

100 години от смъртта на Пенчо Славейков
100 years since the death of Pencho Slaveykov

ПО ПЪТЯ КЪМ ЕДИН ГОЛЯМ (НЕ)ПОЗНАТ
(Миряна Янакиева. *От родния кът до гроба. Пенчо Славейков –
Сън за щастие*. Издателство Контекст, Пловдив: 2011)

Иван Велчев

91. НЕГ „Проф. Константин Гълъбов“, София

„Един голям поет живя като чужденец между нас.“ Упрекът, отправен от Боян Пенев, когато у нас са върнати тленните останки на Пенчо Славейков, струва ми се, най-малко може да бъде отнесен към родното литературознание. Защото то е трайно заинтригувано от поета и прави немалко за приобщаването на читателската аудитория към него.

Доказва го и новото изследване „От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие“ (2011), чийто автор е доц. д-р Миряна Янакиева. Композирано в три части, със самата си форма то заявява един от своите основни вътрешни принципи – **систематичността**, проявена в разбирането за творбата като съвкупност от системни отношения и в планомерното проучване на тези отношения. Всяка част представя лирическата книга в различен аспект – с оглед на проблема за нейния жанр (I част), с оглед на взаимодействието между изграждащите я текстове (II част), с оглед на свързаността ѝ с други Славейкови творби и с писмата на автора до Мара Белчева (III част). Справочният апарат, с който е снабден трудът, го прави полезен инструмент, включително при други научни дирения. Достатъчно е да се споменат само някои от приложенията – „Конкорданс“ (най-характерни думи за езика на „Сън за щастие“ с номерата на стихотворенията, в които са употребени), „Нишката на първото стихотворение“ (схематично представяне на връзките между „Ни лъх не дъхва над полени“ и следващите творби). Следвайки неизвървения може би Славейков път на мечтанието, монографията неочаквано заговаря и с думите на лично преживяното. Интонационно и смислово обогатена от есеистичния „Спомен от Брунате“, тя се разкрива не като израз на хладен научен интерес, а като рефлексия върху авторовия свят като „свой“.



Сериозната теоретична основа, върху която се полагат аналитичните съждения, се съчетава с **усет за специфичното**, за онова, което винаги малко или много поставя под въпрос и най-убедителната теория. Доказателство в това отношение е решаването на проблема за жанра на Славейковата творба. Към нея се подхожда именно по този – би могло да се каже – класически начин, за да се установи предвидимото ѝ несъвпадане с утвърдените жанрови модели. Предвидимо, защото е обусловено от разбирането на кръга „Мисъл“, че всяко истинско творение има свой неповторим жанр. От друга страна, очевидната невъзможност създаденото от твореца да бъде напълно необвързано с даден социокултурен контекст довежда до присъединяване към и впоследствие аргументиране на виждането, че терминът лирическа книга най-добре овладява необикновеността на „Сън за щастие“. Той откроява както лирическата природа на тази творба, така и характерния за всяка книга стремеж към единство и завършеност, макар че конкретно в тази книга този стремеж се проявява чрез диалектиката на отвореност и затвореност, за която ще стане дума по-долу.

„От родния кът до гроба“ избира **двойствена оптика** – Славейковата книга се мисли едновременно като феномен на целостта и завършеността и като съ-битие на самостоятелни, но и смислово отворени (един към друг и към цялото) лирически фрагменти. „Един характерен вид диалектика – между затвореност и отвореност“ (с. 22) е изтъкнат като основен смислопораждащ принцип в „Сън за щастие“ – цялото на книгата не е тъждествено на сбора от съставлящите я текстове, а възниква в процеса на четенето като динамично образно-смислово построение, което едновременно обема тези текстове и ги променя. По този начин, като изтъкват различни смислови оттенъци на същностни за книгата образи и мотиви, отделни творби тълкуват нейната основополагаща метафора, представена в заглавието – една великолепно доказана изследователска теза, включително и чрез наблюденията върху диалога между стихотворенията „Ни лъх не дъхва над полени“ и „Спи езерото“. С нейна помощ се полага един от крайъгълните камъни на изследването: „сънят за щастие“ има не само различни, но и напълно противоположни измерения – той е не само стремеж към приобщаване, споделяне, сливане, но и порив към отделяне, към потъване в себе си; мечта за „абсолютен вътрешен покой, самодостатъчност, недосегаемост от нищо външно“ (с. 78).

Откриването на взаимното притегляне, възникващо в диалога между творбите, е сред безспорните постижения на монографията, тъй като разкрива **вътрешната логика на Славейковата книга като възвратно-постъпателно смислово движение**, като устременост по пътя напред, но и като непрекъснато премисляне на преживяното. „Разговаряйки“ помежду си, стихотворенията образуват смислови кръгове (например първите тринайсет – вж. с. 50) и микросюжети (например № 19, 20 и 21 – вж. с. 58), насърчавайки по този начин четенето си не само като отделни творби, но и една чрез друга. Така изследваният диалог води към необходимо за разбирането на книгата заключение – тя се изгражда в

съзнанието на читателя като смислова цялост, основана на „вътрешната памет“ (с. 42), на постоянното връщане към вече интерпретирани мотиви и образи.

Всъщност **силите на сцепление между отделни лирически късове са превърнати в аналитичен инструмент**. Чрез тяхното проявление е търсен и цялостният смисъл на Славейковата творба. Нагледност на тези думи придава проникновеният анализ на финалното стихотворение „Самотен гроб в самотен кът“ в паралел със стихотворенията „Ни лъх не дъхва над полени“ и „Пустинята на скръбний ми живот“. В този паралел се ражда парадоксалният наглед, но всъщност логичен извод, че лирическото пътуване към щастието е лишено от финал в традиционния смисъл на думата. То не достига до завършек, който да отправи към определена парадигма (жанрова, нравствена, философска или друга) и така да я преутвърди. Защото „книгата завършва и не завършва“ (с. 151), подчертавайки по този начин, че нехае за жанровите канони; изтъквайки миражността на битието и на самия човек.

„Той принадлежеше нам, а други ще го имат“. Изследването „От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие“ спори с това мрачно предсказание на Пенчо Славейков за собствената му участ сред своите, за съдбата на необикновения. То чертае път към големия поет, изтъква, че самият сън за щастие е пътят, който си струва да извървим.

Ivan Velchev
91st German Language School „Prof. K. Galabov“, Sofia

Избраните откъси от книгата на Миряна Янакиева „От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие“ са от нейната втора част, озаглавена „От родния кът на щастието до самотния кът на гроба (По стъпките на смисъла в лирическата книга „Сън за щастие“)“. В тази част са анализирани в зададената от поета последователност всичките 96 стихотворения, включени в „Сън за щастие“. С позволението на автора тук препечатваме анализите на три от стихотворенията – „На гроба ми изникна щат цветя“, „Спи езерото“ и „Самотен гроб в самотен кът“.

[...]

На гроба ми изникна щат цветя –
това са моите песни недопети.
А между тях изникна ще и тя –
от хубави най-хубавото цвете...

Най-хубавото цвете не възпях!
С вълшебен дъх душа ми възхитена
то упои... и в нея с трепет плах
увяхна мойта песен неродена!

Когато думата е за това стихотворение на Пенчо Славейков, подсещането за Вазовото „и моите песни все ще се четат“ идва някак от само себе си. Срещу здравето Вазово чувство за изпълненост и завършеност на творческия дълг – Славейковата идея за невъзможната удовлетвореност от стореното. Това не е въпрос на самочувствие – Славейковото не отстъпва на Вазовото, – а на привързаност към определен възглед за отношението между замисъл и постижим резултат в художественото творчество.

Славейковото стихотворение само по себе си се превръща във възможност все пак да се увековечи в слово невъзпятото „най-хубаво цвете“. Да си припомним Лесинг, който в своя „Лаокоон“ твърди, че голямото майсторство на Омир личало по това, че вместо да описва красотата на Елена, той предава въздействието ѝ. Така и лирическият аз в „На гроба ми изникна щат цветя“ не е описал и не описва „най-хубавото цвете“, но предава въздействието му върху своята душа, която то е упоило, и така го обезсмъртява.

Представата за творчеството, градена в това съвсем кратко стихотворение, се разгръща от „моите песни недопети“ (в първото двустишие) до „моята песен неродена“ (в последното двустишие).

„Недопети“ може да означава незавършени, прекъснати без време, но то носи и друг смисъл: недослушани, недооценени, невъзприети в цялата им пълнота. С „неродена“ нещата са още по-сложни. „Неродената“ песен „увяхва“, а да увехне може само онова, което преди това е поникнало, което се е родило. Тогава тя е едновременно родена и неродена, а мястото на това чудо е ясно назовано в стихотворението: то е станало в душата на лирическият аз. Там живее образът на невидяла бял свят творба – „най-хубавата“. Но тя ще изникне на гроба на този, който приживе е копнял да бъде неин създател, наред с другите му песни – „а между тях изникна ще и тя“, т. е. нея няма да я има и ще я има едновременно.

По този парадоксален начин стихотворението възплъщава идеята за разпънатостта на творчеството между битие и небитие, между възможност и невъзможност, между осъщественост и неосъщественост.

С немалко вътрешни съмнения и колебания се осмелявам тук да предложа следното тълкуване на тази колкото кратка, толкова и многозначна творба. Към него ме насочва Славейковият културен идеал за „единство и цялост на духа“, огласен в статията му „Българската поезия“⁽¹⁾. Не ми се струва напразно предположението, че от гледна точка на Славейков именно този идеал трябва да определя във висша степен и оценката за собственото поетическо творчество. Всичко, което знаем за Славейковия начин на работа не само над отделните му стихотворения и поеми, но и над поетическите му книги, сочи, че той почти ненаситно поправя, пренарежда, композира. Това подсказва стремеж към осъществяване на някаква вътрешна мяра за съвършената цялостна постройка, в която да бъдат включени отделните творби или „песни“, казано с езика на самото стихотворение и в съответствие със жанровата терминология на кръга „Мисъл“. Дали „нероде-

ната“ песен не е и тази неосъществена, а най-вероятно и неосъществима идеална представа за окончателна и от един момент нататък неприкосновена художествена конструкция, която е трябвало да бъде изградена от всички отделни „песни“? И дали тогава тези „песни“ са „недопети“ и в смисъла, че не докрай са намерили мястото си в именно такава свършена конструкция?

Бихме могли да позволим на стихотворението „На гроба ми изникна щат цветя“ да ни казва и това. Да ни казва, че творецът може да живее и да умре със съзнанието за непостижимост на своя творчески идеал, но той може и да възпее самата тази непостижимост, да превърне чувството за трагична невъзможност, с което е съпътствано всяко творчество, във вдъхновяваща тема на същото това творчество.

[...]

Самотен гроб в самотен кът,
пустиня около немее –
аз зная тоз самотен кът
и тоя гроб самотен де е.

И знам, че в тоз самотен гроб,
там, во пустиний кът самотен,
зарови милвана ръка
един немил живот сиротен.

Сега за тоз немил живот,
в немил живот сама копнее...
Самотен гроб в самотен кът,
пустиня около немее.

Завършващият смисъл на стихотворението „Самотен гроб в самотен кът“ по своему се е отлял и в неговата форма. С начално-финалното повторение на стиховете „самотен гроб в самотен кът, // пустиня около немее“, с подемането на мотиви от една строфа към следващата по модел, напомним този на рондото³⁾, с изключително засилената повторителност на отделни елементи⁴⁾ творбата внушава впечатление за завършеност, затвореност и самопостигнатост.

Към първото стихотворение „Ни лъх не дъхва над полени“ тя препраща чрез три от съдържащите се в нея мотиви: **кът**, **милувка** и **блян**, като в „Самотен гроб в самотен кът“ мотивът за бляна е изразен чрез глагола „копнее“.

Ако „Ни лъх не дъхва над полени“ бележи началото на едно пътуване, а „Самотен гроб в самотен кът“ – неговия край, доколко този край съответства на очаквания от лирически аз завършек на пътуването, на който той се надява и в чиято постижимост вярва в мига на своето тръгване?

Наистина, пространството, към което се отправя лирическият аз в „Ни лъх на дъхва над полени“, и посоченото в „Самотен гроб в самотен кът“ са назовани с една и съща дума – „кът“, но колко многозначителна е разликата в определенията на този кът в двете творби – „родний“ и „самотен“. Не по-маловажна разлика е и тази, че пространствената позиция на лирическият аз в последното стихотворение е неуказана. Къде се намира той в момента, когато заявява своето „знание“ за местонахождението на този самотен пустинен кът (трети и четвърти стих на първа строфа)? Къде е този кът? Някъде „там“, но спрямо кое „тук“? Върху тези въпроси стихотворението не хвърля ни най-малка светлина, не позволява да им бъдат дадени категорични и окончателни отговори.

В началното стихотворение на книгата е посочен моментът на тръгването – „в зори“. В немалка част от останалите стихотворения в „Сън за щастие“ е посочено времето – дали е утрин, пладне, привечер или нощ... В последното обаче няма никакъв знак за това. Тази пространствена и времева неопределеност осезателно се противопоставя на ведрата целеустременост в „Ни лъх на дъхва над полени“. Впрочем има изследователи, които, вероятно именно под влияние на последното стихотворение в „Сън за щастие“, приемат, че „смъртта е провидяна“ като „вечен сън“ още в първото. По думите на Николай Черногожев именно тя, смъртта е края на пътя, *завръщане* („през ясна вечер в родний кът, където ме с милувки чака на мойто щастие сънят“), *приласкаване* на човека в успокоената отвъдност на съня на щастieto. Умирането е *помилване* т о (в двата възможни смисъла на думата – като „погаване“ и като „опрощаване“) на завърналия се, а в първия и последния текст на книгата „Сън за щастие“ се налага смисловата синонимност на кът и милувка.⁴⁾

Изразеното в цитирания пасаж разбиране за смисъла на стихотворението „Ни лъх на дъхва над полени“, с което започва лирическата книга „Сън за щастие“, е ярко свидетелство за нейното въздействие в качеството ѝ на единна цялост върху отделните изграждащи я творби, които в името на това, да са нейни части, все пак в немалка степен губят самостоятелността си. Защото, ако си представим, че четем „Ни лъх на дъхва над полени“ като отделно, затворено в себе си и самодостатъчно стихотворение, нищо в него не би насочило към значения, подобни на доловените от Н. Черногожев. Но когато то се възприема като съотнесено към контекста на книгата, същите тези значения започват да му прилягат съвсем убедително.

Ако не са чак „синонимни“, както се твърди в цитирания по-горе пасаж, смисловите единици „кът“ и „милувка“ несъмнено са все пак много силно свързани в „Сън за щастие“ и особено в двете стихотворения, с които книгата съответно започва и завършва. Нека се вгледаме още веднъж в начините на свързване на тези единици в едното и в другото от тези стихотворения. В № 1 „кът“ се зове пространството, където лирическият аз е очакван „с милувки“

от съня на своето щастие. В № 96 „кът“ е пространство не на съня на щастие-то, а на един гроб – пространство, в което вече няма милване и приласкаване, а само пустинна безжизненост. Не в този кът, а някъде другаде, не „сега“, а някога преди, е била „милвана“ тази ръка, в едно минало отпреди появата на гроба. За това ясно говори единственият глагол в минало свършено време: „**зарови** милвана ръка/един немил живот сиротен“. Но за кого е бил немил този живот? Все пак нищо в творбата не казва, че именно за милваната ръка, а още по-малко, че единствено за нея е бил той немил. Ето защо значението „немил и на самия себе си“ няма причина да бъде отхвърлено. [...]

Но чий е животът, заровен от тази милвана ръка? Каква е връзката между него и аза, който говори в стихотворението?

Едно възможно осмисляне на тези въпроси е предложено в цитираната по-горе статия на Н. Чернокожев, който чете това Славейково стихотворение като своеобразен жест на сливане на аза и другия в преживяването на смъртта.

Лирическият текст е визия на Аза едновременно и за смъртта на Другия, и за собствената си смърт, а гробът е единствено възможният знак на *битието в отвъдното*. Ръката на живота заравя самия живот, за да предизвика/пробуди скритата в земята сила на желанието за завръщане, а самото отвъдно битие е пронизано от копнежа по напуснатия немил живот.⁵⁾

Това са проникновени и одухотворени разсъждения, но ако бъдат съотнесени по един, да го наречем, по-буквален или пряк начин към казаното в самото стихотворение, те могат да загубят част от убедителността си. Изразеното в горния цитат впечатление, че „ръката на живота заравя самия живот“, почти незабележимо излиза извън лирическия текст, неусетно го „дописва“, тъй като в него все пак разграничението и отделеността на милваната ръка от немилния живот се твърде недвусмислени.

Мисълта, че „самото отвъдно битие е пронизано от копнежа по напуснатия немил живот“, би намерила и намира силна подкрепа в други стихотворения на Славейков, особено в „Погребан, и в гроба все пак е“, което също е част от лирическата книга „Сън за щастие“. Но в стихотворението, определено за неин завършек, копнежът по заровения в гроба „немил“ живот не е насочен от отвъдното към оставеното тук, на този свят. „Сега“ за този безвъзвратно отишъл си живот копнее единственото ръката, която го е заровила. Но ръката, или съществото, на което тя принадлежи, все още е „тук“, все още пребивава в отсamtното измерение, докато заровеният от нея живот е обгърнат от пустинна немота и празнота, от непроницаемо и неизобразимо нищо.

Както в отделните си части, така и в съградената от тях цялост „Сън за щастие“ действително е образец за поезия на „сложната простота“, по изрза на Никола Георгиев. Но за последното стихотворение в книгата може да се каже, че то е образец и за поезия на **непроницаемата яснота**. От една страна, в него наистина няма нищо неразбираемо. Тишината и неподвижността

на смъртта владеят смисловото му пространство. В него няма никакъв звук, никакво действие. Особено значеща е беззвучността му, защото е част от книгата, в чийто лирически свят има твърде много шумове и шепоти. Единственото действие, назовано в него, е извършено в миналото – „зарови“. Глаголите „немее“ и „копнее“, образуващи в последната строфа една от трите римови двойки в стихотворението, означават не действия, а състояния, но състояния, които не се отнасят по еднакъв начин към времето. „Немеенето“ на пустинята е вечна и непроменима величина, докато „копнеенето“ на милваната ръка по заровения от самата нея немил живот е „сега“, породено от загубата на същия този немил живот. Има причинена от смъртта раздяла и тъгуване по онзи, който е вече в гроба.

Наистина, във всичко това няма нищо неразбираемо, но същевременно се усеща, че то съвсем не изчерпва смисъла на творбата. Всъщност, при цялата симетричност и стройност на своята композиция, при цялата простота на своя изказ, стихотворението „Самотен гроб в самотен кът“ поддържа у читателя непреодолимото чувство, че на него, читателя, нещо му се изплъзва. Може би коренът на тази тревожност отново е в отношението между цяло и части, свойствено за книгата. Защото, взето в своята единичност и само по себе си, стихотворението наистина би могло да побере и изчерпи основния си смисъл в поредицата **смърт – раздяла – тъгуване по изгубеното**. Но в книгата „Сън за щастие“, и още повече в качеството му да бъде именно нейният край, то неминуемо се оказва заплетено в мрежата от междутекстови връзки, която изплита и поддържа целостта на тази книга. Една от нишките в тази мрежа води или по-точно, връща към единственото друго стихотворение, освен финалното, в което присъства образът на пустинята. То е „Пустинята на скръбний ми живот“. В него пустинята характеризира живота на лирически аз, докато в „Самотен гроб в самотен кът“ тя е необозримото и безлично лице на смъртта. Необозрима е тя, защото нищо не загатва за нейните граници – има ли ги, докъде се простират. Пустинята просто е „около“, величествено необятна в немотата и неподвижността си. Но от нейната необятност пространството преминава през обозримите очертания на един „кът“, за да се свие до точката на гроба. Всъщност по-вярно спрямо творбата е да се каже обратното – че пространството се разширява от точката на гроба към необятността на пустинята. **Гроб – кът – пустиня** – тази е последователността, в която са въведени. Чрез особеното им вписване едно в друго (гроб *в* кът *в* пустиня), от тези пространства е образуван някакъв модел на концентрични кръгове, най-външният от които (пустинята) е с необозрими и неограничени очертания. И наистина, голяма в това отношение е разликата спрямо някои предишни стихотворения (например „На гроба ми изникна щат цвята“ или „Погребан, и в гроба все пак е“), в които участва символът на гроба и в които той е видян именно като ясна граница между живота и смъртта, между отсам и отвъд. В споменатите

творби тази граница е и много тънка, лесна за преминаване. Тя изобщо не е такава, че да прави необратимо връщането „тук“ на онзи, който вече е прекратил отгатак. В „Самотен гроб в самотен кът“ не е така. Пълното прекъсване на връзката между „тук“ и „там“ е внушено именно чрез липсата на каквото и да било знак за граница. Нали все пак, ако (и докато) се вижда някаква граница, остава надеждата, че някога тя може и да бъде преодоляна, дори никой преди да не е успявал да го стори. Но когато има само пустиня, само безкрайна пустиня, погълнала един самотен гроб, смъртта е небитие и нищо друго. Над този гроб не никнат нито обикновени цветя, нито цветя-песни (срв. „На гроба ми изникна щат цветя“), от този гроб не се усеща топлината на божие слънце и погребеният не дочува някой да пее неговата песен (срв. „Погребан, и в гроба все пак е“). Този гроб не е и като гробовете на покойниците в малкото селско гробище, до които също достигат вести от живота (срв. „Тук гроб продънен във земята“). Този гроб е „самотен“, абсолютно единствен сред непробродима пустиня. Той е край, без да бъде начало. След него и около него няма нищо. Докато в стихотворението „Ще да заmine от света една“, което е пред-предпоследно в композицията на „Сън за щастие“, лирическият аз преддусеща скорошното наставане на „тишина свещена“ **наоколо** си, тук, в „Самотен гроб в самотен кът“ **около** гроба властва немотата. Разликата между благоговейното „тишина свещена“ и безизразното „немее“ е дълбока и страшна. Тя също подчертава неумолимата окончателност на смъртта, погълнала заровения в гроба „немил“ живот. И ако в стихотворения като „На гроба ми изникна щат цветя“ и „Погребан, и в гроба все пак е“ от „Сън за щастие“ или като „Псалом на поета“ от „На Острова на блажените“ погребеният чувства и след смъртта си трепета на живота, то в „Самотен гроб в самотен кът“ нищо не загатва, че до „немилият“ живот достига и най-слаб отзвук от копнежа на заровилата го „милвана“ ръка. Да, той, животът, който вече **не е**, който вече **го няма**, продължава да „живее“ в нечий спомен и копнеж, но самият той остава недосегнат от това. Той вече не чувства нищо.

Последното стихотворение в „Сън за щастие“ наистина внася един поглед върху смъртта, който го отличава от други Славейкови стихотворения на същата тема. Вътре в рамката на лирическата книга то се откроява с още една особеност – то е единственото в нея, в което, при това не веднъж, а два пъти, лирическият аз заявява пряко своята позиция на „знаещ“ („аз зная...“, „и знам...“). Изобщо глаголът „зная“ се среща изключително рядко в „Сън за щастие“ – например в „О, има тих вълшебен край“, в отрицателния израз „никой го не знай“ или в „Тъмна нощ е. Стръвно вихърът еhti“, във въпросителния „кой знай, кой знай“. При почти пълното отсъствие на този глагол в книгата, двукратната му поява в самия й край, придобива по-силна знакова стойност. На други места в „Сън за щастие“ – например в „Криволи покрай гората“, речта на лирическия говорител, също както в „Самотен гроб в самотен кът“, изразява много висока

степен на сигурност за нещо, което се отнася до друго – до скитника, който ще запалва огнища, а после ще ги изоставя и забравя. Единственото, което лирическият говорител не знае, е колко ще бъдат тези огнища („колко ли таквиз огнища//ще запали и остави!“). Но знае, че ще ги има, знае точно как ще постъпва скитникът всеки път. Това не е знание на пряк свидетел, а знание, изведено от някакъв опит, от предварително изградена представа за дадени страни на човешката природа и поведение, или от другаде.

Откъде идва обаче толкова категоричното, двукратно потвърдено знание на лирическият говорител в последното стихотворение за местонахождението на самотния гроб и за заровения в него немил живот? Неизречено, но силно доловимо е внушението на неговата реч, че той е и **единственият**, който знае. В тази точка от смисловото си изграждане не само заключителното стихотворение, но и книгата в нейната цялост, са най-непроницаеми. Азът, въведен в „Ни лъх не дъхва над полени“ все пак като своего рода главен и деен участник в света на лирическата книга, в нейния завършек се оттегля в позицията на свидетел, страничен наблюдател. **Всъщност краят на книгата не съвпада с края на неговия път**, на същия този път, на чието начало е посветено първото стихотворение в нея. В известен смисъл, както със „Самотен гроб в самотен кът“ действително се създава впечатление за завършеност, дори окончателност на смисловата изграденост на „Сън за щастие“, така същевременно основната вътрешносвързваща линия в книгата – тази, която се отнася до пътя на лирическият аз, – като че ли се разпада, или най-малкото, необяснимо е изоставена. Между началото и края на „Сън за щастие“ има дълбока връзка, но и подмолно напрежение, тревожещо несъответствие. **Книгата завършва и не завършва**. Тя оставя своеобразна загадка с това отдръпване на лирическият аз в положението на наблюдател, макар и не равнодушен, който знае толкова важни и съдбовни неща, но отнасящи се до друго.

Какво се случва все пак с неговия, на аза, сън на щастieto („на мойто щастие сънят“)? Изглежда този въпрос не може да разчита на друг отговор освен мълчание и „тишина свещена“. Чезнат и сънят, и щастieto. Неопределеността на тези две смислови единици, свързани и в заглавието на лирическата книга, нараства. Особено втората от тях – „щастие“ – остава не само неопределена, но и почти неназована вътре в книгата, където това име се мярка не повече от два-три пъти.

Какво изобщо означава „сън за щастие“? Как да бъде разбирано? Кой сънува? Заглавието на лирическата книга не загатва кой е сънуващият, нито дори има ли сънуващ. Субект е самият сън. После, в края на въвеждащото стихотворение „Ни лъх не дъхва над полени“ субект става самото щастие, негов е сънят, а то, от своя страна, е на лирическият аз, но е някъде другаде, а не там, където е той. Дори и в този момент то не е при него, няма ко щастieto му, колкото и бодър, въодушевен и изпълнен с вяра (поне на думи) да е той в мига на своето тръгване.

Сега, след всичко видяно и, със сигурност, многото недовидяно в цялата дълга редица от стихотворения, изграждащи книгата „Сън за щастие“, изведнъж се оказва, че това, което, съдейки по заглавието, би трябвало да бъде нейната основна тема, е не толкова премълчано или недоизказано, колкото неусетно оставено да се разпръсне, до невидимост да се разтвори в смислово-то й пространство като някакъв фин пращец, който не може да бъде събран в материалните очертания на никаква видима форма.

Така „Сън за щастие“ може би предупреждава и подготвя за утопичната непостижимост и на Острова на блажените.

БЕЛЕЖКИ:

1. „И ний младите... в копнеж насочили поглед към зародения ден, когато няма да ни гнетят дреболии, неясни рвения, противоречиви чувства, – а слънцето на **единство**, на **цялост на духът** ще приведе в ред и осмисли тоя живот“. В: Славейков, П. Българска литература, т. 1, С., Хемус, 1940, с. 30
2. Рондото е лирически жанр с устойчива форма, установена още през Средновековието. Става въпрос за простото рондо, което е в основата на триолета, развил се през XVI в. То се е състояло обикновено от 8 стиха, изградени върху две рими, а рефренът – главната му отличителна черта – обхваща две стиха, които се повтарят в началото и в края на стихотворението. От XV в нататък формата на рондото се усложнява, броят на стиховете се увеличава до 12 или 15, рефренът се появява не само в началото и в края, но и на други места. Във времената на най-голямото му разпространение (XVI – XVII в.) рондото се възприема като игрови жанр, предназначен да развлича. Често е формата, задавана в рамките на поетически конкурси. Най-характерните за него теми са свързани с любовта, радостта и мъката.
3. Например мотивът за самотата се повтаря девет пъти – осем пъти чрез епитета „самотен“ и веднъж чрез епитета „сама“.
4. Чернокожев Н. „Пенчо Славейков – визии за отвъдното“. сб. Фигури на четенето, „Фигура“, С., 2000, с. 102.
5. Пак там, с. 104.