
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

кн. 2, 2010 (год. XIX), ISSN 0861 7902

Мария ДИМИТРОВА

ЕЗИКЪТ НА ЛЮБОВТА В ПОЕЗИЯТА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

The paper tackles the subject of love in Pencho Slaveykov's works with regard to the verbal and poetical means of expressing love and the feeling of love. Under closer scrutiny is the language representation of the beloved woman, the lyrical character and love itself in Slaveykov's works. The main focus is on how the language of love develops and diversifies from Slaveykov's first work Maiden tears ("Момини сълзи") (1888) through his published and unpublished works from the 1890s to A dream of happiness ("Сън за щастие") (1906).

Обект за наблюдение и анализ на настоящия текст ще бъдат творбите на Пенчо Славейков, в които е реализирана любовната тема. Разглеждането ѝ ще се съсредоточи върху словесно-поетичните начини за изразяване на любовта и любовното изживяване. За целта ще спрем вниманието си върху първата книга на Славейков „Момини сълзи“ (1888), в която темата за любовта е доминираща. Също така ще наблюдаваме публикуваните и непубликуваните лирически и епически произведения, създадени през 90-те години на 19-ти век, отново с оглед на езика на любовното, като същевременно отчитаме развитието му: съзряваща поетичност, разнообразието в изразността, улавянето на емоционалните нюанси в думи. Все в същата перспектива на четене накрая ще разгледаме и стихосбирката от 1906 г. „Сън за щастие“. Смятаме, че поетическият език от „Момини сълзи“ към „Сън за щастие“ се движи от буквално, миметично възпроизвеждане на любовното изживяване към постепен синтез и абстрактизиране.

За да мотивираме определението “миметично възпроизвеждане”, ще се позовем на Ролан Барт и книгата му “Фрагменти на любовния дискурс”. В предговора авторът уточнява, че книгата му не е анализ на дискурса, а негово наподобяване. Това уточнение ни дава право да разпознаваме предложените от него фигури на дискурса в друго любовно говорене. “Фигурата е очертана (като знак) и възпроизводима (като образ или приказка). Фигурата е основателна, ако поне един човек можа да каже: “Колко е вярно всичко това! Разпознавам тази езикова сцена.”¹ В този смисъл фигурите на дискурса са вид речник на любовното говорене, на любовната изразност, който може да бъде използван, за да се разпознаят и преведат любовните лексикални единици.

Другия важен акцент, който поставя Барт по отношение на любовното говорене, е, че то е спонтанно, логически немотивирано. То е словесен “излив” на влюбеното тяло, което изговоря себе си, наподобява в езика изживяванията на тялото и сърцето, но без да интегрира фрагментите на говоренето в последователност и разказ. Синтезът на преживяванията отсъства, говорещият влюбен няма поглед за любовната ситуация отстранено и разсъждаващо, а се намира вътре в преживяването. Той не разказва за това, което е било, а за това, което в момента на говоренето е. Липсва дистанцията от преживяването, която би осигурила “охладняването” и способността за анализ.

Смятаме, че стиховете на Славейков от “Момини сълзи” миметично възпроизвеждат “говоренето” на влюбеното тяло, поради натрапливо наличие на повтарящите се, постоянно възпроизвеждащите се фигури на сърцето, плача (сълзите), очакването, определени от Барт като фигури на любовния дискурс. А в образа на любимата от “Момини сълзи” откриваме проекция на чувствата на лирически аз, което ни дава основание да разпознаем в него Въображаемото (отново термин на Барт, по определението на който влюбеният не вижда същността на обекта, а своите чувства в него).

По посока към “Сън за щастие” (през лириката от 90-те) наблюдаваме постепенно излизане от наподобяващата поетика, абстрактизиране на образността и езиково разнообразие в изразяването на любовното (например в “Сън за щастие” разчитаме отделен език за любовта и страстта). Спрямо “Момини сълзи” емоционалният регистър бива снижен. Появяват се фигурите на мечтата и мечтаенето като форма на любовното изживяване, в противовес на влюбеното тяло, изискващо всички наслади от любовта тук-и-сега. И не на последно място трябва да отбележим, че

в “Сън за щастие” се появява нов тип любима, в семантичната структура на който е заложено ново любовно отношение.

Поддържайки тезата, че поетиката на “Момини сълзи” е миметична спрямо реално-физиологичните преживявания на влюбеното тяло, ще се спрем на онези фигури на дискурса, обговорени от Барт, които са налични в поетичната тъкан на първата Славейкова стихосбирка. Поетическата функция на плача като израз на влюбеността и постоянно състояние на лирическият аз е изцяло характерна за “Момини сълзи”. По отношение на влюбеното тяло сълзите имат двойна знаковост: от една страна са негов непосредствен израз и реакция от състоянието на влюбеност: “Освобождавайки сълзите си без задръжки, той следва заповедите на влюбеното тяло, което е едно окъпано тяло в телесно изливане на чувствата”², а от друга страна, сълзите са средство за удържане на влюбеността и манипулация над обекта: “С плаченето си аз искам да притисна някого, да окажа натиск върху него... но натискът може да е върху мен самия: карам се да плача, за да докажа, че болката ми не е илюзия...”³ В поетическите употреби на сълзите при Славейков наблюдаваме и двете семи на фигурата. В окръжаващия ги контекст сълзите на лирическият аз от “Сърце клето, не въздишай”, “Горчивите въздишки” и “Безумно аз те любя” функционират като висше доказателство за влюбеност и средство за въздействие над и манипулация на любимата:

*“Не помагат сълзи, клетви
ни въздишките безчет
вместо сърце Анка носи
в гърдите си топка лед”*
(“Сърце клето, не въздишай”)

*“Горчивите въздишки,
сълзите на поета
в теб имат своя извор...”*
(“Горчивите въздишки”)

*“Безумно аз те любя,
ах, любя те, защо ли
когато ти ми носиш
сал сълзи и неволи”*
(“Безумно аз те любя”)⁴

В останалите случаи сълзите са интерпретирани като “внезапна” или неволна проява на влюбеността:

*“За тебе колчем се досетя
горчиво почвам аз да плача”*

*“и сълзи горчиви течаха
по хладни ми бузи безчет”*
(“Отнесен във спомени тъжни”)

*“и неволно бликват порой
горки сълзи на очи”*
(“Тих и росен майски вечер”)

Заслужава си да обърнем внимание и на друга фигура на любовния дискурс, посочена от Барт, която макар и не така последователно, както тази на плача, но все пак присъства в поетическото тяло на “Момини сълзи”. Барт я нарича “Катастрофата” и я дефинира по следния начин: “Разтърсваща криза, по време на която субектът усеща влюбената ситуация като окончателно безизходна”⁵. Онова, което довежда до тази ситуация е фактът, че влюбеният аз “се е проектирал в другия с такава сила, че когато ми липсва, не мога да се улова, да се възстановя”⁶. Израз на тази фигура, макар и доста неумел от поетическа гледан точка, намираме в творбата “Ах, твоето сърце”. В цитираното стихотворение не за пръв път се появява фигурата на сърцето, която като поетическа фигура на любовния дискурс е най-честотна, и за разлика от останалите фигури е характерна за творчеството на Славейков от “Момини сълзи” до “Сън за щастие”. Почти във всеки един случай (поетическа творба), за да означаи влюбеността или отсъствието на влюбеност, да се говори метафорично за любов, или да се характеризира метонимично любимата, Славейков използва фигурата на сърцето. Може би тази е единствената поетическа фигура, останала относително непроменена в поетическото му развитие и безспорно предпочитана за изразяване на любовното. Сходното между фигурата на сърцето в “Момини сълзи” и аналогичната фигура на дискурса, дефинирана от Барт, е общият мотив за даряването на сърцето, в който се вписват. Чрез гласа на влюбения Барт казва: “Сърцето е това, което вярвам, че давам”⁷. Даряването на сърцето като метафора на влюбеността наблюдаваме в творбата „Епилог”: „при нея аз положих си сърцето”. В лириката на Славейков мотивът присъства и с вариант на похитеното сърце:

“сърцето ми открадна” (“В бога вярващ ти и тачиш”)

*“не ти ли сърцето
из гърди ми грабна”* (“Кориш ме ти душо”)

Вариант на мотива за похитеното сърце откриваме в епическото произведение “Бей булат”, в което “отнемането на ума” е еквивалент на “отнемането на сърцето” и форма за означаване на влюбеността:

*“нейният омаен поглед
ми отне умът”.* (“Бей Булат”)

Макар фигурата на сърцето да е преексплоатирана като езиков експликатор на любовта в творчеството на Славейков, в различните книги на поета фигурата е получила относителна различна трактовка. Характерното за употребата на сърцето в “Момини сълзи” е, че чрез фигурата на дискурса, “украсена” с епитетите “топъл” и “студен”, направо се изразява влюбеността на лирическия аз и (или) индиферентността на любимата.

*“Вместо сърце Анка носи
в гърди си топка лед”*

*“погледът ти казва –
сърцето е лед”*

*“сърце ми хладно мигновено
надежда сгрей”*

*“и кат че л’някой си покрива
сърце ми с лед”*

За разлика от еднообразността в употребите на фигурата на сърцето в “Момини сълзи”, в стиховете от 90-те години и тези от “Сън за щастие” употребите на фигурата са добили различна знаковост. Фигурата на сърцето семантично се е разширила, за да означа метонимично лирическия аз и любимата.

*“тез сърца едно за друго
що туптяха другий път”*

*“и тайната на тайните
е разбрана от сърцата”* (лирически произведения от 90-те)

“а сърце ѝ трепка като птичка плаха”

*“но не се отричам нивга
аз от теб, от твоето сърце” (епически произведения от 90^{-те})*

За да обобщим, ще кажем, че начините за изразяване на любовта в “Момини сълзи” са вариативно ограничени. Вече разгледахме сълзите и сърцето като фигури-знаци на любовното в първата Славейкова стихосбирка. В нея, освен разгледаните, са налични и преки назовавания на любовното, обикновено съчетани с епитет: “безумно аз те любя”; “нашата обич”; “любовта ти вярна” и др. Емоционалният регистър в преживяването и назоваването на чувството е доста висок: семантиката на използваните изразни средства сочи екстремна топлина: “любовта ми жарка”; “пламенно за мене ти милей”; “по-жарко ме само целувай” и преживяване, което извежда лирически аз на границата на нормалността: “стардая”, “обожавам”, “людя”, “буйна страст”, “безумно аз те любя”. Смятаме, че високият емоционален регистър в изразяването на чувството е също определящ за миметичната поетика на “Момини сълзи”. Отсъствието на дистанция между или по-скоро едновременността на изживяване и сътворяване поражда наподобяващата любовното говорене поетика на “Момини сълзи”

Разгледаната по отношение на поетиката на “Момини сълзи” фигура на плача, за която казахме, че в първата Славейкова книга е белег на миметичната ѝ поетика, в творбите от 90^{-те} и тези “Сън за щастие” е натоварена с различен семантичен и стилистичен акцент. На първо място трябва да отбележим, че тя се появява значително по-рядко – в произведенията от 90^{-те} я наблюдаваме веднъж, а в тези от “Сън за щастие” два пъти. Промяната в семантичната ѝ структура се дължи на отгласването от миметичната поетика на “Момини сълзи”. В “Кога те гледам сдържам аз” плаченето не е вече миметично възпроизведена проява на влюбеното тяло, а по-скоро риторичен жест: лирическият аз “почти” заплаква пред алтернативата любимата “чиста красота” да бъде погубена “сред мръсното житейско море”. А в творбите от “Сън за щастие” – “Плакала е горчиво нощта” и “Насреща ми стоеше мълком ти” плаченето като израз на влюбеността не е функция на лирическият аз. В случая с “Плакала е горчиво нощта” фигурата е приложена към алегоричния образ на нощта. Използването на алегорията като поетическо средство, характерно за “Сън за щастие”, е отбелязано от Нина Панталеева в книгата ѝ “В поетичният свят на Пенчо Славейков”. Включването на фигурата на

дискурса в алегоричен образ говори за оттласкването на Славейков от миметичната поетика. Използването на алегорията за изразяване на любовното е белег за синтезиране и обобщаване на любовните ситуации, за възможността те да бъдат разказани. Плачът в “Плакала е горчиво нощта” не е състояние на влюбения лирически аз, който наподобява себе си, а разказ за проявите на любовта изобщо. Почти сходна е ситуацията в “Насреща ми седеше мълком ти”. В творбата плаченето като израз на любовта е предположеното от лирически аз състояние на любимата, а не негово описано състояние:

*“Насреща ми седеше мълком ти,
бог знае де занесена в мечти –
от тебе поглед без да вдигна,
аз тез мечти се мъчех да постигна.*

*Но неми бяха ясните очи –
и само в тази яснота личи,
че буря е зад тях нощес вилняла
и яснота чрез сълзи им е дала.”*

По отношение на поетическите форми за изразяване езикът на любовта в “Сън за щастие” е по-разнообразен в сравнение с “Момини сълзи”. Както вече казахме, за да изрази любовта си, лирическият аз от “Момини сълзи” плаче или описва състоянията на сърцето си. В “Сън за щастие” едновременно с фигурата на сърцето като езиков израз на любовното битува и фигурата на душата. (“душата ми в мечти/при теб унася”; “С вълшебен дъх душа ми възхитена/то упои”; “и за какво ми в жалба крей душата”; “цветята пролет що пося/в душата му цъфтят те още”; “И в душата му въстават/тъмни очи, поглед плах”). Непоследователно присъстващи конструкции с душата наблюдаваме и в лирическите и епическите творби от 90-те (“Да познаш душа ми страст каква припира/и сърце безумно как за теб примира” – “Челнар”; “и лъхва в душа му томление знойно/и скърби в сърце безпокойно” – “Сън”) Като “алтернатива” на плача в стихосбирката от 1906 г. се появява мечтаенето – състояние на лирически аз, чрез което той изживява и заявява своята влюбеност (“ръка за обич само в блян”; “във блян унесен”; “тя мечтай”; “занесена в мечти”). Пример в подкрепа на твърдението е и цялата творба от “Сън за щастие” – “Безсънно цяла нощ пробдях”. Характерно за интимно-изповедните творби от “Сън за щастие” е реали-

зирането на любовта в мечтата, особеност, забелязана още от Вл. Василев и формулирана в статията му “Любовната лирика на Пенчо Славейков”⁸.

Коментираната фигура на мечтата е особено важна за нас, защото, освен че разширява поетическия регистър на любовното, е знак за промененото изживяване на лирическият аз. Докато плачът е непосредствен израз на влюбеното тяло и като фигура е знак за миметичната поетика, мечтаенето в “Сън за щастие” е белег за отдалечаването от непосредствеността на изживяването, доколкото като състояние се свързва със спомнянето. В лирическите и епическите творби от 90-те откриваме неговите поетически синоними: мисленето и сънуването:

*“Гдето да бъда все мисля за тебе:
ден преваля, настава и ноц,
трепват звездици на синьото небе –
и ме заварват все в размисли оц.”
 (“Гдето да бъда все мисля за тебе”)*

*“Нали? И за мен сънува
тя в омая на сънят?!
О, минавайте, звездици,
кратко по небесний път.”
 (“Рой до рой звездици сини”)*

Разнообразието от поетически и езикови средства за изразяване на любовта в творбите от 90-те и тези от “Сън за щастие” може да бъде наблюдавано и през физическите характеристики на лирическият аз или на любимата. Поетическото означаване на изживяването през и чрез телесния код индикира склонност към детайлизиране, отразяваща способността да се улови проявата на чувството в най-интимните, най-личните му прояви. Ще си позволим да кажем, че в примерите, които предстои да цитираме, Славейков поетически възпроизвежда любовния език на тялото: (“бледното си чело”, “крей”, “вехне” – “Цветя”; “бледен той извика, усти стиснал ядно” – “По жътва”; “Ази креех” – “Безсънно цяла ноц пробдях”; “бледни устни”, “студен смях” – “Едничка дума”; “усмивка тъжна му на устни трепна”, “студен смях сал на устните ѝ трепна” – “Обича я”; др.)

Ще се спрем на още една особеност на любовния език, характерна за “Сън за щастие” и частично проявяваща се в творбите от 90-те. Става дума за това, че поетическият език на “Сън за щастие” разграничава семантически двете прояви, изживявания на любовта - страстта и обичта.

Езикът на любовта в “Сън за щастие” не просто “облича” двете прояви на любовта в различна фонетична форма, а ги разграничава и семантично. Добър пример е стихотворението “На пладне срещнахме се ний”, в което “преходна страст” е противопоставена на “ведра обич”. Разграничаването между страст и обич в “Сън за щастие” е случено и чрез семантиката на преобладаващите глаголи “копнея”, “мечтая”, “крея”. Докато страстта се характеризира с екстремални, крайни изживявания (да си припомним преобладаващите в “Момини сълзи” глаголи – “страдая”, “обожавам”, “лудея”) по-наситени като изживяване, но и по-краткотрайни, обичта се отличава с дълбочината и приглушеността на изживяването, отразени в семантиката на “копнея”, “крея”, “страдая”, “мечтая” от “Сън за щастие”. В творбите от 90-те съвместно битуват и двата езика (“внезапна моя страст”, “страст младежка”, “желание страстно”, но също и “копнеещо сърце”, “крей”, “вехне” и др.). Особено интересни в това отношение са творбите “Хекзаметри” и “Nocturno”, в които любовта е интерпретирана като “нежна грижа и обич”. На базата на направените наблюдения, бихме могли да обобщим, като кажем, че езикът на любовта в поезията на Славейков се нюансира в език на страстта (“Момини сълзи”) и език на обичта (“Сън за щастие”).

Накрая ще спрем вниманието си върху образа на любимата, реализиран в отделните негови книги и стихотворения.

В поезия, тематизираща любовта и нейните изживявания, образът на любимата, присъствието или отсъствието му, неговото семантично съдържание, както и формите за назоваване на любимата в стиховете са особено показателни за възприемането и изживяването на любовното чувство от лирическият аз. Наблюденията ни сочат, че от “Момини сълзи” към “Сън за щастие”, през лирическите и епическите творби от 90-те години на 19 век семантичното съдържание на образа на любимата варира от проекция на чувствата на лирическият аз до самостоятелна и равнопоставена на аза същност. Подобно развитие на образа ѝ идва да докаже развитието на поетиката на любовта изобщо. Ако в “Момини сълзи” и творбите от 90-те лирическият аз, говорейки за любимата, назовавайки я, “удвоява” изразността на любовното изживяване, то в “Сън за щастие” личното изживяване се отделя и се постига обективизация в изграждането на образа ѝ. В поезията на Славейков образът на любимата битува посредством широк регистър от поетически средства. Най-честотни са метафоричните и метонимичните ѝ назовавания, сравненията и епитетите. Чрез тях любимата присъства от “Момини сълзи” до “Сън за щастие”. Количествено ограничени и характерни само за “Момини сълзи” са на-

зоваванията ѝ по име – “Анке” или “Нино”, които нарушават фикционалността на творбите, като директно посочват извън поетическия си референт (“Всичко туй, което виждаш”; “Сърце клето, не въздишай”; “Нина има чуден навик”; “В поле ветрец вее”). Сближаването на реалната и фикционалната действителност в творбите идва да докаже още веднъж миметичната поетика на “Момини сълзи”. В “Сън за щастие” назоваванията по име са заменени с определенията “другарко”, “сестро” и “дете”. Освен че са характерни изцяло за “Сън за щастие”, цитираните назовавания на любимата сочат, че тук тя вече е възприемана като самостоятелна и равнопоставена на лирическия аз същност. Конкретността на любимата от “Момини сълзи” е заменена от абстрактен образ-идеал на женствеността. Определенията “другарко”, “сестро” и “дете” съдържат обща, породена от поетическите им употреби сема за духовна близост и родство.

Наблюденията върху метафоричните и метонимичните назовавания на любимата, разгледани хронологично, сочат аналогични изводи. В “Момини сълзи” всяко метафорично и метонимично назоваване на любимата експлицира причината за влюбеността на лирическия аз. Метафорите на любимата – “звезда лъчезарна”; “китчице посябна”; “безценен елмаз”; “роза красна”; “ангеле прелестний” и др. са и метафори на любовта. А чрез метонимичните ѝ назовавания, лирическият аз мотивира своята влюбеност. Ето няколко примера:

*“Грей в твоя образ чудно нежен
игрива прелест, похот таен:
стоя и гледам аз, неволно
пред теб прехластна и омаен.”*
(“Грей в твоя образ чудно нежен”)

*“О, защо ли ми напомняш
отнапреж какъв съм бил!
Кой е видял твоите очи
да не се е променил”*
(“Често ти ме питаш, дружке”)

*“Смутен кога се вслушам аз
во твоя мил, вълшебен глас –
как стройно той, как вдъхновено
трепти и лей –
сърце ми хладно мигновено надежда сгрей”*
(“Смутен кога се вслушам аз”)

Както видяхме, в “Момини сълзи” метонимните присъствия на образа на любимата не маркират същността ѝ, а отразяват чувствата на лирическият аз или посочват причината за любовта му. В лирическите и епическите стихове от 90-те наред с назоваванията, аналогични функционално на тези от първата стихосбирка, наблюдаваме и метонимии на любимата, които отразяват същността ѝ. (“усмивка дяволита”, “звънливий смях детински” — “Приказка”; “влажен поглед”, “ръце си влажни”, “глас омаен” — “Челнар”). Тенденцията за изграждане на образа на любимата като същност, започната в стиховете от 90-те в творбите от началото на 20 век, намира пълна реализация. Метонимичните назовавания на любимата в “Сън за щастие” — “бледни устни”; “студен смях”; “твоят поглед” акцентират върху чувствата и преживяванията на любимата и респективно върху същността ѝ. Особено интересни са миниатюрите “Дълбоко в твоя поглед се отсена” и “Насреща ми седеше мълком ти”, в които любимата е обект на анализ от страна на лирическият аз, който цели проникване в същността ѝ.

Освен това за назоваването на любимата в “Сън за щастие” са характерни предикативните конструкции: “унесена в мечти”, “тя мечтай”, “С какво ли съм сърце ѝ умилит”, “занесена в мечти” — чрез които образът ѝ е “уловен” в действие, а не застинал в описанието на лирическият аз.

Направените наблюдения върху езика на любовта в поезията на Славейков целяха да покажат, от една страна, разнообразието, а от друга, развитието на поетическият му език, чрез който се изговаря любовното.

БЕЛЕЖКИ

- ¹ Барт, Р. Фрагменти на любовния дискурс. С., 1997, с. 8.
- ² Барт, Р. Цит съч. с. 195.
- ³ Цит съч. с. 197.
- ⁴ Всички използвани цитати са по Славейков, П. Лирика. Т. 2. С., 2003. и Славейков, П. Епика. Т. 1. С., 2001.
- ⁵ Барт, Р. Фрагменти на любовния дискурс. С., 1997., с.58.
- ⁶ Цит. съч., с. 59.
- ⁷ Цит. съч., с. 62.
- ⁸ Страници за Пенчо Славейков. С., 1991.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Барт, Р.** Фрагменти на любовния дискурс. С., 1997.
2. **Панталеева, Н.** В поетичния свят на Пенчо Славейков. С., 1984.
3. **Славейков, П.** Епика. С., 2001.
4. **Славейков, П.** Лирика. С., 2003.
5. Страници за Пенчо Славейков. С., 1991.