

ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА СЛАВЕЙКОВ ЗА СЪЩНОСТТА НА ТВОРЧЕСТВОТО И СВОЕОБРАЗИЕТО НА ТВОРЕЦА

Нина Пантелева

Между поезията и статиите на Славейков могат да се прокарат много тесни паралели. Общ е кръгът на основните проблеми и теми. Изразено е едно и също отношение към България, към народа и създадените от него ценности, към отделни обществено-политически явления на времето и на историята. И основното — поставени са едни и същи етично-философски и естетически въпроси, макар че отговорите далеч не винаги са идентични. Особен интерес представлява за Славейков същността на творчеството и психологията на твореца. Естетическите проблеми около създаването на произведенията на изкуството са засягани в един или друг аспект в статиите на редица наши критици и писатели. Но за първи път в българската литература в поезията на Пенчо Славейков те са траен предмет на поетическа трактовка. В едни стихотворения („Поет“, „Орисия“, „Cis moll“, „Микеланджело“, „Как ли ще мина и утрешний ден“ и др.) — изведени като основна тема, в други — само бегло докоснати, те определено присъствуват в цялото му творчество. Поет, критик, мислител, той е заинтригуван от специфичната психологическа нагласа, от комплицираната душевност на одарената личност и многостранните варианти на взаимоотношенията ѝ с общество, народ, история, съвременност; от сложните процеси на творчеството и същността на самото понятие талант.

И въпреки че често се спира на конкретни лица от културната история на човечеството (Бетховен, Микеланджело, Шели, Ленау. . .) или от нашето национално минало (Бачо Киро), тези въпроси са разгледани в крайно обобщена форма. За него интерес представлява естетическата и философска същност на самия проблем, а не конкретното му разрешение в един определен случай; отделният пример е проява не толкова на неповторимата човешка индивидуалност и психологическа специфика, колкото на общата принципна закономерност, илюстрация на общовалидното, повод за анализиране на едно положение. Всеки пункт от този широк и все пак строго определен кръг проблеми засяга съвсем пряко Славейков — не само художника, но и човека, защото е негова лична участ.

Да започнем с позицията на твореца — въпрос както етично-философски и естетически, така и обществено-политически. Колкото и да го разглежда откъм неговата естетическо-философска страна, авторът не може да игнорира обществената му същност. Но становището му не е единно, ясно изкристализирало, определено, репликите му си противоречат, взаимно се отричат. И, както често се наблюдава при Славейков, различieto на изказаните възгледи не бележи последователен процес на развитие, а просто неустановеност на платформата.

Къде е мястото на твореца в живота, в политическите съткновения, в борбите на народа? Каква трябва да бъде неговата мисия и изява? — въпроси жизнено важни, защото в тях се кръстосват не само размислите на мислителя, но и непосредствените изяви на човека и писателя Славейков. Той дълго се съсредоточава върху тях, анализира ги, променя възгледите си, мъчително търсейки истинния отговор. Стреми се към категорично решение, без да може да го постигне изцяло. Отказва се от вече изказаните думи, за да заеме нова позиция. Но съмненията никога не изчезват. Те го преследват упорито и настъпателно, карат го да търси нови и нови решения, да преразглежда старите, да анализира положенията от всички страни. И той винаги продължава да търси и да се съмнява. Тези два момента, диалектически свързани помежду си, се превръщат в своеобразен двигател на творческата му енергия.

Вътрешните противоречия в мъчителния процес на домогване до истината много ярко са изразени в поемата „Микеланджело“. Твърде продължителната творческа работа върху творбата, запазените варианти върху чернова, различията между отделните публикации, направените поправки носят следите на напрегнато, драматически изострено търсачество. От първата бегла скица „Творец“ (афреска от М. Анжело, посветена К. Величкову, юли 1890 г.) до варианта, влязъл в „Епически песни“, 1907 г., решението на основния поставен въпрос е претърпяло значителни промени. И те недвусмислено показват до каква степен Славейков е противоречив във възгледите си и няма своя изградена, последователно защитавана платформа. Но те показват и нещо друго — много важно и съществено за разбиране творческата личност на писателя — вътрешното неспокойствие, горещината на мисълта, трескавото мятане между полюсно противопоставящи се позиции.

Съвсем не трябва да смятаме, че за Славейков окончателният вариант на една творба е крайният момент на неговите търсения, финалът, последната спирка на туранията. Просто поетът в поправките си е сметнал, че творбата е завършена, и ангажиран от многобройни литературни планове, я е оставил, за да подхване същите проблеми и търсения, да изживее същите или подобни колебания и съмнения другалде. Така че в творчеството му често решението на поставения проблем е валидно за отделната творба или за няколко произведения, а за автора то е само един от многобройните отговори, който той в момента на работата смята за най-правилен. Разбира се, това не се отнася за всички възгледи на Славейков. Някои имат твърде траен характер, доминират над другите, последователно и многократно защитени. И в този аспект различното становище, което е разгърнато във всеки отделен вариант на „Микеланджело“, е само едно от твърде разностранните решения на въпроса за мястото на твореца.

Обстановката в поемата е съвсем конкретна — потушеният бунт на тълпата, последните лъчи на летния ден в Рим, а след това нощ и „ателието“ на великия скулптор. Образът на Микеланджело също е исторически конкретен. Но и обстановката на действието, и образът на героя придобиват до известна степен условен характер. Имаме чувството, че те са съзнателно търсен декор и персонаж, за да се създаде една сцена, в която биха могли да се разгърнат размислите на автора за мисията на твореца — една от многобройните конкретизации на основния в поезията му етично-философски проблем за смисъла на човешката екзистенция. В случая, както и в „Сърце на сърцата“ и „Cis moll“, Славейков се спира върху онези изключителни личности, които, концентрирали в себе си върховните духовни изяви на човечеството, живеят извън границите на обикновеното човешко повседнебие. И естествено смисълът на съществуването им като творчески личности е потърсен извън делничните прояви, в света на големите идеи. Така проблемът за позицията на твореца, за ролята му в живота е разгледан в широките рамки на обществената арена. И конкретният образ на Микелан-

джело, също както образите на Шели и Бетховен, придобива обобщителен и същевременно условен характер и се превръща в изразител на авторовите идеи. Но тези идеи в процеса на преработките са претърпели твърде значителна промяна. Няма изследовател, който, засягайки поемата, да не е цитирал двата толкова противоречащи си финала. В началната редакция:

В борба роден, води ги на борба
Мойсее, говори!

(сп. Мисъл, V (1895), с. 53)

В окончателния вариант:

Идеята на времето пренесе
ти в вечността. . . Мойсее, говори!

(Епически песни, 1907, с. 99)

В първия случай авторската позиция е съвсем ясна — борбена, граждански заангажирана, категорична. Във втория — също категорична, но абстрактно завоалирана. Фактически поантата не само концентрира основната мисъл на произведението, но изразява и естетическите възгледи на автора. Можем ли да приемем различията във финала като достатъчно доказателство за коренна промяна в естетическите позиции на Славейков? Действително те говорят за рязка смяна на естетическата платформа. И изказаното схващане в окончателния вариант съвсем не е случайно. Славейков често се спира на своята концепция за незаангажираността на твореца в борбите на деня, за неговата висша мисия.

В статията си „Поети“ той пише: „В име на високите интереси на поезията, поета не трябва да става кашавар при който и да е казан, в който партизани варят кашата на времето“ (т. V, с. 50).^{*} „Поетът е страж и той да си стои на своя пост, жрец — и нека си гледа храма, а не да подсмърча по конюшните, дето се ритат товарните мулета за битпазаря на живота.“ Но тези реплики на Славейков не трябва да се абсолютизират, да се изолират от цялостното му творчество. Защото в контекста на статията, още по-ярко на целокупното му литературно дело, те придобиват малко по-друг смисъл. И ако в „Микеланджело“ мисълта за незаангажираността на твореца е изразена в крайно обобщена форма, то в статията „Поети“ тя съвсем няма общовалидно значение, а е насочена твърде конкретно към обстановката у нас в края на века и началото на новия век. Израз е на отношението на Славейков към неговото съвремие. Там той не вижда нищо значимо, достойно за участието на твореца. Но в същата статия не само оправдава, но се и възхищава от обществената дейност на Петко Р. Славейков и Любен Каравелов. И това не е противоречие, както сам обяснява, а различие в характера и нуждите на времето. „В епохата на националното възрождане всички деятели — каквито и да са техните вродени дарове — по необходимост трябва да имат едно пред очи: събуждането, осветяването на народа от мъртво“ (т. V, с. 53).

Така че репликите на Славейков за неучастието на твореца в борбите на деня не са плод единствено на естетското влияние на Елстер, Вунд и Фолкелт. В тяхното формиране известна роля играе и отношението на автора към съвременната му действителност. Отрицанието ѝ (проявено в поредицата му критико-реалистични творби) подсилва естетските възгледи и влияния. От всичко това следва, че по принцип Славейков не е против обществената ангажираност на твореца. Но според него характерът на епохата определя и позицията на художника. Когато времето е дребно, каквато е българската следосвобожденска действителност, творецът не трябва да се забърква в политическите дразги. Но и тази платформа не е последователно защитавана.

^{*} Всички цитати са взети от Събрани съчинения в 8 тома. С., БП, 1958 г.

Сам поетът я нарушава и престъпва в личния си живот. Всеизвестно е поведението му по време на Славянския събор в 1910 г. в София, отношението му към руския царизъм, към Фердинанд и царската институция у нас, към С. С. Бобчев. Това са ярки примери на гражданска доблест, на заинтересованост от злободневните въпроси, които така очебийно противоречат на концепцията за изолацията на твореца.

И в поезията си Славейков създава художествени образи, оборващи естетическата позиция за незаангажираност на твореца. Младен от „Кървава песен“, носещ в известни отношения автобиографични черти — не като съвпадение в житейските ситуации, а в духовен аспект, е поет. Написал е две поеми, но преди всичко той е революционер. Наистина, когато защитава в поезията си идеята, че мястото на твореца не е между редниците на борбата, Славейков избира като примери едни от най-големите гении на човечеството (Микеланджело), а в обратния случай не им противопоставя равностойни по силата на таланта творци. Но важен в този случай е самият принцип. В „Кървава песен“, в „Поет“ художникът независимо от мащабите и значимостта на творчеството си не е страничен наблюдател в живота, а борец, герой в битката за свобода. Дори нещо повече, Славейков не само разкрива участието на твореца в борбите на народа, но и обосновава, мотивира причините.

Ето например „Поет“ — една ведро, светла песен, въпреки дълбоко трагичната ситуация. Написана леко и много поетично, ясно и по детски откровено, тя е прозрение в чистата душа на поета. Радвал се на птичките и цветята, той е заловен с оръжие в ръка и обесен. Това е съдържанието — простичко, затрогващо с искреността си. В основата му лежи документален факт. „В съда запитаха Бачо Киро и той отговори, че е поет и че като птичка ходи по полето да възпява хубостите на природата. . .“¹

В стихотворението трагизмът е надделян и изведен в сферата на възвисената етичност на поета, която разведрява драмата и ѝ придава вътрешно оптимистично звучене:

Поета — тъй небото отреди —
да пей, свободни птички както пеят. . .

(*м. I, с. 242*)

Излишно е тук да търсим едностранчивост в обосноваването на борбата — Славейков се интересува само от най-общия момент — зависимостта на творчеството от свободата. И финалът е още едно потвърждение на неговата концепция, в същност финалът е перифраза на цитираната вече реплика на героя-поет:

И неми бяха влажните листа
там на липата, дето той издъхна. . .
Откакто на бесило стана тя,
там песента на птичките заглъхна.

(*м. I, с. 242*)

Така по косвен път, без да поставя направо дилемата така, както тя е поставена в „Микеланджело“, Славейков защитава идеята, че за творчеството е необходима свобода, което вече е подкрепа и обосноваване на концепцията за участието на художника в борбата. Но дори и в „Микеланджело“ крайният извод („Идеята на времето пренес ти в вечността“) в цялостния контекст не звучи съвсем категорично. Наистина поантата на една творба, особено поетическа, обобщава замисъла, но тук тя се е появила след толкова съмнения и вътрешни противоречия, че изгубва внушението на трайна, защитена и окончателна естетическа платформа. Тя може да се възприеме като разрешение на вътрешните

¹ Юрдан П. Тодоров. Възпоминания, с. 85.

конфликти на героя, като изстрадана победа в сблъсъка на двете диаметрални концепции, но другата линия — за ангажираността на твореца — е толкова силно застъпена, че не избледнява докрая. И още нещо — финалът по-скоро е наложен от Славейков, отколкото произтичащ логически, естествен и единствен изход от вътрешната борба на героя. Той не е защищавана позиция, а оправдание, намерен изход от душевната борба, начин за успокоение на съвестта.

Поемата е пронизана от силно драматичен вътрешен нерв, който, както в много произведения на Славейков, има чисто психологически характер, без да се изразява в развитието на самия сюжет. (Това особено важи за толкова еднотипните по постройка, замисъл и художествена реализация т. нар. философски поеми — „Сърце на сърцата“, „Cis moll“. . .) Външно не става нищо — почти няма действие. Погромът на бунта е само фон, трагично зрелище, на което присъствува героят и се явява като повод, като конкретен двигател, за да се разрази драматичната борба в душата му. Тази борба не е нова, не е случайна. Отдавна е назрявала. Всичките възможни отговори на въпроса за мястото и мисията на твореца са премислени и преживявани многократно. Сега разгромът на бунта, предсмъртните стонове, мъртвите борци, пробуждат отново съзнателно приглушаваните гласове, потисканите мисли. Разгърнатата е цялата вътрешна драма на героя. Съзнанието, че мястото на твореца е при хората, в центъра на пулсиращото сърце на живота, е живо и болезнено изострено. И този „тъмен гений“, с който разговаря Микеланджело, не носи никакви метафизични черти — той е просто гласът на собствената му будна и страдаща съвест. Нейните реплики са остри, настъпателни. Прякото обвинение постепенно се измества от жестока ирония. Стихът е разкъсан от многобройни въпроси. Тук Славейков чрез своя герой не отрича ангажираността на твореца. Обратното — той я утвърждава. Вътрешната драма на Микеланджело е породена точно от съзнанието, че той се е отдалечил от кипящия ритъм на живота, че е посветил годините си „на камъка“. И това съзнание е негова присъда:

Художника — отстъпник от живота!
Защо живея, към шо се той стреми?
Живот, забий отровния си меч —
мсти!

(т. I, с. 285)

Сам той, а чрез него говори Славейков, определя като „грозна мисъл“ позицията:

Сладък е сънят
и нищо да не виждаш, да не чуваш,
това е най-честитият земен дял —
не ме буди, ах, тихо говори!

Така че героят, респ. и авторът, съвсем не подкрепя самоизолацията на твореца. Изолирането му е представено в светлината на нравствена присъда. Далеч съм от мисълта да отъждествявам автор и герой, но във всички тези поеми — „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“, „Cis moll“ — в редица отношения чрез героите си Славейков излага своите философско-естетически принципи, разбирания, идеи, разкрива пътя и начина, по които се формират в съзнанието му определени естетически възгледи; борбите между противоречиви идеи и тенденции на философско-естетическа ориентация.

Според конкретния анализ в поемата като безспорно се приема становището, че художникът не трябва да бъде изолиран от живота и се издига въпросът за спецификата, същността и характера на тази връзка. Точно оттук започват действителните противоречия. Защото независимо че е само страничен наблюдател

на бунта, Микеланджело изживява болезнено своето неучастие и съвестта му го осъжда. Авторът много проникновено прозира в тази комплицирана психологическа раздвоеност, когато гласът на съвестта се отделя от цялостното поведение на личността, превръща се в съдник, който обаче е безсилен да промени поведението на твореца. Останал само зрител на уличната борба, но осъдил самоизолацията си, Микеланджело търси оправдание за себе си и за цялостната си творческа позиция.

И тук Славейков излиза извън реалните психологически, обществени и философско-естетически конфликти и навлиза в една определена идеалистическа сфера, твърде неясна и абстрактна. И отново се мъчи да даде отговор на централния въпрос в поезията си — смисъла на човешкото съществуване — открива го в проникването в „идеята“, която лежи под „временната бречливост“. Тази представа за абсолютната идея ни отвежда към идеалистическата концепция на Платон, към Хегеловата трактовка за красивото като идея. Тук Славейков не конкретизира своето разбиране на понятието, но ако вземем пред вид цялото му творчество, се изяснява, че става въпрос за вечните, непреходни духовни ценности. Те именно са в състояние да осмислят човешкото съществуване и те трябва да бъдат обект за прозрение от всеки творец. Интересното е, че и в този момент съвсем не отрича откритата борба, а я приема и признава като едно от средствата за служене на „идеята“:

един я в слово пламенно изказва,
друг в бой за нея лее си кръвта,
с длето на мрамор трети я изрязва
и я от днес изпраща в вечността.

(м. I, с. 287)

В своята статия „Българската поезия. Преди и Сега“ Славейков сам тълкува произведението си: „В стихотворението си „Микеланджело“ аз съм се опитал да изобразя борбата и прозрението на художника — някогашен обществен борец и неговото отречение от преките борби на денят. Не че той ще служи отсега на звездите — борбата пак е негов идеал, само че служенето на тоя идеал той разбира не както по-напред. Животът е такова бойно поле, дето трябва да не само един вид борби, не само един вид оръжия. Поставени на разни позиции, в различни условия, борците имат не еднакви цели. И аз показвам как Микеланджело се премества от една на друга позиция, не дето се върдат обикновените войници, а там, дето командирите, имайки поглед на цялото бойно поле, ръководят и дават заповеди. . . Сега той има своя воля, служител е на свой разум и воля, а те му шепнат, че художника, както и мислителя, няма защо да се бърка в ония борби на живота, които не са по натурата и признанието му. Не той е материал за тия борби, а те, самите борби, са материал за него“ (т. V, с. 182). И в статията си „Поети“ Славейков изказва същата мисъл: „И аз мисля, че той (поетът) трябва да върви с тях (хората), но само за да ги наблюдава“ (т. V, с. 50). Поетите имат „своё особено призвание“, „вмесването в чужди призвания е в началото самооплюване, а на края — самоунищожение“ (т. V, с. 53).

Това е една чисто естетска позиция. Тук Славейков отреща на твореца ролята на съзерцател в живота. Сам той в редица случаи проявява съзерцателно светоотношение, но само в поезията си, в живота — не. Винаги страстно е отреагирвал проблемите, което вече изключва съзерцанието. Винаги е бил в центъра на литературното движение в България. Обкръжен от приятели и врагове, той чертае грандиозни програми за културно развитие и в същото време изпълнява с педантична добросъвестност служебните си задължения. Защото винаги е заемал някаква граждански ангажираща служба — зам.-директор и директор на Народната библиотека, директор на Народния театър. Остри и ироничен,

нападателен и язвителен, категоричен и неотстъпчив, той води истинска битка за утвърждаване на един по-висок естетически вкус.

За тази духовна активност и действеност на характера говорят и спомените на Мара Белчева: „Същински Йеремия, слязъл от потонът на Сикстинската капела. Пророк или народен трибун би станало от него — си мислех, като гледах рошавата му глава. Нещо говори, нещо цитира, повръща се пак, допълня, отбие се подир някой детайл, завърне се тъкмо когато не чакаш.“¹ Емоционалната експресивност, вътрешният нерв на словото под външната тежест и скованост издават недвусмислено и ясно своеобразния борбен темперамент на Славейкова. Всички, които са писали спомени за него, подчертават кипящата му вътрешна енергия, духовното търсачество и непримирение. И въпреки че редица моменти в поезията му издават съзерцателно отношение към действителността, то остава изолирано в цялостното му творчество. Независимо че в „Микеланджело“ открито манифестира схващането си за съзерцателната платформа на твореца, и в статията си „Българската поезия“ се мъчи теоретически да го обоснове, сам в творчеството си и в личния си живот нееднократно го оборва и решително опровергава.

Разсъждавайки върху проблема за позицията на твореца в последния вариант на „Микеланджело“, Славейков смята, че творчеството независимо от неговия характер е в състояние да осмисли изцяло един човешки живот. Отреждайки на одарената личност роля на съзерцател, той вижда в самото творческо прозрение цел и смисъл на екзистенцията на таланта. Тези изказани естетически разбирания коренно го отделят от предшестващите поети, дори от един такъв представител на модернистичното направление като Яворов. За Ботев поезия и революция е едно и също. Поезията и публицистиката са оправдани дотолкова, доколкото служат на революцията. Но Ботев е революционер и естествено е естетическа позиция на Славейков да бъде съвсем различна. Но ето Вазов не е революционер, а за него творчеството е служба на народа. Той признава, че никога не е изплакал в поезията интимните болки на сърцето си, защото тя е била винаги изцяло свързана с отечеството.

Яворов, преди да пристъпи „моста на декаданса“, въстава срещу съзерцателната позиция на твореца: „Само кипящият като буйно вино живот е в състояние да роди истинска поезия.“ Но след това в отделни творби той изоставя този свой принцип, за да потъне в метафизичното съзерцание, в което се раждат символичните му стихове.

Славейков пръв в нашата литература прокламира естетското разбиране за съзерцателната позиция на твореца, като сам фактически не стои на тази позиция нито в личния си живот, нито в поезията си (с изключение на единични произведения). Но следващата генерация млади поети, която се свързва по едни или други пътища със символизма, възприемат точно този пункт от противоречивата, неединна Славейкова естетика — творецът да бъде не участник в живота, а негов съзерцател, да живее не с парещите проблеми на епохата, а само с безвременните вечни общочовешки въпроси. Не че Яворов, Дебелянов, Лилив. Ем. Попдимитров... приемат тази платформа като своя единствена и трайна позиция. В стиховете им ще открием болезнено изстраданата реакция към съвременността. Но важното е, че тези автори като група, като явление в литературата ни, и не толкова те, колкото теоретичите на символизма, издигат тази развита от Славейков мисъл като своя естетическа платформа и го провъзгласяват за свой учител. Така той чрез една разгърната и в поезията, и в статиите си идея, която сам не следва, проправя пътя на символизма в България, превръщайки се в негов предтеча.

¹ Мара Белчева. Пенчо Славейков. Бегли спомени. С., 1923. с. 17.

При анализиране проблема за позицията на одарената личност се разкриват определени страни от комплицираната ѝ психологическа същност, преди всичко изяви на широкото поле на обществените взаимоотношения, в последна сметка сведени до връзката творец — народ. Славейковото решение на въпроса в „Микеланджело“ е крайно непоследователно. То по-скоро е търсене, отколкото категорично изяснено становище. Но други творби, като например „Поет“ и отделни моменти от „Кървава песен“, рязко наклонят везните в определена посока и ни карат да смятаме, че в поезията му взема връх утвърдението на идеята за активната изява на твореца в борбите на народа, за връзката му с народната участ. Авторът задълбочава изследването си на психологическата специфика на твореца, разширявайки наблюденията си върху цялостното му поведение в живота, върху особената му душевна нагласа.

Ако в творби като „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“, „Cis moll“ авторът поне външно се стреми поетически да конкретизира нещата, използвайки документални моменти от биографията на героите си, в други произведения той изоставя и ситуационната конкретност, движейки се изцяло в сферата на обобщенията. Например в „Орисия“ е постигната в много лапидарна форма твърде многообхватна и цялостна характеристика на душевния мир и житейската участ на твореца. В статията си „Хайне в България“ (т. V, с. 264) Славейков пише: „След това аз съм се опитал да характеризирам Хайне най-напред в стихове („Орисия“, Епически песни, 1907, с. 19, посветени на паметта му). Но това изрично свидетелство за строго конкретния адрес на стихотворението с нищо не променя неговия обобщителен характер. Посвещението е твърде условно. Наистина в изданието на „Епически песни“, 1902 г., то присъства, но след това съвсем естествено отпада. Стихотворението е пределно общовалидно. То разкрива духовния лик на поета и спецификата на житейския му път, така както ги разбира и преченява Славейков. Дори нещо повече — адресирано до поета, то се отнася изобщо за творческата личност.

Интересно е, че този естетически проблем — за особената душевна настройка на одарения човек, е разработен и във фолклора. Има много народни песни на тази тема, например широко известната „Гъдулар майка не храни“. Фактът, че чисто естетически проблеми в тяхната най-елементарна, ясна, проста, общоразбираема форма се превръщат в мотив на народни песни, показва, че тенденцията в Славейковата поезия да се трансформират естетически проблеми в теми на художествена творба имат своята далечна първооснова в нашето фолклорно наследство. Така че тази линия на Славейков, колкото и да е нова и необичайна за поезията ни, не влиза в противоречие с песенната традиция у нас. Тя се явява продължение, разработка на онова зачатъчно зрънце, което откриваме във фолклора. Наистина качествено различна, съвършено нова, но в една далечна връзка с познати народнопесенни мотиви. Още народният певец обръща внимание на странната, необичайна душа на гусляря, чийто живот рязко се отделя от повседневните норми, превърнати през вековете в нравствен закон. Дори и обобщителната форма, в която се изявява това наблюдение, е една далечна предпоставка за появата на Славейковата насока — превръщане на естетическия проблем в художествен. „Редица фолклорни процеси завършват в литературата и важни литературни явления имат своето начало в развитието на южнославянския фолклор.“¹ Същото би могло да се твърди и за развитието на редица проблеми, които се явяват в литературата ни като нещо ново, но във фолклорната традиция можем да открием далечния им първообраз.

Може би фактът, че същият мотив — своеобразната душа на твореца — се среща и в народната песен, е накарал Славейков и в „Орисия“ да се обърне към

¹ Боян Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., БАН, 1971. с. 6.

фолклорните образци. Но тук той не използва познатите песни за цигулари и гъдулари, а народното поверие за орисниците. Стихотворението е поетическо обобщение на някои основни естетически разбирания и принципи на автора. Но това съвсем не значи, че се разкрива становището му по засегнатите въпроси в някаква окончателно завършена форма. При така ярко изразената противоречивост на Славейков естествено е, че в някои пунктове „Орисия“ ще противоречи на казаното в други творби. Но, общо взето, тук са дефинирани някои основни, често защищавани от Славейков възгледи. Той тръгва от познатия мотив на народните песни — неуравновесената натура на одарената личност, чужда на живота в неговата повтаряема битова ежедневност и в същото време с цялата си душа устремена към живота:

Да живее ден за ден,
за живот да му е свидно —
от живота отчужден

(т. I, с. 194)

Акцентираща се върху един много съществен и общовалиден момент за Славейковата поезия — обичта и връзката с живота. В стихотворението незабележимо и ненаатрапчиво се преплитат разбиранията на народния певец за одарената личност и специфичните чисто славейковски естетически принципи, които в едни пунктове съвпадат с фолклорното становище, в други — се явяват негова вариация, продължение или разработка, в трети — са нещо съвършено ново, напълно чуждо на народнопесенната традиция. Фолклорното схващане за несретническата участ на певица своеобразно преминава в Славейковата теория за ролята на страданието в съдбата на таланта като необходимо условие за създаване на художествени ценности. Тук ще срещнем нахвърляна и представата за живота след смъртта на твореца, и нееднократно изказаната мисъл за неразбирането на одарената личност и противоречията ѝ с тълпата, и идеята за мъчително упорития дълъг труд в творческия процес, и убеждението, че поезията е предназначена за хората. Така тази леко написана в привидно приказна форма песен в един доста програмно формулиран вид синтезира съществени страни от естетическите възгледи на Славейков за душевността и живота на твореца. Народнопесенната обвивка е спасила донякъде твърде оголено изложените естетически принципи от декларативност.

Личните откровения на автора в изповедните му творби се явяват като потвърждение на естетическите му принципи и същевременно като първооснова за тяхното оформяне. Становищата на Славейков за психологическата специфика на одарената личност до голяма степен се покрива с доминиращите в материалистическата естетика схващания. Фр. Меринг пише: „Маркс бе на мнение, че поетите са чудаци, на които трябва да се предостави да вървят по собствени пътища, и че към тях не бива да се прилага мярката за обикновените или дори за необикновените хора. Поетите искали да бъдат ласкани. . .“¹

Славейков е поет с ярко изразено самосъзнание на творец. Наистина Вазов пише за стиховете си:

Те жив са отклик на духа народен,
а той не мре, и дор сърца тупят
от скръб и радост нашия край свободен
и моите песни се ще се четат.

(„Моите песни“)

Но при Славейков творческото самосъзнание не е само личен проблем, а и естетически, момент от интересуващия го многообхватен и сложен комплекс въпроси

¹ Фр. Меринг. Карл Маркс, С., 1957, с. 115.