

## НАВЛИЗАНЕТО НА МОТИВА „НИРВАНА“ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ОТ НАЧАЛОТО НА ВЕКА

НИНА ИЛИЕВА

През 1903 г. в няколко последователни книжки на сп. „Мисъл“ се появява поредица от пет статии, озаглавени „Буда и будизмът“. Автор на статиите е Михаил АриAUDOV<sup>1</sup>. В тази студия той запознава българските читатели с отдавна нашумелия във френската, немската и руската литература проблем за религията и културата на Изтока. Още в увода ученият показва проникновено причините за интереса към източния мистицизъм — песимистичната насоченост в развитието на европейската философска мисъл. „ШОПЕНХАУЕР И ХАРТМАН, двамата най-видни представители на песимизма в XIX в., бяха до толкова увлечени от философските и етическите възрения на будизма и на по-ранни философски течения в Индия (за изражение на които служат съчиненията, известни под името Упанишади), щото предсказваха блестящо бъдеще на тия възрения, като смятаха, че те ще играят важна роля в преобразуването и в създаването на европейската култура и в създаването на нови обществени идеали.“<sup>2</sup>

Закономерно е новите поколения да се взират в руините на отминали култури, да актуализират чужди философски системи и да разпознават сред тях черти от собствения си образ, отломъци от собствените догадки и възжеления, добили видимост чрез формите и багрите на древността. Европейският интерес към Изтока започва от епохата на Просвещението. След първите преводи — на Упанишадите на латински от Дуперон и на Бхагавадгита на английски от Чарлз Уилкинс — първо системно представяне на индийските философски системи прави Х. Т. Колбрук през 1824 г. в своите „Есета върху философията на индусите“. В Германия първият ветеран на европейския интерес към Изтока е Хердер. От голямо значение е книгата на Фридрих Шлегел „За езика и мъдростта на индусите“, излязла през 1808 г. Шлегел за пръв път преподава индийска философия от университетската катедра. Настъпва онзи преврат в европейската мисъл, който води до разширяване на културния хоризонт на европейеца. Интересът към източната философия личи в трудовете на Шелинг, Хегел и преди всичко на Шопенхауер. Философският песимизъм на XIX в. открива за себе си мистиката на будизма и брахманизма.

<sup>1</sup> Мисъл, год. XII, 1903, кн. 1, с. 44—57; кн. 2, с. 99—108; кн. 3, с. 166—172; кн. 4, с. 248—260; кн. 5, с. 316—326.

<sup>2</sup> Мисъл, год. XII, 1903, кн. 1, с. 44.

„Днес ние знаем колко бе неоснователна и наивна вярата на песимистично настроените мечтатели, че е възможно да се присадят в Европа основните убеждения на Буда... В нашия материалистичен век нямат никаква цена утопните за бягане от света и спасение в Нирваната...“<sup>3</sup> — пише Михаил Арнаудов. От позициите на материализма българският учен отрича възможността за трайно настаниране на будистките мотиви в европейската култура. Той обаче не е прав в това, че утопните за бягане от света и спасение в Нирвана нямат никаква цена. Тяхната цена е, че съществуват като утопии; те имат място като опозиция на материалния интерес в буржоазния свят. Нещо повече — тъкмо тези утопии се превръщат в социокултурен образ — изразител на отчуждението на индивида в буржоазното общество. Наистина в тях преобладава мистично-песимистичното осмисляне на социалното явление, но все пак тъкмо чрез това осмисляне феноменът отчуждение става доминанта в развитието на европейската литературна мисъл. Друг е въпросът, че песимизмът и мистицизмът се оказват „пътища за никъде“, че тяхното отменяне чрез едно истинско историкоматериалистическо осмисляне е въпрос на историческа необходимост. Интересът към будизма като градивен материал за утопии е осъдено на бърза преходност явление — в такъв смисъл убеждението на Михаил Арнаудов се очертава като едно исторически перспективно виждане.

Арнаудов акцентира върху закономерната връзка между развитието на европейския песимизъм и интереса към будизма. Той обаче не повдига въпроса за това, че европейците виждат будизма през своето песимистично було по-песимистичен, отколкото е в действителност. По някои негови съждения относно различните тълкувания на понятието Нирвана може да се предполага, че ученият не е бил много далеч от подобна идея. Предпоставка за това е и превъзходното познаване на проблема, който си е поставил за цел да изложи пред българската общественост. Наред с научнопопулярното изложение на будистките основни концепции той отрича като безпочвени опитите да се използва будисткият песимизъм за построяване на съвременни песимистични концепции. Тежнението на автора към обективност на изложението само по себе си е вече реакция срещу субективисткото му прекрояване от жреците на песимизма Шопенхауер и Хартман.

Студията на Михаил Арнаудов е първият опит за научно осмисляне на свързаните с будизма проблеми у нас. Заслуга на автора е, че това разглеждане е направено от обективна, материалистическа гледна точка, която му позволява да се издигне до едно по-широко виждане на нещата.

Макар в студията си Арнаудов да застъпва гледището, че „вярата на песимистично настроените мечтатели“ за възможността да се присадят в Европа основните убеждения на Буда“ е „неоснователна и наивна“, тъкмо неговата статия става пръв сигнал за активизирането на интереса към будизма у нас. Още през 1899 г. в цикъла „Самотен“ на Пенчо Славейков, отпечатан на страниците на „Мисъл“, се появява едно стихотворение, което е изградено върху темата за ненарушимостта на покоя в контраст с движението, което е само сянка и „дълга“ върху ненарушимото спокойствие на потъналото в сън езеро: „Спи езерото“. Може да се предполага, че идеята за тази творба е била внушена на поета от немската идеалистическа естетика, в която естети-

<sup>3</sup> Мисъл, год. XII, 1903, кн. 1, с. 44.

ческото възприятие най-често се свързва със съзерцание, а съзерцание-то — с покой. Върховният покой, постигнат при естетическото съзерцание, се превръща в цел на живота, единствена пътека към неговото осмисляне. Разгледано в такъв аспект, съзерцанието покой съвсем не е толкова далече от образа на Нирвана. Първото художествено произведение, изградено съвсем открито върху будистки мотив, е стихотворението „Нирвана“ на Стоян Михайловски, публикувано във „Философически и сатирически сонети“ през 1905 г. През 1909 г. в сп. „Хидожник“ излиза Яворовият цикъл „Леворъчни пръстени“. Петото стихотворение от цикъла носи заглавие „Вечните води“ и е посветено на мотива Нирвана. По-късно, през 1914 г., Яворов преработва стихотворението за „Шепот насаме“ под заглавието „Нирвана“. Това стихотворение става програмно за цялата символическа школа у нас: мотивът за онази страна на вечния покой, до която делничното няма достъп, ляга в основите на символическата поезика.

\* \* \*

Българската литературна критика немалко се е занимавала с личната миниатюра на Пенчо Славейков „Спи езерото“, но изследователите почти не излизат извън прякото тълкуване на темата като напрежение между движението и покой, въплътено в описанието на една природна картина. Ето например обобщаващите изводи в образцовия анализ на стихотворението, направен от Никола Георгиев<sup>4</sup>. „... художествено убедително утвърждаване на копнежа по тишина и сляние и на невъзможността той да бъде осъществен докрай; утвърждаване на красотата и самоценността на природата и на невъзможността да остане самостоятелна и самотенна в допира си с човека; утвърждаването на възможностите на художественото слово и целенасоченото им ограничаване, което отдалеч прегражда пътя към разпространения по онова време парнасизъм. Творбата е във всички тези страни и в нито една от тях, взета самостоятелно. Тя разкрива трепета и спокойствието, сложността в простотата, поетическото очарование в обикновеността на израза, движението в най-ограничените амплитуди на физическия и духовния свят. За тази многосъставност на света, човека и поетическия израз говори на читателя Славейковата творба.“<sup>5</sup> Вярно е, че художествената творба е многосъставна и че не би могла „да се покрие“ от нито едно от своите тълкувания. Вярно е също така, че анализът често търси сложност и привидно несъществуващи неща в наглед съвсем просто и прозрачно по смисъл произведение. Тази изначална дефективност на анализа се дължи на факта, че един анализ на литературно произведение по необходимост предполага „другостта“ на гледната точка на тълкувателя, който изхожда от друга социокултурна обстановка и вследствие на това има различна историческа перспектива. Тъкмо тази дефективност определя актуалността на анализа. Затова невинаги се оказва задоволителен средният път, когато изследователят търси излаз в „неутралните води“ на „общочовешките ценности“, боейки се да не би да идентифицира творбата с несъществуващи в нея идеи и образи. Разбира се, свободното налагане върху

<sup>4</sup> Творби и проблеми. С., 1979, 408—423.

<sup>5</sup> Пак там, с. 419.

творбата на идеи и образи само въз основа на бегли аналогии крие съществени рискове, но трябва да се има предвид, че дори и най-близките до текста интерпретации нямат абсолютно всичките си основания единствено в самия текст.

Стихотворението „Спи езерото“ действително би могло да бъде „художествено убедително утвърждаване на копнежа по тишина и сляние и на невъзможността той да бъде осъществен докрай“, но дали изследователят би прегрешил спрямо художествената специфика, ако се опита да разгледа мечтата за покой като стремеж към естетическо съзерцание, а стремежа към естетическо съзерцание — като приближаване към будисткия образ на Нирвана? Наистина никъде в стихотворението не се говори нито за творчески акт, нито за Нирвана. Подобна изследователска конструкция би могла да има своите основания само върху текстови аналогии, почиващи върху напрегнатото равновесие между движението и покой, така че анализът безопасно би могъл да спре до изясняването на взаимоотношението между тези две най-общии категории. Преустановяването на анализа до този предел означава изясняване на общоочовешкото в поетическата идея, но не позволява тя да се осмисли конкретно-исторически. За да намери характерното за епохата, което позволява на поета да постави за поетическо разрешаение тъкмо тази, а не друга тема, за да се домогне до оня комплекс от социокултурни фактори, които са повлияли на поета за намирането на едно или друго разрешение на художественото противоречие, изследователят не може да разчита единствено на текста. Необходимо е конкретното художествено произведение да се впише не само в цялостното творчество на автора, но и във възможно най-многогранно схванатия за разглежданата епоха културен хоризонт. При подобно разширяване на кръга на изследването е съвсем закономерно да се окаже, че съответните философски концепции поради своята специфика нямат пряко доказуеми аналогии в поетическия текст, но хипотетичното им съотнасяне с него може да ни доведе до конкретно-историческо осмисляне на художественото произведение. В такъв смисъл успоредяването на някои художествени и философски идеи, между които няма пряка, очевидна връзка може да се окаже много плодотворно като работна хипотеза.

През 1899 г. Пенчо Славейков вече е автор на т. нар. философски поемн, в които развива свои поетически концепции за живота и смъртта, за твореца — гений и избранник на себе си и на народа, за силата на всеобхватната любов. Геронте в тези поеми са неотстъпно устремени към онова състояние, в което единствено биха могли да намерят жадувания покой: Бетховен в бурното изживяване на творческия акт, Ленау в смъртта, Микеланджело в осъзнатия дълг на твореца пред народа, Шели в саможертвата на висшата любов, а Фрина — замръзнала в тържеството на всепобедната красота. Всички те са израз на основната идея на автора за търсене на естетическото преживяване-съзерцание, което да бъде всеобхватно и същевременно да бъде висша морална ценност. Естетическото състояние е състояние на покой — макар сред бурята на творческия акт, макар сред барикадите на улицата, пред разлюляната от жажда за „достолепна“ мът тълпа, посред романтично бушуващата морска бездна или в прегръдките на смъртта. Този миг на покой е „откраднат“ от живота или, по-вярно, той е върховна еманация на самия живот и е странно независим от него. Макар и мимолетен, този миг на покой е вечното и непре-

ходното в живота, което тъмните води на Лета няма да погълнат. Той прилича на идеала на немската идеалистическа философия — Нирваната на естетическото състояние-съзерцание. Във философията на Шопенхауер, която често наричат „европейски вариант на будизма“, най-ясно личи връзката между естетическото съзерцание и будистката Нирвана — Нирвана като символ на покой и откъсване от света, но загубила присъщата на будизма ведрост.

В „Спи езерото“ Славейков отново разработва мотива за покой, но вече абстрактно-стилизирано — чрез една привидно съвсем простица природна картина. Белостволи буки свождат вити гранки над спящото езеро, но в неговите тъмни гълбини достигат само техните преплетени сенки. Покоят е достижим за стремящите се към него, но само за освободените от тленното, достижим е само негативно. Сенките са отразени — това, което е било образ на безплътното проникване в покой, е отражение на живите, стремящи се към покой гранки. Светът е разполовен от тази огледална повърхност на веществен и безплътен, на стремящ се и неподвижен. Единствената характеристика на езерото са синонимите за покой и неподвижност: „спи“, „замряло“, „нито трепва“. Светът над езерото е изпълнен с вещественост и живот; „треперят, шепнат белостволи буки“, „свождат вити гранки“. Светът на движението и живота е устремен към другия свят на неподвижността и покой. Както отбелязва в своя анализ Никола Георгиев, в първата строфа значението се раздвоява между порива на сведените към езерната повърхност клонки и сдържаността на движението. Изразител на движението е само глаголът свождат, който изразява „и насоченост, и завършеност, и движение, и покой“, така че впечатлението за движение се проявява единствено в колебанията между двете значения. Значително по-пълно е изразено в първата строфа впечатлението за покой. То се подкрепя както от второто значение на глагола свождат, така и от кръговото движение на описателния поглед — от витите гранки до тяхното отражение в езерните гълбини и отново до гранките, които шумят в безсилието си да постигнат желаната пълнота и затвореност на кръга. Значението на глагола свождат е раздвоено и затова първото определяне на гранките като носители на живота и движението идва с образа „преплитат отразени сянки“. Първото недвусмислено назоваване на движението е свързано не със света на движението и живота, а със света на покой — гълбините на сънното езеро. Негов носител се оказват не самите носители на вещественото — сведените гранки, — а само техните преплетени отражения-сенки. Вещественият свят се утвърждава като носител на движението едва с първия стих на втората строфа: „Треперят, шепнат белостволи буки.“

Първата строфа внушава илюзията за целостта и съпринадлежността на тези два огледално разполовени свята, но същевременно поддържа двузначността на ключовата дума свождат, за да премине във втората строфа към идеята за принципната им несъединимост. В първата строфа властта на покой се разпростира не само върху езерото, потънало в сън, но и върху замрелите в мига на своето свеждане клонки. Тяхното истинско движение се осъществява сякаш през сън, отразено от тихите и тъмни гълбини на езерото. Двата свята взаимно се отразяват: светът на движението и живота отразява покой, а покоят отразява движението на замрелите вейки. И все пак взаимното отражение не означава взаимно проникване — кръгът на описателния поглед се разпада и всеки от световите изразява своята същност:

буките „треперят“ и „шепнат“, а езерото е „замряло“, „нито трепва“<sup>6</sup>. Двата свята се оказват непроницаеми един за друг. Както витите гранки преплитат сенки, сякаш уплашени от отражението си в тъмните неподвижни гълбини, така и покоят се затваря сам в себе си. Всяко движение, дошло от материалния свят, бива погълнато безвъзвратно; сепването само подчертава вечния покой и някак странно след „сепва“ остава да звучи началното: „спи езерото...“

Темата за непроницаемостта на вечния покой и за неосъществения копнеж по него би могла да намери аналог в образа на вечните води на Нирвана. Образът на езерото носи всички характеристики на вечния покой: той би могъл да приеме образа на земното само ако е лишено от своята телесност, и то сянката на това земно ще бъде отражение, което би възприел някой външен поглед, но в никакъв случай няма да бъде характеристика на тихите и тъмни гълбини. Покоят няма положителни характеристики, а всички характеристики, които земният свят би се опитал да наложи, са отражение, сянка на земното. Нирвана може да се определи само отрицателно: „Съществува, ученици, убежище, където няма нито земя, нито вода, нито светлина, нито въздух; където няма нито безкрайност на пространството, нито безкрайност на разума, нито каквото и да било; където няма нито представи, нито тяхната липса; където няма нито този свят, нито друг свят, нито слънце, нито луна. Това, ученици, не е възникване, не е унищожение и не е постоянство; това не е умиране и не е раждане. То съществува без основи, без развитие, без опора; то е край на страданието.“<sup>6</sup> Това, което ние можем да си представим за Нирвана, се оказва неизменно отражение на нашето земно мислене, на нашите земни представи, само сенки от преплетените пътища в нашето съзнание, а Нирвана е такова битие, което е по-високо от всяко разбиране. Така както нашите земни представи са неспособни да проникнат в Нирвана, и витите гранки проникват в гълбините на езерото само чрез своите сенки. Тези сенки продължават да се стремят една към друга, да се преплитат една в друга, сякаш надвесените вейки са смутени, че и във вечния покой виждат само своя образ, макар и безплътен. Доказателство за земния произход на тези „отразени сянки“ е поривът им да се вплетат една в друга, да потънат пак в себе си — онова себе, което не им позволява да познаят вечния покой и ги връща пак при земната им същност, изпълнена със страст и движение. Телесността в будизма не се свързва с „аза“, понеже тя е подложена на болести и изменения и принадлежи към света на създаването и унищожаването, към света на страданието. Будизмът не отговаря на въпроса, какво е „азът“, след като той не принадлежи към света на земните явления; не отговаря на въпроса, дали при постигането на Нирвана, при освобождаването от тежобата на всичко земно не се освобождава потиснатият от земното „аз“, който единствен да навлезе в Нирвана. Или може би „азът“ също принадлежи към заблудата на земните представи, които не могат да ни помогнат за постигането на изкупление чрез Нирвана. По-вероятно е второто допускане, защото Буда в Бенареската проповед оставя този въпрос открит — като въпрос, нямащ непосредствено отношение към спасението.

Пенчо Славейков също оставя този въпрос открит в своята лирична

<sup>6</sup> Цит. по: Г.Олденберг. Будда, его жизнь, учение и община. М., 1980, с. 221 Udana VIII, I.

миниатюра, но по съвсем различен начин. „Азът“ на „модерния човек“ сякаш се възплъщава в тези „вити гранки“ — неизменно насочени центростремително, навътре в себе си, но и приведени от копнеж надолу, към водите на вечния покой. Този вечен покой се оказва непостижим за тях поради неспособността им да се абстрахират от своя „аз“ до такава степен, че да познаят покоя не само чрез своите сенки — безплътен образ на неизменния земен „аз“. Неуспял в своя безплътен порив към покоя, „азът“ е осъден да се завърне сред страстите на земния живот. А когато се отрони листец и политне към гладката повърхност на водите на покоя, когато „азът“ наистина поиска да се слее с покоя, той би нарушил за миг спокойната повърхност, до която се докосне. Сепването е мигновено, покоят пак възстановява своята власт, но събудената от отронения листец дълга вече показва, че са се докоснали две противоположни същности. Душата на „модерния човек“, която можем да съзрем като втори план в образа на белостволите буки, би могла да постигне мечтания покой само идеално, чрез отразените в него безплътни сенки. Това постигане на покоя се оказва недействително, то е само отражение на надвесените над повърхността гранки — „азът“ съзира отразен във водите собствения си образ. Покоят е непостижим поради невъзможността на „аза“ да се разтвори в него. Двата свята — земният свят на страстите и желанията и светът на вечния покой — отново се обособяват един от друг. На мястото на тяхното съприкосновение, настъпило вследствие на порива на „аза“ да напусне земния свят и да се потопи във вечния покой, остава „дълга“ и краткотрайно сепване, но „сал на повърхнини“ — огледалната повърхност на допира между двата свята. Отново се възцарява спокойното привидно взаимопроникване на двете противоположни същности до новото „понякога“ на новия порив на „аза“.

Докато при Славейковия образ на Нирвана, който би могъл да се схване като втори план на образа на сънното езеро, езерото и надвесените над него гранки образуват една, макар и привидна цялост. Стоян Михайловски още в подзаглавието „небитие“ насочва към разбирането на Нирвана като контраст на земното. Рязката поляризация е характерна за художествения стил на Стоян Михайловски, но подобно разграничение има известно основание в будистката литература.

Позицията на двамата поети спрямо Нирвана може да се илюстрира чрез становището на Шопенхауер. От една страна, Шопенхауер клони към ведизма, където Нирвана е самия Брахман, който е първопричина на всички неща. Спасеният чрез Нирвана се разтваря един вид в самия Брахман и в това се изразява монистичният принцип на ведизма. Шопенхауер не може да се откаже от нещото в себе си, което е сходно с Брахман, но това нещо в себе си у него не съвпада с Нирвана, а по-скоро с волята. За Шопенхауер волята е всичко; тя е носител и причина за страданието. Когато човек се освободи от страданието, т. е. волята, остава нищото, което може да бъде наречено Нирвана. В будизма няма нещо, което да наподобява Брахмана на ведизма или нещото в себе си на Шопенхауер. Душата, която сама е част от санкхара, освобождавайки се от страданията на земното, преминава от земното битие в небитието, т. е. в непредставимото нищо. Нищото и небитието на будистката Нирвана е нищо и небитие само по отношение на земното — в действителност трудно може да се каже дали то е битие или небитие, защото между санкхара и Нирвана няма никаква причинна връзка. Шопенхауер признава, че след освобождава-

нето от волята се стига до нищото и е склонен да признае това нищо като аналогично на Нирвана. Той все пак се бои да не би то да бъде схванато като абсолютно нищо, защото тогава земният свят би бил пълна негова противоположност. „Това, което остава след пълното снемане на волята, за всички, които още са изпълнени с воля, е всъщност нищо. Но също и обратното: за тези, в които волята се е обърнала и отрекла, този наш толкова реален свят с неговите слънца и млечни пътища — е нищо!“ — пише Шопенхауер в своето произведение „Светът като воля и представа“<sup>7</sup>. Тук Шопенхауер се успоредява в будизма: Нирвана е нищо само от гледна точка на земното, на сансара, но тя е нещо, тя е битие за тези, които са я постигнали. Шопенхауер запазва не само нещото в себе си, но и индивидуалността, а будистката концепция не оставя място за индивидуалността. „Доколкото нито „аз“, нито каквото и да било, отнасящо се до „аза“, братя, не може да бъде истинно и истински прието, няма ли да бъде еретическа позиция да се смята: „това е светът, а това — „аз“, и „аз“ ще бъда както по-рано и в бъдещето, постоянен, неизменен, вечен, с природата, незнаеща изменения — да, „аз“ ще живея вечно“ — не е ли това чисто и просто учение, проповядвано от глупци“ — казва Буда<sup>8</sup>. С. Радхакришнан смята, че Буда отрича феноменалното „аз“, а счита наличието на субекта „аз“ за недоказуемо, но признава все пак онова всеобщо „аз“, което се разкрива в Упанишадите; по-късните школи на будизма показват склонност по-скоро към отрицателно решение на въпроса.

Пенчо Славейков е значително по-близо до Шопенхауеровата концепция в сравнение със Стоян Михайловски. Славейков изгражда поантата в „Спи езерото“ върху скрития конфликт между „аза“ и невъзможността той да бъде приет в покоя. Очертават се два вписани един в друг кръга: витостта на гранките и кръгът на описващия поглед от гранките до сенките им във водата и отново до трептящите буки. Вторият кръг никога не би могъл да се затвори, тъй като започва тъкмо от образа, чийто втори план е „азът“. Конфликтът между „аза“ и необходимостта той сам да се освободи от себе си, за да навлезе в покоя, се оказва неразрешим, но и неотменно съществуващ, което се внушава от хипотетичната лирическа повторимост, индуцирана от думата „поякога“.

Стоян Михайловски, както личи и от подзаглавието на неговото стихотворение „Нирвана“, насочва поетическия конфликт другаде: между битието и неговото отрицание-небитие. Необходимостта индивидът да се освободи от индивидуалното у себе си се оказва по-скоро необходимост от отхвърляне на неправдите в обществото, отколкото желанието за освобождение от съкровено „аз“. Славейков, макар да си е послужил с обективно нарисувана природна картина, е по-близо до индивидуалистично схванатия „аз“, а Ст. Михайловски чрез употреба на изказ във второлична безлична форма насочва мисълта към социалното. Славейков като Шопенхауер се опитва да съхрани нещото в себе си и индивидуалността, избягвайки поляризирането битие — небитие тъкмо чрез обективността на рисунъка, както и чрез съзнателното отдалечаване на образите от първия план от областта на човешкото. Михайловски веднага поставя човешкото като образец център в стихотво-

<sup>7</sup> A. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Vol. I, p. 479.

<sup>8</sup> Цит. по: С. Радхакришнан. Индийския философия. Т. I, М., 1956, 326—327. Majjhima Nikaya, I. 138.

рението, и то не човешкото в индивидуален, а в социален план. Човекът, потънал в ужаса на своето социално битие, мечтае да намери забрва и покой, затова е необходимо образът на покоя да бъде максимално поляризиран спрямо образа на социалното битие, наситено със страдания. На поета не е нужно да прикрива опозицията битие—небитие, защото при него небитието е схванато като противоположното друго на битието. Така „Нищото“ на Нирвана се осмисля като едната страна на самото битие. Това сближава Михайловски по-скоро с ведическата концепция, отколкото с будистката, възприета от Шопенхауер и Славейков. Според ведическата концепция Нирвана е и битие, и небитие, но в смисъл, различен от будисткия. Докато според будизма Нирвана е битие изобщо, а е небитие само спрямо света на санкхара, според ведизма Нирвана е небитие като противоположното друго спрямо земния свят и е битие, тъй като е начало на всички причини — Брахман. Така че, макар при будизма и в концепцията на Шопенхауер границите между Нирвана като битие и небитие да са доста смекчани, всъщност това разбиране води до поставяне на рязка преграда между света на санкхара и света на Нирвана, между които не съществува никаква причинна връзка. При ведизма въпреки по-категоричното противопоставяне на понятията битие—небитие в определеното на Нирвана преобладава характеризиранието на Нирвана като битие, което акцентира върху причинната връзка, съществуваща между света на Нирвана и земния свят.

Въпреки подзаглавието „небитие“, което Стоян Михайловски поставя на своето стихотворение, той разработва нирванния мотив повече в неговия смисъл на битие, обединяващо земния свят със света на покоя. Нирвана е схваната като другата страна на земното съществуване, която със своето отрицание утвърждава пак земното като негова противоположност. Акцентът тук е не върху невъзможността да се преодолее „азът“, за да се постигне мечтаният покой, а върху социалния „грех“, който би извършил онзи, който желае да се оттегли в Нирвана. Нирвана е диалектически свързана със земното битие, но тази връзка, макар с причинността си да напомня ведическата концепция, по своята същина не е нито ведическа, нито будистка, защото антитегично утвърждава не покоя, а земната активност. Наистина не всяка активност се отрича безрезервно от Нирвана. Много изследователи посочват наличието на две Нирвани в будизма: „Понякога се прави разлика между двата вида Нирвана: 1. упадхишеша, когато угасват само човешките страсти, и 2. анупадхишеша, когато угасва всяко битие... разликата между упадхишеша и анупадхишеша съответствува на разликата между Нирвана и Паринирвана, умиране и пълно умиране.“<sup>9</sup> Спасилният се от санкхара Буда може да помага за спасението на други — приживе, защото тялото му още е под властта на санкхара или, според някои школи, след като си е отишъл от земята. Такава Нирвана се нарича алтруистична. Тъкмо алтруистична според Михайловски не може да бъде Нирвана. Той е склонен да ѝ отрече всякаква етичност. За него Нирвана е *Mors memoriae*, умиране на социалната памет, резигнация пред всевластието на съдбата.

В първия катрен на сонета поетът определя Нирвана като „див-

<sup>9</sup> С. Радхакришнан, *Индийская философия*, М., 1956, т. I, с. 381. Вж. също: Н. у. Glasepp, *Buddhismus und Gottesidee*, Mainz, 1958, p. 499 (105) — 500 (106); G. Oldenberg, *Excursus on Nirvana*, III.

на, свърхдушевна и безименна услада“. Нирвана е наречена „свърхдушевна“, което раздвоява значението между преодоляването на душевното и неговото запазване в някаква форма. Както вече беше споменато, будизмът не признава същинско битие на „аза“, а така също на тялото, личността и душата. Те са само своеобразно преплитащи се процеси на пораждање и унищожение, един преходен поток от дхарми. За нещо подобно на „душа“ в известен смисъл може да става въпрос при ведизма. Трудно може да се реши обаче доколко този образ се е появил вследствие на колебание между будистката и ведическата концепция и доколко е навик към моралистично мислене от християнски тип, което се потвърждава и от наличието на образите на „Едема“ и „Ада“ като символи на моралния съд. Нанстина те се срещат и в индийските религиозни системи, но все пак греховете на страдащите се изкупват по-скоро от непрекъснатата верига на преражданията, като постигналите освобождение също не се освобождават безнаказано от земните си грехове, а „Едемът“ — това е Нирвана. Разчленяването на времето в стиха „Безстрастен да стоиш и пред Едема, и пред Ада“ е чеобичайно за индийското религиозно мислене: само постигналият Нирвана може да бъде безстрастен, следователно освободилият се от земното битие не може да наблюдава Нирвана като нещо външно. Такъв едновременно „безстрастен“ и външен поглед върху Нирвана е необходим на поета, за да постави в първия катрен темата за етичната оценка на оная „безименна услада“, за цената, която човек би платил за своето оттегляне в небитието. Тази цена е назована още в последния стих на катрена — загубването на всички сетива за живота: „И нито признак на живот в живота да не сещаш!..“ Животът се свързва с усещането, а това усещане — с висшата морална отговорност („Едема“ и „Ада“). Така отправна точка в оценката на Нирвана става моралният дълг.

Усещането на живота за Михайловски означава да имаш сетиво за доброто и лошото в живота. Когато човекът застане „безстрастен“ пред съда на морала, той става чужд не само на лошото, но и на доброто: „Да гледаш, без да гледаш, сляп да бъдеш в светлината!..“ Да бъдеш глух за всеки рев, и глух за всяка песен!..“ Забравяйки злото и доброто във от себе си, човек забравя и себе си: „Да се забравиш!.. В бързия вървеж на времената || Да се разсееш — като дим в безкрайний свод небесен!“ Оказва се, че опора на съкровеното „аз“ на човека според поета е неговата етичност. Затова съвсем закономерно настъпва антиетичният образ в сонета: „Да имаш върху съвестта си хладна плоча гробна!“ Неразличаването на злото и доброто не е само лично дело, което води до разрушаване на личността, то е обществено зло. Неутрална обществена позиция според поета няма и не може да има. Щом не си за доброто, ти си против него. Среден път няма. Човекът става играчка за „злотворен случай“ и вече губи способността да отстоява себе си като човек. Загубил своите човешки атрибути, човекът се превръща в „Пуст зрак, мечта подвижна, твар на сянката подобна.“ Дори приел в себе си качества на вечния покой, човек пак остава подчинен на своята всевластна човешка съдба и единственото, което той може да направи срещу нея, е да я приеме, „от устните“ му „охраняе горчиво без да пада“. Поетът не може да приеме липсата на морална активност. За него Нирвана е отрицание на живота вътре в самия живот, тъй като тя е разрушител на моралните му устои. Отрицанието на Нирвана като отрицание на живота поражда у читателя

жажда за живот и морална отговорност за съдбата на другите — т. е. точно обратното на онова, което представянето на Нирвана би трябвало да събуди. Затова кръговото повторение на началния стих в края на творбата звучи иронично: „О, дивна, свръхдушевна и безименна услада!“ „Свръхдушевна“ в повторения израз звучи едва ли не като невъзможна за човека услада, като услада, унищожаваша душата, и заглушава другото значение — на превъзможнатата в нещо по-висше душевност.

Фактът, че Стоян Михайловски възправя срещу мистическата концепция за Нирвана алтернативата за моралната отговорност, която крепи човешкото у човека, показва, че той ясно е схванал индивидуалистичния дух на възраждането на ведизма и будизма в европейската литература. Поетът идентифицира будисткото абстрахиране от света на санскхара с отчуждението от социалните проблеми, което се пропагандира от съвременната му философия и естетика. Съзрял зад нашумелия в своето съвремие образ на Нирвана идеала за естетически съзерцателно отношение към действителността, той му противопоставя своята активна гражданска позиция, основана върху разбирането за моралните устои на човешката личност. За изграждането на своята поетическа концепция Ст. Михайловски използва реално съществуващата в будизма пропаст между принципната неотменимост на законата за Кармата, доразвит от ведизма, и учението за несъществуването на „аза“, който би получил нравственото въздаяние на отвъдния свят. Ето какво казва по този повод Олденберг: „Будистите отлично са съзнавали трудността да съгласуват това учение за несъществуването на субекта като реална сума от физическите и духовните атрибути на човека с вярването за нравственото въздаяние за нашите дела... Фактически метафизическият въпрос за тъждествеността на субекта ни най-малко не е пречел на вярването на будистите, че ние получаваме награда и наказание за нашите дела.“<sup>10</sup> За да направи моралното център на своята концепция, Михайловски е трябвало да се опре върху понятието „личност“. Той за разлика от Славейков не вижда никакви пречки за разрушаването на „аза“ при неговия преход в Нирвана, но смята, че придобивайки атрибутите на отвъдното, на вечния покой, „азът“ губи собствено човешките си характеристики. Така в критиката си срещу съзерцателния естетизъм на индивидуализма Михайловски също се опира върху предпоставената теза за неразрушимостта на „аза“, за невъзможността му той да навлезе със собствените си, земни характеристики в отвъдния покой. Само че той не изхожда от самозатвореността на „аза“, която е главна пречка за преминането отвъд, както при Славейков, а от социалните функции на този „аз“, които трябва да бъдат пренебрегнати в името на индивидуалното спасение. Индивидуално спасение, което е пасивно като социална функция, за Михайловски е равнозначно на унищожаване на човешкото. Такава е цената на „усладата“ и тази цена поетът не би платил.

Третото стъпало в разработването на нирванския мотив в нашата поезия е Яворовата „Нирвана“. Независимо от качествено новите моменти в разработването на мотива поетът се опира по-скоро върху традицията на Пенчо-Славейковото „Спи езерото“, а не на „Нирвана“ от Михайловски. Това личи не само от използването на сходен поетически образ — спящото езеро при Славейков и вечните води при Яво-

<sup>10</sup> Г. Олденберг. Будда, его жизнь, учение и община. М., 1890, с. 203.

ров, — а и от цялостната поетическа концепция, построена по индивидуалистически образец. Повлиян от източната мистика на Ницше, Шопенхауер и Хартман, както и от идеите на Шибишевски и Метерлиник, българският критик — пропагандатор на символизма, Димо Кьорчев заявява в своята статия „Тъгите ни“ през 1907 г.: „Нашите тъги са пътят към Нирвана и изчувствование леността на абсолютното освобождение и абсолютната истина.“ С Яворовата „Нирвана“ пътят към „вечните води“ действително става един от основните подстъпи към българския символизъм.

Стихотворението предлага тънка психологическа и философска разработка на проблема за движението и покоя, за напрежението между обективно и субективно, изразено в сблъсъка между две несъвместими гледни точки. По протежение на трите си строфи то е изградено върху динамичното противопоставяне на двата основни образа: „вечните води“ и „ний“. Чертаейки кривата на напрежението помежду им, си проправя път мотивът на разрива между древната и модерната философия, който ще избухне с пълна сила в поантата. Ясното субективно обособяване на двете образни единици, което е в противоречие с будисткия светоглед и в съгласие с мирогледа на съвременния човек, се подчертава чрез особеностите на ритъма, графичното оформление, звукописа и синтактичния строй.

Четиристричният размер с ударение върху втората сричка, комбиниран само с женски клаузули, съответствува напълно на халюциниращата призрачност, която внушава стихотворението. От четири в първия стих и три във втория ритмичните стъпки намаляват на две в третия и четвъртия стих на всяка строфа. Ефектът на нарушената ритмичност се подчертава от графичното отдръпване на началото на двата последни стиха, както и от анафоричното повторение на съюза „и“ в началото им при втора и трета строфа. По този начин се получава видимо разделение на двете основни образни единици. Всяка от тях си има свое устойчиво място в рамките на строфата: образът на водите заема първите два стиха, а образът „ний“ — последните два. Поетът държи успокоение вътре в самия конфликт, без да цели уталожването му.

„Спят вечните води...“ — чрез инверсията и свръхсхемното ударение върху „спят“ поетът веднага поставя мисълта за покоя. Покоят се налага като даденост — извечна даденост, което е първото нещо, до което се докосва нашето съзнание. Будизмът вижда в образите на водите, а също и на пламъка съдбовното, създаващо и унищожаващо човека движение, жизнения поток или сантана. Основна характеристика на безначалния и безкраен поток е абсолютното, истинно реалното. Субстанциалният носител на сантана с дхарма — трансценденталният субстрат на единичния елемент съществуване, чието съдържание според някои школи е празнотата. Почти безвременно бързото зараждане, взаимодействие и изчезване на дхарма съставлява безначален и безкраен поток от мигновени събития, поток, в който като основен закон цари относителността. Един свят, където изменчивостта е толкова всеобща, че отрицава сама себе си, където мигновеността на битието на дхарма елемента клони от движение към покой, към дхарма-Нирвана. Избирайки за образ на покоя думата води, Яворов балансира между статичното и динамичното, между относителното и абсолютното. Затова, за да наклони везните към значението на покой и вечност, поетът поставя допълнителен акцент върху думата спят.

Яворов „заземява“ представата за ирационалното, като го поставя във временно-пространствени измерения: „Спят вечните води, безбрежните води — бездъни, || но в тях се не оглеждат небесата звездни“. Внезапно изпъква на преден план скритото дотогава в семантичните пластове на метафората „спят вечните води“ понятие за повърхност. Повърхността е пуста и страшна в своята пустота. Водите са „вечни“, „безбрежни“ и „бездъни“, но все пак не те единствени изпълват универсума, щом „небесата звездни“ остават някак извън очертаанията му. Съюзът „но“ зазвучава като протест срещу тази вечност и безмерност, в която няма място за човешкия копнеж — „небесата звездни“. Синтактичното противопоставяне на двата стиха е обусловено от невъзможността на лирическият субект да се примири с непосилната представа за тази ирационална абсолютна обективност, която отхвърля всяка личностна гледна точка. Затова пък рязкото ритмично начупване на стиха дава възможност за пълна изява на субективното, на мотива „ний“: „и бродим ний наоколо...“

Внезапно появилото се „ний“ събира в себе си разпръснатите нишки от невидимата пояжина на субективната гледна точка в първото двустихие: „Ний, гледащите вечните води“. Вместо очакваното субект-обектно обединение настъпва срыв, който се потвърждава на различни нива в поетичната структура. Освен графично и посредством ритъма переходът е набелязан и от контраста между меките предни гласни под ударение в първите два стиха срещу преобладаващите „о“ и „ъ“ под ударение в последните два. Присъединителната синтактична връзка между втория стих и третия и четвъртия обединява трите стиха около мотива „търсене на субективното“ и повторис акцентира върху противопоставителното „но“. Този път то изпъква като противопоставяне на първия стих с останалите три стиха в строфата. Все пак открояването на двете двойки стихове е по-ярко, отколкото открояването на групата първи стих срещу групата втори, трети и четвърти. Причината е, че обединяването на стиховете по двойки е скрепено от обективната гледна точка в първото двустихие срещу подчертано субективната във второто, а също така от пълното отсъствие на движение в първата част срещу глаголите бродим и тръпнем във втората. В първата строфа конфликтът обективно—субективно е даден само като съпоставяне, което прави възможно присъединителното синтактично обединяване на двойката стихове.

Поетът сътворява един до друг два свята и взаимоотношенията помежду им са възможно най-неутрални. Светът на пустото пространство — нищото, или Нирвана, и светът на тревожната субективност, която търси и не намира своя образ, своето „човешко“ в безмълвните бездни. Неслучайно поетът избира множествена форма на личното местоимение „ний“. С нея той събира всички човешки индивидуалности в едно и говори от тяхно име, сякаш те са прераснали в един-единствен човек, в едно-единствено заплашено създание, което броди около безличния покой, без да може да се потопи в него, без да може да се претопи в него.

Стихотворението е построено върху аналогична повторителност на синтактичните и смисловите структури, която го сближава с разказвателния маниер на ведическите и будистките текстове и същевременно спомага за постигането на онова музикално звучене на стиха, което се изисква от законите на символистичната поезика. Между първата и втората строфа има едва доловими разлики. В първата описателни-

ят поглед се движи в дълбочина, а във втората — по хоризонтал. Същевременно пространството, в което е заключен „азът“, сега се ограничава не само отгоре — „небосклони звездни“, — но и от всички страни — „хоризонти мрачни“. Този път леймата в последната стъпка обособява „безбрежни“, за да го римува веднага с „безнадеждни“. Безнадеждно е спасението на човека, щом той сам търси онези „хоризонти мрачни“, под които е протекъл животът му. Движението на двата свята един към друг, загатнато едва доловимо, замира, преди да е започнало: „навеждането“ на мрачните хоризонти и вписването на безнадеждния поглед на „аза“ в тях. „И тръпнем...“ — вечната тревога на човешката душа се противопоставя на вечния покой. Само че в първата строфа тръпките на човешкото са съпоставени с метафората на печиното: „безмълвните им бездни“, а във втората човекът е оставен сам на себе си, със „зрачните догадки“ за своята вечна орисия, която го прави вечен заключеник на мрачните хоризонти на вечната самота.

Структурирането на третата строфа е подчинено на изискванията на поантата: окончателния срив между двата свята, признаването на пълната им несъвместимост. Докато водите на Пенчо-Славейковото езеро все пак са прозрачни поне за земните представи — дълбините им отразяват сенките на надвесените над тях гранки, — повърхността на Яворовите вечни води е пуста и абсолютно непрозрачна. При Славейков самият образ — езерото — внушава нещо крайно, завършено само по себе си, ведро; перспективата на безкрайното е дадена само в дълбочина — „тихите“ и „тъмни дълбини“. У Яворов образът на вечните води е определен по-скоро праціонално: те са вечни, безбрежни и бездънни, предвечни и всевечни. Това, което им придава известна ведрост, е, че са „кристални“, а привлекателността им е определена сетивно, подобно на думите, с които хората обикновено назовават прегръдките на желаната смърт. Вечният покой според Яворов е нещо безгранично във времето и пространството; той е дори преди самата вечност. При Славейков желаното непроницаемо е някак пригодно според човешкия поглед, който би могъл да го обгледа; непристъпността му се изразява по-скоро в намекнатата кръгова завършеност — „езеро“. За Яворов водите са абсолютно недостъпни за човешкото — те не отразяват нито „небесата звездни“, нито мрачните хоризонти на земната действителност на човека; отправил поглед към покоя, човекът не съзира своята сянка, не се опитва да определи покоя чрез себе си. Тъкмо обратното — вечните води го привличат със своята „другост“, с това, че там той не намира нищо от себе си.

Подобни думи намират и Славейков, и Яворов, за да назоват първа на „аза“ към сливане с вечния покой: „треперят“ и „тръпнем“. И двете изразяват задържан в себе си, интroversиран порив. Защото, макар че „азът“ в Яворовото произведение се показва готов да напусне пределите на своята земна безнадеждност, поантата разрешава конфликта и в двете стихотворения по сходен начин: „азът“ остава затворен в рамките на земното, в своите собствени граници, без да може да проникне в отвъдния покой. При Славейков „азът“ се опитва, измамен от отражението на собствената си сянка в сънните дълбини, да проникне отвъд повърхността чрез собствената активност. При Яворов вече се забелязва убедеността, че подобен опит би бил напразен и опасен за същността на „аза“. Застанал пред абсолюта, „азът“ е склонен от страх за собствената си неразрушимост да запази своята „знойна“ жажда, която го държи в пределите на безнадеждното му земно съществуване.

Докато за Пенчо Славейков Нирвана е преди всичко въплъщение на естетическото съзерцание, опитващо се да прерасне в жизнена позиция, а едва след това е абсолютен, за Яворов Нирвана е преди всичко и единствено абсолютен. „Вярването в един издигнат над всички кармически обусловености, коренно различен от света „разтворен“ абсолютен, е свойствено за будизма от всички времена“, казва Глазенап<sup>11</sup>. Различните школи си го представят ту като празно пространство зад преходните небесни явления, ту като всеобщ дух, осъществяващ се встрани от субект-обектното разделение, ту като „твърдо като диамант“ ядро на света; абсолютен е не само превъзхождащ земното трансцендентален принцип, но и принцип за спасението на целия Космос. Макар и да използват образа на будистката Нирвана като образ на абсолюта, двамата поети твърде много се отдалечават от обективно-историческото съдържание на това понятие, за да го разгледат през призмата на съвременни идеи и концепции. Абсолютен за тях е затвореният в себе си трансцендентален обект на вечните, но безплодни пориви на „аза“, който жадува да се освободи от себе си чрез разтваряне в него. Индивидуализмът съзира своите граници, но се стреми да ги преодолее в погрешна посока — чрез сливане на „аза“ с абсолюта. Същевременно и Яворов, и Славейков са останали верни на жизнената правда, постигайки в поантата съобразено с реалността разрешение: и двамата стигат до извода за невъзможността на подобно разрешение на индивидуалистичния конфликт. Това са стихове за осъзнаването на границите на индивидуалистичния „аз“ в претенциите му да се слее с абсолюта. Първите наши поети, за които се смята, че са отворили у нас вратите на модернизма и символизма, първи са и осъзнавали техните граници, както и границите на съпътстващите ги философски идеи и концепции.

Творбите на Славейков и Яворов, макар и да се отнасят съпричастно към нирванния образ за разлика от критическата дистанция на Михайловски, съвсем не изграждат метафизическо тълкуване, към каквото предразполага той. Забележително е, че и Славейков, и Яворов прибавят до обективизиране на носителите на субективното начало: Славейков си служи с обективирана природна картина, като при това образите—изразители на земното, са в множествено число — гранки, буки; Яворов си служи с рядко употребяваното в неговата поезия обобщително „ний“. За Стоян Михайловски е съвсем естествена, като има предвид иронично-критичната му позиция, употребата на дистанциращото второ лице единствено число, и то като безлична форма. И при тримата поети това обективиране е признак на известна дистанцираност спрямо главния образ — Нирвана.

Привлекателното в образа на Нирвана, което го прави актуален за съответната разглеждана епоха, е, че в съответствие с модерните песимистични учения страданието се приема като извечно съществуващо и че се посочва път за преодоляването му. Начинът за това освобождение странно прилича на процеса на отчуждението на индивида, а самата Нирвана — на естетическото съзерцание, превърнато в жизнен идеал, и на мистичната „друга“, абсолютна действителност на символистите. Това прави образа способен да бъде универсален изразител на различни естетски и индивидуалистични настроения. Като такъв

<sup>11</sup> Н. v. Glasenapp. *Buddismus und Gottesidee*. Mainz, 1958, p. 509 (115).  
Вж. също Н. v. Glasenapp. *Die Philosophie der Inder*. Stuttgart, 1960, 367—425.

идва той и в българската литература от началото на века. Характерно за възприемането на този образ у нас е критичното му разработване и от тримата представени поети, което до голяма степен отстранява от него мистичния привкус. Особено се отнася това за Михайловски, чиято гражданска позиция е най-категорична. Решението на поетическия конфликт и в трите творби е песимистично: показва се непостижимостта на вечния покой. Тъкмо в това обаче се проявява реалистичният усет на творците — да покажат илюзорността на този път, неговата несъобразност по отношение на истински човешкото.