

СЕМАНТИЧНИ ФУНКЦИИ НА РИТЪМА В ПОЕЗИЯТА НА ЯВОРОВ

НЕЛИ ДРАГАНОВА

Когато изграждаме концепция за ритъм — като структурна основа на поетическия текст, ние вече предварително (т. е. вторично) сме направили важното функционално разграничение между първичен и вторичен ритъм. Нещо повече. Дори ни е необходимо тенденциозно да йерархизираме връзката първичен — вторичен, за да си докажем, че в изкуството, за разлика от действителността, ритъмът е „явление от друг порядък“ (Лотман), че в сравнение с универсалния субстанциален ритъм ритимът в изкуството е естетически предпоставен, че върху него оказва решаващо въздействие художествената специфика. „Спрямо действителността — отбелязва Никола Георгиев — (. . .) литературата застава в двойствено положение на отражателна пасивност и допълваща активност.“¹ Именно в контекста на тази „допълваща активност“ ритъмът изявява своя смисло-различителен характер, провокира традиционната употреба на езиковите елементи, като успява блестящо да съотнесе не-съотнесимото и също толкова блестящо да отчужди до краен предел изоморфни части на произведението.

И така — в началото ни е необходимо известно методологическо отклонение, с което да фиксираме по-определено посоката на настоящото изследване.

В науката универсалният принцип на ритъма се схваща като правилно редуване на повтаряемости във времето, а за същностен белег се изтъква движението на различните форми, динамичната процесуалност на явленията. Както твърди Б. Мейлах — „в еднообразието на ритъма е скрито безкрайно-разнообразие на последователностите“². Нас обаче ни интересува не само и не толкова универсалният принцип на ритмообразуване, колкото неговите потенциални възможности — и то проявени и съобразени с естетическата функционалност на литературното произведение. Защото ритъмът в поетическата творба е не само иманентен елемент, но и феномен на художествеността; не само за дължително, но и изключително присъствие. В контекста на фазовия, процесуален характер на ритъма се оказва особено важна за поетическия текст продуктивната възможност да се създават опозиции (еднакво — различно; съотносимо — несъотносимо; изоморфно — неизоморфно). Чрез стихотворния ритъм целенасочено се градят връзки на угодобяване и разпობяване между различни формални и съдържателни елементи на

¹ Никола Георгиев: Тезиси по историята на новата българска литература. „Литературна история, 1987, кн. 16, с. 13.

² Б. Мейлах. Ритм действителности искусства. — Наука и жизнь, 1970, кн. 16, с. 81.

творбата, като се повишава знаковият характер на отношенията между отделните структурни равнища. Звуковата структура се корелира със семантичната структура; езиковият елемент попада в един по-широк смислоторящ контекст³. Така, независимо от равнището, на което се проявяват, тези опозиции създават условия за моделиране на една нерешена, конфликтна ситуация, влизането и излизането от която се явява тясно свързано със смислоразличителните и структурооформящи механизми в творбата. Според наблюденията на Лотман — чрез ритмичността на стиха „се приравнява различното и се разкрива сходството в различното“; и още — „чрез повторението на еднаквото се разкрива мнимият характер на еднаквостта, установява се различие в сходното“⁴.

Необходимо е обаче да отбележим, че докато в традиционната езикова употреба конфликтната ситуация „сходство в различното“ или „различие в сходното“ се поражда мимоходом, случайно, то в поетическия текст създаването на конфликтни ситуации е закономерно, съзнателно търсено — като точка на взривяване на реалностите, в която те първо се съ-преживяват, преди да се разграничат. Или казано по-просто: първичният (универсално езиков) ритъм поддържа и едновременно с това се подкрепя от езиковия моносемантизъм, докато вторичният (метаезиков) ритъм активира механизмите на многозначността, лирическата неяснота, метафоричните асоциации. За разлика от стихийния универсално езиков ритъм ритъмът в поезията е свръхфункционален — той е свръх-организиран чрез вторични ритмообразуващи фактори (стихосложение, рими, размер, тропи, графика) и се явява един от най-важните конструкти на художествената форма. Това важи и за най-модерните крайни форми на *vers libre*, където структурооформящите функции на ритма нарастват, а не намаляват, като ритмичността се активизира за сметка на метричните схеми. Но естетическите функции на ритъма не се отнасят единствено до конкретните аспекти на формообразуването. Ритъмът в поезията е и фактор на смислообразуването. И именно като фактор на смислообразуването той изпълнява много сложни семантични функции (ритмично уподобяване и разподобяване между смислите на творбата), които променят изцяло традиционния знаков характер на първичната (неутрална) езикова номинация. Защото, ако за целите на универсалното езиково общуване чрез ритъма се поддържа линейното редуване на езикови елементи във времето, причинно-следствената логическа последователност между звената на езиковата верига, моносемантизмът на изказването то в поезията редуването на естетически съотносими елементи се извършва и във времето, и в пространството на текста (редовете и графиката), отслабва причинно-следствената логическа последователност за сметка на изявената ритмическа инерция и обособяването на ритмическите смислоразличителни акценти, изравняват се потенциалните възможности между основно и промеждутъчно значение, В този смисъл можем да кажем, че, в контекста на корелацията „първичен“ — „вторичен“ ритъм всичко онова, което вторичният ритъм гради „в повече“, се отнася към сферата на едно мета-равнище, че диференциалното различие между хаотичния езиков ритъм и ритъма в поезията се изразява не само в нормативния статут на художественото ритмообразуване, но и засяга различната степен на участие в изграждането на основния смисъл, конотациите, смисловите отнасяния. Ритъмът в поезията е едновременно възможно най-универсалното средство за постигане на комуникативност между елементите на творбата, и заедно с това — възмож-

³ Вж. по този въпрос Радосвет Коларов. Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза. С., 1983.

⁴ Ю. М. Лотман. Анализ поетического текста. Л., 1972 с. 45.

но най-уникалното средство, чрез което се постига художествено смислообразуване. Затова когато казваме, че вторичният ритъм е „най-важната структурна основа на поетическия текст“, имаме предвид два същностни момента: *Първо*, ако разглеждаме творбата в един по-конкретен план — като структура, задължително е да установим йерархичната постръпателност в отношенията между различните видове и типове ритми (от фонетично — до композиционно равнище) и така да направим разграничение между звуков ритъм, смислов ритъм, сюжетен ритъм, лейтмотивен ритъм, композиционен ритъм. . . , а дори да осмислим и графичния ритъм на поетическия текст. *Второ*, ако разглеждаме творбата в един по-абстрактен план — като сфера на отношения, ритъмът поема функциите на един своеобразен контекст, в който максимално са улеснени сложните (качествени и количествени) връзки между различните равнища на произведението.

* * *

Досега основният смисъл на художествения прочит на Яворовата поезия неуморно се гради и утвърждава от конотативните значения на представата за бурно драматично изживяване, взривяваща се човешка подсъзнателност, метафизична любовна страст, непрестанно търсене и разминаване с хармонията. Ето два произволно избрани, но красноречиви примера: Иван Попиванов: „Животът и творчеството на П. К. Яворов смаяват с драматизма и конфликтността на търсещата личност. . .“⁵; Иван Цветков: „В българската поезия няма по-драматична и трагична личност от Яворов.“⁶ И така нататък. . . До такава степен сме свикнали да отнасяме понятията „драматичен“, „конфликтен“, „трагичен“ към поезията на Яворов, че в един определен момент тези клиширани представи започват да подменят цялостно „понятието“ ни за тази поезия, или по-точно — да потискат способността ни да я почувствуваме и да я разбираме по друг, различен начин. . .

Поезията на Яворов е също един от най-класическите примери в българската литература за хармонична индивидуална реакция към света. Това наше твърдение не поставяме в антитезисни отношения с досегашната художествена рецепция. Напротив! Опитваме се само да я допълним, за да демиологизираме едностранчивото абсолютизиране на мита за „Яворовия драматизъм“. Но нека първо да изясним откъде идва това натрапващо се усещане за драматичност, за постоянен конфликт, за дисхармония на изживяването. По своя характер източниците на това впечатление са различни: като се започне с анализа на социално-обществената и културна ситуация на епохата, в която живее поетът; като се премине през личностната житейска съдба на Яворов. . . , за да се стигне до психологията на „читателското ни възприятие“, което е склонно да дава превес на бурните емоции на „драматичния сюжет“. А съществува и едно друго (вторично) равнище — сравнението, което правим между Яворов и останалите български поети, сравнение, което също говори, че Яворовият темперамент безспорно си остава ненадминат! Тогава, при цялата логичност на тези убедителни доводи в полза на „драматизма“ у Яворов, в какво се състои пролемът?! . . . Считаме, че съвременният прочит на Яворовата поезия не трябва да разчита на своя „първ поглед“, тъй като едва ли „сюжетният“ прочит би ни разкрил, освен „драматизма“, „конфликтността“ и „трагизма“, личността на „Другия Яворов“ — хармо-

⁵ Иван Попиванов. Богатство и многообразие — естетическо, емоционално, структурно. — В: П. К. Яворов. С., 1980, с. 310.

⁶ Иван Цветков. Съдбата на Яворов. — В: П. К. Яворов. С., 1980, с. 152.

ничният, цялостният, съзвучният. В този смисъл ТЕЗАТА, която ще защитаваме оттук нататък, е следната: „В поезията на П. К. Яворов се гради едно изключително сложно равновесие между признаците на хармонията и дисхармонията. Това равновесие се проявява едновременно както в плана на съдържанието, така и в плана на художествения израз, като между тези два плана се установяват и връзки на адекватното съотношение. В този смисъл интересуваният ни проблем за семантичните функции на ритъма в Яворовата поезия го разбираме, от една страна, в неговия универсално-субстанциален смисъл, тоест като периодично редуване на хармонично с дисхармонично, а, от друга страна — в неговия естетически смисъл: а именно — поезията на Яворов се владее от един съвършено постигнат вторичен ритъм.“

Ето и нашите АРГУМЕНТИ към така изложената теза:

Нека да започнем в началото със самото НАЧАЛО — ПОСВЕЩЕНИЕТО, което прави Пейо⁷ на Лора“:

„Мила Лора,
На твоята светла душа, устремен
към тебе,
духът ми посвещава своите изповеди.
Пейо“⁷

И ето го първият парадокс: за нас като читатели, макар и в качеството си на паратекст (придружаващ текст), Посвещението се възприема като Началото на стихосбирката „Подир сенките на облаците“. Не можем, обаче, да не отбележим, че докато за нас Посвещението е Началото (или пред-Началото) на стихосбирката, то за самия Яворов това е абсолютният КРАЙ, тъй като принципният механизъм на посвещенията е тяхната завършваща функция — *post factum*, т. е. „след направеното“. Книгата е написана, остава най-накрая поетът да постави посвещението, което да ни говори за нея. Разбира се, изходът от това разминаване НАЧАЛО — КРАЙ е един: да се вгледаме по-подробно в неговата функционалност. А, когаго се вгледаме, забелязваме как на пръв поглед един нищо и никакъв „паратекст“, убедително потвърждава концепцията на нашия „мета-текст“. Или казано с две думи и без излишна реторика — още в Посвещението виждаме заложените признаци на ритмичното редуване — хармонично/дисхармонично; признаци, които оттук нататък според нас се превръщат в доминанта, за Яворовата поезия.

Първият въпрос, който си задаваме, когато четем това: „Мила Лора, . . . Пейо“, е: възможно ли е, само в тези пет непълни реда да бъдат изградени толкова богато значещи семантични опозиции. Възможно ли е с такъв малък словесен обем едновременно да се изгради толкова ритмичен и заедно с това — конфликтно ритмичен текст? Но преди да отговорим на тези въпроси, се налага да направим едно малко отклонение, за да изясним психологическата ситуация, в която се намира Яворов, когато пише това Посвещение. Ето какво твърдят съвременниците: Мара Белчева след завръщането си от Италия среща Яворов; Лора е мъртва. Яворов споделя обстоятелствата на Лориното самоубийство, като между другото ѝ казва: „Чуйте, имам нещо да ви изповядам. Мене ме правят убиец на Лора, а това едва понасям. Ще ви кажа самата истина. Човек преди смъртта си не казва освен истината. (. . .) А з т р я б в а д а и д а п р и Л о р а . Т я м е в и к а.“

⁷ Това посвещение Яворов прави няколко месеца преди смъртта си, през 1914 г., когато редактира „Подир сенките на облаците“.

(к.м., Н. Д.)⁸; Людмил Стоянов чул, когато полуслепият Яворов казал в гостилница „Средна гора“: „Обвиняват ме, че съм я убил. Как е възможна такава жестокост? Как мога да убия жената, която обичам повече от живота си?“ Н. Д.)⁹ № 9! Съществуват и други изказвания на Яворов в този дух, които потвърждават любовта му към Лора; любов, която става още по-фатална за поета след нейната смърт, тъй като Яворов се чувствава сам и за него тази самота става непоносима; още повече, че обществото отказва да го разбере и подкрепи — напротив: подозира го, преследва го, обвинява го! . . . Виждаме колко сложна е психологическата ситуация, в която Яворов пише своето посвещение на Лора. Но именно в контекста на тази психологическа драма става ясен стремежът на поета към хармонично съществуване, към единение на духа, към трансцендентно спокойствие. Можем съвсем определено да кажем, че след смъртта на Лора вечно „раздвоеният“ Яворов иска да бъде „единен“ . . . И единственият човек, който може да го разбере, това е . . . мъртвата Лора, затова Яворов ѝ посвещава стиховете си . . .

В Посвещението се оформя ясно опозицията Лора — Яворов, като едно от най-важните значения, които се развиват, е значението „ГОРЕ — ДОЛУ“ (Лора е горе — на небето; Яворов е долу — на земята). И още: Лора е „ДУША“ — Яворов е „ДУХ“. Заслужава си да отбележим колко митологични, библейско-архетипни са конотативните значения на думите „душа — дух“, когато те са противопоставени. Семантичният ред

ДУША — НЕБЕСНА, АНГЕЛСКА, НЕТЕЛЕСНА, ДОБРОДЕТЕЛНА, СВЕТЛА . . . се противопоставя на

ДУХ — ДЕМОНСКИ, ЗЕМЕН, ТЕЛЕСЕН, ЗЪЛ, ТЪМЕН . . .

Около опозицията „ДУША — ДУХ“ натрупват и развиват своите значения и останалите думи, които също по някакъв начин започват да се съотнасят: „на твоята“ — „своите изповеди“; „светла душа“ — „устремен духът ми“; „духът ми“ — „към тебе“. Нещо повече. Тази опозиция се доизгражда и от противопоставянето на самите имена — „Мила Лора“/„Пейо“, които със своето графично разположение — „Мила Лора“ е началото, а „Пейо“ — краят, допълнително маркират опозицията „ГОРЕ — ДОЛУ“. В сферата на метафоричните асоциации понятието „ГОРЕ“ получава знака на идеалната хармония, докато понятието „ДОЛУ“ — знака на човешката ДИСХАРМОНИЯ. Интересни са обаче промеждутъчните метафорични зони, в които крайностите по някакъв начин се сближават. Ако разгледаме втория ред на Посвещението, ще видим, че преобладава знакът на Лора, едва последната дума „устремен“ бележи възможност за преход към знака на Пейо. Изразът „към тебе“, който представлява целият трети ред, изпълнява функцията на преход към четвъртия ред, където преобладава знакът на Яворов. Така целият израз „устремен към тебе“ се явява промеждутъчното пространство, в което абсолютните крайности от симетрично разположените втори и четвърти ред се сближават. В крайна сметка, се получава нещо особено интересно и рядко срещашо се: опозиционните отношения Лора — Яворов се развиват не само във времето (редовете на текста), но и в пространството (графиката на текста), като отношенията на раздалечаване и примиряване на крайностите протичат както по хоризонталната ос, така и по вертикалната ос. След всичко казано дотук ще изтъкнем, че не по-малко интересен е формалният ритъм на тези пет реда. Защото винаги, когато ги четем, си задава

⁸ Цит. по М и х а и л К р е м е н: П. К. Яворов в спомените на съвременниците си — В сб. П. К. Яворов. С., 1980, с. 75.

⁹ Пак там.

ме въпроса: не е ли възможно Посвещението да се напише по друг начин?
Например:

„Мила Лора,
на твоята светла душа
духът ми посвещава своите изповеди.
Пейо“

Този вариант в ритмично отношение е по-добър, звуково — по-хармоничен, като наред с това се запазва и информативната стойност на съобщението. И все пак ще кажем, че Яворов не би бил съвършеният Яворов, ако не беше казал: „устремен към тебе“; ако не беше нарушил съзнателно изградената ритмична инерция, за да подчертае именно процеса на сближаването, на взаимопроникването между двете крайности (душа — дух), процес, при който Лора става именно Яворовата Лора, а Яворов — именно Лориният Пейо.

Поради ограничения обем на настоящото изследване се налага да спрем дотук разсъжденията си върху блестящото Яворово Посвещение, за да преминем по-нататък — към сложните метафорични пространства на самата поезия. Искаме обаче да отбележим, че това наше преминаване „по-нататък“ вече не е свободно в своя избор, тъй като текстът на Посвещението предвременно ни е „посветил“ в тайните на Яворовата поезия, затова нашето движение по-нататък ще бъде движение, съобразено с подетите мисловни нишки. А именно: оформят се доминиращи семантични опозиции, в които отношенията между двата члена са отношения на корелация; степента на смислостворяща активност на елементите в художественото време-пространство може да бъде различна, но крайният контекстуален резултат се запазва един и същ — равновесие между екзистенциалните и естетическите признаци на хармонично и дисхармонично.

И така:

Душата ми е стон. Душата ми е зов.
Защото аз съм птица устрелена:
на смърт е моята душа ранена,
на смърт ранена от любов. . .
Душата ми е стон. Душата ми е зов.
Кажете ми, що значат среща и разлъка?
И ето аз ви думам: има ад и мъка —
и в мъката любов!

Миражите са близо — пътят е далек.
Учудено засмяна жизнерадост
на неведение и алчна младост,
на знойна плът и призрак лек. . .
Миражите са близо — пътят е далек:
защото тя стои в сияние пред мене,
стои, ала не чуе кой зове и стене —
тя — плът и призрак лек!

Заглавието е „На Лора“.

Подписът е на Яворов.

И отново — съзвучие на противоположности от началото до края на стихотворния текст:

	стон	зов
	среща	разлъка
	ад	мъка
	близо	далек
засмяна	жизнерадост	алчна младост
	зове	стене
	знойна плът	призрак лек

Ако се вгледаме по-внимателно, ще забележим, че в логическо отношение опозициите не са докрай последователни („стон и зов“ семантично се припокриват, същото се отнася и за „ад и мъка“, „жизнерадост и младост“, „зове и стене“). Но това е само в логическо отношение, а лирическият текст ги противопоставя антитетично. В никакъв случай обаче художественото въздействие не остава на равнището на елементарните антигезисни отношения. Антитезата е само единичен знак за конфликтност. А Яворов постига нещо друго — *на първо място*, това е ритъм (или множественост) на граничните антигезисни отношения, т. е. лаятмотивно наслояване на смисловите (антигезисни) референци в точката на „допира“, като по един особено метафоричен начин се активизират признаците на лирическата „неяснота“. Яворов ни казва „знойна плът и призрак лек“, а ние интуитивно се опитваме да разберем дали ТЯ — ЛЮБИМАТА е именно повече „плът“, или именно повече „призрак“ . . . и по никакъв начин не можем да вземем окончателно решение, тъй като отново лириката си „играе“ с термините и „плътта“ става „призрак“, а „призракът“ — „плът“. „Лирическата неяснота е „означаваща“ — отбелязва Иван Младенов, — т. е. зад нея се крие нещо, което тя забулва, и по този начин косвено пояснява. Това е „екзистенциалният корелат“ на художествения образ.“¹⁰

На второ място, в стихотворението се градят връзки на АДЕКВАТНОТО СЪ-ОТНОШЕНИЕ между илانا на съдържанието (ПС) и плана на израза (ПИ). Ако приемем, че в ПС антигезисните отношения означават бележите на конфликтната, дисхармонична ситуация, то, от друга страна, лаятмотивното повторение на антитетичното довежда в ПИ до моделиране на една хармонична, съвършена стихова ритмичност, която се проявява на различни равнища: звуково-фонетично, строфично, композиционно. Така чрез великолепния ВТОРИЧЕН РИТЪМ се съотнасят формалните и съдържателните елементи. А до представата ни за „раздвоения и драматичен дух на Яворов“ застава и представата ни за екзистенциалната и естетическа хармония на поетичната Яворова душа.

Няма да се спираме на другите стихотворения от „Подир сенките на обляците“ („Две хубави очи“, „Вълшебница“, „Песен на песента ми“, „Посвещение“, „Насаме“, „Сенки“, „Ела!“, „Ледена стена“, „Чудовище“, „Копнение“, „Демон“, „Свинкс“, „Пръстен с опал“ и др.), в които „подобно“ се развиват референтни връзки между признаците на хармонията и дисхармонията. Ще се спрем обаче на стихотворението „Нирвана“, защото темата е по-особена. Според будисткия канон и н р в а н а означава идеалното трансцендентно състояние, „пътят на освобождението“, абсолютната хармония на екзистенцията, висшата святост. Затова не може да не ни интересува какви са съдържателните аспекти на това понятие според разбиранията на Яворов. Важни са и естетическите аспекти, които вече по някакъв начин са предпоставени и предполагат „адекватност“ на така очертаная идейно-философски замисъл:

¹⁰ Иван Младенов. Естетика на неяснотата. — Философска мисъл, 1985, кн. 11, с. 63.

Спят вечните води, безбрежните води — бездънни,
 но в тях не се оглеждат небесата звездни
 и бродим ний наоколо безсънни,
 и тръпнем пред безмълвните им бездни.
 Спят вечните води, бездънните води — безбрежни,
 над тях се не навеждат хоризонти мрачни. . .
 И впиваме ний поглед безнадежни,
 и тръпнем пред догатките си здрачни.
 Предвечните води, всевечните води — кристални,
 бездънни и безбрежни, призивно прохладни. . .
 Но страх ни е да прием, нас — страдални,
 безсънни, безнадежни, знойно жадни.“

Но пътят ни към „Нирвана“ задължително трябва да премине през обяснителните бележки „под линия“, т.е. през представата ни за редакциите, които Яворов прави на това стихотворение. В том първи на „П. К. Яворов. Събрани съчинения“, БП, 1978 г., четем, че стихотворението „Нирвана“ е публикувано за първи път в списание „Художник“, 1909 г., кн. 1, стр. 3, под заглавието „Вечните води“¹¹. Заслужава си да помислим каква е разликата между двата варианта — първият („Вечните води“) и последният („Нирвана“, от 1914 г., когато Яворов го обособява в цикъла „Шепот насаме“ и поставя посвещението на Боян Пенев). Преди всичко разликата е много голяма. Защото заглавието „Вечните води“ ни води към пределно „съзнателния“ и логически смисъл на текста, докато „Нирвана“ ни отвежда в противоположната посока: към „подсъзнателните“ и метафорично неясни визии на лирическият текст. А да не говорим за богато значещите митологично-архетипни референции на понятието „НИРВАНА“, детерминирани в контекста на будизма, според който н и р в а н а е мястото, където: „няма нито земя, нито вода, нито огън, нито въздух, нито място в пространството, и няма нито възприятие, нито невъзприемане, нито този свят, нито друг свят, нито двата заедно, нито слънце, нито луна. Там няма нито движение, нито покой, нито възникване, нито унищожение. То не се движи и не стои, върху нищо не се основава. То наистина е край на страданието.“¹²

Сега, когато сме прочели целия текст на стихотворението, остава да си отговорим и на един друг, немаловажен въпрос: доколко самият текст „работи“ в полза на заглавието „Нирвана“, доколко лирическият текст се решава да приеме това заглавие — именно като „свое“ заглавие? . . . Анализът ни ще тръгне от ключовите поетически думи: първата от тях е „вода“, а втората „ний“. Около взаимоотношенията между тези две думи се гради всичко останало. Но какви са всъщност техните взаимоотношения? В своята статия „Навлизането на мотива „Нирвана“ в българската поезия от началото на века“ Нина Илиева парадоксално си противоречи, като се опитва да съвмести едновременно две противоположни твърдения. А именно: „По протежението на трите си строфи то (стихотворението — к. м., Н. Д.) е изградено върху динамичното противопоставяне на двата основни образа: „вечните води“ и „ний“¹³, и малко след това, на същата страница: „Поетът

¹¹ Бележките са на Михаил Неделчев: П. К. Яворов. Събрани съчинения. Том 1. С., 1978, 476—477.

¹² Пак там.

¹³ Н и н а И л и е в а. Навлизането на мотива „Нирвана“ в българската поезия от началото на века. — Литературна мисъл, 1987, кн. 4, с. 14.

сътворява един до друг два свята („вечните води“ и „ний“ — к. м., Н. Д.) и взаимоотношенията помежду им са възможно най-неутрални.¹⁴ Според нас текстът на стихотворението в различни свои точки клони различно към едно от двете твърдения, по сами по себе си, отнесени към творбата, те остават недокрай верни. Защото до последните два стиха текстът успоредява двете състояния: „води“ (вечните, безбрежните, бездънните, предвечните, всевечните, кристалните, призивно прохладни) и „ний“ (безсънни, безнадеждни), като опозицията се изгражда косвено, т. е. липсва „физическата“ точка на конфликта; наред с това, в ситуацията на „мним“ конфликт единият корелат („води“) е активно действащият и активно потиска другия корелат („ний“). Забелязваме, че до последните два стиха „води“ изграждат всичките свои значения, докато „ний“ — само две от тях. Следват последните два стиха, в които ролите се разменят — „ний“ става активният член, който натрупа изведнъж много значения (страдални безсънни, безнадеждни, знойно жадни), за сметка на „води“, чийто информационен смисъл, от гледна точка на последните два реда, е нулев (няма нито едно определение към „води“). И още нещо. В последните два реда се „помества“ целият „сюзетен“ конфликт, и то в алогичен ред. В най-опростен вид традиционната сюжетна схема се движи от завръзката през кулминацията към развързката. Докато в поантата на „Нирвана“ е дадена първо КУЛМИНАЦИЯТА („Но страх ни е да прием“), после РАЗВРЪЗКАТА („нас — страдални, безсънни, безнадеждни“), и най-накрая като абсолютен край на цялата творба — ЗАВРЪЗКАТА („знойно жадни“). ЗАВРЪЗКАТА, която логически би трябвало да бъде първата, началната точка на конфликтното „съприкосновение“. Какъв е ефектът от тази архитектурна структура? Ефектът е двоен: значенията на „води“ и „ний“ се уравновесяват, като опозиционният ритъм („води“ — „ний“; „ний“ — „води“) утвърждава еднаквата степен на важност и на двете присъствия в художественото време-пространство. И второ, парадоксалната в логическо отношение, абсолютно крайна текстуална позиция на ЗАВРЪЗКАТА поражда импулс на семантично възвръщане към началото на творбата. КРАЯТ („знойно жадни“) става значещ за НАЧАЛОТО (безсънното бродене на „ний“ — като метафора на страданието). А ето какво постулира будизмът: „От жаждата възниква привързаността, от привързаността възниква битието, от битието възниква рождението, от рождението възникват старостта и смъртта, нещастията, скръбта, страданията, униженията и отчаянието. Такъв е произходът на всички страдания.“¹⁵ Така Яворовата „Нирвана“ чрез сложната си поетическа структура повърждава идейно-философските рефлексии на своя замисъл. Потвърждава ги, . . . но не докрай! Защото текстът отказва да приеме докрай като свое заглавието „Нирвана“. Той го приема само като АТРИБУТ, като постоянна принадлежност, но не и като свой окончателен смисъл, като „желание“ за истинност. В номинативното си будистко значение „н и р в а н а“ е крайната цел на съществуването на индивида, неговото истинско битие, равнозначно на освобождение от страданието, а така също и на достигане „състоянието на Буда“¹⁶.

1. Ако приемем, че Яворов използва понятието „нирвана“ в неговия дословен смисъл, което е малко вероятно, то тогава не би трябвало сложната метафора „води“ (всебечни, бездънни, безбрежни, предвечни, всевечни. . .) да тълкуваме като номинативен знак на някакво идеално отвъдно битие, тъй

¹⁴ Пак там.

¹⁵ Цит. по кн. на А. Н. Кочетов „Будизм“. М., 1983, с. 40.

¹⁶ А. Е. Я г у т о в. Психологическите аспекти учения о „спасение“ в китайско будизме. — В: Психологическите аспекти будизма. Новосибирск, 1986, с. 20.

като тогава трябва да признаем, че Яворов третира парадоксално БУДИСТ-КАТА НИРВАНА по „ХРИСТИЯНСКИ“ — като отвъдно битие, „защото“ . . . особеност на будизма (. . .) се явява утвърждаването, че наградата за добродетелите не е в достигането на друг щастлив вечен живот, както обещава останалите религии, а избавлението от каквото и да е битие, въобще и завинаги.¹⁷ И още: „Нирвана буквално означава угасване, успокоение“ и се сравнява с пламъка на светилника, изчезващ след изгаряне на маслото.¹⁸ Тоест между заглавието „Нирвана“ и самия стихотворен текст се поражда напрежение. Ако за будизма е най-важен актът на достигането „състоянието на Буда“, за „Нирвана“ на Яворов е най-важен СТРАХЪТ от Нирвана („Но страх ни е да прием“), страхът от „угасяването“, от абсолютното успокоение, „въобще и завинаги“. Нещо повече. Този страх е осъзнат („и тръпнем пред догатките си здрачни“). В стихотворението присъствуват всички АТ-РИБУТИВНИ ЗНАЧЕНИЯ, водещи към понятието „нирвана“ — „страдание“, „жажда“, земно битие, обобщаващото (по будистки маниер) „ний“, образът на „водите“, но само като намек за възможността на нирвана; обаче текстът ОТКАЗВА СЪЗНАТЕЛНО ДА ПОСТИГНЕ ЦЯЛОСТНИЯ СМИСЪЛ НА НИРВАНА, и така превръща заглавието „Нирвана“ в своеобразен вид ЛИТЕРАТУРНА МИСТИФИКАЦИЯ.

2. Ако приемем, че Яворов използва понятието „нирвана“ не в традиционния будистки смисъл, а като модернизирана редакция, т. е. понятието се детерминира в контекста на модерните за началото на века западноевропейски идейно-философски възгледи (Шопенхауер, Хартман), то трябва да се съгласим с компетентното мнение на А. Н. Кочетов, че „ако Шопенхауер и Е. Хартман взаимодействуват много черти от будизма, то връзката им с будизма е по-скоро обратна: съвременните негови пропагандисти се обръщат към субективно-идеалистическите учения (. . .) за модернизация на будистката идеология, за приспособяването ѝ към потребностите на днешния ден.“¹⁹ Следователно ако допуснем, че Яворов влага в понятието „нирвана“ повече модерен философски смисъл, то тази редакция се превръща преди всичко в идейна мистификация на самото религиозно-философско понятие, и след това в ЛИТЕРАТУРНА МИСТИФИКАЦИЯ, тъй като претенциите на понятието „нирвана“ са претенции и на ЛИТЕРАТУРНОТО ЗАГЛАВИЕ „НИРВАНА“.

В контекста на всичко казано дотук за това Яворово стихотворение ще отбележим методологическата грешка, която допуска Нина Илиева, като пише следното: „През 1909 г. в сп. „Художник“ излиза Яворовият цикъл „Леворъчни пръстени“. Петото стихотворение носи заглавието „Вечните води“ и е посветено на мотива Нирвана. По-късно, през 1914 г. Яворов преработва стихотворението за „Шепот насаме“ под заглавието „Нирвана“²⁰ (к. м., Н. Д.). В това твърдение се извършва процес на подмяна на две разграничаващи се неща. Според нас съществуват два различни литературни факта: стихотворението „Вечните води“ от 1909 г., и същият текст, но под друго заглавие — „Нирвана“, от 1914 г. Изяснихме, че заглавието „Нирвана“ встъпва в съвсем нови отношения със стихотворния текст и сериозно променя неговите смислови конотации, т. е. преименуваният ТЕКСТ Е ЕДНОВРЕМЕННО СЪЩИЯТ И НЕ-СЪЩИЯТ. И ако допуснем, че в стихотворението „Вечните води“ от 1909 г. лийтмотивно доминира опозицията „вечните води“ — „страдалните ний“ — като една универсална метафора на сложните и многозначни отношения между хармония и дисхар-

¹⁷ А. Н. Кочетов. Цит. съч., с. 53.

¹⁸ Пак там.

¹⁹ Пак там, с. 44.

²⁰ Нина Илиева. Цит. съч., с. 5.

мония, то във втората редакция на стихотворението от 1914 г. под новото заглавие „Нирвана“ стихотворният текст гради съвсем нови референции — опозицията хармония-дисхармония, но вече в контекста на идейно-философската и нравствено-психологическа рецепция на будизма от гледна точка на западноевропейското философско и литературно мислене. Следователно, не е възможно Яворов през 1914 г. да е мислил така, както е мислил през 1909 г.; и стихотворението „Вечните води“ да е „посветено на мотива Нирвана“.

Съществуват обаче изказвания на поета, според които в „Нирвана“ Яворов естетизира представите си за „смъртта“: „Всеки копнее за смърт, само че се бои от нея. Аз най-подире се пребоях, цамбурнах се вътре, една вълна ме изхвърли навън — за какъв ли ужас, Боже мой!“ — ето тълкуването, което даде Яворов, когато му прочетох тия три куплета от дивната песен.²¹ Това още веднъж потвърждава, че с поставянето на новото заглавие „Нирвана“ (редакцията от 1914 г.), от една страна — идейните и философските аспекти на творбата се поясняват, защото вниманието се насочва по-конкретно към смисъла и проблемите на екзистенцията; а от друга — те се мистифицират, защото понятието „нирвана“ принадлежи на чужда религиозно-философска система и затова, уотребено в контекста на нашия роден философски и литературен модел, носи повече външния (обобщаващ) ефект на будизма, отколкото да постига неговия съдържателен (конкретен) смисъл.

За нас своеобразният вид литературна мистификация „Нирвана“ на Яворов, свидетелствува за закономерностите на тогавашното ни литературно развитие (социално-литературен стил на епохата, стремеж за приобщаване към западноевропейското културно мислене и т. н.). Наред с това чрез „Нирвана“ на Яворов се чертае модерна пътя, по който ще се развива БЪЛГАРСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ — и като идейно-философско светоусещане, и като поетика. Можем да кажем, че чрез това свое стихотворение Яворов прекрачва границата на универсалната литературна естетичност към тенденциозната естетизация на СИМВОЛИЗМА. Оттук нататък ритъмът ще се превърне в един от най-важните „знаци“ на символистичния тип поетика. А изтощаването на това литературно течение ще доведе до абсурдната митологизация на „клиширания“ ритъм; до деградацията на художествената стойност на творбата чрез самозадоволяващата ѝ се формална ритмичност.

* * *

Считаме, че проблемите на ритъма все още не са достатъчно разработени в нашата литературна наука и една от най-съществените причини за това е едностранчивото разбиране на понятието „ритъм“ — преди всичко като формообразуващ елемент. Най-често ритъмът се свързва със звукописа, римите, стихосложението. . . , и много рядко с проблемите на съдържанието, контекста, графиката на творбата. Изследването на Радосвет Коларов „Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза“ е все още единственото по рода си изследване, което разглежда проблемите на метафонията, на звуково-семантичния паралелизъм и т. н. Научното осмисляне на въпроса за ритъма на група стихотворни текстове, на цикъл литературни творби, дори на постъпателния ритъм на стилистично-жанровия обмен между литературните родове (проза, лирика, драма), би подпомогнало значително така актуалните за нашата литературна наука проблеми на историческата поетика.

От дистанцията на всичко казано дотук ще отбележим, че нашето изложение за съдържателните аспекти на ритмообразуването в Яворовата поезия е само „опит за начало“ . . .

²¹ Цит. по книгата на В. Миролюбов „Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров. Пеяо К. Яворов“. С., 1917, с. 201.