

СЛЕПОТА И МУЗИКА В СТИХОТВОРЕНИЯ НА СМИРНЕНСКИ И ВАПЦАРОВ

Миряна Янакиева

Институт по литературознание, БАН

На проф. Светлозар Игов –
заради един разговор за музиката

Резюме. Статията представя успоредно четене на три стихотворения: „Стария музикант“ и „Слепият“ на Смирненски и „Един слеп“ на Вапцаров. Основания за това междутекстово построение е присъствието в трите творби на два смислово свързани помежду си мотива – за музиката и слепотата. Избраният подход дава възможност както за извличане на важни значения от анализиранияте лирически текстове, така и за преосмисляне на един важен въпрос в естетическата теория – въпроса за отношението между зрителни и слухови възприятия.

Keywords: intertextuality, music, poetry, vision, hearing

Стихотворенията са „Стария музикант“ и „Слепият“ на Смирненски и „Един слеп“ на Вапцаров.¹⁾

Заглавието на настоящата статия посочва връзката между мотивите слепота и музика като първоначално и първостепенно основание за включването на тези три стихотворения в междутекстово построение. Но не е ли това малко прибързано? В „Стария музикант“ за слепота не се говори, или поне не буквално. Дали, що се отнася до двете творби на Смирненски, темата „слепота и музика“ не ми се привижда като пресечна точка помежду им под несъзнателното влияние на по-късното стихотворение „Слепият“ (около две години след „Стария музикант“), а също така и под влияние на факта, че в литературата образът на слепия уличен музикант е често срещан?

Отговорът се крие другаде. Темата слепота и музика отправя към много по-широката и необятна литературна тема за отношението между зрение и слух. Кой какво вижда и какво чува (но също какво не вижда и какво не чува) в трите стихотворения е въпрос, който може да зададе посока на техния междутекстов анализ.

В „Стария музикант“ „фосфорно бледата“ и „печална“ луна, „хвърля поглед“ към стареца с мъртвешко равнодушие, но този неин поглед е всъщност единственото зрително действие, назовано в стихотворението. За героя светът, потънал в „траурен здрач“, е предимно слухово доловим чрез шума на далечните пъстроцветни тълпи и чрез злъчния шепот на зимните вихри. А тази, която е най-близо до него – дебнешката го Смърт – той нито чува, нито вижда. Вижда я само лирическият говорител.

Но героят изглежда отделен и отчужден и от своите музикантски действия, извършвани сякаш съвсем механично. Той всъщност не свири, а само „тегли полекичка лъка“. Като че ли странно независима от него, цигулката сама, по своя воля, спира своя „горестен плач“. А когато тя млъква, той, старецът, застенва.

Абсолютно необходимото за сътворяването на музика взаимодействие между инструмента и музиканта е напълно и безнадеждно разстроено. Нищо не е подвластно на волята на стареца, него все едно го няма. В началото той седи „приведен“, но става „пригърбен“. Ставането му не води до изправяне, а до още по-силно огъване надолу към земята. Три са действията му, последвали това мъчително ставане – пристъпя, спира се и стене. Последните две – спиране и стенение – са действия, които извършва и цигулката, но тя спира да плаче, докато музикантът се спира, за да проплаче (простене).

Спирането и стенението са две действия на стареца, с които той се уподобява на цигулката. На две други негови действия подражава Смъртта. Той пристъпя, Смъртта също. Той (преди да стане) тегли полекичка лъка, тя също. Нейната имитация на неговите действия е ехидно подигравателна и надменна. Той пристъпя „едва“ от безсилие. Тя пристъпя бавно подире му, защото го дебне и за да остане незабележима за него.

На тегленето на лъка обаче – единственото музикантско действие на героя – Смъртта не просто подражава, тя го изземва. Над неговата цигулка в края на стихотворението има вече само една действителна власт – тази на Смъртта. На нея, а не на музиканта, принадлежи тази цигулка. Определението „старческа“ означава „цигулката на стареца“, но когато то е определение и на мъката, която бди над главата на музиканта, мъката и цигулката сближават, дори припокриват значенията си. Тази цигулка, която всъщност изобщо не свири, а само плаче и после замлъква, е все по-малко пряко название на музикален инструмент и все повече знак на мъката – предвестничка и сестра на смъртта в живота на героя – мъката бди над главата му, смъртта го издебва зад гърба му...

Музика в света на това стихотворение не се чува, а и да се чува, няма кой да я чуе. Към цигулката на стареца са безразлични не само далечните „шумни“ тълпи, но и самият той. Макар и не спял, той е невиждащ и невидан така, както цигулката му е беззвучна.

За разлика от него слепият от едноименното стихотворение гледа и вижда. И макар че гледа с „очи – угаснали звезди“, в началото метафора на неговата слепота е не мракът на вечна нощ, а „пустинята на вечна вечер“. Вечер мракът не е толкова непрогледен, колкото през нощта, вечерта е време на все още ненапълно изчезнала видимост. И... слепият „вижда“.

Но в пустинята на своята слепота той не е спохождан от случайни, неканени видения. Всичко, което вижда, е записано в паметта му и той го извиква оттам по своя воля: „прелиства морната си памет“.

От кои пластове на времето идват виденията на слепия? Какво разкриват те за самия него и за неговата история? Това, че корените им са в паметта, ги свързва с неговия предишен живот. В образа на този предишен живот има не само неясни безплътни сенки. Има и нещо напълно реално и предметно – „черния и влажен рудник“, тежка следа от миньорското минало на героя. Виденията му са преобразени спомени за действително преживени отруденост и страдание. От този реалистичен, условно казано, пласт във виденията – спомени на слепия, дадени в четвърта строфа, в следващата, пета строфа, внезапно и разтърсващо се преминава към видението на подземния пожар, който паметта на слепия е съхранила като образ на фантастично и страшно свръхестествено същество. Този пламтящ огнен демон с „разискрени ръце“ неударимо напомня кървавата и многоръка смърт от „Стария музикант“. Тя, смъртта, обаче дебне избраника си зад гърба, а подземното огнено чудовище поразява своя право в лицето. Те си приличат и по друго – по коварната нежност към своите жертви: смъртта тегли полекичка лъка, демонът идва с целувка.

Светлината – условието за всяко виждане – е различна в двете стихотворения. В „Стария музикант“ денят не е назован, а само далечно загатнат чрез бурния кипеж на живота – картина, която съответства повече на представата за дневното битие на хората. Откога старецът е „все там“, до моста? От сутринта, от по-късен час на деня? Едва ли има значение, защото за него времето е спряло. „Все там“ и „все тъй“ са изрази, с които се говори за неизменното. Но с настъпването на привечерта и спускането на траурния здрач животът на стареца незначително и неусетно за самия него се оказва догонван от възможно най-решителната си промяна и това става толкова бързо, колкото бавно и пъпleshо е пристъпването напред на самия старец. И в картината на тази неравностойна гонитба фосфорно бледата луна е източник не на светлина, а на студ.

„Студен“ е и слепият. Но понеже слепотата е непрекосима граница между външния свят и света, в който се озовават сполетените от нея, в стихотворението има два ясно отделени един от друг свята и във всеки от тях топлината и студът, светлината и мракът се усещат различно. Навън е ден, слънцето е меко. Този външен свят е наречен земя – „земята тръпне сред въздишки“. Името на другия свят е „пустиня“, а сън („ранен сън“) е неговият контекст.

туален синоним. Само вторият от тези два свята е достъпен за „зрението“ на слепия, но и само за неговото „зрение“ е достъпен той. Словото е принудено да предаде последователно различните по яркост степени на светлина, които слепият „вижда“ едновременно: сенки – бледи лампи – звезди – искри – пожар – огън.

Ако подземният пожар в рудника е причината за ослепяването на героя – а стихотворението подсказва именно това, – то резултатът от горенето на този пожар е вечен студ: слепият „седи студен“ и нищо вече не може да промени това. Изразът със значение на неизменност и постоянство „все тъй“, чието място в „Стария музикант“ е в началото на стихотворението (втора строфа), тук се появява в края и се отнася до единственото наблюдаемо отвън действие на героя, каквото другото негово действие, назовано в текста – прелистването на морната му памет – не е. Единственото му видимо действие е ласката към кучето и само това движение нарушава почти статуйната неподвижност на героя, „от хладен камък сам изсечен“.

Камъкът е хладен, той – слепият – е студен. Неговата студенина е по-голяма от тази на камъка, а такава е студенината единствено на смъртта. Смъртната сянка в стихотворението витае и в други образни единици като „пустиня“ или „угаснали звезди“. И макар в „Слепият“, за разлика от „Стария музикант“, името на смъртта да не е назовано, и тук тя е установила своята власт. Тя е споходила героя приживе. Слепотата е неговата смърт, неговата окончателна раздяла с живота. Животът присъства в стихотворението наивно-романтично като пролет и слънце. Посветеното на него четиристишие заема втората и седмата (последна) строфа, което е вид начално-финално повторение. Преодолимата граница между света на слепия и света на пролетта (живота) е означена чрез противопоставителния съюз „а“, с който започва споменатото четиристишие.

*А пролетта усмихва се като дете,
земята тръпне сред въздишки,
и слънцето за сватбен накит пак плете
копринно меките си нишки.*

Между стария музикант и слепия – герои на две различни стихотворения – се поражда някаква дълбока връзка. Самотни и отсъстващи, с умъртвени сетива, те си приличат и по единствените жестове, които все още ги свързват с живота, обърнал им гръб: единият „тегли полекичка лъка“, другият „бавно, кротко с ласкава ръка//приклепналото куче гали“. В тези две движения на ръката, плахи и тъжни, има нещо наистина много сходно.

В обитаваното и от двамата герои пространство се възцарява мракът. В „Слепият“ той е наименование на слепотата. С това си значение се явява в

предпоследната строфа, за да измести „по-меката“ метафора, употребена в първата строфа, където слепотата е „вечна вечер“. Тази предпоследна строфа е своеобразно връщане към началото на стихотворението, откъдето подема и дословно повтаря израза „на камъка седи“. След като погледът на лирическият говорител е проникнал в невидимото за очите на зрящите пространство на спомените и виденията на слепия (четвърта и пета строфа), в предпоследната строфа външната гледна точка е възстановена. Само стихът „унесен в сивите печали“ напомня за тези видения чрез мотива за сивотата – „сиви“ са и бедите, чиито сенки слепият вижда, докато „прелиства“ паметта си.

Предпоследната строфа на стихотворението е всъщност последната, в която се говори за слепия. Казаното в нея се вмества в три думи: мрак, сивота и нежност – нежността в милувката към кучето. Тази милувка е сякаш отговор на онзи мамещ зов за обич, който идва със звъна на тайнствени цигулки. В „Стария музикант“ цигулката е една, тук цигулките са много. Там единственият звук от цигулката е сподавен стон, тук – звън. В „Стария музикант“ далечността е белег на тълпите, тук – на тихия звън на цигулките. Но от когото и да са движени лъковете на тези тайнствени цигулки, където и да се намира далечното място, откъдето долита техният звън, те и слепият принадлежат на светове, които не се докосват – „а той седи студен“. Виденията му не се явяват под въздействието на тяхната музика. В определен смисъл той не я чува.

В разгледаните дотук две стихотворения на Смирненски музиката вече няма силата да промени участието на героите. Другояче стоят нещата във Вапцаровото стихотворение „Един слеп“. Ако произволно се разшири обхватът на понятието „събиране на мотиви“, обикновено прилагано като название на похват, действащ в рамките на едно произведение, ще може да се каже, че в образа на слепия свирач начело това стихотворение „събира“ мотива *музикантство* от „Стария музикант“ и мотива *слепота* от „Слепият“ на Смирненски. В самото начало на „Един слеп“, също както в „Стария музикант“, е названо музикантско действие, но то не е плахо и безсилно теглене на лъка, а истинско свирене. Инструментът отново е струнен – чело. Слепият свири в кварталното кино.²⁾ Музиката му не само се чува, но и всичко, за което се говори в стихотворението, е свързано с нейното въздействие – въздействие, което неимоверно активизира и чуването, и виждането както на лирическият „аз“, така и на лирическият „ти“. Но музиката на слепия челист кара всекиго от тях да чува и вижда различни неща. „Ти“ си представя зимна любовна идилия, „аз“ – страданията на отхвърлените синове на живота. Причината за различното им виждане всъщност се корени в различното им чуване, в техния „различен слух“. Оказва се, че различията в сетивните възприятия отдалечават хората един от друг: „...колко далече сме с тебе сега!...“.

За далечност се говори и в двете творби на Смирненски – в „Стария музикант“ далечни са тълпите, в „Слепият“ далечен е звънът на цигулките. Във

Вапцаровото стихотворение обаче мотивът се появява четирикратно: двамата влюбени така, както ги възприема в „музикалното“ си видение лирическият „ти“, са „далече от хората груби“ (тълпите в „Стария музикант“ са не само далечни, но и „зли“); „аз“ и „ти“ са *далече* един от друг, разделени от различията в техния слух; „ти“ остава задълго подвластен на своя „далечен мираж“, извикан във въображението му от изпълнението на слепия челист. Но лирическият „аз“ не откликва на това изпълнение със съзливо разчувстване. Чувайки него, той слуша друго. Той слуша звуците на един нов свят и от дивата печал на стария свят не остава „ни спомен *далечен*“. Всъщност на него музиката на слепия в кварталното кино му въздейства не такава, каквата самата тя е, а с нещо коренно различно от самата нея, представата за което тя извиква по силата на контраста. И лирическият аз страстно иска да приобщи другия човек до себе си към своя слух, за да го приобщи и към своя поглед.

Както посочва Георги Господинов³⁾, „цялото стихотворение се разгръща не просто на фона на музиката, а е пораждамо от нея. Музиката извиква визуалните представи, тя е истинският агент на лирическото действие“. В това се състои една от най-съществените разлики, засягащи ролята на музиката в „Един слеп“ на Вапцаров и в анализираните по-горе стихотворения на Смирненски. У Вапцаров тя има силата да променя света и да създава нови светове, но конкретното ѝ въздействие е пряко обусловено от възприемателната нагласа на този, който я слуша. То зависи не толкова от самата нея, колкото от това, кой и с какви уши я слуша.

Но нещо в тази творба на Вапцаров е особено интересно и любопитно. То се изразява в необикновената „стереофоничност“ на слуховото възприятие на лирическият аз – то е раздвоено между това, което (може би) чува събеседникът му, и това, което чува той самият. Забележителното тук е, че той чува ясно онова, което на събеседника само му се струва, че чува – звънци на тройка в степта. Произходът на тази слухова илюзия остава неизяснен – дали е предизвикана от звуците, които слепият челист извлича от своя инструмент, или от нещо друго? Така или иначе, на лириическият „ти“ му се струва, че чува, но не му се струва, че вижда, а наистина вижда. Във всеки случай лирическият аз уверено твърди именно това: „теб ти се струва, че чуваш“, но „виждаш дори“. В същото време говорещият има свои зрително-слухови възприятия за неща, които другият до него очевидно не може сам да долови, затова той трябва да му ги разкаже. Разказът започва с принципната констатация „колко различен е нашият слух“. Противно на очакванията, породени от нея, той обаче продължава не с „аз чувам“, а с „аз виждам“, към което само след два стиха се прибавя „знам“. Лирическият аз знае за съществуването не на един, а на два свята, за които събеседникът му все още е слеп и глух – светът на страданието и тъгата и светът на „новите хора“. Разказът за тези два свята и музикалното изпълнение

на слепия челист се преплитат и като че ли си съперничат за вниманието на слушателя. Ето че веднага след словото на състрадание към отхвърлените синове на живота, изречено от аза, „притихва последната нота“ на един „миньорен пасаж“. От една страна, музиката е в съзвучие с тъжната действителност, за която разказва говорещият. От друга страна, същата тази музика държи неговия слушател в откъснатата от действителността сфера на миражите. Затова не е толкова лесно да се отговори какво точно означава призивът „Послушай“, отправен в началото на последната строфа към лирическия „ти“, който е приканен да послуша „свежия ручей на този съзвучен поток“. Но кой поток – на музикалните звуци или на словото на лирическия аз? Може ли изобщо да става дума за музикалния поток, след като стихотворението вече е създало и затвърдило впечатлението, че под въздействието на музиката лирическият „ти“ не се приближава до истинската реалност на живота, а още повече се отдалечава от нея? Щом е така, дали азът всъщност не му казва „не слушай какво ти свирят, а слушай какво ти говоря“? Или може би му казва „слушай по друг начин това, което сега ти свирят, за да разбереш и почувстваш по-добре и това, което аз ти говоря“.

Еднозначен отговор няма, но това не е нито първият, нито последният пример за смислова многоплановост и отвореност в лириката на Вапцаров. Така или иначе, в каквото и да е призован събеседникът да се заслуша, звуците, а не картините се оказват способни да променят зрението или начина му на виждане. Той е призован буквално да умие очите си в звуци – наистина изключително оригинален пример за синестезия. Слуховото възприятие тук трябва не просто да се смеси със зрителното, не просто да повлияе върху зрителното, а направо да „излекува“ самото зрение и да доведе до проглеждане. С „гледай“ завършва поредицата от императиви в обръщението на говорещия към човека до него.

Но какви значения носи в стихотворението слепотата на музиканта?

Слепотата и в буквалния ѝ смисъл, и като метафора е мотив с дълга и богата история в литературата и в живописа. Случва се творби, принадлежащи на двете изкуства, да се пораждат едни от други по линията именно на този мотив. Така например честта да са вдъхновили Бодлеровия сонет „Слепите“ си оспорват една картина – „Притча за слепите“ на фламандския художник Питер Брьогел, и един разказ – „Прозорецът на братовчеда“ от Е. Т. А. Хофман. В този разказ, в една от репликите на братовчеда се казва, че няма нищо по-трогателно от един сляп човек, който се визира в далечината, сякаш с вътрешното си зрение се опитва да улови вечната светлина на другия свят. Стихотворението „На един сляп поет“ от Виктор Юго, което се прекланя пред дарбата на слепия да вижда „в сянката един свят от светлина“, завършва с думите: „когато телесното око изгасне, окото на духа изгрява“. Слепият от

едноименното стихотворение на Теофил Готие е беден скитник, който свири фалшиво на своята флейта някакъв стар водевил. Неговият образ е далече от извисеността, с която Юго дарява фигурата на слепия. Но в гроба той ще вижда ясно, защото душата му е привикнала към мрака. И – за да завършим с примерите – да си припомним слепия музикант от едноименната творба на Владимир Короленко.

Тези примери, макар и в най-общи линии, очертаха семантичното поле на слепотата като литературен мотив. В това поле влизат разнообразни значения: слепотата като знак за избраничество, като символ на духовно ясновидство, но и слепотата като страшна лишеност, като неизразимо страдание. За нито едно от тези значения обаче не бихме могли да говорим във връзка с Вапцаровото стихотворение „Един слеп“. Първата и най-очевидна причина за това е, че тук слепият не е централен образ и слепотата не е централен мотив, какъвто тя е във всички изброени по-горе произведения. Тук слепият челист от кварталното кино не е обект нито на състрадание, нито на възвеличаване. Слепотата му е спомената мимоходом и сякаш няма нито пряко, нито по-заобиколно отношение към основната тема на стихотворението – темата за новия свят на новите хора, който час по-скоро трябва да бъде видян и признат от лирическия „ти“, а чрез него и от всички други, които още не знаят за него. Така е на пръв поглед, но както е винаги при Вапцаров, и тук нещата са по-сложни и по-дълбоки, отколкото изглеждат на пръв поглед. На музиката на този сляп е придадена важна роля за проглеждането на друг – на този, към когото се обръща лирическият говорител. А както е казано и в „Слепият музикант“ на Короленко, слепите имат способността да придават особена стойност на всеки звук. Може би затова и музиката, изпълнена от незрящ, по някакъв необясним и неуловим начин звучи различно и по различен начин въздейства на слушателите. И може би това е така не само защото ги трогва нещастieto на музиканта, а защото той наистина успява поне в някаква степен да вложи в извличаните от инструмента или от гласа му звуци онази допълнителна смислова и изобразителна сила, за която само той има сетива и която при обичайни обстоятелства е недоловима за зрящите. Иначе казано, музиката на слепите говори другояче на останалите и им носи нещо непостижимо за самите тях. Такава свръхзадача възлага на изпълнението на един сляп челист и Вапцаровото стихотворение.

И така, настоящата статия се опита да въвлече в споделено смислово пространство три творби, които градят значенията си върху мотивите за музиката и слепотата. Дано предложеното междутекстово четене поне с малко е обогатило, ако не разбирането, то поне преживяването на тези творби.

Защото „времето на музиката не спира...“⁽⁴⁾

БЕЛЕЖКИ:

1. Текстовете на стихотворенията са дадени в края на статията.
2. Георги Господинов посочва вероятността стихотворението „Един слеп“ да препраща към практика, свързана с определен етап от историята на киното – практиката кинопрожекции да бъдат озвучавани на живо от присъстващ в салона музикант. Господинов, Г. Вапцаров и дебатът около киното през 30-те и 40-те години на XX век. <http://www.slovoto.bg>
3. Вж. също книгата на Господинов : *Поезия и медия. Кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите от 40-те години на XX век*. Издателство Просвета, С., 2005.
4. Пак там.
5. Светлозар Игов. „Малка нощна музика“. В: *Моцарт – литературни сюжети, тематизации и контексти*. Клео Протохристова, Мила Кръстева, Светла Черпокова, Дияна Николова (ред.). Пловдив: Филологически факултет, ПУ „Паисий Хилендарски“, 2008.

**BLINDNESS AND MUSIC IN POEMS OF SMIRNENSKY
AND VAPTZAROV**

Abstract. The article proposes an intertextual reading of two poems of Smirnensky („The old Musician“ and „The Blind Man“) and one poem of Vaptzarov („Blind Man“). The intertextual relation between the three poems is based on two common motifs – blindness and music. These motifs are traditional in poetry and have various semantic functions. The example of three chosen poems allows us to rethink an important question in aesthetics as the question of the interaction between two senses – vision and hearing.

Miryana Yanakieva

✉ Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences
E-mail: mjnak@abv.bg
0876 002 793