

Сава Василев

✓ СТИХОСБИРКИ-ПЕСНОПОЙКИ...

(Към въпроса за рецепцията на жанровете през 70-те години на XIX век)

(Продължение от брой трети, 1995)

“Пряпорец и гусла” е емблематично заглавие. То пределно лаконично отразява разбирането на възрожденския творец за функциите на изкуството. Независимо от неговата “прозрачност” обаче протичането на диалога *автор – читател* невинаги е безпроблемно. Дори когато в посредническата си мисия творбата разчита на знаци (“кодове”), разбираеми за двете страни. Тъкмо обратното: колкото по-“интимно” е нейното посредничество, толкова по-свободен се чувства възприемателят спрямо самата нея и толкова по-малко се съобразява с “опекунството” на автора. При други обстоятелства вероятно би трябвало да приемем критично активността на възприемателя – като нарушаване на равновесието в триадата, гарантиращо автономността на автора и самодостатъчността на неговия текст, – но тук са налице редица улесняващи и стимулиращи фактори. В реда на нещата е дори да заподозрем автора в съзнателно провокиране на подобни реакции. Така или иначе възприемателят е този, който решава “как да потребява” предназначеният за него. Как да “борави” с текста. Своеобразието и границите на неговата интерпретация зависят както от собствените му възможности, така и от комуникативната ситуация. В резултат от това интерпретаторът поема отговорността за свободата на експеримента – отговорността за различните модификации на текста. Включително и по отношение на жанра.

Промененият статут на възприемателя променя посоката и напреженията между него и останалите компоненти в триадичната система. От една страна, заглавието на първата Вазова стихосбирка с латентното присъствие на “песен” в първата си част и с жанровоназоваващото “стихотворения” във втората се придържа към стереотипа на удвояването “песни и стихотворения” и реално покрива разнородното жанрово съдържание на книгата. В нея наред със стихотворенията “Борът”, “Новонагласената гусла”, “Свобода или смърт” и др. влизат и песните “Панагюрските въстаници”, “Радецки”, “Де е България?”, които са се възприемали, както и днес, в единство между слово и музика. Това нарежда първата книга на Вазов до първите и единствени книги на Ботев и Стамболов, както и до по-късно издадената книга на Славейков “Стихотворения и песни” – т. е. до така наречените **буптовни песнопойки**. От друга страна стои въпросът какви напрежения зарежда у нея пресичането на субективното (авторовото) разбиране за жанра на съставлящите я текстове – а и на книгата като цяло – с позицията на възприемателската общност към тях. И кой от компонентите на триадата *автор – творба*

– възприемател се е оказал решаващ за диалектичния характер на протичащия диалог.

Логично е да предположим, че възприемателската активност ще постави на изпитание отношението на автора към собствения му текст – дори ако в духа на Юнговото разбиране за изкуството сме приели, че текстът сам по себе си е в някаква степен и материализиране на психическата потребност на масата (народа). Особено в обстановка с висока идейна и емоционално-психологическа зареденост, каквато е обстановката от втората половина на миналия век у нас до Освобождението. И ако отчитаме подвластността на авторовата личност на една колективистична по тип аксеология. Тогава е оправдано да очакваме благоразположение и търпимост от страна на автора към инициативността на рецепиента, който понякога действително си разрешава твърде свободни вмешателства при интерпретацията на текста. Очакванията са оправдани от немалко примери за приобщаване на авторите към възприемателския “прочит”. Нещо повече: свидетели сме на жестове, които “уаконяват” този прочит от последна инстанция – чрез акта на последващата публикация. Многобройни и показателни са случаите, когато, прикачайки мелодия към текста, интерпретаторът поставя допълнителен акцент върху една от микроструктурите и я обособява като припев. Преди Вазов това е правено със стихотворения на Чинтулов, П. Р. Славейков, Ст. Стамболов, Л. Каравелов. Типичен пример за разширяване (прибавяне) с нови микроструктури е една късна интерпретация на Вазовото стихотворение-песен “Панагюрските въстаници”. Към края на века, по време на Сръбско-българската война от 1885 г., познатата от предосвобожденско време бунтовна песен се изпълнява заедно с припева: “Бийте, братя, бог е с нас”, взет според Н. Кауфман от стара войнишка песен¹. Могат да се приведат различни примери, при които промените се извършват по народнопоетически модел и творбата придобива друго интонационно звучене.

Подобно свободно и независещо от автора битуване на негови текстове (различни степени на фолклоризация) имаме и при Ботев², Каравелов, Славейков. Налице е “културен екран”, върху който те веднага се проектират, и по силата на традицията започват да задоволяват някаква потребност, да изпълняват нови функции – функциите на градски фолклор. По-интересен е моментът на затварянето на кръга при обратния процес – от възприемателя чрез променения жанров статут на творбата към автора и неговото първоначално разбиране за жанра ѝ. Авторът неочаквано се е оказал в ролята на *слушател* и в много от случаите се е подчинил на “рецептивната установка” – тук силно отворена към фолклорната традиция. Така социалното функциониране на текста, типът интерпретация, чрез която той е влязъл в духовно обръщение, се оказват решаващи за придобиване на нов жанров статут. Това обаче му отрежда друга роля в комуникативния контекст на книгата и променя макротекстуалната ѝ структура като цяло. Натъкване се на случаи, при които последвалото публикуване на фолклоризирания текст категорично доказва, че авторът се е съобразил с рецептивната стратегия и графично е обособил строфата-припев – както прави това Стамболов например.

Прелюбопитни са моментите, при които авторът еднолично се ангажира с проследяването на жанровата метаморфоза – т. е. с механизмите на “ставането”. Опитвайки се да ги обясни, той признава подвластността си на комуникативната

ситуация и художественните образци, които му влияят. Информация за това обикновено черпим от така наречените *рецептивни документи* – предговори и бележки към изданията, спомени, литературни анкети, автобиографии³.

Ето как в мистифицираната си биография Вазов обяснява появата на първата си книга: след странствувания, песнолуки, наред с търговските си занимания, написал множество стихове, които по-късно издал в сборката „Майска китка“ (1880). „Но скоро се увлича от революционното кипене, което предпоставя вълненията от 1876 г. – пише той за себе си в трето лице, – и се предава всецяло на приготовленията на движението в родния му град, където огненият Каблешков устроил комитет. Под влияние на тия нови идеи г-н Вазов написа по-голямата част от революционните си стихотворения в обнародваната после в Букурещ сборка *П р я п о р е ц и г у с л а*. Много от тях още тогава се разпространявали в ръкопис и преобърнали се на песни. Една от тях „Боят настана, тупат сърца ни, ето ги близо наште дупмани“ се пяла при обявяването на Средногорското въстание в някои въстанически пунктове“⁴. И още: „Под влияние на неговите революционни идеи и на книжката на Ботевите и Стамболовите стихотворения аз почнах да пиша по това време бунтовнически песни, по-голямата част от които излязоха после в „Пряпорец и гусла“ – признава Вазов пред Ив. Шишманов⁵. А по повод на същата книга в „Предисловието“ заявява: „Пял съм усилените страдания на народа ни под жестокото му иго (...)“⁶.

Приведените примери са симптоматични и отвеждат към реално съществуващи смислови валенции в рецептивните документи, при които „песен“, „песни“ може да се разбира буквално, в конкретното си значение („започнах да пиша бунтовнически песни“) и с повишена степен на условност („пял съм усилените страдания“), т. е. като метафорично-метонимичен израз за художественотворческа дейност. Друг въпрос е доколко и кои от „бунтовническите песни“ са действително замислени като песни, или са били стихотворения. Такъв е случаят с „Радецки“: „Никак не подозирах, че това *стихотворение* ще стане тъй популярно – признава Вазов. – От кого е мелодията, не зная“ (курс. мой – С. В.). Изпява му го бивш Ботев другар. От него Вазов за пръв път чува мелодията⁷.

* * *

Заглавията на разглежданите тук поетически книги отвеждат към единствения за онова време опит за теоретично оразличаване на „песен“ и „стихотворение“ на П. Оджаков, където те се дефинират така: „Написани и наредени стихове по едни общи правила с определен смисъл и цел нарича се *стихотворение*, а пък едни стихове, които са направени и нагласени по едни общи закони от сладкогласно (мелодия) подигане, спущане, протакане и побързване на нашия звук, нарича се *песен*“. По-нататък се уточнява, че „*Стихове* или *стихотворение* се казва едно какво-годе списание, което се състои от стихове, изплетени по известни стихотворни правила, в *стихотворение*, взето къту наука, т. е. *стихотворство*, показва как да се правят предложения или периоди по особна вънкашност, която се състои в особно устройство на вънкашното си съставяне“. Освен това „Стихотворението се основава по законите на музиката“ и, както в нея се забелязва, „разстояние глас от глас и мелодия, така се съпикасват и в стихотворението и двете горни отличителни преимущества“. Като резултат: „Музикалният глас може да се напише с думи в стихове, и наопък и стиховете могат да се пеят с музика, да се свирят с гайда, кавал и други за свирня сечива-оръдия. Заради това правилно изплетените думи, които правят стихотворение, наричат се *песен*, а изплетените

гласове-звукове, които ся чуват от какво-годе за свирня оръдие, наричат ся *свирня*”⁸.

Прав е Н. Георгиев, че от тази “прегледно изложена “наука” едно само не става ясно — каква е разликата между песнотворство и стихотворство”⁹. Но пък са осезаеми усилията да се открие основното, което ги сродява — ритмическата организация на техните структури. И още: именно убеждението, че “стихотворението се основава по законите на музиката”, в конкретния случай кара автора да се придържа към едно неокласическо разбиране на поезията, при което лириката е твърде тясно свързана с музиката. Той разглежда поетическия текст синкретично, като вътрешноединна хармония на музика и слово, т. е. като *стихотворение-песен*. В този смисъл музикалността се взема като категория, иманентно присъща на лириката, а оттук и възприемането на поетическото изкуство като синтез на слово и музика. Затова не е чудно, че sdвоявания от вида “стихотворение-песен” се развиват преимуществено синонимно, със знак за равенство между двата компонента (“правилно изплетени думи, които правят стихотворение, наричат ся *песен*”), макар в началото на 70-те години, когато е създадена тази “наука”, тенденцията за изясняване на жанрово-видовите категории да е донякъде прокарана. В “науката” на П. Оджаконв контaминирaнето на две изкуства, на два жанра е плод не толкова от изтъняване на границата между тях и реставрация на стари теоретични норми в нови условия, колкото на налагането на **нов тип връзка между музика и текст**, която прави отношенията между тях изключително динамични. Тя е мотивирана и от самото време, от специфичното разбиране за социалната роля на изкуството. Много и различни са причините, както успяхме вече да се уверим, стимулирали интереса на възприемателя към онази поезия, която лесно се поддава на музикална интерпретация. Именно към нея ориентира читателите си и П. Оджаконв. Нещо повече. Поради особения си характер и предназначение (“Учебник за в по-главните общински български училища”) това съчинение авторитетно препоръчителствува един вече налагащ се литературен вкус. Иначе казано — санкционира неговата естетическа престижност.

Установяването на такъв вид връзка между поезия и музика през Възраждането несъмнено се предопределя от социалното функциониране на литературата, диреща по-висок комуникативен ефект. Това довежда до активизирането на определени лирически жанрове, до специфични форми на интерпретация, съответстващи на конкретния етап от развитието на масовата култура. Процесът е естествен и се развива постепенно, по силата на трайно наложена и унаследена традиция, на многолетен народнокултурен и книжовен опит. Някои негови аспекти отвеждат назад, към ранните стихотворци от края на XVIII и началото на XIX в. П. Дуванлийски и Ат. Кипиловски. Други разкриват специфични черти на поетическото съзнание от средата на миналия век в лицето на нетолкова популярни днес книжовници като Н. Катранов например.

Лирическите опити на Дуванлийски и Кипиловски свидетелствуват, че тенденцията на съперничество между “стихотворение” и “песен” е с много по-ранна дата, а стихотворството на Катранов по-късно е един от многобройните примери за нейното ушлъпяване. Нека подчертая: и тримата са високообразовани за времето си личности. Кръгът на литературните им занимания е далеч по-широк, за да ги преценяваме единствено като неслърчни поетизатори на спонтанно възникнали настроения. Те са и преводачи, съставители, издатели на книги, някои от които по същество са сборници със смесено съдържание.

Изобщо става дума за книжовници с изграден вкус, предпочитания и амбиции за развитието на българската духовна култура. През 1775 г. Дуванлийски издава сборник, в който помещава молитви, преводи на хърватски религиозни песни, стихотворения от български католици. Макар написани на латиница, много от тези стихотворения са повлияни от народнопоетическата традиция. От значение за хода на това изложение са и други факти. Дуванлийски например пише стихотворение със заглавие “Песен”, а Кипиловски, за да илюстрира думата “стихотворство” в речника си за чужди думи, в преведената от него книга “Всеобща история” (1836) прави превод на стихотворение от популярния тогава гръцки поет Атанасий Христуло, което носи същото заглавие.

Н. Катранов – прототицът на Инсаров от романа на Тургенев “В навечерието” – печата в г. III на “Цариградски вестник” от 1853 г. триптих, озаглавен “Стихотворения”. Става дума за наивно-сентиментален образец на интимна лирика, вероятно превод или подражание от немски, който обаче напълно се вписва в контекста на модните по онова време сред градската младеж турски и гръцки любовни песни, подтикнали Славейков за подобни опити. Независимо от заглавието триптихът на Катранов завършва така: “Теб викат сячки мои песни – / върни ся, либе, пак назад!” (курс. мой – С. В.)

Явно е, че като “теория” прословутият учебник на Оджаков догонва, подтичвайки поне крачка назад, литературната практика. Важно е друго: първо, текстът на Оджаков отразява реална страна в литературното мислене, което свободно използва в назоваванията си за лирически текстове ту “песен”, ту “стихотворение”, вдвоява ги в рамките дори на една творба като заглавие и компонент от текста, какъвто е случаят с Катранов, или просто ги взаимозаменя. Второ, Оджаков се придържа към един доволно познат и дълго битувал в европейската литература модел на поетическа импровизация (от Данте до късния класицизъм¹⁰), който много тясно се е свързвал с музиката, особено с пеенето. Не, не само Ронсар дава съвети на събратята си поети да пеят, докато творят. За да подкрепи идеята за настъпващото “разтрогване” на съюза между поезия и музика и постепенното им “обеззвучаване” (разбирано още като преход към бъдещата “поезия на мълчанието”), Н. Георгиев ни припомня откъс от предговора на “езерния” романтик Уърдсуърд към книгата му “Стихотворения” от 1815 г. Ето какво пише поетът за сборката си: “Някои от тези творби са в същината си лирически, следователно не могат да постигнат истинската си сила без музикален съпровод. В повечето случаи обаче като заместник на класическата лира или на романтическата арфа не искам нищо повече от одухотворено и емоционално рецитиране”¹¹. Приведеният цитат обаче по моето скромно мнение е колкото доказателство за настъпващото вече “примирение с разкъсването на съюза между музика и литература”¹², толкова и пример за обратното – за все още незаличената в паметта на художника здрава връзка между музика и литература, между лирическо и мелодийно.

(Всъщност кога настъпва този разрыв за българската литература? Доколко и по какъв начин тя му се “съпротивява”; дали наистина взема някакви “охранителни” мерки, за да опази генотипната си връзка с музиката?)

Да се даде категоричен отговор на въпроса каква точно е типологията на творческия процес през Възраждането в този аспект, е твърде рискован ангажимент. И все пак преобладаващи са случаите, които доказват, че до 50-те – 60-те години на миналия век писането на стихове в повечето случаи се обвързва с музи-

калното им интерпретиране, а това означава, че границата между "стихотворство" и "песнотворство" действително е твърде крехка и "науката" на Оджакوف в смет вид отразява характерно за литературата ни явление. Ясно е, че при писането на Ръководството си Оджакوف се е ползвал както от готов чужд опит, така и от непосредствените си впечатления за литературния ни живот по онова време. Съчинители и изпълнители на различни песни – училищни, любовни, сатирични, патриотични, бунтовни, народноподражателни и др. – са преди всичко представители на градската интелигенция, най-често учители, а най-гостоприемно отворена и възприемчива за тях се оказва средата на градската младеж. Типичен пример в това отношение е голяма част от творчеството на Чинтулов¹³ и П. Р. Славейков¹⁴. За широкото разпространение и популярност на редица техни стихотворения-песни съдим от включването им в разнородни сборници, издавани в чужбина, и в редица ръкописни песнопойки, предимно от търновския край. Не случайно Оджакوف държи да подчертае, че могат да се създават стихове по музика, и обратно – стиховете да се *пеят* с музика. Ясно е, че при втория случай става дума за поезия, на която ще приляга мелодия, т. е., която ще се поддава на музикална интерпретация.

Известно е, че с трогателно-наивния си опит да теоретизира върху поетическото изкуство Оджакوف не остава самотен. Пионерските му усилия през този етап на литературната ни мисъл споделят още Т. Шишков с *"ЕЛЕМЕНТАРНА СЛОВЕСНОСТ"* в два курса, обявена във в. "Право" (1873)¹⁵ и отпечатана като книга през същата година под заглавие *Първий курс по ТЕОРИЯ НА СЛОВЕСНОСТТА по руски учебник на Минина*¹⁶, и Д. Войников с *РЪКОВОДСТВО ЗА СЛОВЕСНОСТ* (1874)¹⁷. Това са издания от учебникарски тип, предназначени за учители и ученици, с подчертана практическа насоченост. По-иначе погледнато – пред нас са начала за по-систематично излагане на теория на литературата и обща поетика. Достоинствата и на двете ръководства по словесност – независимо от неоригиналния характер на съчинението на Т. Шишков (повече преработка, отколкото буквален превод, но и допълнено с нови глави) – е съобразяването им с нашите условия. Теоретичният материал в тях е обвързан с образци на нашата литература, което пък ги ангажира критико-оценъчно по отношение на подбраните за илюстрация текстове на писатели-съвременници и свидетелствува за естетическия вкус на подготвилите ръководството. Въсъщност самият акт на избора е вече оценка, част от стратегията, очертаваща литературен хоризонт, структуриране на литературно пространство със съответни категориални "зони", издаващи предпочитания към една или друга тенденция в литературния ни живот.

Не по-малко значещи са и отзивите за тези ръководства, особено полемичните. Що се отнася до Оджакوف, тъкмо Каравелов, комуто предстои да издаде своята *Нова песнопойка*, в рецензията си "Оджакوف не е прости смъртен"¹⁸ заявява категорично: "... г. Оджакوف пише история на българското песнотворство, което у нас не съществува; пацукчията пише обуца само тогава, когато има кожи, чиреп, шило и конци, а гениалния г. Оджакوف е упили "Наука за песнотворство и стихотворство" само из дрицелите на Р. Жинзифова и на г. Пишурката". Но ако нещо особено много го дразни, това е езикът и употребата на някои думи. И поради това отсъжда: "Езикът в книгата на г. Оджакова е *калайджийски*". Много по-обстоятелствен, но не по-малко критичен е В. Попович в обширния си отзив за същия автор. Към края на *НЯКОЛКО ЗАБЕЛЕЖКИ ВЪРХУ "НАУКАТА ЗА ПЕСНОТВОРСТВО И СТИХОТВОРСТВО"* (1873)¹⁹ той, подобно на Каравелов, дръзко обобщава по повод на

книгата: "... тя не може да бъде приложена днес за днес на една отсъстваща литература и поезия, нито пък ще може да послужи на юношеството, което е лишено от нужните образци на подражания и заучаване". С много ирония и отрицателство са заредени оценките на Каравелов и Ботев за съчиненията на Т. Шишков и Д. Войников. В основата им стои неудовлетворението от теоретичните занимания на двамата със словесността, "която все още си ходи без цървули" (Л. Каравелов)²⁰, и суровата оценка за състоянието на литературата ни. Всеобщ е страхът от създаване на словесност "по правила" за сметка на таланта и възвишените идеи.

Що се отнася до типологията на творческия процес, както и до адекватността на възприемателските реакции, ръководството на Д. Войников препоръчва нещо, което отново препраща към все по-задълбочаващия се процес на отграничаване между "песнотворство" и "стихотворство": "Но стиховете не се правят само за песни, а и за прочитане, за прочитане тъй хармонично, щото да дава сладост на ухото и да благодари на сърцето, сладост, която прозата не би произвела, който прочее има дарба да сполучава стихове по такава една особена сладост на езика, той може да се нарече стихотворец, следователно и поет"²¹.

От казаното следват поне няколко неща. **Първо**, прави се сравнително ясна разлика между "песнотворство" и "стихотворство", а оттам и между "песнотворец" и "поет". **Второ**, от гледна точка на комуникативната стратегия типът общуване между автор и адресат с посредничеството на текста се поставя в тясна зависимост от начините на артикулиране на самия текст – като "пеене" или "четене", включително и като гласно *четене-рецитиране*. В резултат от това се прави опит да се очертаят аспектите на естетическото преживяване на текста и по-специално ефектите на поетическия език ("сладост на ухото", стихове с "особена сладост на езика"). **Трето**, отчита се постигането на определен "рецептивен ефект", типичен за всяка жанрова литература, която О. Сапарев нарича *"специфично редуцирана литература"*²². **Четвърто**, налице е презумпция за обвързаност между типологията на творческия процес и социалното функциониране на текста. **Пето**, представата за "поет" се градира ценностно с приоритета на поетическия език, на *изящната словесност* ("сладост, която прозата не би произвела"), предназначена за индивидуално четене. Няма да е пресилено, ако кажем, че ръководството на Войников експлицира идеята за ново полагане на творческата индивидуалност в света и отчита променените характеристики на категорията възприемател.

Независимо от това, освен Ботев и Каравелов, и Васил Друмев подлага Ръководството на унищожителен анализ в обширния си отзив в "Периодическо списание". Тъкмо по повод на цитираните тук редове Друмев го апострофира с думите: "Ох! не е така, г. Войников, не е! За да се нарече човек поет, неговите стихове не трябва да бъдат само гладки и сладки, но в тях трябва да има възвишена мисъл, да има идеи, да има чувство и истинско въздушевение"²³. А в "Напредък" (г. IV, бр. 9 от 28. IX. 1874) упреква Войников, че не е упоменал източниците, които е ползвал. Вземайки повод от това, Рапо Блъсков прави скромн опит от страниците на сп. "Читалище" да защити ръководството и автора му²⁴.

* * *

Приведените примери от учебника на Оджаков, ръководствата на Т. Шишков и Д. Войников, както и провокираните от тях полемични реакции потвърждават на метатекстово равнище съредната употреба на "песен" и "стихотворение" със съответно протичащите напрежения помежду им и активно утвърдените жанрови

значения на "песен". Това се констатира и от Н. Георгиев, който беше писал: "В тази обстановка на лутане, търсене и разноезичие думата "песен" се оказва едно от малкото устойчиво вградени в традицията названия. Без да я надценяваме, не можем да не видим в нея и определена жанрова стойност"²⁵. Нека добавим: тази стойност успоредно с жанрово-изясняващите се характеристики на думата "стихотворение" не може да не мотивира жанровия облик на книгата като макротекстова структура с вътрешноединни значения. Особено ако е заявена в самото заглавие. И ако си даваме сметка какви отношения се създават между представата на автора за собствения му текст и разбирането на възприемателя за този текст, включително и като жанр. Нека се спрем на още няколко примера от творчеството на възрожденските поети през 70-те години.

Заедно с активната революционна деятелност, за популярността на Ст. Стамболов преди Освобождението работят и неговите стихотворения-песни. В дните на въоръжена борба те изиграват ролята на революционни маршове. Така остават и в съзнанието на следовниците. Ще спомена някои от най-известните – "Български марш", "Сега ил никога", "Возвание" и, разбира се, прословутия "Марш" ("Не щеме ний богатство"). Когато Стамболов включва първите три произведения в самостоятелната си книга, те вече са широко известни на българите: пети са по съзаклятия, при вдигането на въстания, по време на битки. С "Не щеме ний богатство" тръгват към Балкана Ботевите четници след слизането си на Козлодуй. Възможно е някои от тези текстове и да са замислени като песни. "Марш" е най-популярният измежду тях, но няма да го открием никъде преди Освобождението – нито в периодиката, нито в *Песни и стихотворения от С. Стамболова* през 1877 г. Както и в посмъртното издание на книгата от 1897 г. Дали тъкмо в този случай не става дума за успешно реализиран замисъл – създаване на песен, написване на текст по музика, на текст по предварително избрана мелодия? Дали след това изключително голямата *песенна* популярност на творбата не е възпряла както автора, така и неговия издател Д. Горов да я наредят до останалите песни и стихотворения в книгата? Сам З. Стоянов на два пъти свидетелствува за нейната известност и запечатва една малка промяна в текста, която е утвърдила два варианта на изпълнение, познати от тогава до днес.

В "Записките, на път за Чадър могила, старозагорските въстаници пеят "Не щеме ний богатство, / не щеме ний жени", а след слизането от "Ралецки" Ботев повел четата си с "Не щеме ний богатство, / не щеме ний пари" ("Христо Ботев. Опит за биография" – подчертаването мое – С.В.). Ако се доверим на З. Стоянов (в първия случай той е непосредствен свидетел и участник в събитието, а във втория разчита на чужди спомени), трябва да отбележим следното: на Чадър могила песента се изпълнява в присъствието на Стамболов, вероятно и от самия него, от което следва, че или това е оригиналният текст, или не е имал нищо против подобна замяна в зависимост от настроението и ситуацията. А може и сам да я е допуснал или провокирал. Но във всички случаи е бил слушател и на двата варианта. Според Н. Кауфман маршът е познат в изпълнение на две мелодии – първата преди Освобождението, а втората, с промяна в текста, около 1910 г. Авторството на мелодията той свързва със словенския композитор Даворин Йенко. Нещо повече: според него тя се пее от социалистите по работнически митинги и манифестации след създаването на БРСДП през 1891 г.²⁶

В подкрепа на допускането, че Стамболов се е занимавал с песнотворство, е неговата музикалност и любовта му към народната песен. Той не само събира и обработва народни песни, но и версифицира по фолклорно-поетически модел,

както е видно от някои негови публикации във в. "Нова България". Доказва го не толкова подчертаната му авторова намеса в песента "Ах! Листец, листец, зелен листец, / буково дърво...", колкото поемата "Долабан войвода", печатана във второто допълнено издание на *Песни и стихотворения* от 1897 г. Пак тук, в предговора към това издание, четем, че много от стиховете и песните, които декламирал и пеел, останали ненаписани, между тях и "една поема "Балдуин", от която сам той много се възхищаваше, но от нея не е оставено никакъв ръкопис". Ив. Радев допуска, че откъс от поемата е широко разпространената в търновския край "Песен за цар Калоян", липсваща в сб. "Български градски песни" на Н. Кауфман²⁷. Естествено приликата между фолклорните образци и "Долабан войвода" е повече формална, в посока на фолклорната стилизация, независимо от въвеждането на митологичен персонаж и характерните за фолклорната поетика похвати, тъй като съдържанието актуализира политически проблеми от междупартийните полемки на Стамболов с неговите опоненти Марко Балабанов и Григор Начевич. В този смисъл поемата е политическа сатира.

Ето и шрих към биографията на друго популярно стихотворение-марш на Стамболов – "Возвание". В стихосбирката му от 1877 г. то е датирано "Търново, юний 1873 г.", но е публикувано за пръв път в бр. 26 от 26. VII. 1976 г. на в. "Нова България". В главата "Великото народно събрание в Оборище" от "Записките" на З. Стоянов обаче четем, че след като Икономов и другите апостоли изпели "ред нови бунтовнически песни", които се възприели от слушателите "като манна небесна", най се харесала на всички "новата песен на Стамболова:

... Паши, чорбаджии,
запгнии, кадии,
келяви султани
кръвта ти пият —
ха! ха! ха! —
и пр."

Цитиран е припевът на "Возвание", което, ако се вярва на датировката в книгата, съвсем не би трябвало да бъде "ново", но очевидно тогава достига до масовия си слушател. Така или иначе, творбата е била известна сред част от съзаклятниците преди публикуването си през август 1876 г. в "Нова България". За все по-голямата ѝ популярност съдим от още едно свидетелство на З. Стоянов в главата "Въстанието в Панагюрище" ("Записки...", т. 2) – с този марш въстаниците излизат на улицата и слагат истинското начало на епопеята, тъй като двете пукнали пушки преди това не успели да събудят "петстотингодишния роб".

Показателен е и примерът с още един известен марш на Стамболов – "Сега ил никога". През 1878 г. Ил. Блъсков го отпечатва в книгата си "Жален спомен за лютите рани на България през 1876 г." в съкратен вариант под заглавие "Глас на нова България". Първата публикация на текста е във в. "Знаме", бр. 22 от 13. VII. 1875 г., без подпис; препечатан е, отново неподписан, във в. "Нова България", в бр. 15 от 17. VII. 1876 г., но датировката в книгата на Стамболов сочи "Одеса 1873 год."

Ако сравним редакциите на цитираните стихотворения във вестниците "Знаме" и "Нова България" и в стихосбирката, ще открием, че припевите се въвеждат по-късно, при съставянето на книгата – сигурен знак за утвърдената им форма на битуване, за нов жанров статут и престижност, санкционирани от сътворческите усилия на възприемателя. А това, от друга страна, налага по-голяма предпазливост, когато се произнасяме за типологията на творческия процес. По-иначе стои въпросът за това дали стихотворения като "Майчина песен", "Песен

на бедността” и др. – превеждани повече или по-малко свободно – и за автора, и за неговите читатели наистина са били песни или “песен” вече действуват с конотативните си значения.

Специфично място в естетическия контекст на 70-те години заема книгата на Каравелов *Нова песнопойка. Песни и стихотворения*. В нея авторът-съставител включва 27 свои творби, 6 Ботеви, 5 Стамболови, 2 Вазови и 41 народни песни. Възшност какво е “новото” тук? Според Ив. Радев нова е концепцията за книгата: “...в подбора, в успоредяването, в единността на фолклорното и лирическото”²⁸. Бих добавил, че подобно съвместяване на фолклорно и лирическо е характерен белег за всяка еманципираща се литература. Но тя разкрива и твърде интересни страни на литературното самосъзнание, които иначе предпочитаме да свързваме с един по-късен етап в нашата литература – следосвобожденския, и по-специално с кръга “Мисъл” и книгата на Пенчо Славейков “На Острова на блажените”. Става дума за такъв вид поведение и реакции на литературата, при които тя, вътре в себе си, реконструира исторически варианти на различни свои модели – т. е., когато започва да се самопрочита, самопознава и самоизразява чрез собствения си “език”.

Нека отделим повече внимание на тази забележителна антология, съставена от Каравелов.

Първо, какво “ново” има в заглавието? Дори съставката “нова” съвсем не е нова. Подобни заглавия с претенция за новост откриваме и с по-задна дата: *Нови български песни с царски и други нови песни* от Найдено Хаджи Йованович (Белград, 1851), *Нова песнопойка* от Петко Славейков (1857), *Гуслица или Нови песни* от Йоаким Груев (Белград, 1858) и др. Още по-малко нова е практиката да се съвместяват индивидуално поетическо и фолклорно. Така погледнато, може да ни се стори, че книгата на Каравелов възпроизвежда един вече анахроничен модел, някаква старо-нова компилация на разнородни поетически текстове. И макар фолклорните текстове в антологията да надвишават лирическите само с един, трябва да отчетем, че в своята компактност те развиват центростремителни сили, които увеличават авторските текстове; изобщо действуват като особен фон с висока степен на “облъчване” върху останалите. Това личи и от заглавието, което сякаш надредно търси да подчертае обвързването на генотипни жанрови структури. Видно е, че измежду петте авторски книги на най-ярките представители на литературата ни от 70-те години единствено Каравеловото заглавие съдържа думата “песнопойка”, и то в първата си част. Втората част се явява в положение на подчинена, съотнася се към първата както частното към общото или, по-вярно, има поясняващи и доуточняващи функции. Иначе казано, двусъставната втора част, по същество тъждествена на заглавията на останалите книги – Ботевата, Стамболовата, Славейковата (макар и в обърнат вид) и Вазовата – е своего рода “превод” на първата, улесняващ нейното “разчитане”. Точката между двете части може да се разбира и като знак за равенство – “Нова песнопойка” ще рече “Песни и стихотворения”. Подобно “разчитане” с нищо не противостои на възприемателската представа за такива книги, назовавани от съвременниците “песнопойки”, по-късно “бунтовни песнопойки”, а като цяло в класификационния регистър се появява и понятието “народна литература”. Нямам за задача да проследявам съдбата на една внушителна група поетически текстове на Чинтулов, Славейков,

Стамболов, Ботев, Вазов, Каравелов и други наши възрожденци след Освобождението, затова само ще припомним на осведомения читател, че при многократното им препечатване в различни сборници и песнопойки те биват силно фолклоризирани и в повечето случаи се свързват с вече позната мелодия. С други думи, те продължават да пишат страници към "песенната" си биография, а песнопойките, които ги включват, имат препоръчително репертоарен характер. Прилагането на определението "народна" изглежда окончателно затвърждава категориалността на тези книги в литературата ни, поради което те продължават да битуват като особен жанр. Естествено, в системата на жанровото разслоение и динамика след Освобождението тези книги постепенно се установяват в непрестижните етажи на жанровата йерархия.

В този смисъл Каравеловата книга наистина *припомним* позната практика, която ще продължава и занапред. Очевидно и заглавието на книгата с жанро-назоваващите функции на компонента "песнопойка" разчита на *хоризонта на познатото*, вписва се в *хоризонта на очакването* и заедно с доуточняващото "песни и стихотворения" във втората част конституира книгата по принципа на универсалната комуникативност. Защото съдържанието, структурно-композиционната цялост на подобни книги се гради на базата на специфични между-текстови връзки и отношения. В това число, както отбелязахме, и между текст и музика. Това е напълно обяснимо, като имаме предвид своеобразието на литературата ни през онази епоха – нейната нереклексивност, велеречивост, емоционална напрегнатост и стремеж към непосредствено въздействие върху колективния адресат.

В по-широк аспект Песнопойката на Каравелов не може да не предизвика типологични успоредявания с друг, не по-малко интересен "жанр" – на ръкописните песнопойки. Но не толкова с онези от 40-те и 50-те години на XIX в., където наред с училищни песни, песни за възхвала на султана, за празници, тържества, за пеене в черква и др. се преписват и народни песни, а с по-късните, у които фолклорното се съюзява със светското, с патриотични и революционно-борчески песни. Повечето от откритите и описани досега ръкописни песнопойки с такова съдържание са от търновския край – Лясковец, Търново, Арбанаси, Бяла черква. Коментирани са от Ал. Бурмов, Ст. Стойков, Н. Кауфман, М. Гаврилова, Н. Жечев, Д. Овчаров, Ив. Радев. Подробен преглед им посвещава Ив. Радев в книгата си "Българска възрожденска литература"²⁹. Както отбелязва авторът, те са твърде разнородни, някои нефизиономични, съставени набързо, със случаен и механичен подбор, а други издават по-голяма прецизност, лични предпочитания и авторско участие – т. е. отразяват порасналата осведоменост, литературен вкус и прецизност на съставителите си. Най-често срещаните тук, скромни по своите възможности стихотворци, са Ив. Кършовски, Б. Киро, Й. Груев, Л. Каравелов, Я. Дряновец, П. Давидов, но наред с тях се преписват различни стихотворения и песни на П. Р. Славейков, Д. Чинтулов, Хр. Ботев, Ст. Стамболов. Както може да се очаква, включеното от споменатите автори е анонимно. По този начин деавторизираните стихотворения и песни (доста разнородни по характер – просветителски, любовни, патриотично-революционни), веднъж подложени на фолклоризация (понякога твърде свободно, далеч надминаваща безобидното вмешателство) допълнително се фолклоризират (разтварят) в интонационната среда

на народнопоетичкото.

Когато говорим за участието на ръкописните песнопойки във формите на духовен живот обаче, трябва да имаме предвид не само индивидуалните предпочитания и вкус, които те отразяват, но и принадлежността на съставителите им към определена прослойка – в повечето случаи това са представители на интелигенцията и по-специално учители. Както и естественото им функциониране сред разнороден по състав колективен възприемател: микросредата на семейството, рода, приятелите или макросредата на публичния (обществения) живот, където те влизат в обръщение чрез песенното изпълнение на своите съставители певци. С други думи – реализират се като песенен репертоар. Твърде показателен в това отношение е цитираният вече спомен на Ат. Илиев за младия ученик на Т. Н. Шишков (по-късно учител на Илиев) Пенчо Минев Друмев, който на традиционните зимни уточения в дома на Илиеви свирел на сантур и пеел разни песни. Едни от тях Ат. Илиев идентифицирал по “Гуслица”-та на Й. Груев и “Българска гусла”, но други, “патриотически и бунтовни” като “Къде си, вярна ти любов народна”, “Български юнаци, ще ли още спим”, “Стани, стани, юнак балкански”, “Току-що се яви зората”, чувал за пръв път. Дори “Къде си, вярна...”, която бил срещал в “Песнопойче” на И. Геров (Цариград, 1860), била с променен текст – казвало се младите “да тръгнат по школата” вместо “по гората”. Поради силното желание на Ат. Илиев да ги научи, П. Друмев му ги преписал в тетрадка “под строг запрет” за безопасност на него и семейството му. Към нея по-късно Илиев прибавил още една тетрадка с “доста бунтовни песни”. Нещо повече: в късния си спомен Ат. Илиев полемизира с издадените през 1922 г. книги за Чингулов от В. Пундев и Н. Табаков по повод авторство на песни и цялост на цитиран текст³⁰.

Разказаното от Ат. Илиев ни подсеща, че ако просветен човек като него е трябвало да полага усилия, за да установява авторство, то за широкия слушател лирическо и фолклорно са функционирали като единен текст, а сборниците със смесено съдържание, каквито са били и ръкописните песнопойки, силно казано, са представлявали някаква *моноформа на поетическото*. За това естествено е спомагала много и тясната им обвързаност с музиката. Песнопойката на Каравелов по принцип не изневерява на тази практика и не крие, че именно в съзвучието на различните авторски текстове с фолклорните образци ще постигне пълноценния си социален и художествен ефект. Но тя е и нещо наистина *ново и различно*. На първо място, заради авторизацията на текстовете и ясно прокараната разграничителна линия между фолклорно и лирическо. Второ, самата подборка, “правенето” на антология вече говори за пораснало самочувствие и личен почерк на избора. Да припомним ли имената на поети, писатели и критици – от Вазово време та чак до ден днешен с последната антология на българската поезия (лирика и народни песни), съставена от Борис Христов – добили правото на подобен жест! Антологията на Каравелов, както вече споменах, много преди знаменитата мистификация на Пенчо Славейков “На Острова на блажените” доказва, че литературата ни е влязла във възрастта на себепознанието, че самосъзнанието на художника съзрява за ново полагане на литературното слово в собствената си памет за *литературата*. Та нали същият този Каравелов по повод на Оджаков беше заявил, че българско песнотворство не съществува?! И после: къде Каравелов прокарва границата между “песни” и “стихотворения”? Между лирическо и фолклорно? То би означавало друг статут на писаното (авторското) слово и еднозначна жанрова дефиниция – всички лирически текстове, за разлика от народните, са *стихотворения*. Или пък се съобразява с популярността и “песенната” биография на някои свои и чужди текстове – на Ботев, Стамболов,

Вазов? Ако е така, това *ново песнотворство* не е ли в известен смисъл акт на “сакрализиране” на *своето*, на индивидуално-поетическото. Не е ли санкция от най-висок разред, едновременно историзираща и естетизираща *личното слово* в свода на безименния народнопоетически гений. От трета страна, *Нова песнопойка* на Каравелов не е ли друга форма на репликиране към ръководствата на Оджаков, Шишков и Войников с техните теоретични модели за литература? Иначе казано, не е ли форма на “определяване” на собствената представа за “песнотворство и стихотворство”, която би гласяла приблизително така – ако у нас все пак има песнотворство, то е именно такова, защото е с доказана и защитена социална и естетическа престижност. Това са авторите и образците, които задават мярата за поетическото – наред с фолклорното – в нашата литература. Мярата за самата литература.

Антологията на Каравелов освен всичко друго отразява в себе си и усещането за **завършеност (приключеност)** на един процес, за затваряне на кръга и отваряне към ново начало. То вероятно ще е напълно различно от сборниците със смесено съдържание, изпълнили културноисторическите си функции.

Антологията на Каравелов е нещо действително уникално: тя задава модел на “боравене” с поетическото. Благодарение на този модел се очертават същностните страни на един динамичен процес, в който представата за поетическо незабележимо, но трайно и последователно се променя. Подобни антологии доказват на практика способността на **литературата** да се мултиплицира: да самопоражда в себе си *литератури*, без теоретично да ги аргументира и описва, както правят това различните нейни “истории”. Така тя привежда най-категоричния пример за собствената си многообразност, многозначност, безкрайност и неприключеност. Тъкмо когато се обръща към миналото си, миг преди да погледне с очите на настоящето към утрешния си ден, тя заявява, че написаните страници от нейната история не са окончателно затворени, че винаги ще ги чете и препрочита с нов поглед и на различен глас.

Към края на този преглед трябва да отбележим и съпричастността на Петко-Славейковата книга *Стихотворения и песни* – и по заглавие, и по съдържание – към същата тенденция на сдвояване и съперничество между “стихотворение” и “песен”. В нея старият поет включва революционни маршове и песни, отдавна добили популярност, но непубликувани до този момент от предпазливост. Към тях прибавя и други, писани и изпълнявани през 1877–1878 г. – по време на Руско-турската война. Ще спомена част от по-известните, като “На агите”, “При посрещане на руските войски”, “Към българите”, “Към дружината”, превода от сръбски на “Първа наздравица”, направен още през 1848 г. “Към дружината” например е песен, позната в няколко варианта: най-ранният е от 1850 г., от времето на Кримската война. Разпространявал се е според изследвачите най-вероятно в ръкопис. При вдигането на Априлското въстание Славейков отново започва да пише бунтовни песни, като преработва и текста на тази песен, за да го разпространи между учениците си и гражданите на Стара Загора. Светослава Славейкова твърди, че песента била много популярна сред народа и се пеела по мелодията на “Мануш войвода”. Следват публикации в “Славянско братство” (I, 15 от 31. XII. 1878) и в *Стихотворения и песни* (1879); запазени са и различни редакции в архива на писателя, сочещи нова дата на написването – юли 1877³¹. Типичен пример за

специфично “полагане” и битуване на такива текстове в рецептивното пространство по онова време – интонационно напрегнато и модулирано от активността на възприемателя – е “При посрещане на руските войски”. Стихотворението е публикувано за пръв път в “Славянско братство” (I, 12, от 22.XI.1878, датирано “Стара Загора, април 1877 г.”), а след това със заглавие “На посрещане” и датировка “юний 1877 г.” е отпечатано в *Стихотворения и песни*. При включването в книгата след заглавието е добавено “На гласът на ...”, което не оставя съмнение за предназначението му. Вярно е, че невинаги можем да се произнесем категорично за художественотворческите намерения на Славейков и по-често можем само да гадаем доколко иманентно заложената “песенност” в ритмическите структури е предизвиквала възприемателя към музикално интерпретиране, но поне при “Към дружината” и “Към българите” (в “Периодическо списание, XI, 1898, кн. 57, със заглавие “Към България”) изричното въвеждане на строфи-припеви е достатъчно ясен белег. Не на последно място по значение е и фактът, че в заглавието на Славейковата книга са разменени местата на двата компонента. Ето наистина пример, при който “стихотворение” буквално “изтиква”, както би казал Н. Георгиев, думата “песен”. И макар разместването принципно да не изневерява на съдържателността, заложена в останалите заглавия, все пак то поражда значения, далеч по-сериозни за една чисто формална промяна. Поне дотолкова сериозни, че да не се допуска – както това става в бележките към редица издания на Славейковите съчинения (от 1963 и 1978 г. например), а оттам и в редица изследвания върху творчеството му – тази толкова показателна грешка: заглавието на поетическия му сборник да се цитира винаги като *Песни и стихотворения*. Иначе погледнато, “грешката е вярна”, защото посвоему доказва характерологичността на явлението.

Смея да твърдя, че в своята компактност, независимо от естетическата си неравностойност, разгледаните книги на петимата големи наши книжовници от 70-те години на XIX в. имат **равноценна** социокултурна стойност. Техните автори очевидно са разчитали на рецептивен ефект, съобразен с масовия възприемател. По-важно е, че в опитите си да утвърдят нова поетическа мяра те откриват съюза между себе си и онези, към които са адресирали словото си. Спонтанният отклик на обикновения човек е хармонизирал по един неповторим, действително възрожденски начин усилията на водач и народ, на поет и читател.

Б Е Л Е Ж К И

¹ Николай Кауфман. Български градски песни. С., 1968, с. 90.

² Повече по въпроса вж. у К. Възвъзова-Каратеодорова. За уточняване времето на отпечатването, за разпространяването и ролята на три Ботеви издания от 1875 (Историко-библиографско проучване). — Известия на Нар. библ. “В. Коларов”, библиотеката на СДУ, т. I, (VII), 1959. В общо седем от приведените писма “Песни и стихотворения от Ботева и Стамболова” се споменава като “Песнопойка” или с жанровоуеднавяващото “Песните”.

³ Повече към въпроса вж. у К. Станева. Създаване на национална читателска аудитория. — Литературна история, № 11, 1983.

⁴ Иван Вазов. Събрани съчинения. т. 10; С., 1977, с. 308

⁵ Иван Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1930, с. 46, В: — Иван Вазов. Цит. съч., т. 1, с. 353

⁶ Пак там, с. 352.

⁷ По цитираната книга на Шишманов, второ издание от 1976 г., с. 224.

⁸ Петър Оджаков. Наука за песнотворство и стихотворство. Одеса, 1871 г. — В: Българска възрожденска критика. С., 1981, с. 163—167.

⁹ Н. Георгиев. От “Ще си викна песента...” към “Искам да напиша днес поема” (Из “Тезиси по българска историческа поетика — Литературна история, 1983, № 11, с. 13.

¹⁰ Повече по въпроса вж. у Н. Георгиев. Цит. съч., с. 9—19.

¹¹ Цитат по Н. Георгиев. Цит. съч., с. 11.

¹² Н. Георгиев. Цит. съч.

¹³ За популярността и разпространението на Чинтуловите песни вж. повече в спомените на Ат. Илиев, Д. Ганчев, Д. Юруков, Ю. Михайлов в: Неофит Бозвели, Г. С. Раковски, Добри Чинтулов, Бачо Киро Петров, Васил Друмев в спомените на съвременниците си. С., 1978 г. Показателно е свидетелството на сина на Чинтулов, Петър, пред съученика му Юрдан Михайлов, “че баща му е нагласявал мелодиите на песните си с помощта на цигулката си” (с. 376—377). Що се отнася до типологията на творческия процес у Чинтулов обаче, трябва да привлечем и спомените на архимандрит Натанаил Охридско-Пловдивски, отпечатани в същия сборник, който твърди, че Чинтулов е съчинил песента “Стани, стани, юнак балкански...” в Масровия трактир в Одеса, където е обичал да ходи, привлечен от музиката. Ако се доверим на казаното от отец Натанаил, който давал по 15 сребърни копейки на начеващия поет за чай с уговорката всеки път да му носи от трактира “по една песен”, налага се да свързваме типологията на творческия процес и със специфичната интонационна среда, т. е. с някаква мелодия, която би могла да влияе на ритмическата организация на текста. Да добавим — Чинтулов многократно е попадал в ролята на слушател на собствените си песни, изпълнявани при различни обстоятелства от разнородни изпълнители, в съпровод на различни инструменти. Включително и от негови ученици, които могли “да свирят (курс. мой, С. В.) песните му. Т. е. “песните” — в пълния смисъл на думата — на Чинтулов са достатъчно популярни и като мелодия, т. е. могат да се идентифицират само по музикалното си изпълнение, в случая на цигулка (според спомена на Ю. Михайлов в цит. съч., с. 376). Подобни примери подсказват и друго — високата емоционална зареденост и актуалност на поетическия текст предполага активното му “звучене” в съзнанието на възприемателя успоредно с мелодийното — т. е. латентното му, неартикулирано “протичане” в такт с музиката или полугласното екзалтирано “рецитиране” на познатите думи. Налице е особен вид присъствие на поетическото слово “зад кадъра” на музиката като неин вербален “образ”, като нейно вербално “отражение”, като “говорец” с езика на музиката мълчание.

¹⁴ Сам Славейков признава огромното влияние на Чинтуловите песни и го засвидетелствува дори в лично писмо до поета от 1850 г. Що се отнася до типологията на творческия процес при него, ценни сведения можем да почерпим от автобиографичните му творби, в една от които признава, че опитвайки се да отърве младежите от модните тогава турски любовни песни, почнал да съчинява сам такива “стихотворения”. И макар те да са изгубени и да не може да възстанови нищо от тях, то “При все това намират се и сега възрастни хора, мой бивши от онова време ученици или връстници, които и ден днешен помнят откъслечи от тия стихотворения, както и гласовете, на които съм ги учил да ги пеят; толкова жадно се разпространяваха и изучаваха тия стихотворения като новост тогава” (Български притчи. История на събирането им, 1882. В:— Петко Р. Славейков, Съчинения, т. 3, 1979, с. 25 — подчертаването мое. м., С. В.). Могат да се посочат и редица други примери от подобен вид рецептивни документи (напр. “Автобиографично писмо” от 1895 г., “Дневни записки” от Трявна, 1851 г.), които непосредствено свидетелствуват за отнosenието на Славейков към негови книги и често синонимно заменят “песен” със “стихотворение” и обратно.

¹⁵ “ЕЛЕМЕНТАРНА СЛОВЕСНОСТ” в два курса от Т. Н. Шишков — в. “Право”, г.

VIII, бр. 11 от 25. V. 1873; В: **Българска възрожденска критика**. С., 1981, с. 276 – 277 се печата обявлението в съкратен вид.

¹⁶ Пълното заглавие на книгата е: **Първий курс ТЕОРИЯ НА СЛОВЕСНОСТТА** по руския учебник на Н. Минина, съставил на български Т. Н. Шишков. С приложение Кратък исторически обзор на българската литература вехта и нова. Цариград, в печатницата на „Читалище“, 1873.

¹⁷ Пълното заглавие на книгата е: **РЪКОВОДСТВО ЗА СЛОВЕСНОСТ** С примери за упражнения в различните видове съчинения на ученици в народните ни мъжки и женски училища. От Д. П. Войников. Книжарница на Хр. Г. Данов в Пловдив, Русчук; Виена, у книгопечатн. Л. Сомер и Сие, 1874, VIII, 332 стр. Вж. откъс в БВК, с. 352–366.

¹⁸ В. „Свобода“, г. II, бр. 29 от 1. I. 1872. В рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“. Без заглавие и подпис. В БВК, с. 230 – 233.

¹⁹ „Периодическо списание на българското книжовно дружество“, г. I, кн. 7-8, 1873; В: БВК, с. 287 – 303.

²⁰ Книжевни известия, в. „Независимост“, г. IV, бр. 52 от 12. X. 1874. Вж. текста в БВК, с. 543 – 544.

²¹ Д. Войников. **Ръководство за словесност...**, с. 128.

²² О. Сапарев. Към комуникативната поетика на популярните жанрове — Литер. мисъл, 1988, № 1, с. 49.

²³ „Периодическо списание на българското книжовно дружество“, г. I, кн. 9–10, в р-ка „Книжовни вести“, без подпис. — В: БВК, с. 374.

²⁴ „Училище“, г. IV, кн. 11 от 30. X. 1874, в рубриката „Нови книги“, без подпис. За заглавие на статията служи заглавието на Войниковото ръководство.

²⁵ Н. Георгиев. От „Ще си викна песента“..., с. 13. Цитатите от това съчинение навсякъде са по първата публикация в сп. Литературна история през 1983 г., а не по препечатката в книгата „Сто и двадесет литературни години“, С., 1990.

²⁶ П. Кауфман. **Български градски песни**. С., 1968, с. 104 – 105.

²⁷ Ив. Радев. Послеслов към книгата „Запомни ме, живот!!!“ Стефан Стамболов. Поезия и публицистика“. Абагар, В. Търново, 1993, с. 224.

²⁸ Иван Радев. Цит. съч. с. 102.

²⁹ Иван Радев. **Българска възрожденска литература**. В. Търново, 1988, с. 320–339. Пак там — пълна библиография по въпроса.

³⁰ Неофит Бозвели, Г. С. Раковски ..., с. 369 – 370.

³¹ Вж. П. Р. Славейков. Съчинения, т. II, С., 1963, с. 441–443.