайне“²², което обаче щом го доловим, веднага предизвиква възражение срещу идеята за пряко образно влияние.

Направените наблюдения върху Гьоте и Хайне явно разколебават очакванията ни да открием конкретен текст, който да бъде разчетен в лирическата миниатюра на Славейков. Друг поет, когото е превеждал и адмирирал и който има изключителен афинитет към езерния образ, е Шели. От автобиографичните бележки на Славейков, поместени в *Литературния архив*, разбираме, че го е чел дори в оригинал – там той отбелязва, че научава английски от най-малката си сестра Пена, която е завършила в Цариград Роберт колеж и с която заедно превеждат Байрон, Шели и Тенисон. С поезията на Шели Славейков се запознава твърде рано – за това свидетелства още първата годишнина на *Мисъл* от 1892 г., където излиза както неговият превод на *Любов*, така и стихотворението му *Сърце на сърцата*.

Езерото при Шели има изключително богата образна вариативност: то е игриво, самотно, дълбоко, тихо, блестящо. Едва ли има негов поетически текст, в който то да не участва като значещ компонент в изграждането на титаничната визия за вечно търсецата душа. И може би именно това ни дава правото да определим Шели като поета, който инициира езерото в системата на философско-лирическата поетика, задавайки му об-

²¹ Стихотворението *Reinigung* е от цикъла *Северно море*.

²² За влиянието на Хайне върху творческия свят на Славейков вж.: Н. Георгиев. Един почитателен манипулатор на Хайне в България. (Опит върху приложната имагинистика). // *Мнения и съмнения (По дирите на едно литературоведско чергарство)*. С., „Литературен вестник“, 1999.

разни параметри, различни от тези на морето. Ще се спрем само на онези случаи, в които то е маркирано от съня. В *Аластор, или Духът на самотата* (*Alastor, Or The Spirit Of Solitude*, 1815) езерото се вписва в метафизичната визия за съня, който единствен знае истината за смъртта:

*Does the dark gate of death
Conduct to thy mysterious paradise,
O Sleep? Does the bright arch of rainbow clouds
And pendent mountains seen in the calm lake,
Lead only to a black and watery depth*

Дали блестящата арка на дъгата от облаци и надвисналите планини, отразени в спокойното езеро, води само към мрака и водните дълбини? Ето как езерото се осмисля като пространствен медиатор към отвъдното. Но ако за Хайне водната повърхнина е измамна, а дълбината има пречистваща сила, за Шели е обратно – спокойните води магнетично отразяват красотата на света, а дълбините тънат в мистичен мрак. Езерото на Шели не спи. То е сякаш вечно будното отражение на света в неговите всеобхватни реални и трансценцентни измерения. В друг стих на Шели от колосалната по своя обем поема *На Мери* (състои се от 12 песни и над 4800 стиха) се появява образът на увехналите есенни листа в езерото, които спят в сянката на бреговете.

В поезията на Байрон и на Робърт Сауди от Езерната школа образът на спящото езеро отново се появява, но в твърде специфична ситуация: при Сауди „*спящата повърхност на езерния хоризонт*“²³ обаче е асоциирана с човешкото лице като метафорично сравнение за гладката линия на веждата, а при Байрон в *Чайлд Харолд* „*lulled lake*“²⁴ е вписано в монументална небесно-земна картина, внушаваща великия смисъл на битието и неговия Създател. В поезията на Тенисон езерото отсъства.

От направения прочит на поети, от които Славейков се е учил, се натрапва впечатлението, че неговото езерно стихотворение е уникално като образна архитектура. Още повече на фона на Вазовите реки, ручейки, вади и чучури, то завладява със своя деликатен лиризм и дълбинна символика. Изненадващо и без наличието на никакъв предходен литера-

²³ *And I was once like this! that glowing cheek
Was mine, those pleasure-sparkling eyes, that brow
Smooth as the level lake, when not a breeze
Dies o'er the sleeping surface!
(To my own miniature picture taken at two years of age)*

²⁴ *All heaven and earth are still: from the high host
Of stars, to the lulled lake and mountain-coast,
All is centered in a life intense,
Where not a beam, nor air, nor leaf is lost,
But hath a part of being, and a sense
Of that which is of all Creator and defence*

турен опит в характерната иначе за европейския романтизъм пейзажна поетика, по-специално поетика на водата, и още по-специално езерна поетика, българската поезия в лицето на Пенчо Славейков излъчва своето първо езерно стихотворение, което е безусловно съвършено и като образна система, и като литературен изказ, и като проникновение.

Имайки предвид обаче амбицията на Пенчо Славейков да осъществи своя естетически проект за европеизация на българската литература, си припомняме казаното за него от Боян Пенев: „По примера на великите поети на световната литература той неведнъж се е ползвал от готови сюжети, от дадени вече идеи и образи. Ала никога не е заимствал външно, не е подражавал сляпо“²⁵. На практика обаче литературоведските проучвания не са привели достатъчно богата аргументация в защита на тази теза. Разбира се, разпознаването на евентуален прототекст е трудна задача, а при Славейков почти невъзможна поради изобилието от посоки, които се крият зад всяко едно от многобройните имена, присъстващи в творческата му работилница. Твърде често те са дори само бегло упоменавани в литературнокритическите му размишления, без да обещават някакъв сигурен ориентир.

Едно такова име е Ярослав Връхлицки – в кн. 1 на сп. *Мисъл* от 1899 г. излиза статията на Славейков *Душата на художника*, в която мимоходом наред с Ибсен, Хауптман, Чехов, Репин, Антоколски, Макс Клингер споменава и името на Ярослав Връхлицки. И само случайно съвпадение ли е фактът, че същата година, но малко по-късно, в *Мисъл* излиза *Спи езерото?*

До този момент литературната история не познава документи, удостоверяващи наличието на рецептивен интерес от страна на Славейков, поради което българската литературоведска бохемистика се е задоволявала само с констатиране на концептуално естетически сходства между тях. От първото метатекстово представяне на Връхлицки през 1930 г. от Люба Касърва²⁶ до днес въпросът за съизмеримостта на Славейков и Връхлицки по отношение на тяхната културна мисия и роля в преодоляване на възрожденската културна идеология е безусловно приеман без никакво колебание. В същото време обаче на този етап липсва задълбочен анализ, който да открие този проблем и да го мотивира с оглед на конкретни художествени и критикосеистични текстове. Дори нещо повече – независимо, че подобен анализ липсва, се стига още по-далече – до категорично отрицание на възможността за интертекстуален диалог между тях. Показателно за тази наложена от години теза е например становището на Хр. Балабанова: „Фактът, че Славейков си присвоява

²⁵ Б. Пенев. Пенчо Славейков. // *Студии, статии, есета*. София 1985, с. 352.

²⁶ „Значението му за чехословашката литература се съвпада съ значението на Пенчо Славейков за българската“ – Л. Касърва, *Спомени. Ярослав Връхлицки. 1858–1912, Хиперион* 9, 1930, кн. 1–2, с. 57–59.

заглавия от стихосбирки на Врѣхлицки (*Сѣнища за щастие и Епически песни*), не е свързан с преки влияния, като се има предвид поетичният стил на двамата.²⁷

Подобна постановка изглежда на пръв поглед основателна – въпреки активните си преводачески занимания, Славейков не превежда чешки поети; въпреки мащабния обхват на неговото литературнокритическо поле, там няма чешки поет, удостоен с по-значително внимание. При целия ерудитски потенциал и афинитет към европейската класика, той не проявява показан интерес към чешката литература. Една от възможните причини се състои в противодействието на ранния български модернизъм срещу идеологическата традиция на Възраждането, която обвързва българо-чешките литературни отношения с етноцентричната максима на славянофилска солидарност. Алтернативната аксиологическа концепция, заявена от кръга «Мисъл», извежда вече европоцентрични корективи за модерна художественост, поради което срещата между българската и чешката литература в полето на модерността би могла вече да се осъществи преди всичко като следствие на тяхната принадлежност към общоевропейски художествени ценности. Самата максима за европеизация на литературата сякаш подразбиращо регламентира усвояването на новите естетически критерии като свидетелство за ерудираност и за наличие на нов писателски тип – литератор интелектуалец. За разлика обаче от други европейски литератури, включително и чешката, българската литература от 90-те години на XIX в. е поставена в ситуация, която изисква твърде бързо да се осмислят не само нови, но и чужди и спрямо досегашната ѝ ориентация представи за художественост. Българското литературно съзнание встъпва в естетиката на модернизма, без да разчита на някакъв предходен собственонационален естетически опит в овладяване на онова художествено пространство, присъщо на европейския романтизъм, чиято витална енергия произтича от визията за титаничната духовна сила на Словото или от синхрона между интимния рефлексивно-емоционален свят и природата. Генеалогичните звена (не само романтизмът, но и барокът с неговата страст към трансцендента и символно-метафоричната реторика), които биха могли да бъдат разпознати от модернистите като естетически сродни, у нас липсват, за разлика от чешката литература, където са налице основните естетически рефлексии, присъщи на западноевропейския контекст.

²⁷ Хр. Балбанова. Литературно-критическото наследство и естетическите възгледи на Пенчо Славейков и Ярослав Врѣхлицки. // *Българо-чешката дружба в литературата на XIX в.*, БАН. София 1975, с. 194. Същия възглед авторката излага и в по-късната си студия Литературно-критическото наследство на Пенчо Славейков и Ярослав Врѣхлицки. // И. Павлов – В. Тодоров [edd.]. *Българо-чешки литературни паралели*. Част I, София 1983, с. 122–140. На тази позиция са още Емил Георгиев, Иван Павлов и Величко Тодоров – вж.: Е. Георгиев, *Очерки по история на славянските литератури*. Ч. II, София 1971, с. 116; И. Павлов – В. Тодоров. *История на чешката литература*. Ч. I, УИ „Климент Охридски“, София 1986, с. 15.

Но въпреки различния литературен опит и въпреки особеностите на актуалния за ранната фаза на модернизма контекст, и в България, и в Чехия се наблюдават типологически сходни явления. Безспорно към тях се отнася идентичната културна роля на Врѣхлицки и Славейков на прехода между две епохи – поствъзрожденска и модерна, между два свята – XIX и XX в. Всеки в своя национален литературен контекст не само пледира за европеизация на литературното съзнание, но което е още по-важно – успява да възпита у новото поколение идеята за специфичната мисия на твореца в съответствие с онези философски и естетически ориентири, които ще се превърнат в гаранция за модерност. Не е случаен следователно фактът, че както у Славейков, така и у Врѣхлицки звучат много, а понякога дори твърде разногласни регистри. Става въпрос не само за различни по художествена сила поетически послания (което, между впрочем, неотменно се подчертава и в чешката, и в българската литературна критика), а за естетически многогласие, най-лесно определяно като еkleктика на поетологични системи – неоромантизъм, парнас, импресионизъм. И при двамата е налице опит за постигане на етична преоценка на човешката цивилизационна история в епически монументални образи, а наред с това и интимноизповедна съкровеност в изживяването на неповторимия миг. Набелязаните съответствия обаче не изчерпват изследователската перспектива и дори по никакъв начин все още не засягат проблема за наличието на конкретни междутекстуални отношения.

Най-напред прави впечатление контекстът, в който Славейков споменава името на Врѣхлицки – само веднѣж, но твърде многозначително, поставяйки го редом до онези големи художници, които са „постигнали великата задача на изкуството“²⁸. Липсва коментар, липсва аргументация – което впрочем е твърде характерно за свободата, с която Славейков раздава и щедри венцехвалебствия, и унищожителни присѣди. Със същата категоричност, но вече с насмешлив тон той се произнася за другия чешки писател, намерил място на страниците на Мисъл – „пан Ян Неруда“, който „трябва да се остави на спокойствие от нашите преводачи“²⁹. Оценката е не само диаметрално противоположна, но е следствие от прилагането на различни критерии: за Врѣхлицки тя звучи така, сякаш Славейков има предвид целокупното му творчество, докато за Неруда е сведена до неговата преводна рецепция. Разбира се, отричайки необходимостта Неруда да бъде превеждан, Славейков не само заявява естетическата неприемливост на реализма с неговото състрадание към социално унижения човек, какъвто е Йона Дивакът от едноименния разказ на Неруда³⁰, но визира и неговия преводач – Вазов, с когото вече

²⁸ П. Славейков. *Душата на художника*. // *Сѣбрани сѣчинения*. Т. 4. София 1958, с. 61.

²⁹ П. Славейков. Три български литературни списания. „Български преглед“. // *Сѣбрани сѣчинения*. Т. 4. Критика. София 1958, с. 25–26.

³⁰ Разказът на Неруда *Йона Дивакът* (*Blbý Jona*), преведен от Вазов и публикуван в сп. *Денница*, 1890, кн. 9, с. 402–405, е от сборника *Арабески* (*Arabesky*, 1864).

е влязъл в остър естетически двубой. Но защо не прилага същата аргументация и срещу Врѣхлицки, след като отново негов преводач е Вазов³¹? Отбелязвайки този на пръв поглед незабележим детайл, ние всъщност засягаме един изключително важен въпрос – ако Славейков е чел Неруда в български превод, то как е чел Врѣхлицки? Имайки предвид взискателния нрав на Славейков, едва ли можем да допуснем, че би дал такава висока оценка на поет, когото не е познавал, при това достатъчно обстойно и задълбочено, и би изразил подобно мнение само въз основа на българските преводи на Вазов. А самият факт, че заимства заглавия от стихосбирките на Врѣхлицки *Sny o štěstí* (1876) и *Epické básně* (1876), ни дава увереността да продължим по-нататък в своите предположения за активен диалог с чешкия поет, който така силно импонира на неговия концептуален проект за модерна литература.

Наложително е да подчертаем един неоспорим факт: макар и твърде фрагментарни, рецептивните нагласи на ранния български модернизъм към чешката литература се свързват винаги с името на Пенчо Славейков. Освен че е единствен изразител на литературнокритическо отношение към нейни представители (Врѣхлицки и Неруда), Славейков има твърде значеща роля и в рецепционния сценарий на чешката поезия в сп. *Мисъл*. В бр. 3–4 от февр. 1892 г., т. е. още преди заминаването му за Лайпциг³², е публикуван българският превод на стихотворението на Врѣхлицки *В кестеновата алея*. Преводачът тук се е подписал с псевдонима Philopoetes и е отбелязал, че е превел текста от чешки. За разлика от своя епически профил, щрихиран от Вазов посредством подбора на преведените в сп. *Денница* стихотворения, тук Врѣхлицки е представен с една лирическа миниатюра, която ще се окаже съзвучна с нагласата на Славейков от *Сън за щастие*. Любопитен е също така и друг факт – в следващия брой на сп. *Мисъл* от същата година е представен още един чешки писател – Витезслав Халек, но с два различни по жанр текста – стихотворение (без заглавие)³³ и разказа *Под кухото дърво*. Преводът

³¹ През 1890 г. в сп. *Денница*, кн. 10. Вазов публикува в свой превод четири стихотворения на Врѣхлицки: 3 стихотворения от *Танталово наследство* (*Dědictví Tantalov*, 1888) – *Припомняне на Тацит* (*Reminiscence z Tacita*), *Ехуда Халеви* (*Jehuda Halevy*), *Разговор на морето* (*Hovor na moři*), а *Долу крилата!* – от „най-последний брой на чехското периодическо списание *Lumír*“ (сп. *Денница*, год. I, окт. 1890, кн. 10, с. 460). *Dolů s křídly!* излиза много скоро и в книжно издание – стихосбирката *Бревиар на модерния човек* (*Breviář moderního člověka*, 1891). Текстове, преведени от Вазов, са съзвучни с актуални за следосвобожденското ни политическо време проблеми. Години по-късно той отново си припомня Врѣхлицки, свидетелство за което е мотото на неговото стихотворение в *Световната война* от стихосбирката *Песни за Македония* (1916), което е цитат от финалния стих на *Припомняне из Тацита*: „Плачи, поете“.

³² Славейков заминава за Лайпциг през октомври 1892 г. В *Литературния архив* е отбелязано, че още с пристигането си в Лайпциг Славейков е избран на 5 ноември 1892 г. за председател на българската секция на Славянското академично дружество. От това следва, че публикуваният в сп. *Мисъл* превод на Врѣхлицки предхожда неговото заминаване за Лайпциг.

³³ Стихотворението на В. Халек е от стихосбирката му *Večerní písně*, която до 1892 г. има 3 издания (1859, 1862, 1871), всяко едно от които е допълвано. Текстът фигурира под № 39 във: Vítězslav Halek, *Básně*, Praha, 1958.

на стихотворението е подписан с инициали И. Ф. В опита си да идентифицираме личността на преводача от чешки език, стигаме до един твърде интересен извод: *Речникът на българските псевдоними* на Иван Богданов установява, че зад псевдонима Philoetetes и инициалите И. Ф. се крие една и съща личност – Йосиф Максимов Фаденхехт³⁴, приятел и състудент на Славейков в Лайпциг. Твърде вероятно е именно Фаденхехт да е насочил за първи път вниманието на Славейков към Врѣхлицки.

Стихотворението на Врѣхлицки, преведено от Фаденхехт – *В кестеновата алея (V kaštanové aleji)*, е от стихосбирката *Дни и ноци (Dni a noci)*, 1889). В съпоставка с другото стихотворение, което превежда от чешки, това на В. Халек, се откроява доста осезателна разлика в творческата хронология: *Из Халека*, както преводачът го е озаглавил, е от стихосбирката *Večerní písňě*, която до 1892 г. – годината на българския превод, има 3 издания (1859, 1862, 1871). Разликата от 40 години между първите издания на двете стихосбирки – съответно на Врѣхлицки и Халек – е показателна за широката рецептивна перспектива, която заявява кръгът «Мисъл» по отношение на разбирането си за модерност: «модерно» не означава непременно «съвременно». В същото време обаче подборът на текстове от чуждоезични literaturи (не само славянски) създава впечатление, че ранният български модернизъм до голяма степен се отъждествява с романтизма и неоромантизма. Именно в тези естетически параметри се вписват и творбите на Врѣхлицки и Халек, които остават единствените чешки писатели на страниците на *Мисъл*. Стихотворението на Халек е сантиментално-романтична въздишка по изгубената младост, а в това на Врѣхлицки душевният трепет и пейзажната картина постигат хармонично единение. Тихата и нежна съзерцателност на природата звучи като откровение на любовно просветлената душа. Лирическият субект на Врѣхлицки тук е в една твърде типична за цялостната му лирика позиция: меланхолично усамотение, тишина, обрзана гама от сенсуални усещания:

*A kdo jde tudy, měkce jde, zticha,
všecko to štěstí cítí a dýchá.*

*И който дойде съ душа гореща
Тукъ райско щастье диша, усеща.*

Цялостното звучене на стихотворението е в образния регистър на Славейковия стих от *Сън за щастие*:

*и сърцето с кротост упоява
аромата нощен, благ и чист*

(Тихо вее вечерна прохлада)

³⁴ Йосиф Фаденхехт (1873–1953) – бъдещ професор юрист и министър в третия кабинет на А. Малинов, е проявявал на младини литературни интереси и е превеждал от немски, но и в без това оскъдната за него литература не се отбелязва, че е превеждал и от чешки. Неговото име, както и самият факт, че прави достойние на българския читател Врѣхлицки, не се споменава дори в академичното издание *Преводната рецепция на европейските literaturи*, където в том четвърти фигурира специално изследване, посветено на рецепцията на чешкия поет в България.

За да се долови образосемантичната аналогия обаче, е необходимо да се отчете отклонението на Фаденхехт от текста на Врѣхлицки. В търсене на точната рима преводачът е пропуснал да даде еквивалент на така важния за Врѣхлицки знак на мекото тихо присъствие и го е заменил с „душа *гореща*“, а това е сериозно пренебрегване на авторовата деликатна нагласа към света, за която много по-характерен е Славейковият образ на упоеното с кротост сърце. В същото време обаче Фаденхехт запазва финалния акцент върху щастието, което „диша, усеща“, съхранявайки по този начин онези смислови вибрации на чешкия оригинал, които ще зазвучат по-късно в Славейковия образ на „аромата *нощен, благ и чист*“. Доловената кореспонденция между стихотворението на Врѣхлицки, публикувано в *Мисъл*, и лирическата тоналност на *Сън за участие* обаче не е достатъчна, за да се правят по-сериозни изводи. На този етап е достатъчно да отбележим, че още преди да замине за Лайпциг Славейков е имал възможност да открие в лицето на Врѣхлицки не само епическия поет, какъвто го представя Вазов в *Денница*, но и лирик, импониращ на неговата чувствителност и представа за модерна поезия.

Освен с Фаденхехт, превел стихотворенията на Врѣхлицки и Халек за сп. *Мисъл*, Славейков се оказва близък и на преводачката на разказа на Халек *Под кухото дърво* – Франциска Шоурекова³⁵. Именно на нея той посвещава *Cis moll*³⁶. Имайки предвид обстоятелството, че всички тези публикации са в първия брой на сп. *Мисъл* от февруари 1892 г., бихме могли със сигурност да отбележим, че още преди да тръгне за Лайпциг Славейков е бил не само читател на чешката литература (тук имаме предвид и публикуваните преводи на Вазов), но в лицето на Шоурекова и Фаденхехт е имал и лични контакти с автентични носители и български преносители на чешката култура.

³⁵ Франциска Шоурекова (по баща Сенлер) е директор на Областната девическа гимназия в Пловдив през периода 1881–1885 г. Това е времето, когато Пенчо Славейков е ученик в пловдивската мъжка гимназия „Александър I“, а баща му е учител там. През тези години в девическата гимназия заедно с Шоурекова преподават Екатерина Каравелова и Лудвиг Лукаш. Най-вероятно приятелските отношения между Петко Р. Славейков и Петко Каравелов – по това време също учител в гимназията и съпруг на Екатерина Каравелова – са предпоставка за запознанството на Пенчо Славейков с Франциска Шоурекова. Фактът, че именно на нея той посвещава едно от най-значимите си ранни поетически произведения, говори недвусмислено за впечатлението, което е произвела върху него тази изключително интелигентна жена с многостранни познания – преподавала е аритметика, анатомия, химия, френски език, икономика, ръкоделие, чертане. Освен това е свирила превъзходно на пиано, което обяснява защо точно това стихотворение ѝ посвещава Славейков. Всъщност, преди да дойде в България, Шоурекова следва Пражката консерватория. За нея вж.: Г. Райчевски, *Пловдивска енциклопедия*, Пловдив 2004, с. 380; *Юбилеен сборник на Пловдивската девическа гимназия*, Пловдив, 1934, с. 73; П. Петров, *Първата директорка*. // *Отечествен глас* 38, 1982, № 11373, 6. Авг. 1982.

³⁶ Дедикацията в *Cis moll* фигурира само в първата публикация – а именно в сп. *Мисъл* от 1892 г., където стихотворението е със заглавие *Fis-dur*. Четири години по-късно, когато през 1896 г. излиза стихосбирката *Епически песни*, то вече е публикувано без посвещението. В *Бележките* към Т. I на *Събраните съчинения* (1958) на Славейков този факт е отбелязан, но е допусната печатна грешка в името – записано е като Шоутекова.

Маркирайки факторите, които правят възможна срещата на Славейков с чешката литература, включително с Връхлицки, не бива да забравяме за семейната традиция, оставена от баща му. Твърде вероятно е да е ползвал и този език, особено като се има предвид споделеното от самия него в непубликуваните му автобиографични бележки за брат му Райко, който е превеждал от чешки „по книгите [...] от бащината библиотека“³⁷. А един изключително поразителен факт потвърждава предположението ни, че е чел чешка поезия, и то именно Връхлицки, в оригинал. Стихотворението на Връхлицки *Над езерото (Nad jezerem)* от стихосбирката му *Из гълбините (Z hlubin, 1875)* съдържа следния стих:

*Jak slza leží v kapradí a býlí,
Jen buk a javor nad vlny se chýlí*³⁸

Това не е единственото езерно стихотворение на Връхлицки – само в тази стихосбирка има още две: *Изоставена (Opuštěná)*³⁹ и *Край езерото (U jezera)*. И ето я визията за спящото езеро: „виж, езеро спи под нея [скалата – б. м., Ж. Ч.]!“ (*hle, jezero spí pod ní!*“), а над неговите вълни се свеждат бук и явор. Аналогията в пресъздадената лирическа ситуация с образа на Славейков е очевидна. И нека припомним, че у никой друг поет сред превежданите и коментирани от Славейков не открихме толкова силна кореспонденция в трактовката на езерния образ. Но има и още нещо. В цитирания по-горе стих в съседна позиция се оказват две думи: *býlí* и *buk*. Фонетичната тъждественост между *býlí* (плевел, бурен) и *býlí* (бял) при това в позиция, непосредствено предхождаща думата „бук“, девоалира генезиса на култовия за Славейковата поезия образ на белостволите буки. Ето как омонимията може да се превърне в образотворчески фактор – особено когато идва от чужд език, който може да бъде четен, но не и пълноценно разбиран.

Другото езерно стихотворение на Връхлицки от същата стихосбирка – *Край езерото*, предлага още по-съществени щрихи към очертаващия се междулитературен диалог със Славейков. Общи със *Спи езерото* са вече не само отделни мотиви (например мотивът за спящото езеро и за свеждащите се над него дървета, който открихме и в стихотворението *Над езерото*), но и текстуално взаимоотнождащи се образни единици, някои от които при това са езиково маркирани посредством идентични изразни средства – съня на езерото, липсата на движение, сенките. Не би било пресилено да кажем, че всеки образен елемент в стихотворението на Славейков – при твърде малкия текстови обем на лирическата

³⁷ Литературен архив. III. Пенчо Славейков. София 1967, с. 31.

³⁸ „Като сълза лежи сред папрат и плевел, | само бук и явор над вълните се свеждат“.

³⁹ Заглавието отвежда към образа на розата край брега на езерото, но всъщност основният образен акцент е камъкът, който лежи в гълбините на езерото самотен и изоставен.

миниатюра – кореспондира на конкретен образ при Врѣхлицки. Съпоставителният текстуален прочит убедително онагледява съответствията между двете езерни стихотворения както по отношение на художествената концепция, така и на нейното образно решение. Изоморфизмът в някои случаи се базира дори на *абсолютно тъждествена артикулация*: например буквално се припокрива ключовият и за двете стихотворения образ „спи езерото“ / „spí jezero“, който при Врѣхлицки се повтаря и във варианта „спящо езеро“ („jezero spící“), а неговата неподвижност е представена чрез смислово тъждествени глаголи („*нито трепва*“ / „*перохне се*“). Съответствията са от различен порядък: лексикални, метафорични, структурнокомпозиционни (при очевидна строфична несъизмеримост). Степента на образна корелация е различна: от пълна тъждественост на лексикално („*спи езерото*“ – „*spí jezero*“) и семантично ниво („*а то, замряло, нито трепва*“ – „*ní vlna перохне се*“) през сходната метафорична функция на цвета („*белостволи буки*“ – „*rákos žlutým kývne klasem*“) и на сенките на крайбрежната растителност, отразени в езерото („*и в тихите му тъмни глъбини |преплитат отразени сянки*“ – „*a nad hladinou jak se stíny chvějí*“), до трудно доловимата, но дискретно съществуваща образна аналогия във финалните стихове. Алюзията с чешкия текст обаче е твърде осезаема не само поради набелязаните езиковоформални съответствия, а преди всичко поради цялостната естетическа и стилово-семантична съзвучност на поетическите текстове.

И в двата лирически текста езерото е потопено в тишина и има визуално миражна образна архитектоника: светът извън него и светът в него (неговите глъбини) размиват своите граници с бавни движения, нюансирани и нюансиращи духовния универсум. Тази ефимерност и безплътност на образния свят и в двете стихотворения е родена в самотата на съзерцанието и на елегично-меланхоличното настроение – материята сякаш се разтваря, превръща се в стаени трепкащи сенки. Дори когато в началото на втората строфа на Славейковото стихотворение буките започват да нашепват и сякаш се опитват да озвучат пространството на езерния сън, тишината е тази, която поглъща техния глас – както отбелязва Никола Георгиев, „шепотът над тихите глъбини не разрушава тишината, а я доутвърждава“⁴⁰. До подобен извод стига и чешкият изследовател В. Ванек, когато отбелязва, че цялата при това кохерентна образност на пейзажната лирика на Врѣхлицки е потопена в стихналите глъбини на душата. Дори птиците не пеят, а са дадени единствено в полет⁴¹, който в стихотворението *Край езерото* отново е експлицитно свързан с тишината: „*a pták se k vlnám v tichém letu snese*“. Тишината тук е маркер на живата природа: към езерото не само птиците тихо се снишават, но и

⁴⁰ Н. Георгиев. „Спи езерото“. // *Сто и двадесет литературни години*. София 1992, с. 167.

⁴¹ V. Vaněk. Přírodní lyrika Vítězslava Háška a Jaroslava Vrchlického. // O. Macura – T. Riedlbauchová [edd.]. *Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček. Sborník ke 150. výročí narození dvou protichůdců (památce prof. PhDr. Alexandra Sticha, CSc. Praha 2004, s. 23.*

тръстиките тихо се свеждат („*jak tiše třtiny ku vlnám se nahnou*“). В същото време тя се явява и знак на човешкото емоционално състояние („*bol tichý*“). Поетиката на тишината сама по себе си е вече знак за безмълвно съзерцателно присъствие на аза. Тишината на езерните гълбини не е мълчанието на един деперсонализиран свят, не е отказ от човешко присъствие – а напротив, тя е по-скоро смълчано вживяване.

Усещането за духовно единение на живата природа и в двете стихотворения се носи от мотива за тайнственото привличане на спящото езеро, към което се свеждат с чувствен трепет представители на растителния свят. Тук обаче алюзията е осъществена чрез друг флорален образ: към езерото се свеждат не жълтите класове на тръстиките, а белостволи буки. Интертекстуалната аналогия е твърде очевидна и по начина, по който е маркиран пространственият вертикал: дихотомията повърхнини / гълбини (*hladina / nitro*) сдвоява противоположните топоси „вън“ и „вътре“, „над“ и „във“: над езерото при Върхлицки трептят сенки и се свеждат тръстики, а при Славейков над него „се свеждат“ белостволите буките; вътре в него са „сънищата на щастието“ и прониква „образът на мъртвата любов“⁴² (Върхлицки), тъй както отразените сенки на дърветата се преплитат „в тихите му тъмни гълбини“ (Славейков). А този така поетичен образ на Славейков не означава ли именно това блажено състояние на духа, озвучено обаче в регистъра на елегичния спомен за отминала любов, който „сепва“ „замрялото“ езеро като „лист отронен“? Имплицитно зададената при Славейков тъждественост между спящото езеро и душата при Върхлицки е пряко назована: „*O, моя душа! Ти си спящо езеро*“⁴³. Интерпелацията към душата огласено заявява, че за лирически субект на Върхлицки езерото е преди всичко вътрешно пространство, глѣб и именно поради това е съизмеримо с душата. Стратегически премълчаната в *Спи езерото* емоция е при Върхлицки огласена още в първия стих с директно назоваване на смисловото подобие между душевната болка и спящото езеро:

*Jak bolest v srdci zkonejšena časem
spí jezero – ni vlna nepohne se*

Метафоричното сравнение на спящото езеро с интимната меланхолична емоция е вход не само към образния свят на Върхлицки, но при успоредния прочит със Славейковото стихотворение задава изключително важна за българския текст херменевтична перспектива. Не е ли всъщност именно тази усмирена от времето сърдечна болка по нещо

⁴² *Ó nitro moje! tys jezero spící,
v něm červánek – sny blaha v tobě leží;*

„mrtvé lásky obraz“ – в този образ на Върхлицки прозира Маховият стих „mrtvé milenky cit“.

⁴³ Думата „nitro“ има значение на „вътрешност“, „недра“, а в преносен смисъл означава „душа“. Явно неслучайно тук поетът я е предпочел пред думата „duše“.

безвъзвратно отминало („*bolest v srdci zkonejšena časem*“) смислово вътъкана и в Славейковия образ на езерото, което в привидно спокойния си, гален от сенките на дърветата сън е „замряло, нито трепва“, а неговите глъбини са не само тихи, но и тъмни... Сънят на езерото, преплитащо сенките на отраженията, е едновременно и спомен, и копнеж – той сякаш отваря бездънните пространства на един дълбоко скръбен чувствен свят, до чиито глъбини не достига нито светлината, нито трепетният шепот на белостволите буки. Разчитането на елиптичната семантика в *Спи езерото* би разкрило неназования, но безусловно зареден смислов потенциал на премълчаното в пропуснатите пасажи. Разбира се, не бива търсеният смисъл механично да се „дописва“, да се привнася отвън, тъй като отклонението от първообраза може да бъде съзнателно търсено. В случая обаче – при наличието на сходна естетическа концепция за модерно изкуство и литературен вкус (Славейков и Връхлицки дори превеждат едни и същи поети) – прочитът на *Спи езерото* през стихотворението, което задава основните му образни параметри, е повече от основателен. На тази база се откроява една принципно важна характеристика на езерния образ, която обаче в текста остава неназована: асоциативната връзка езеро – душа, интонирана в регистъра на спомена за отминало щастие.

Именно дихотомията езеро – душа мотивира движението на лирическият поглед по вертикала – движение, което и в чешкия, и в българския текст има тъждествена траектория: от повърхността на езерото към глъбините и после отново нагоре (над него – в тихите му тъмни глъбини – понякога му сал повърхнини). При Славейков това движение е поделикатно, ненадрапчиво, едва доловимо. Отроненият лист във финалния стих отново ни връща към първоначалния образ на сведените над езерото белостволи буки, а тази начално-финална траектория на лирическият поглед затваря образния свят на стихотворението с усещането за неговата завършеност и съвършеност. При безспорната пестеливост на изразни средства обаче прави впечатление разгърнатият образ на дълбочината – явно тя е тази, която мами със своята тайнственост и непостижимост и вълнува с чувствената игра на сенките. А те, сенките, сякаш са последвали движението на лирическият поглед и от огледалната повърхност на водата се спускат преплетени надолу... Тези изключителни по своето художествено въздействие стихове притежават силата на лирическата сугестия, чиято енергия е в неизреченото. Дори и в двата епитета, означаващи отсъствие на звук („тихи“) и на светлина („тъмни“), не се съдържат маркери за негация (без-, не-).

На фона на това дискретно лирическо изживяване Връхлицки се оказва твърде многословен. Движението от повърхността към дълбините е зададено не само чрез образната архитектоника, но и чрез авторефлексията на лирическият субект. Последната пета строфа представлява метафорично разклонен, декоративно напластен образ, чието движение отново се осъществява в тристепенно циклично затваряне по вертикала: тъй както луната се издига от мъглата и със своя лъч търси спящата

сърна, така образът на мъртвата любов влиза в езерото и само песента на поета му отговаря.

*A jako měsíc vystupuje z mlází,
kde paprskem svým spící laně hlídá,
tak mrtvé lásky obraz v tebe vchází
a jen má píseň jemu odpovídá.*

Очевидно тук директна образна аналогия със Славейковото стихотворение няма, но сходството е съвсем осезателно както в динамичното структуриране на пространството, така и във виталния акцент на финалния стих: тъмните гълбини на езерния сън са пробудени от отронения лист (Славейков), така както песента се възнася, след като образът на мъртвата любов е потънал в дълбините (Връхлицки).

Очертаният диалогизъм между двете езерни стихотворения извежда един твърде интересен за литературоведската интерпретация проблем, чрез който се очертава възможността да бъдат прочетени и осмислени езиково немаркираните полета в един текст посредством директните експликации на художествената идея в друг генеративно съотносим текст. В случаите на формално несъответствие, което обикновено означава отсъствие на определени образни компоненти, енергията на художествената мисъл дори и без да се превръща в словесен знак поражда аналогични смислови внушения. При видимото обемно несъответствие на двата текста, чието строфическо съотношение е пет към две, съвсем естествено е да очакваме особена активност на елиптичната семантика. И може би именно това минимализиране на изразния материал не само предотвратява реторическото многословие, присъщо на Връхлицки, но успява да постигне едно много по-наситено лирическо въздействие. За разлика от Връхлицки, който предпочита да вербализира художествената интенция, Славейков създава поетически текст с усложнена архитектуроника, чийто хоризонт на смисъла е изпълнен не толкова с образно форматирани, колкото с премълчани думи.

Съвсем ясно е, че Славейковият прочит на стихотворението на Връхлицки *Край езерото* е вникващ, интерпретативен, разбиращ комплекса от образни послания, за разлика от прочита му на другото езерно стихотворение от същата стихосбирка – *Над езерото*, което ни даде основание да предположим, че Славейков е чел Връхлицки в оригинал⁴⁴ и благодарение на недоброто познаване на езика създава поетичния образ на белостволите буки. За да се доближи максимално до образната тоналност на Връхлицки и да достигне същия меланхолно-лирически регистър, явно Славейков е бил в състояние да долови в тънкости неговото поетическо слово, а благодарение на това – да го издигне на пиедес-

⁴⁴ В цитираните по-долу немскоезични издания на Връхлицки това стихотворение не е включено.

тала на „големите художници“. Явно нито преводите на Иван Вазов и Йосиф Фаденхехт, нито оскъдното му познаване на чешкия език са били достатъчни, за да долови същината на художествения смисъл в *Край езерото*. Повече от вероятно е именно в Лайпциг, където е имал достъп до немските издание на Врѣхлицки, да е осъществил своя продуктивен творчески прочит на неговата поезия, чиято следа може да бъде разпозната – при това не само на паратекстуално ниво – в *Сън за щастие* и *Епически песни*.

Немскоезичната компетентност на П. Славейков се оказва най-сигурното условие за общуването му с чуждите литератури, включително и с чешката. Като студент в Лайпциг той проявява изключителна амбиция да опознае недостъпните по това време за българския читател европейски класици на словото. Ако 1892 е годината, в която публикуваният превод в сп. *Мисъл* свидетелства за първата читателска среща на Славейков с лириката на Врѣхлицки, то 1899 – годината, когато излизат *Сни езерото* и *Душата на художника*, дава знак за постигнат обхвaten прочит и оценностяващо преосмисляне на неговото творчество. Тези две дати, между които се вмества времето, прекарано в Лайпциг, крият доста фактологични неизвестности, но неоспоримо е едно – именно там и тогава Славейков постига завидна литературна ерудиция и създава редица текстове от бъдещата си стихосбирка *Сън за щастие*, между които е и езерното стихотворение. И нека само припомним, че *Сни езерото* задава междутекстуални отношения с две различни стихосбирки на Врѣхлицки – *Из глѣбините*, в която са включени разгледаните езерни стихотворения, и *Сънища за щастие*, от която взема заглавие за своята поетическа книга. А до появата на Славейковото езерно стихотворение през 1899 г. Врѣхлицки вече е автор на около 20 стихосбирки, някои от които преиздавани. *Из глѣбините* например има до този момент вече 3 издания (1875, 1882, 1897), а другата стихосбирка на Врѣхлицки, със заглавие почти дословно цитирано от Славейков (разликата е в множественото число „сънища“), има до книжното издание от 1906 г. също 3 издания (1876, 1887, 1900).

През 90-те години Врѣхлицки е най-превежданият на немски чешки поет. Неоспоримите свидетелства за това са самостоятелните немски издания на неговата поезия през 80-те и особено през 90-те години⁴⁵, както и антологията на Едуард Алберт на чешката поезия⁴⁶, в която Врѣхлицки се явява емблематичен неин представител.

⁴⁵ Ето хронологическа последователност на някои от немските издания на поезията на Врѣхлицки, които са били достъпни за Славейков: *Gedichte von Jaroslav Vrchlický*. Autorisirte Uebersetzung von Edmund Grün. Leipzig, 1886; *Gedichte von Jaroslav Vrchlický*. Autorisirte Übersetzung von Marie Kwaysser. Leipzig, 1893; *Gedichte von Jaroslav Vrchlický*. Ausgewählt und übersetzt von Friedrich Adler. Leipzig 1894; *Jaroslav Vrchlický: Episches und Lyrisches. Gedichte*. Autorisirte Uebersetzung von Edmund Grün. Prag, 1894.

⁴⁶ Eduard Albert. *Neuere Poesie aus Böhmen. Anthologie aus den Werken von Jaroslav Vrchlický. Kremde und eigene Uebersetzung aus dem Böhmischem herausgegeben von Dr. Eduard Albert*. Wien, 1895.

Сред впечатляващия брой немскоезични издания на Врѣхлицки е и малката книжка от 29 страници с 16 стихотворения в превод на Бинкс: *Einige Gedichte von Jaroslav Vrchlický*. Autorisierte Übersetzung Von BINX, Prag, Selbstverlag – Druck von Bellman, 1895. Именно в нея е включено и стихотворението на Врѣхлицки *Край езерото*. Наличието на немски превод на това стихотворение, издаден по време на лайпцигския период на Славейков, опровергава всякакви колебания относно съществуването на задълбочен читателски диалог с поезията на Врѣхлицки посредством немските му преводи. Ето как дори когато документирани фактологически доказателства липсват или не са достатъчно убедителни – в случая единичното при това бегло споменаване на името на Врѣхлицки в *Душата на художника* – реконструкцията на механизма, по който се е осъществило творческото му влияние върху Славейков, се оказва напълно постижима.

Посредством неогласения, но все пак реален диалог с поезията на Врѣхлицки Славейков интегрира един несвойствен за тогавашната българска поезия образ на спящото езеро. И не само това. Българската поетическа система не познава до този момент философско-лирическата символика на „гълбините“. Ето за сравнение два примера с поезията на Вазов:

*Във дън морето, в гълбините,
Нептун стои в палата свой,
найади плуват по вълните,
над тях – зефири светъл рой.* (Егейско море; ИТАЛИЯ, 1884)

— *О, не! Не е изчерпано докрай
ни тайните на таз природа свята,
ни тоз живот – ужасен пъкъл, рай,
ни гълбините всички на душата:* (Гете; ЗВУКОВЕ, 1893)

Във втория цитат има видим опит за семантична координация на образните елементи, която да изрази Гьотевата идея за величавия необят на природата и човешката душа, но поетическият изказ се движи по повърхностния пласт на думите, а изразът „гълбините всички на душата“ размива със своята декламативност представата за действителна проникновена дълбочина. При Славейков гълбините също се появяват в сходна образна конструкция като „гълбини на сърцето“, но в тях отеква една неподправена съкровена интимност. Показателно е, че този израз се появява отново в *Сън за щастие*, но в друга лирическа миниатюра:

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

Белязан от стилистиката на романтизма, този образ като че ли назовава премълчаната в *Спи езерото* метафорична съизмеримост на езерните глъбини с душата. Предполагането, че *Спи езерото* служи като генератор на образи в други поетически текстове на Славейков, намира подкрепа и в *Пролога* на *Кървава песен*. Наред с метафоричния знак на глъбините, асоциирани отново със сърцето, тук откриваме стих, в който споменът за „детинските златни дни“ е фигуративно изобразен по начин твърде сходен с финала на езерното му стихотворение:

*И сал понякога, като от есенен лъх
отбрулений листец, откъсва се въздъх
из глъбините на сърцето ми самотно,
и рве се той към вас, изчезвайки сиротно.*

Именно този интимен интерсубективен план на образа подсказва необходимостта той да бъде разграничен от привидно сходния, но в действителност диаметрално противоположен семантичен код *de profundis*, който се появява в българската литература през 80-те години на XIX в. с поемата на Стоян Михайловски *Suspiria de Profundis* и който е интониран в съвсем друг регистър (отново не български) в съзвучие по-скоро с декадентските настроения на европейския *fin de siècle*. И ако *de profundis* цитира началото на прословутия 130 Псалм⁴⁷, поради което озвучава екстатичната болезненост на каещия се пред Бога човек, то *глъбините* придобиват съвсем различно художествено битие, съответстващо на меланхоличния тип лиризм, пробуден от усещането за неизразимост на интимните душевни трепети и неуловимост на безграничните пространства на природата. Неслучайно в поезията на Славейков *глъбините* се асоциират със „сърце“ и с „езеро“, а не с Бога/отвъдното/смъртта, което, от своя страна, е същината на мотива *de profundis*. Глъбините Славейков интерпретира по начин, който няма нищо общо със смисъла на библейския псалм – ако беше така, може би щеше да употреби думата „дълбини“, тъй като в Цариградския превод на Библията, в който баща му има основно участие, началото на Псалм 130 е преведено *Из дълбините*. Във връзка с този не само лексикален проблем е любопитно да отбележим, че в кратката биографична бележка към своите преводи на Връхлицки в сп. *Денница*⁴⁸ Вазов превежда заглавието на стихосбирката му *Z hlubin* по сходен начин – *Из дълбочините*. А всъщност *z hlubin* е чешкият еквивалент на *de profundis* (вж. бел. 47). В едноименната стихосбирка на Връхлицки обаче не се осъществява аналогия с библейския текст. Но наред с трактовката на глъбините като знак за небесно-водна и човешко-душевна безграничност той предлага вариации на тема *de*

⁴⁷ Лат.: *De profundis clamavi ad te, Domine*; бълг.: *Из дълбочините викам към Тебе, Господи*; чеш.: *Z hlubin, Hospodine, volám tě.*

⁴⁸ *Денница* 1890, кн. 9, с. 458.

profundis в стихосбирката си *Бревиар*⁴⁹ на модерния човек (*Breviř moderniho človeka* (1891), включвайки цикъла *De profundis clamavi*, който съдържа 15 стихотворения, интонирани в характерното за декаданса трансово-мистично изживяване на идеята за смъртта и Бога. Фактът, че Врѣхлицки разграничава образния комплекс на глѣбините от този на *de profundis*, доказва как литературното съзнание секуларизира автентичния библейски смисъл и го разслоява на две семантични нива: *из глѣбините* и *de profundis* заживяват като две напълно независими образни величини, способни да артикулират различни естетически и философски рефлексии. Показателно за тяхното концептуално оразличаване е и крайно ироничното отношение на Славейков към знаковия комплекс *de profundis*, което изразява по повод на сп. *Св. Климент*: „Изгряването на *de profundis* в *Св. Климент* бе толкова бляскаво и тѣй ме ослепи, щото аз, и до сега, когато вече той тѣй ясно не греї, не мога без смущение и боязън да гледам лицето му.“⁵⁰

Очевидно на Славейков не импонира декадентската катастрофична визия и твърде възможно е тази негова естетическа нагласа до голяма степен да е под въздействие на онези стихове на Врѣхлицки, които той действително е познавал (нямаме основания да смятаме, че е чел *Бревиара*). Резултатът от инспириращото въздействие на чешкия поет е довел не само до създаването на един свършен поетически текст, но и до извеждане на нови продуктивни импулси за българската модерна поезия, които ще открият непозната до този момент у нас гама от лирически интимни съкровения и езиково-образни решения, отразяващи деликатните състояния на интересубективността в нейното съзвучие с природата. Българската поезия на XIX век – поради своята идеологическа ангажираност с проблеми, важни за националния колектив – тепърва открива така характерния за европейския романтизъм интровертен лиризъм. А езерото, което отсъства от българската поезия преди П. П. Славейков като обект на лирикомедитативна нагласа, за първи път придобива онтологичен поетически статут. *Спи езерото* осъществява едновременно полагане на няколко нетипични за българската поетическа система мотива – езерото, при това спящо, и глѣбините в техния бинарен смисъл като интересубективно усещане и като бездънни езерни пространства. Именно тази твърде съществена образна интродукция, която ще отключи нов лирически регистър в българската поезия, се дължи на инспириращото въздействие на Врѣхлицки.

Както показва нашият анализ, в образната система на *Спи езерото* рефлектира освен стихотворението му *Край езерото* и друг текст – макар и много по-фрагментарно – от който се ражда образът на белостволите буки. Това е повод да се замислим над проблема за характера на

⁴⁹ Бревиар – от лат. *breviarium*, книга с религиозни четива, предназначени за ежедневен прочит.

⁵⁰ *Литературен архив. III. Пенчо Славейков. С., БАН, 1967, с. 32.*

интертекстуалните отношения през ранния модернизъм. За разлика от наблюдаваната през XIX в. лесно доловима генетична връзка с конкретен първообраз, формирацията се в края на века модернизъм заменя имитативността, характерна за Възраждането, с друг, много по-сложен механизъм, при който един авторски текст най-често отразява прочита на няколко чужди текста с обща или сходна художествена идеология. Това явление, разбира се, е функция на новия тип художествено съзнание, при който инспираторният импулс на прототекста вече не е образотворчески, а естетически. При полиморфната интертекстуалност понякога става невъзможно да се идентифицират образните влияния и да се конкретизират техните източници. Но дори и това в някои случаи да се удава на изследователя, неговата работа не се изчерпва с тази на криминалния следовател. Важно е да подчертаем, че декодирането на един прототекст не изчерпва полето на интертекстуалността и не е в състояние да покрие в достатъчна степен целия интерпретативен потенциал. Смишълът на подобно дирене е друг: образът на хипотекста, проектиран в новия текст, може да зададе нов хоризонт на разбиране, да проблематизира избора на активирани и неактивирани образни сегменти, да долови премълчани, но импрегнирани в текста значения, които само паралелният прочит би могъл да разкрие.

Откриването на подобна „палимпсестна“ структура на това представително за българската литературна класика произведение не би трябвало да се приема като опит за дискредитация на неговата художествена стойност. Идеята за междутекстуалния характер на всеки творчески акт и неговия продукт – текста, отдавна е придобила аксиоматичен статут и поради това разпознаването на други, предходни гласове е само доказателство за диалогизма на всяко литературно творение. И ако приемем направените наблюдения за достатъчно убедителни, бихме могли с още по-голяма сигурност да се доверим както на идеята за наличие на рецептивно отношение от страна на Пенчо Славейков към поезията на Върхлицки, така също да мислим за интертекстуалността с оглед не само на нейните маркери, аргументиращи присъствието ѝ, но и на нейните дискретни, трудно забележими прояви. Всъщност диалогизмът не се свежда до външно манифестираните текстуални жестове, а означава преди всичко вътрешен творчески процес, при който особено значимо се оказва семантичното напрежение, породено от *pro* и *contra*, от съответствия и диференциращи признаци, тъй като именно по този начин биха могли да се доловят неогласените, но същностни за разбирането на художествения смисъл скрити пространства на текста.