

Диалогът „Бетовен“ (Пенчо Славейков – Боян Пенев)

Светлана Стойчева

НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ (България)

Svetlana Stoycheva. THE “BEETHOVEN” DIALOGUE (Pencho Slaveikov – Boyan Penev)

Abstract. Two great Bulgarian cultural figures have a special interest in the fate and creativity of Beethoven. So called ‘dialogue’ can be described in the following way: Boyan Penev identifies with Beethoven, but very often through his identification with Slaveikov, who in turn also secretly identifies himself with the composer. The following article first discusses the question of Slaveikov’s creative recognition, in Beethoven’s music and fate; then focuses on the very interesting approach by Boyan Penev in his article and in his book on Beethoven, in which he describes the composer’s works through the poetry of his idol, Slaveikov.

Keywords: Beethoven, Pencho Slaveikov, Boyan Penev, identification, dialogue, music, literature, modernism

Светлана Стойчева. ДИАЛОГЪТ „БЕТОВЕН“ (ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – БОЯН ПЕНЕВ)

Резюме. Две големи български културни фигури проявяват специален интерес към съдбата и творчеството на Бетовен. Така наречения диалог можем да опишем най-общо по следния начин: Боян Пенев се идентифицира с Бетовен, но много често през идентификацията с П. П. Славейков, който на свой ред също скрито се идентифицира с композитора. В статията първо се разглежда въпросът за творческото припознаване на П. П. Славейков в музиката и съдбата на Бетовен; после фокусът се измества към един твърде интересен подход на Боян Пенев в статията и в книгата му за Бетовен, при който „четенето“ на творбите на композитора на места се припокрива с „четенето“ на неговия кумир Славейков.

Ключови думи: Лудвиг ван Бетовен, Пенчо Славейков, Боян Пенев, идентификация, музика, литература, модернизъм

Поемата на Пенчо Славейков *Cis moll* е пряко свързана с творчеството и личността на Бетовен. Публикувана е за първи път в сп. „Мисъл“ през 1892 г. със заглавие *Fis-dur*¹ и с посвещение: ...на г-жа Шоурекова². През 1896 г., когато произведението влиза в „Епически песни“, поетът заменя личното посвещение с далеч по-универсалното мото *So pocht das Schicksal an die Pforte. Beethoven* („Тъй съдбата чука на вратата. Бетовен“), което би трябвало да се приеме като интерпретационен ориентир. Поемата носи заглавието *Cis moll* едва от 1902 г. Музиколозите биха оценили тази смяна като драстична – мажорна с минорна тоналност.

Тоналността *cis moll* (до диес минор) популярно се свързва с така наречената Лунна соната (опус 27, № 2) на Бетовен от 1801 г., или *Sonata quasi una Fantasia*, каквото е нейното оригинално название, но все пак композиторът има още едно произведение в същата тоналност – струнен квартет № 14, опус 131, от доста по-късната 1826 г. (без да е изпълнявано на концерт преди смъртта му, но вече известно по времето на Славейков). Един от съвременните биографи на Бетовен, Мейнард Соломон, твърди, че това е особено любима негова творба, експериментална и резюмираща късните му квартети (Соломон, М., 1987, с. 298). Киндерман пък прокарва връзката между двете произведения на Бетовен в тоналността *cis moll* (въпреки времевата им разлика), и то не само по линия на тоналността (Kinderman, W., 2009, с. 81). Нева Кръстева припомня второто произведение в до диес минор на Бетовен в статията си „Тоналността като заглавие на литературна творба. *CIS MOLL* на Пенчо Славейков“ (Кръстева, Н., 2017, с. 66–78). Най-интересните находки на изкуствоведката са в търсене на херменевтиката на тази именно тоналност – например нейната „кръстна“ специфика (*една от кръстните* [означаващи Кръста] *тоналности* – Кръстева, Н., 2017, с. 73–74). Не по-малко любопитно е споменаването на разпознатата стъпка на древните Дионисиеви химни, възможно обяснение за сакралното мистерино звучене на сонатата (*бленуваща импровизация* я нарича Соломон). Славейков също има определени тежнения към класическата античност, проявени тъкмо в епическите му поеми – в избора на някои митологични образи и в опита да имитира стила на класическата старогръцка хекзаметрична поема (друг е въпросът, че съзнателно удълженият

¹ *Fis-dur* е буквеното означение на Бетовеновата соната за пиано във фа диес мажор, опус 78 (1809), в която според Боян Пенев блестящо се съчетават *лиричното изображение с миниатюрна техника, със сложни орнаменти и филигранна обработка на мотивите* (Пенев, Б. Бетховен. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2002, с. 107).

² Франциска Шоурекова, чехкиня, педагог, директор на Пловдивската гимназия (1881–1885), свири на пиано, омъжена за Антон Шоурек, преподавател по математика в СУ (вж. бележките на Стоянка Михайлова и Камен Михайлов към последното издание на творбите на Славейков: Славейков, П. Съчинения, Т. 1. Епика (съставителство, коментар и редакция Стоянка Михайлова, Камен Михайлов). София: Фигура, 2001, с. 365–367).

стих и до известна степен архаизираният език нерядко им придават тежко и тромаво звучене, на което обаче поетът гледа метафорично – като на тежестта на *медените писти, току-що извадени от кошер* (Славейков, П. Иво Доля. – В: *Славейков, П., На острова на блажените*, 1994, с. 96).

Съгласни сме с базисната теза на Нева Кръстева, че Славейковият избор на тоналност за поетично заглавие е продиктуван от *осъзнаването на дълбоката, скрита и съкровена връзка на езика на поезията и на музиката*, и то във време, когато все още българската музикална култура не е формирана³. Нека пробваме с една конкретизация: вероятно Славейков не само е долавял, но и твърде много му е допадала двуколонната композиционна рамка и на двете произведения на Бетовен в до диез минор, щом поемите му от „Епически песни“ и в частност *Cis moll* притежават подобна структура⁴. Ето защо можем да допуснем прякото композиционно, а и стилистично влияние на Бетовеновата минорна музика с нейните хармонични въведения и поантни завършеци, вътрешни контрасти, сериозен и трагичен характер (Kinderman, W., 2009, с. 355) върху поета Славейков. Въвеждащият пейзаж в поемата *Cis moll* до известна степен подсказва защо Славейков сменя първоначалното заглавие: още в началото пейзажът отпраща към Лунната соната с нейната отчетлива прелюдия, на чийто фон после се надграждат драматичните обрати. Предишното заглавие *Fis-dur* би отпратило примерно към *огнената страстност* (Боян Пенев) на Кройцеровата соната, в която направо „се скача“ в изгарящите вътрешни терзания на субекта. С отпадането на това заглавие като че ли естествено отпада и първоначалното лично посвещение – интересно е съпадението, че соната *Fis-dur*, опус 78 на Бетовен също е била придружена с посвещение на една от любимите му жени (без да е известно адресът на посвещението на Славейков да се брой към особено близките на сърцето му).

Гностицизмът също е намекинат от Нева Кръстева като код, който сближава двамата творци. Гностически послания тя открива (макар и само констатиивно) в Славейковите стихотворения „Как Господ даде воля да стане земя и какво подир това стори Сатанаил“ и „Рожба на слънцето“ (и двете от стихосбирката му „На острова на блажените“). Що се отнася до гностическия ключ към Бетовен, Боян Пенев също го прилага неведнъж в търсене на обяснение за изключителността на композитора. За него самият той възпява гнозиса: *Всички тайни са съсредоточени в него. Той е познавал света, преди да дойде на земята. (...) ...всяко негово познание е свръхопитно и първично, всяко съзерцание се свежда към спомен и предчувствие...* (Пенев, Б., 2002, с. 17).

³ Кръстева, Н., 2017, с. 66. Славейков има кого да следва в това отношение: от романтиците до любимия Ницше с неговото отнасяне към езика като музикант, поет и живописец.

⁴ За структурата на философските поеми на Славейков вж. Сивриев, С. Индивидуализмът на Пенчо Славейков. // Индивидуализмът в българската лирика от края на XIX и началото на XX век. София: Карина – Мариана Тодорова, с. 157–259.

Епиграфът, цитат от Бетовен (нарекохме го интерпретационен ориентир), е разчетен правилно от Кръстева не като биографичен, а като културен код. Думата *rocht* тя свързва с библейското *Търсете и ще намерите, хлопайте и ще Ви се отвори*, взето за девиз на масоните (Пак там, с. 75). Действително в биографиите на Бетовен наред с определящото идейно влияние на Просвещението се добавя и допирателната с обществата на масони и илюминати⁵ (неслучайно наричат века на Просвещението век на тайните общества – Асман, Я., 2015). Може би това дава основание на Боян Пенев в своя собствен прочит на Бетовен да търси сравнение за извънредното обаяние на твореца сред имената на *магесници* и *чернокнижници* (окултисти и алхимици): *подобен на Пан Твардовски, Йероним Карданус, д-р Фауст* (Пенев, Б., Цит. съч., с. 33). Да припомним и преписаните на ръка от самия Бетовен и държани под стъклото на работната му маса египетски надписи, за които разказва секретарят на композитора Антон Шиндлер (Соломон, М., 1987, с. 151). Езотеричният смисъл на тези надписи е свързан с търсената тайна на *изначалните истини*, скрита в египетските мистерии, за чиито приемници считат себе си и масони, и илюминати (Асман, Я., 2015). Единият е надписът върху изображението на Изида от Саис: *Аз съм всичко, което беше, е и ще бъде; никой смъртен не е вдигнал булото ми*. Другият е орфически химн: *Той е единствен и от само себе си. И всички неща дължат съществуването си на този единствен*. И двата надписа са взети от есето на Шилер „Мисията на Мойсей“ (известно е извънредното влияние, което немският поет упражнява върху композитора).

Във всички публикации, преди да бъде включена в „Епически песни“, поемата на Славейков е придружена от още един паратекст, откъс от дневника на Бетовен, който действително не може да бъде отминат безучастно. Става дума за така нареченото *Хайлендицадско завещание* от 6/10 октомври 1802 г. За първи път е отпечатано в биографията на композитора, написана от споменатия Шиндлер (1840)⁶. Откъсът с незначително съкращение е следният:

⁵ Един от първите учители на Бетовен – Готлиб Нефе – оглавява Ордена на илюминатите (основан през 1781 г.), съчетаващ основни просветителски идеи като тази за водещата роля на разума и квазимасонски ритуали. Всъщност не само Нефе, но и още хора от кръга на Бетовен се оказват негови членове (вж. Соломон, М., 1987, с. 35, 42.) Мейнард Соломон твърди за Карл Лихновски, покровител на Бетовен за повече от дванадесет години, че е бил франкмасон и привърженик на Волтер (с. 70). Споменава и мнението на английския музикален критик Е. Дж. Дент за *мистичния дух на франкмасонството от XVIII век*, отразен в Бетовеновата хорова фантазия, опус 80 (1808), и настояването на Карл Холд, че композиторът е бил поне известно време франкмасон (с. 196).

⁶ Макар и оценявана днес като недостатъчно пълна и най-вече недостатъчно обективна, тя получава голяма популярност и определя основно схващанията за Бетовен през XIX век, а и по-късно упражнява известно влияние (Соломон, М., 1987, с. 6).

Да създам велики неща – это към какво е бил склонен моят ум... Роден с темперамент жив и деятелен, дори страстен, аз бидох принуден отрано да напусна обществото и да живея усамотен. Мен е невъзможно да казвам на хората: Говорете по-високо, викайте, защото съм глух! [...] И принуден съм да живея като изгнаник. С най-отвратително чувство се приближавам аз в обществото, като се боя да не би другите да забележат моето състояние. Но какво оскърбление, когато кой да е може да доземе отдалеч звуковете на флау, а аз не мога! Когато кой да е може да чува песента на овчаря, а аз нищо не чувам! Подобни неща ме докарват почти до отчаяние; и малко оставаше да разчистя сметка с живота си. Само изкуството, то спре ръката ми. О, струваше ми се невъзможно да напусна света, преди да създам онова, което бях длъжен да създам...

Този именно текст е недвусмисленият код към поемата на Славейков (а отчасти дори към творчеството му). Нещо повече, той е нейната канава, дори можем да го наречем нейният „синопсис“. Славейков опоектизира оскърблението, отчаянието и въздигането на композитора след загубата на слуха му благодарение на изкуството и осъзнаването на мисионерската прометеувска роля на твореца.

За никого не е тайна, че Славейков проектира собствения си биографичен опит върху житейския и творческия поврат у Бетовен. След като може да се каже, че всичките му поеми от „Епически песни“ са *автобиографични*⁷, тази следва да приемем за **особено** автобиографична. Тя отново ни връща към оная зима на 1884 г., която преобръща изцяло житейската и творческата му съдба: измръзването, последвалото тежко тригодишно боледуване и нескончаемите лечения, изострили чувството му за преходно и непреходно и закалили битките на духа му. В крайна сметка телесното изпитание се оказва от голямо значение за раждането на идеолога на първия български модернистичен кръг, както той самият разчита загубата на слуха на Бетовен като раждане на велик реформатор в музиката (*...дали не възмечтава/да заглуши светът – и нов закон/да тури на хармонията той?!).* Гениалният композитор му подсказва и битката със съдбата като проблем на проблемите, с които се сблъсква една свободна творческа воля. Подсказва му и единственото средство за превръщането на поражението в победа – волята (според Боян Пенев апотеозът на волята в Бетовеновите творения *по сила и внушителност е единствен в историята на изкуството* – Пенев, Б., 2002, с. 60). Ако приемем интерпретацията, че в завещанието си Бетовен *проиграва собствената си смърт, за да може да*

⁷ Славейков говори за себе си и за личната си несрета дори и когато изброява други художници. Съдбата им го интересува, доколкото може да загатне чрез тях за себе си, доколкото в живота им се отразява неговата участ (Пенев, Б., 1985, с. 226).

живее отново⁸. Славейков също нееднократно поетически проиграва смъртта си (може би най-ефектно и театрално в очерка си „Иво Доля“ от „На острова на блажените“ и най-лирично в „Самотен гроб в самотен кът..“ от „Сън за щастие“). Можем да кажем, че чрез протагониста си в *Cis moll* той проиграва и своето творческо безсмъртие, и собствената си победа над съдбата (*Ти на съдбата няма що да робиш./Ти имаш свой особен дял...*). Да си спомним отново епиграфа, чийто смисъл очевидно далеч надминава основната тема на първа част на Пета симфония, превърнат от Славейков в знак за голямата битка както на Бетовен, така и на неговата собствена.

Славейков е идейно привлечен от драмата на Бетовен. В поемата му виждаме персонализирани и драматизирани основополагащи проблеми и идеи на българския модернизъм от първия му етап. Проблемът за разрива, или отчуждаването на твореца от обществото, също присъстващ в писмото на композитора, за Славейков е концептуален проблем на модернизма, чието отражение можем да открием не само във въпросната поема. Една от най-откритите идеи в световъзприемането на модерниста Славейков е за благословеното страдание: *...че грей/величие в човешката неволя?!; В страданъето е негова [на сърцето] живот!; ...възродена/в велика скръб, великата душа*. По думите на Милена Кирова *всички герои на културното дело в творчеството на Славейков са задължени да страдат. Страданието (...) е най-високата проверка на личността* (Кирова, М., 2018, с. 80). А в случая и Бетовен, и Славейков имат, така да се каже, персонални сюжети на страданието и собствени прераждания. В края на краищата Славейков показва тъкмо в тази поема раждането на културния герой, както и на себе си като културен герой.

Трактовката на страданието като изпитание преди всичко на духа се развива в идеята за духовното възможване, постижимо единствено чрез и във изкуството (*...Живее всемогъщия дух –/а с него аз в изкуството живея...*). Последното изявление на лирически субект на Славейков буквално повтаря Бетовеновото *Живее само в изкуството си!*, записано върху лист с ескизи през 1816 г. (Соломон, М., 1987, с. 124). Славейковото страдание е, тъй да се каже, „дисциплинирано“, овладяно за разлика от Яворовото (разликата отдавна е забелязана и коментирана от литературоведите). И в това можем да открием реминисценция на Бетовен. Коментирайки героичния стил на симфониите му, Мейнард Соломон твърди, че героичната музика на композитора съвсем не е конвенционално трагическа и още по-малко е подчинена на идеята за смъртта – напротив, повечето от тези му произведения завършват като *симфония на победата*. В това той долавя кантианското схващане, отразено в мисълта на Шилер: *Първият закон на трагичното изкуство е да изрази страдащата*

⁸ Соломон също говори за музикални идеи у Бетовен, трайно свързани с представата за смъртта.

природа. Вторият закон е да изрази съпротивата, която моралът оказва на страданието (Пак там). Това поставя въпроса и за кантианските корени на Славейковото отношение към страданието и трагичното.

Разбира се, сродяващите линии между Славейков и Бетовен могат да се прокарат и извън цитираното завещание на композитора: например нестихващите поправки, на които е подлагал творбите си Бетовен, няма как да не напомнят за най-важния урок по „творческо писане“ на Славейков – неуморното труженичество върху листа (добре известни са причините за незавършеното заветно произведение на поета „Кървава песен“). В претопяването на еротичното в горнилото на страданието също се долавя близостта между двамата творци. Както Славейков винаги одухотворява чувствата си към любимата, така и за Бетовен любовта е *от духовен, метафизичен характер* (твърдение на Боян Пенев – Пенев, Б., 2002, с. 49). Нашият поет е убеден, че *творецът може да бъде венчан единствено – и до гроб – за своята мисия* (Кирова, М., 2018, с. 55). Според Пенев силният творчески инстинкт у Бетовен надмогва чисто човешките му любовни страсти, за да съсредоточи духовната си енергия изцяло в творчеството: *...за да я запази за по-добри дела* (Пак там, с. 50–51). Тази теза явно е построена върху фройдистката идея за сублимирането на любовната страст в духовна енергия. Най-сетне можем да открием и далечна прилика във външното излъчване на двамата творци: Бетовеновото, както ни го предават биографите му, е без външна шлифовка, с известна скованост, привидна надменност, дори преднамерена грубост с елитаристки елементи (Соломон, М., 1987, с. 83); Славейковото – също нелишено от груби нотки и безпардонност, но и с балкански привкус (Кирова, М., 2018, с. 58–59).

*

През втората годишнина на сп. „Златорог“ (1921) излиза изненадващата⁹ статия на Боян Пенев „Трагичните симфонии на Бетховена“. Статията преграства в книга, издадена посмъртно през 1930 г., а в наше време преиздадена от издателския център „Боян Пенев“ на Института за литература към БАН с предговор от музиковеда¹⁰ Иван Хлеббаров. Ако *Cis moll* е философска поема, текстовете на Боян Пенев (и този в „Златорог“, и разширеният) отговарят на жанра философско есе.

⁹ Изненадваща само за онези, които познават Боян Пенев единствено като литературен историк, без да подозират, че се е интересувал от музика и е бил доста добър пианист, и без да отчитат културната политика на „Златорог“ с особен акцент върху синтеза на изкуствата.

¹⁰ Важно уточнение, тъй като Хлеббаров именно от позицията си на музиколог критикува или не може да приеме някои от оценките на един само музикално начетен литератор, какъвто за него е Боян Пенев.

Още първата фраза от първия текст прозвучава по пенчославейковски: *Лъ-тят, който води от страдание към прераждане...* (Пенев, Б., 1921, с. 493). Тезата, която ще бъде защитена на следващите страници, се отнася до задочния диалог, който Боян Пенев води с *жреца и воин*¹¹ на българския модернизъм конкретно в текстовете си за Бетовен. Разбира се, базирано на факта, че като литературен историк Пенев познава, издава и нееднократно анализира и апологетизира фигурата и творчеството на Славейков: *До ден днешен той остава най-голямата фигура в литературата ни* (Пенев, Б., 1985, с. 353). Близостта до „жреца“ и скритото му цитиране се засилват особено когато Пенев стига до интерпретиране и философизиране на музикалното творчество на композитора след разделната за него 1802 г. Тогава призмата на любимия Славейков идва сякаш от само себе си. Например интерпретацията му на втория *Cis moll*, квартетния опус 131 удивително напомня поантата на поемата на Славейков: *Решението е взето. (...) Индивидуалната воля не среща вече никаква враждебност... (...) Тя се утвърждава не в победа над враждебната съдба, а със завладяването на една нова действителност – действителността на изкуството и на неограничената творческа душа.* (Пенев, Б., 2002, с. 84).

От друга страна, Боян Пенев също се вълнува от Бетовеновите/Славейковите теми като актуални модернистични теми на своето време: за постигането на *ново отношение* към света и творчеството; за надмогването на съдбата чрез духа (тогава съдбата не ще „чука на вратата“); за компенсаторната роля на изкуството спрямо живота, или за така наречената му жизнестроителна функция (основополагаща идея на модернистката доктрина, разработена в естетиката на Оскар Уайлд и възприета като верую и от българските модернисти).

Първото произведение на Бетовен, към което се обръща Боян Пенев, е Лунната соната. Ето какъв есеистичен разказ сътворява той:

Лунната соната започва с меланхолна нощна песен. Някой залутан сам в нощта разговаря със себе си и със звездите. Природата уталожва за миг мъката му със своята поезия и тишина и го примирява с неизбежната му участ. Ала печалната мисъл е вечно будна, все една и съща; скръбта не замира – тя звучи от началото до край в тонове, които се раждат и умират в дълбините на душата. Тая скръб е по-силна от чаровете на природата – примирението рухва под нея. Колкото по-дълбоко вниква в себе си самотникът, толкова по-неспокойна става неговата мисъл. (Пенев, Б., 1921, с. 439)

¹¹ По Димчо-Дебеляновото *жрец и воин на живота* от стихотворението му „На Пенчо Славейков“.

Аналогично звучи лирическият пейзаж, с който започва поемата на Славейков:

*Таинствена и чудна лятна нощ
польхваше с дихание си морно
и лееха над сънний мир приветно
сияние рой трепетни звездици;
невнятен говор водеха със тях
в градината събудените ветки.
Нощта бе ясна, но злокобен мрак
се сбиреше Бетховену в душата –
и той кръз него нищо не съзре.*

Логично е да допуснем, че за да разкрие *религията на страданието* на Бетовен, Боян Пенев ще използва Славейковата концепция за страданието, разгърната в „Епически песни“. Ето още един цитат на тази тема, перифраза на Славейков: *...нещастieto не е дадено напразно, в него се крие дълбок смисъл (...) Същинската радост настъпва само след страдание, ражда се от страдание. Може би без мъката, която му бе отсъдена, той не би дошъл до това вглъбяване и осмисляне на своето творчество* (Пенев, Б., 2002, с. 63–64). Идва и буквалният цитат от поемата на Славейков: *Със силата на духа той побеждава слабостта на плътта – превъзможва своя недъг, **както се изразява Пенчо Славейков** (подч. мое – С. С.), с гордото съзнание, че грее величие в човешката неволя.* В добавка следва идентификацията на Бетовен с лирическият герой от стихотворението на Славейков „Болният монах“ от „На острова на блажените“: *Той е болният монах на Славейков, светият служител на Бога* (Пак там, с. 64). Цяла страница авторът посвещава в преразказ и цитиране на историята на болния монах, когото събратята му жалят заради неподвижността му и дори му пожелават смъртта като избавление, а той им отговаря с мислена молитва към Бога (поантата на стихотворението) да му даде още дни да им покаже:

(...)
*над скръб и мъка как се възвисява,
комуто е живота висша нужда.*

*Те нека бъдат здрави... Во неволя
за мен си ти отсъдил да живея...
Те слаби са в мощта на твоята воля –
аз в немоцта си, боже, силен с нея.*

Разпознае ли Боян Пенев темата за надмогнатото страдание у Бетовен, тукатси изниква в съзнанието му образът на болния монах. Квартет *A-moll*, опус 132 той нарича *поема на превъзможнатото страдание* (вторично жанрово литературно преназоваване) и веднага следва асоциацията: *В нея именно е възпътен образът на онзи болен монах* (подч. мое – С. С.), *който благославя съдбата си и страданието, чрез което се е възвисил душевно* (Пак там, с. 83).

Сравнението, което прави Боян Пенев, на Бетовен с Прометей (*непокорният титан възпламенява другите с огъня, що е откраднал от боговете* – Пенев, Б., 1921, с. 497) също изглежда като перифраза на Славейковите стихове от *Cis moll* (...*Ти сне/от небесата пламък Прометеев/да го запалиш в хорските сърца...*). И в двата случая става дума не за донесен, а за възпламенен в сърцата на хората вътрешен огън, символизиращ духовното прераждане, към което може да тласне само творец с Прометеевата мощ.

Когато говори за Бетовеновата Първа симфония, Боян Пенев също скрито цитира Славейков: *Светло и бодро настроение прониква неговата първа симфония – онова настроение, с което поетът* [тук „композиторът“ симпатоматично е заменен от „поета“¹²] *поема своя дълг и труден път през едно лятно утро, бленуващ за тиха вечер в родния си кът. И като че ли сънят се сбъдва в унесената песен на тая симфония...* (Пенев, Б., 2002, с. 19).

Не чуваме ли:

*В зори ранил на път, аз дишам
на лятно утро свежестта –
и милва ми душата бодра
за лек път охолна мечта.*

*За лек път, за почивка тиха
през ясна вечер в родний кът,
където ме с милувки чака
на мойто щастие сънят.*

(„Ни лъх не дъхва над полени“ от „Сън за щастие“, 1907)

Боян Пенев също е наясно с прякото влияние на Бетовен върху Славейков (извън *Cis moll*) – според него поетът създава една от слънчевите си картини, вдъхновен изключително от *бодрия мотив на скерцото* на Бетовеновата соната *C-dur*, посветена на Хайдн: *...навътре в двора се тули къщица зад клоните на цъфнали дървеса; край плета извива и бърза пенлив поток; на плета се*

¹² Пенчо Славейков също употребява думата „поет“, за да назове избощо твореца, поет по душа.

струпват едно след друго рояк деца, блъскат се и се смеят до Бога – с тях заедно се смее и пролетта (Пенев, Б., 2002, с. 20). Тук той перифразира от край докрай стихотворението „Пейзаж“ от „На острова на блажените“.

Друг път съвсем нескрито, буквално показно, използва Славейков, за да опита някакъв условен словесен „превод“ на музиката на Бетовен:

Бетховен би могъл да повтори думите на Пенчо Славейков, казани в характеристиката на Нено Вечер [от „На острова на блажените“]: Че хубавото живее не само във великото. Поточето, при което съм се спрял сега и слушам тихия му ромон... (...) – [В] него има хубост, която величията не познават: тя е хубостта на интимното, на онова, което когато говори, не крещи... (...) То е дъхът на полското цвете, дъхът на онова, в което сме израсли, в което живеем, в което ще умрем, което ще лъхти и над гроба ни и ще трепти в звездите на небето, простряно над нашия тукашен и отвъдешен живот. (Пак там, с. 27)

Пенев прибягва до този текст на Славейков независимо от времевата разлика между двамата творци, очевидно в опит да изрази по-ярко онова пантеистично усещане (а някои говорят за изповядван деизъм), което композиторият според него не успява да вербализира задоволително: *На няколко места в дневника си той се опитва безпомощно да изрази това пантеистично настроение в откъсчлени фрази, в унесен несвързан шепот* (Пак там).

Последвалият анализ на Шеста симфония е като припомнен анализ на стихосбирката на Славейков „Сън за щастие“: с търсенето не на външното изображение на природата, а на лирическото настроение; с превръщането на обективното в субективно; с откриването на тихите съзерцания на картините на собствената душа; дори с виждането на своя собствен гроб и самотата, която ни отделя от *целия оня слънчев свят, който цъфти наоколо* (Пак там, с. 28). Тук отново Боян Пенев вплита любимата си метафизична тема за жаждата своята прародина душа, до която единствено природата би я отвела (друг път замества природата с музиката, основавайки се на нейната метафизична същност). Проблемът при Бетовен според него е, че той не успява да се освободи напълно от външното възприемане на природата, за да стигне до *висша мистична одухотвореност* (Пак там, с. 31). За него той все пак остава в плен на кошмарите от действителността: *Той е победен дори когато побеждава, защото е прикован все пред една и съща действителност...* (Пак там, с. 86). Невъзможно е да не се попитаме не е ли това усещане подсказано от същата идея, която литературният историк развива за българския поет в прословутата си статия „Основни черти на българската литература“ (Пенев, Б., 1921, № 4–5, с. 225–249). Тя също излиза в „Златорог“ само няколко броя преди статията за Бетовен. Той е категоричен, че нито Славейков, нито Яворов успяват да по-

стигнат по-дълбоките откровения на едно безбрежно, универсално съзнание (Пак там, с. 226), въпреки че следват пътищата на тези, които са успели, като Гюте и Ницше. Причините са същите като при Бетовен: *Когато се стреми към нравствен идеал и мироглед, той [Славейков] не може да се освободи от непосредствения си сетивен опит, по-точно от своята печална земна участ. С мисълта си той не смогна да победи нито себе си, нито света...* (Пак там, с. 242–243). Тази идея, по всичко изглежда, е пленила автора си или и тук той прокарва негласно пунктир между Славейков и Бетовен.

Трябва да признаем, че към характеристиките на творчеството на Бетовен не може да остане безучастно нито едно модернистично съзнание – достатъчно е внимателно да прочетем речниковата статия за стила на композитора от Готфрид Р. Маршал, за да си дадем сметка за това: засилената функция на вариацията (33 вариации върху валс от Антон Диабели), на контрапунктното начало, на тишината (четвърта част на Шестнадесети квартет), на *неочакваните хармонически „сблъсъци“* (Маршал, Г. Р., 1999, с. 150–157) (Теодор Адорно ги нарича *антихармонични жестове* – Адорно, Т., 1990, с. 165). Мари-Клер Белтрандо-Патие добавя субективизацията, намалената дистанция между събитията в живота на твореца и музиката му (с други думи, неговия персонализъм), самотата на твореца, неразбран от публиката („тълпата“ в стилистиката на модернизма), но който, от друга страна, не се нуждае от нейното одобрение (Белтрандо-Патие, М.-К., 1997, с. 468¹³; казано по-философски от Адорно: *изостреното съзнание за реалност се свързва с отчуждаване от реалността* – Адорно, Т., 1990, с. 25). Съвсем не е случайно, че романтиците и модерните философи го боготворят (отношението на Хофман и Шопенхауер например), колкото и спорно да е свързването на Бетовен с романтизма.

Както става ясно, в целия текст на Боян Пенев активно работят както общите със Славейков, така и собствените му естетически възгледи, проектирани върху творбите на Бетовен. Разбира се, трябва да отчетем и общата литература, която четат и която ги вдъхновява – най-малко биографиите и писмата на Бетовен, произведенията на Ницше и Шопенхауер. Темата обаче би се усложнила изключително, ако се опитаме да видим как Боян Пенев чете Бетовен през две призми едновременно – през тази на Ницше и тази на Славейков – с намеса и на Шопенхауер, а може би да добавим и Бергсон. Например при тълкуването на Пета симфония. Ето част от дискурсивната амалгама, която долавяме в развитието на темата за драматичната история на вътрешното прераждане и извеждането на апотеозната идея за победата над себе си:

¹³ Бихме могли да кажем, че Бетовен пръв започва да пише по-скоро „против“ своето време, отколкото „за“ себе си.

...действителността трябва да бъде превъзможната не като външно осъществена форма, а като отражение на душата ни. (...) Самопобедата е победа над всичко. (...) Не гнетителна резигнация, а освобождение от всяка реалност, която ни заслепява и държи в плен. (...) Новият мироглед е движение на волята. Той още не е напълно завършен, не се е оформил във вътрешна кристализация – но далечният път се разбулва смътно... (...) Желаният, предчувствият бряг е близо. От другия бряг през мрака се носят благоговейни песни... (Пенев, Б. 2002, с. 71–72)

Очевидно е, че в последните думи отново избуява поетическият глас на Славейков (стихотворението „Пред острова на блажените“), а цялостният дух е ницшеански. А когато Боян Пенев заговаря за *новия мироглед*, фокусът на текста като че ли се измества по-скоро към духовните задачи на собственото му настояще (да не забравяме, че първият текст е написан само две години след края на Първата световна война). Трагичното възприемане на Девета симфония още по-силно „озвучава“ умонастроенията непосредствено след Голямата война и необходимостта от търсенето на духовен брод:

...страшната безмерност на една световна трагедия, която няма равна на себе си в никоя философска система, в никое творение на Есхила и Шекспира, у никой друг художник и ясноведец. В това обобщение на всички трагедии е есенцията на Бетховеновия вътрешен опит. (...) За нас Девета симфония е не само изповед, но и завещание, (...) и предчувствие на онези пътища и посоки, които ще изразят по-нататъшното развитие на музиката. (Пенев, Б., 1921, с. 502)

Във фокуса на това завещание стоят съвсем неизненадващо отново героизмът на страданието и волевото му преодоляване.

В предговора си към последното издание на книгата на Боян Пенев „Бетховен“ Иван Хлебаров не спестява раздражението си от нейната екзегетска част. Тя е причината да подчертае *литературицината* в подхода на автора, очевидно противопоставяйки я на „изкуствоведщината“. Особено го предизвиква *светотатственото* Пеневу невъзприемане на песенния финал на Девета симфония (хора по Шилеровата „Ода на радостта“) ¹⁴, забравяйки, че в този случай именно човекът на словото (а не на музиката) настоява на качествено разграничение на езиците на поезията и на музиката, като се аргументира концептуално, напълно в духа на естетиката на романтизма: *Нима поезията, дори най-моцната, може да бъде завършек на музиката? С бо-*

¹⁴ Пенев, Б., 2002, с. 11: *Струва ми се, че само един немужикант би могъл да изрече: „Защо този хор?“*.

жественото си начало музиката е над поезията и философията, над всички изкуства и религии. (...) Безпределното не може да се тълкува със смисъла на ограниченото слово... (Пенев, Б., 2002, с. 81).

Ето защо извънмузикалната асоциативност на есеиста стига и до помощта на изобразителното изкуство: *В него има твърде много от патоса и вакханалиите на Рубенс, от лунната лирика на Ван Дайк, от мистично осветените глъбини на Рембранд* (Пак там, с. 18).

Нека напомним, че по времето на написване на книгата връзката между различните изкуства у нас се осъществява много по-непосредствено може би защото хората на изкуството не се делят както днес „на изкуства“ или защото са били обединени от общата културна кауза на движението „Родно изкуство“. Неслучайно първата статия за Бетовен на Боян Пенев се появява не къде да е, а тъкмо в „Златорог“, където се изковава идейната синтетична платформа на движението. Знаменателно е, че в същия брой с есето на Боян Пенев за Бетовен е отпечатана и статията на Спиридон Казанджиев за П. П. Славейков „Индивидуализмът на Пенчо Славейков“ (Казанджиев, Сп., 1921, с. 454–486). Казанджиев също обръща внимание на *драматичния живот и класическите черти* в поезията на Славейков; говори също за волунтаризъм, за освободения човешки дух, за жреца на живота, за преодоляване на действителността и т.н. – все теми, припознавани в Бетовеновата музика. Сякаш неслучайно двамата (Славейков и Бетовен) са „пакеирани“ заедно за българския читател и за българското културно съзнание в този именно брой на „Златорог“. Разбира се, не е нужно да бъде преекспонирано значението на композирането на броя, но и то като че ли подчертава средството на двамата творци.

„Златорог“ продължава да проявява особен интерес към Бетовен, като публикува и очерка на Андрей Стоянов, по-късно включен в книгата му „Магията на музиката“ (1932). Авторът размишлява основно върху психологията и метафизичния език на музиката на основата на творбите на Бетовен. Можем да сме сигурни, че виенският композитор е един от кумирите му. По спомени на Даря Калайджиева-Стойнева Стоянов като пианист е имал особено пристрастие към втората част на Соната опус 111: *Като че самият Бетовен го вдъхновяваше в полумрака, оживявайки от смъртната си маска отсреща на стената* (Калайджиева-Стойнева, Д., 1999, с. 14). Стоянов започва твърде окултно – от възможността чрез музика като Бетовеновата да пребиваваме в едно *астрално тяло на духовността*¹⁵. Този текст може да играе роля на „арбитраж“ в споровете на българска почва около Бетовен (също основаващ се на неговите биографии). Според Стоянов творбите на Бетовен не може нито

¹⁵ Изразът е взет от заглавието на предговора на Анани Стойнев към книгата с есета и писма на композитора „Есета из архива“ (1999), където последно е препечатан въпросният очерк за Бетовен.

да се разказват, нито да се тълкуват или проповядват: *Защото композиторът черпи от оная скрита и загадъчна действителност, която езикът е безсилен да опише* (Стоянов, А., Цит. съч., с. 20). Теоретично тук Пенев би се съгласил. И по-нататък: *Истинското значение на Бетовена трябва да се търси в признанието му да бъде изразител на тоя именно вътрешен велик живот, който всеки човек носи в дълбините на душата си, без в повечето случаи да подозира съществуването му* (Пак там, с. 23). Определено нахлуват асоциации с Вакенродер и изобщо с естетиката и философията на романтизма. В края на краищата самият Бетовен олицетворява тясната връзка между музиката и литературата (Маршал, Г. Р., 1999). Може би защото и двете – и музика, и литература – се стремят неистово да постигнат *отвъдестетическата привидност* (по израза на Адорно), макар и с различни средства.

Разбира се, един въображаем диалог никога не може да бъде изчерпан – тук той беше само подхванат. Ако е прав Иван Хлеббаров, че Боян Пенев се идентифицира с обекта си, нека допълним, че тази идентификация може би е доста по-сложна: може би става дума за идентификация (с Бетовен) през идентификацията с друго (Славейков), който на свой ред също скрито се идентифицира с композитора. Не е ли идентификацията психологическа процедура, в която опознаваме и умножаваме себе си? Може и в това да се крие същността на творческите диалози.

Библиография

- Адорно, Т. Философия на новата музика. София: Наука и изкуство, 1990.
- Асман, Я. Египет в историята на паметта на Запада. <https://icescreamst.com/2015/12/19/египет-в-историята-на-паметта-на-запад/>.
- Белтрандо-Патие, М.-К. История на музиката, Ч. 1. София: Музика, 1997, с. 468.
- Казанджиев, Сп. Индивидуализмът на Пенчо Славейков. – В: *Златорог*, година II, № 8, 1921, с. 454–486.
- Калайджиева-Стойнева, Д. Спомен за Андрей Стоянов. // Стоянов, А. Есета из архива. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999.
- Кирова, М. Българска литература, Част 2. От Освобождението до Първата световна война. София: Колибри, 2018.
- Кръстева, Н. Тоналността като заглавие на литературна творба. *CIS MOLL* на Пенчо Славейков. – В: сб. *VII академични пролетни четения 2017*. Научна конференция. Българската музикална култура през 20-те и 30-те години на XX век. Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“. София: Марс 09, 2017, с. 66–78.

- Маршал, Г. Р. Лудвиг ван Бетховен. – В: *История на музиката*, Ч. 2. София: Музика, 1999, с. 150–157.
- Пенев, Б. Бетховен. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2002.
- Пенев, Б. Основни черти на днешната ни литература. – В: *Златороз*, година II, № 4–5, 1921, с. 225–249.
- Пенев, Б. Славейков. – В: *Боян Пенев. Студии, статии, есета*. София: БП, 1985, с. 353.
- Пенев, Б. Трагичните симфонии на Бетховена. – В: *Златороз*, година II, № 8, 1921, , с. 493.
- Славейков, П. Иво Доля. – В: *Славейков, П. На острова на блажените*. София: Фондация за Българска литература & Обединени издатели, 1994.
- Соломон, М. Бетховен. София: Държавно издателство „Музика“, 1987.
- Хлебаров, Ив. Музиковедът Боян Пенев според книгата му „Бетховен“, 2002.
- Kinderman, W. Beethoven. Second edition. Oxford: University press, 2009, 81.

Проф. д-р Светлана Стойчева

Катедра „Кинознание и драматургия“

Факултет „Екранни изкуства“

НАТФИЗ „Кр. Сарафов“

Адрес: ул. Г. С. Раковски 108А, 1000 София

✉ svetlana.stoicheva@gmail.com

Prof. Svetlana Stoycheva, PhD

Department of Film Studies and Dramaturgy

Faculty of Screen Arts

NATFA “Kr. Sarafov”

Address: 108A, G. S. Rakovski St., Sofia 1000

✉ svetlana.stoicheva@gmail.com